



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio

RAMON VIEIRA SANTOS

Cinema, Patrimônio Cultural e Museu:

***Um estudo sobre o processo de
musealização de filmes pelo Museu da
Imagem e do Som de Belo Horizonte***

Rio de Janeiro, 2017

RAMON VIEIRA SANTOS

**Cinema, Patrimônio Cultural e Museu:
Um estudo sobre o processo de musealização de filmes pelo Museu da
Imagem e do Som de Belo Horizonte**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Museologia e Patrimônio da
Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro como requisito
parcial à obtenção do título de
Mestre em Museologia e
Patrimônio.

Área de Concentração:
Museologia
Linha de pesquisa 02 –
Museologia, Patrimônio Integral e
Desenvolvimento

Professor Orientador – Profa.
Dra. Elizabete de Castro
Mendonça

Rio de Janeiro, Abril - 2017

C837	Santos, Ramon Vieira, 1987. Cinema, Patrimônio Cultural e Museu: a musealização de filmes pelo Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte [manuscrito] / Ramon Vieira Santos, 2017. 206 f. ; 30 cm Orientadora: Elizabete de Castro Mendonça. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. 1. Musealização. 2. Patrimônio Cultural - Audiovisual 3. Filme Cinematográfico. 4. Museu de Imagem e Som I. Mendonça, Elizabete de Castro. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. III. Título. CDD – 343.81099
------	--

folha de aprovação e defesa

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a meu irmão Rafael (*in memoriam*) que sempre me mostrou que é possível realizar os desejos que sonhamos, mesmo com os difíceis obstáculos que encontramos em nossa jornada.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dra. Elizabete de Castro Mendonça, pela orientação, pelos conselhos e recomendações no desenvolvimento deste trabalho, mas também no percurso da vivência do mestrado, em que reconheci meus limites, me desapeguei dos "pré-conceitos", para ampliar o universo de conhecimento que construí durante essa trajetória.

Às bancas de qualificação e de defesa que ajudaram a definir com clareza o caminho que foi tomado, além das sugestões apresentadas. Agradeço a Cátia Rodrigues Barbosa, Diana F. C. Lima, Luísa Rocha e Michele Arroyo.

Aos meus professores do programa com os quais pude construir aos poucos o trabalho aqui apresentado, além dos conselhos e atenção durante as aulas. E aos meus colegas e companheiros da turma do mestrado de 2015, em especial, aos mais próximos e que não posso esquecer: Maria Cristina Miditieri, Marisa Revert, Ana Cecília Sant'Ana, Simone Bessa e Natália Biserra, também aos "Insurgentes da Museologia" (Cissa, Marisa e Marcela). E aos demais alunos do programa com quem compartilhei vários momentos em diversas disciplinas: Anna Martha Tuttmann, Bruno de Araujo, Diogo de Melo, Elisa Ennes, José do Nascimento, Lilian Bayma, Silvilene Moraes, Inês Gouveia, Luciana Souza e Marcela Sanches, Miriam Benevenuto, Cássia Liberatori, Renato Fonseca, Saulo Moreno e Úrsula Resende, com quem troquei experiências, dúvidas e conselhos.

Agradeço em especial à minha chefe e sempre orientadora, Michele Abreu Arroyo, com quem compartilhei minhas angústias da pesquisa e quem me ensina no cotidiano os desafios do Patrimônio Cultural, além de ser a principal incentivadora para aperfeiçoar os estudos na área. Além dela, todos os meus amigos e companheiros de trabalho que ajudaram na minha ausência e nos desafios do dia a dia: Soraia Farias, Fernando Pimenta, Françoise Jean, Grasiela Nolasco, Nathália Larsen, Flávia Alcantara, Edilane Carneiro, Paula Senna, Marcela França, Rachel Murta, Danuza Muniz e Bárbara Cândida.

Aos meus queridos amigos e companheiros das horas difíceis e das alegrias durante o processo, com quem compartilhei vários momentos, em especial pelas conversas e orientações, descontrações que tive com Sérgio Sampaio, Suzana Ferreira, Lilian Leão, Ana Paula Pacheco, Lúcia Rego, Dandara Rego, Nina Morena, Vagner Rodrigues, Ana Werneck, Janaina Motta, Neilia Barbosa, Jussara Vitória, Lucienne Elias, Bethania Veloso, Amanda Cordeiro, Jeanne Crespo, Carol Santos e Mayra Fantone (MARACA) e aos demais que contribuíram, direta ou indiretamente, durante essa jornada.

À minha família, em especial, meus pais e minha irmã, além dos tios e tias, primos e primas que acompanharam todo o processo.

Muito obrigado!

RESUMO

A presente pesquisa analisa o processo de musealização de filmes pelo Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH). Neste estudo valoriza-se o Cinema (expressão de uma linguagem artística) como um importante elemento de expressão (referência cultural) da nossa sociedade e, que por meio dos filmes (bens gerados a partir de uma produção cinematográfica) salvaguardados nas instituições responsáveis (museus, cinematecas e arquivos fílmicos) pela sua preservação, torna-se patrimônio audiovisual. O filme como testemunho, fruto do contexto de uma época e seu estatuto como objeto da cultura que encena o passado e expressa a forma como se vê no presente. A partir da análise do estudo de caso pretende-se abordar o processo de musealização de dois filmes de animação de autoria de Jackson Abacatu realizados pelo MIS-BH.

Palavras-chave: Musealização. Patrimônio Audiovisual. Jackson Abacatu. Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte.

ABSTRACT

The present research analyzes the process of musealization of films by the Museum of Image and Sound of Belo Horizonte (MIS-BH). In this study, cinema (expression of an artistic language) is valued as an important element of expression (cultural reference) of our society and, through films (assets generated from a cinematographic production) safeguarded in the responsible institutions (museums , Film archives and film archives) for its preservation, becomes an audiovisual heritage. The film as a testimony, the fruit of the context of an era and its status as an object of culture that enacts the past and expresses the way it is seen in the present. From the analysis of the case study we intend to approach the process of musealization of two animated films by Jackson Abacatu made by MIS-BH.

Key- words: Musealization. Audiovisual Heritage.. Jackson Abacatu. Museum of Image and Sound of Belo Horizonte.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Painéis realizados por Antônio Luiz Dias de Andrade (1991).....	24
Figura 2 - Quadro resumo da valoração do bem cultural	30
Figura 3 - O Kinetoscópio de Edison	52
Figura 4 - O cinematógrafo dos Lumière	52
Figura 5 - Divulgação do Dia do Patrimônio Audiovisual pela UNESCO	66
Figura 6 - Dois exemplos de Dime Museums em Chicago	73
Figura 7 - Divulgação publicitária do Dime Museum	73
Figura 8 - Exposições dos objetos do pré-cinema e das lanternas mágicas pertencentes à Coleção de Will Day expostos no Science Museum em Londres, na década de 1930.	81
Figura 9 - Catálogo da Exposição <i>300 ans de cinématographie</i>	84
Figura 10 - Henri Langlois Musée du Cinema, no Palais de Chaillot, Paris em 1972	89
Figura 11 - Incêndio no Palais de Chaillot em julho de 1997	91
Figura 12 - Langlois com Maria Adriana Prolo na montagem da exposição na Cinemateca Francesa em 1954	92
Figura 13 - Coleção dos aparatos de pré-cinema dos irmãos Barnes que hoje faz parte do acervo do Museo Nazionale del Cinema (Turin)	93
Figura 14 - Cartaz do MOMI quando foi inaugurado	94
Figura 15 - Cartaz do MOMI quando foi fechado	94
Figura 16 - Edificação do Museu Nacional da Mídia (recém Museu Nacional da Ciência e Mídia), em Bradford, Reino Unido.	95
Figura 17 - Edificação do Movieum.....	95
Figura 18 - Edificação do Museu de Cinema, em Londres.	96
Figura 19 - Edificação do Deutsches Filmmuseum no Deutsches Filminstitut, em Frankfurt.....	96
Figura 20 – Exposição permanente no Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen	97
Figura 21 - Edificação do Museu de Cinema Austríaco, em Viena	98
Figura 22 - Edificação do EYE	98
Figura 23 - Projeto da nova sede do EYE	99
Figura 24 - Edificação do Museu de Cinema, em Girona.....	99
Figura 25 - Edificação do Museu Nacional Chinês de Cinema, em Pequim	100
Figura 26 - Edificação do American Museum of the Moving Image, em Nova Iorque.....	101
Figura 27 - Governador Carlos Lacerda visita a primeira exposição do MIS Rio de Janeiro.	108
Figura 28 - Fachada da primeira sede do MIS-RJ	108
Figura 29 - Fachada do prédio anexo do MIS-RJ na Lapa	109
Figura 30 - Fotoinserção do Projeto da nova Sede do MIS-RJ	110
Figura 31 - Corte Lateral da edificação da nova Sede do MIS-RJ	110
Figura 32 - Gráfico que representa as décadas de criação dos museus de Imagem e Som no Brasil.....	111
Figura 33 - Antigo Cine Metrópole, em Belo Horizonte (MG).....	116
Figura 34 - Fachada da primeira sede do CRAV	116
Figura 35 - Fachada Edifício Chagas Dória	117
Figura 36 - Reserva Técnica no 5º Andar do Edifício Chagas Dória.....	118
Figura 37 - Organograma do CRAV em 2015	119
Figura 38 - Vista da Fachada do Edifício na inauguração em 2008.....	120

Figura 39 - Fachada restaurada do Edifício em 2014.	121
Figura 40 - Material de divulgação virtual, 2014	121
Figura 41 - Fachada restaurada do Edifício em 2016.	123
Figura 42 - Vista do Cine Santa Tereza, no ano de 1947	124
Figura 43 - Organograma desenhado pelo autor, conforme especificação no plano museológico	125
Figura 44 - Jorge Moreno e o acervo que será transportado para a sede do MIS-BH.	128
Figura 45 - Cartaz do Filme <i>O circo das qualidades humanas</i>	128
Figura 46 - Rolo nº 1 do filme <i>O circo das qualidades humanas</i> no momento em que chegou ao MIS-BH.....	130
Figura 47 - Negativos para copião do filme <i>O circo das qualidades humanas</i> no momento em que chegou ao MIS-BH	130
Figura 48 - <i>Story-board</i> do filme <i>O circo das qualidades humanas</i>	129
Figura 49 - Etapas da Musealização.....	131
Figura 50 - Esquema proposto por Ferrez p/ explicar a relação dos contextos.	136
Figura 51 - Sala do MIS-BH onde se acondicionam rolos de filmes em 35mm.	139
Figura 52 - Cartaz do filme <i>Gringo, o último matador (1972)</i>	142
Figura 53 - Espaço expositivo do MIS-BH	142
Figura 54 - Espaço expositivo do MIS-BH	143
Figura 55 - Espaço expositivo do MIS-BH	143
Figura 56 - Esquema para entender o lugar da animação proposto por Pikkov	145
Figura 57 - Imagem da animação <i>Gertie the Dinosaur (1914)</i>	146
Figura 58 - Capas dos DVDs com das animações <i>O homem que pintava músicas (2013)</i> e <i>O extraordinário caso do Sr. A (2014)</i>	148
Figura 59 - Foto do realizador em seu ateliê.....	148
Figura 60 - Cartaz de Divulgação do filme <i>O homem que pintava músicas</i>	1501
Figura 61 - Estudo em aquarela de Jackson Abacatu, retratando o Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte, cena de <i>O homem que pintava músicas (2013)</i>	150
Figura 62 - Pintura digital por Thiago Franco, retratando a Praça da Estação, em Belo Horizonte, cena de <i>O homem que pintava músicas (2013)</i>	151
Figura 63 - Sequência de pinturas (acrílica sobre papel), cena de <i>O homem que pintava músicas (2013)</i>	151
Figura 64 - Cartaz de Divulgação do filme <i>O Extraordinário caso do Sr. A</i>	1523
Figura 65 - Sr. A e Finura, cena do <i>O Extraordinário caso do Sr. A</i>	153
Figura 66 - Sr. A passando uma cantada, cena do <i>O Extraordinário caso do Sr. A</i>	153

LISTA DE ABREVIATURAS

Ancine - Agência Nacional de Cinema
BiFi - Biblioteca da Imagem da Filmoteca - BNF
CB - Cinemateca Brasileira
CNC - Centro Nacional da Cinematografia, Bois d'Arcy.
CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural
CPPA - Comissão Permanente de Política de Acervos
CRAV - Centro de Referência Audiovisual
CTAv - Centro Técnico Audiovisual
DIP- Departamento de Imprensa e Propaganda
DPM - Diretoria de Políticas Museológicas da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte
EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes S/A
FIAF- Federação Internacional de Arquivos de Filme
FMC - Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte
FNpM - Fundação Nacional pró-Memória
INC- Instituto Nacional de Cinema
INCE - Instituto nacional de Cinema Educativo
INRC - Inventário Nacional de Referência Cultural
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MinC - Ministério da Cultura
MIS-BH - Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte
MISes - Museus de Imagem e Som
MIS-RJ - Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
MIS-SP - Museu da Imagem e do Som de São Paulo
NFB - National Film Board of Canada
SPHAN - Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais
UNESCO - Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura.
UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 - Sobre o estado da arte: pensar na relação cinema-patrimônio-museologia	24
1.1 A relação patrimônio-musealização-cinema.....	26
1.2 O IPHAN e o Cinema Brasileiro	44
1.3 O cinema, o filme e o patrimônio cinematográfico/audiovisual.	51
CAPÍTULO 2: Da sala escura ao cubo branco: aproximações sobre o cinema e museu	69
2.1 Museu de Cinema: a trajetória dos museus e sua relação com o cinema ..	77
2.2 Do Museu Real ao MIS a relação museu-cinema no Brasil.....	102
CAPÍTULO 3: Estudo de Caso: o filme e sua musealização pelo MIS-BH .	112
3.1 Crônica de uma trajetória: do CRAV ao MIS-BH	115
3.2 O processo de musealização a partir da Política de Aquisição de Acervo do MIS-BH	132
3.3 Animação, um realizador e o Fundo Jackson Abacatu	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	160
ANEXOS	177
Anexo A	178
Anexo B	184
Anexo C	186
Anexo D	189

*"O cinema é uma arte, como a poesia, o romance, a música,
a escultura, a pintura ou arquitetura. Uma arte com um meio
próprio de expressão, que é a imagem em movimento.
Donde, condição preliminar para que haja cinema:
a imagem deve mover-se"*
(Vinicius de Moraes, 1946)

INTRODUÇÃO

A imagem em movimento é um elemento onipresente em nossa sociedade, e tem como principal fundamento o princípio cinematográfico¹. O filme, de forma genérica, pode ser tudo o que é oferecido como um vídeo, de forma analógica ou digital, que pode ser baixado da Internet como um recurso ou curta-metragem, por exemplo, com o YouTube[®]. Logo, o filme tornou-se "uma metáfora para todo tipo de imagem em movimento", conforme explica Paech (2011)².

Os filmes são parte importante do nosso cotidiano, é difícil imaginar o mundo sem eles. Podemos vê-los em qualquer lugar, na sala de cinema, em casa, no carro, no ônibus, avião, além de os carregarmos conosco em nossos notebooks, iPad[®], iPod[®] ou iPhones[®]. Apesar de ser uma expressão artística recente, o cinema pode ser visto como uma marca do "moderno" estabelecido no século XX.

Alguns teóricos dizem que o Cinema passou por conjuntura de ondas de destruição (GARCÍA, 2006)³, outros afirmam, ainda, que passou por oito mortes (GAUDREAULT & MARION, 2016)⁴, sempre com o movimento de retorno. Sendo a última advinda da tecnologia digital, ou seja, em constante movimento de mudança.

Recentemente presenciamos uma ampliação do conceito de Patrimônio⁵, a partir do reconhecimento como patrimônio cultural de um universo de bens culturais para além dos monumentos e dos fatos memoráveis da história. Na mesma perspectiva estão os museus, por meio da aquisição e seleção desses

¹ Entende-se como princípio cinematográfico, a imagem em movimento sincronizado ao som, uma das características principais daquilo que foi criado pelo cinema e o diferencia das demais formas de arte.

² Esse não é o objetivo da nossa discussão, entretanto está bem desenvolvido em PAECH, Joachim. "The Intermediality of Film" *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 4: 7-21., 2011. Disponível em: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C4/Film4-1.pdf>. Acesso em: 05 jun.2016.

³ Tais questões podem ser aprofundadas a partir da leitura da dissertação de COSTA, Sílvia Ramos Gomes da. *As ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

⁴ Essas questões podem ser aprofundadas em: GAUDREAULT, André; MARION, Phillipe. *O Fim do Cinema? Uma mídia em crise na era digital*. Campinas (SP): Papirus, 2016.

⁵ A palavra patrimônio pode ser utilizada em diferentes contextos que acarretam, por sua vez, diferentes significados. Ao longo deste trabalho utiliza-se a palavra patrimônio com o significado de Patrimônio Cultural, uma subcategoria conforme explica Gonçalves (2009), cujo conceito será trabalhado adiante.

bens como parte de suas coleções ou de seus acervos. Isso ocorre principalmente ao longo do século XX, marcado fortemente pelas transformações da contemporaneidade.

Percebe-se um movimento contemporâneo de pluralização que designa não um, mas vários patrimônios⁶ – cada um deles correspondendo a um olhar, a um modo diferente de apropriação dos bens que nos rodeiam –, permitindo uma leitura ampla em que elementos materiais e imateriais se unem para a representação do que nos identifica e que se considera patrimônio cultural.

O desenvolvimento das novas tecnologias apresenta, na sociedade contemporânea, novos paradigmas, como a virtualidade, o mundo digital, a comunicação em rede e o ciberespaço⁷. Isso traz como consequência uma profunda transformação vivencial e existencial nas relações sociais, num ambiente dominado pelo uso do computador e *smartphones* imersos em sistemas de multimídias por meio de imagem e som. A contemporaneidade nos faz emergir num universo repleto de informações a todo instante, estamos a todo tempo conectados à rede, trocando dados, imagem (em movimento ou não) e sons.

Logo, o que nos interessa aqui é entender que o princípio do cinematográfico está mais próximo de nós do que imaginamos, presente em nosso dia a dia. E o audiovisual perpassa os processos comunicacionais da contemporaneidade. E ao reconhecer o valor do filme por motivo afetivo, estético-formal, de rememoração, dentre outros, torna-se patrimônio cultural a partir de processos específicos que discutiremos neste estudo.

A presente pesquisa busca analisar como é realizado o processo de musealização⁸ de filme pelo Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. Para isso, parte-se do princípio de que o **filme** é um produto/bem cultural realizado a partir de uma produção cinematográfica, e que se torna patrimônio cultural (patrimônio audiovisual) por meio do seu agente institucional de patrimonialização⁹ (MIS-BH).

⁶ Esclarece que a utilização do termo "patrimônios" pretende abarcar a sua diversidade e em diferentes classificações ou categorizações: tangível, intangível, arqueológico, arquitetônico, paisagístico, ferroviário, bibliográfico, documental, audiovisual, musealizado.

⁷ Segundo Sodré (2002), a contemporaneidade cria um quarto *fisio*, que é o da virtualidade, questão que é desenvolvida no livro: SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho*. Petrópolis: Vozes, 2002.

⁸ Será abordado de forma teórica e conceitual no capítulo adiante.

⁹ Será abordado de forma teórica e conceitual no capítulo adiante.

Logo, apoia-se na ideia de que o **filme é um bem cultural, um objeto artístico produzido a partir do Cinema**, produto do contexto no qual é produzido, em que um conjunto de imagens em movimento carregadas de significados apresenta um discurso ou narrativa a respeito de uma ideia.

Nessa perspectiva, toma-se o Cinema (expressão de uma linguagem artística) como um importante elemento de expressão (**referência cultural**) da nossa sociedade e, por meio de seus bens/produtos gerados a partir desta arte salvaguardados nas instituições responsáveis pela sua preservação, torna-se patrimônio cultural.

Enfim, no caso brasileiro, a referência cultural do cinema se desdobrará em processo de musealização por instituições que lidam com o reconhecimento deste patrimônio, podendo ser elas museus, cinematecas ou arquivos.

Se observarmos o Patrimônio numa abordagem epistêmica, veremos que o século XX legou-nos o hábito de pensar o patrimônio a partir de espaços existentes, bem delimitados, a partir de **referenciais** iconizados pela natureza ou pela cultura humana, legitimados pelos espaços simbólicos identificados como arte, ciência, técnica, religião.

Outro ponto importante na análise é a emergência da noção de patrimônio, que se dá quase sempre numa perspectiva histórica a partir de um sentimento de perda, ou seja, um meio de resguardar os vestígios do passado em iminência de destruição ou desaparecimento (ABREU, 2009). Foi assim que ocorreu no Pós-Revolução Francesa e na Primeira e na Segunda Guerra Mundial, mas essa preocupação coletiva em relação aos bens não ocorre somente no período entre guerras e revoluções. No caso brasileiro, percebe-se que, ao longo de sua trajetória, as políticas de Patrimônio Cultural consolidadas sofreram bastante influência do modelo francês concebido no século XIX. Esse modelo influenciou grande parte das outras políticas de Patrimônio implantadas em outros países do Ocidente.

É interessante perceber que o mesmo sentimento se voltará para essa noção também vista como elemento de identidade¹⁰ que irá se desdobrar nas ações de reconhecimento e preservação do Cinema. E no caso específico do

¹⁰ Essa questão sobre a identidade é melhor desenvolvida no texto: ANDERSON, Benedict *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a expansão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Cinema, o assombro de suas oito mortes anunciadas anteriormente sempre coloca em risco a sua existência nos moldes tradicionais do “cânone” do cinema: imagem em movimento sobre uma película projetada na sala escura.

A inquietação que me motivou a apresentar esta pesquisa neste programa de mestrado iniciou-se durante a elaboração da minha monografia de graduação. Na ocasião buscava compreender a materialidade da película para, assim, apresentar uma proposta de conservação preventiva à Coleção Globo Minas do CRAV – atual Museu de Imagem e Som¹¹ de Belo Horizonte (MG). Foi quando tentei compreender o que seria o objeto filme e o porquê da sua preservação. A partir de então busquei analisar a película para além de sua materialidade e do seu conteúdo, ou seja, tentando entender o filme com uma obra artística que utiliza uma linguagem inovadora, a imagem em movimento e o som, e que é objeto de preservação.

A partir de então surgiram as seguintes questões: Por que o filme é preservado? Qual seria seu valor para que fosse preservado? Quem o preserva? Qual instituição tem por objetivo sua preservação? Parti, então, da primeira instituição em que iniciei minha pesquisa. Logo, outra questão apareceu: o que seriam os museus de imagem e som? Qual é o seu papel? E qual seria o papel das Cinematecas e dos Arquivos que preservam os filmes?

A partir desses primeiros questionamentos desenhei o que seria o projeto de pesquisa. Busquei o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, da UNIRIO, a fim de buscar caminhos que pudessem resolver essas questões. Foi inserido na Linha de Pesquisa 2: Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento, em específico analisando as relações entre Museologia e Patrimônio, no tempo e no espaço, em todas as suas representações, bem como a Museologia e os Novos Patrimônios e Museologia Aplicada a Acervos, que são ementas propostas pela referida linha.

Iniciadas as disciplinas dos programas, procurei responder minhas inquietações e encontrar caminhos a partir das referências discutidas em sala de aula, de indicações dos professores e colegas da turma que compartilharam as

¹¹ No momento da escrita da monografia a instituição ainda era nomeada e conhecida como Centro de Referência Audiovisual (CRAV). O CRAV havia sido criado em 1995 para ser o futuro Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, o que de fato aconteceu em 2014.

indagações, além das constantes direções e dos questionamentos levantados em cada orientação.

Diante do exposto, o projeto passou por várias remodelações até chegar ao cerne da pesquisa em questão. Logo, esta pesquisa de dissertação pretende abordar questões em torno da patrimonialização/musealização do filme, a partir de uma reflexão que surge num propósito de uma discussão inicial sobre o reconhecimento do Cinema como referência cultural para a cultura da cidade de Belo Horizonte e como essa referência torna-se patrimônio.

A partir da análise da construção teórico-conceitual do campo museológico e do patrimônio, bem como da trajetória das cinematecas e dos museus de imagem e som, o objetivo geral desta pesquisa é analisar como é realizado o processo de musealização de filmes pelo Museu de Imagem e Som de Belo Horizonte, de forma a reconhecer esses filmes como patrimônio cultural.

Especificamente, buscamos discutir as formas de patrimonialização do Cinema. O que se procura é a compreensão do olhar museológico sobre o objeto filme e sua função como testemunho/bem cultural musealizado no contexto dos Museus de Imagem e Som. Além disso, analisa-se o valor simbólico envolvido no processo de patrimonialização do cinema, em específico na musealização de filmes, de forma a reconhecer a relação e as aproximações entre cinema e museu, discutindo as construções conceituais de patrimonialização, referência cultural e musealização.

Contudo, vale ressaltar que seu significado é uma construção social que vem sendo feita ao longo dos anos agregando e ampliando seu sentido. Como arranjo pretende-se apresentar uma dimensão teórico-conceitual, uma execução prática e política. Para tanto são de fundamental importância o olhar histórico e a sua construção social para chegarmos ao objeto filme como patrimônio audiovisual¹².

A seguir busca-se contextualizar um dos possíveis caminhos por que o filme passa ao ser patrimonializado ou, melhor dizendo, musealizado. Inicialmente busca-se explicar que instituição é essa e qual é o seu papel na

¹² Ambos os termos e conceitos serão desenvolvidos nos capítulos que se seguirão.

sociedade contemporânea. Isso posto, é possível compreender o interesse de preservação¹³ dessas instituições e as formas de sua atuação.

Frente ao exposto acima se chega à seguinte questão: como é realizado o reconhecimento do filme como Patrimônio Cultural?

Partimos do pressuposto de que o processo de musealização de filmes realizados pelo Museu de Imagem e Som de Belo Horizonte é uma das formas do reconhecimento do filme como patrimônio cultural. Para isso é necessário perceber o reconhecimento do valor simbólico do Cinema que é uma Referência Cultural.

Em face das pontuações acima colocadas, a justificativa para o desenvolvimento desta pesquisa reside na necessidade de esclarecer, a partir dos teóricos do campo da museologia e do patrimônio cultural, a definição do filme como objeto museológico. Soma-se a necessidade de compreender o cinema como referência cultural e o filme como patrimônio cultural reconhecido.

Junto a esses apontamentos, levantei algumas inquietações que tive durante o processo de elaboração da monografia¹⁴ em que meu objeto de estudo foi o Fundo Globo Minas, que pertencia ao Centro de Referência Audiovisual, ligado à Diretoria de Políticas Museológicas (DPM). Apesar de estar dentro e pertencer à DPM, todos os procedimentos de organização e documentação realizados eram próprios de um arquivo.

Para estabelecer a proposta, enxerguei o filme como bem cultural, quer ele seja positivo ou negativo, devendo ser considerado como uma peça única, considerando-o um testemunho sob dois aspectos: como um objeto em si e como uma fonte de informação das imagens e dos sons que a constituem. Entretanto não pude trazer essa questão para a monografia em que se pretendia uma proposta de conservação preventiva ao acervo. Após a defesa da monografia comecei a pesquisar sobre o assunto percebendo que a cinemateca, os arquivos e museus de Imagem e Som foram assuntos de várias pesquisas nos últimos anos.

¹³ Esclarece-se aqui o uso da palavra preservação no sentido amplo que abarca a dimensão física e informacional do objeto a ser preservado.

¹⁴ SANTOS, Ramon Vieira. *Conservação Preventiva e Acervo Fílmico: um olhar ao acervo do Centro de Referência Audiovisual*. Monografia. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

A primeira década do século XXI foi marcada por vários estudos brasileiros sobre a preservação cinematográfica, principalmente de Correa Jr. (2007), Souza (2008), Coelho (2009), dentre outros que foram referenciados em várias dissertações e teses¹⁵ cujas pesquisas partiram de um acervo ou instituição como objeto. Entretanto, vale ressaltar que não se trata de uma discussão somente da última década e, sim, do início dos anos 1980, quando o tema começa a atrair a atenção internacional e se intensificam as discussões de preservação do patrimônio cinematográfico, conforme explica Souza (2008).

Isso ocorre, principalmente, a partir da Recomendação sobre a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento, na Conferência Geral da UNESCO que se reuniu em Belgrado, em 1980, em que se ressaltou a importância da preservação do material cinematográfico como patrimônio, expressão da cultura e identidade, impulsionando o grande debate internacional.

No Brasil, em 1981, é publicado *Cinamateca Imaginária; Cinema & Memória*, em que é reunido o resumo das discussões do Simpósio sobre Cinema e Memória do Brasil ocorrido no Rio de Janeiro, em 17 a 19 de agosto de 1979, promovido pela EMBRAFILME Cinamateca Brasileira e pela Cinamateca do MAM.

Em 1983, Raymond Borge publica *Les cinémathèques*, historicizando o percurso das cinematecas¹⁶ e da FIAF¹⁷, buscando descrever o movimento internacional de preservação de filmes. Segundo Borge (1991), tal proposta de criação de uma associação internacional que agrupasse os arquivos de filmes foi concretizada por ocasião de uma homenagem ao Museu de Arte Moderna de

¹⁵ Vide a listagem no anexo das dissertações e teses levantadas durante a pesquisa.

¹⁶ Instituição onde se preserva e acondiciona o material fílmico e o não fílmico (roteiros, material de divulgação, cartazes, fotografias, arquivos pessoais de cineastas, críticos, arquivos institucionais de entidades ou empresas ligadas ao campo cinematográfico, etc.). Correa Jr (2007) define a cinemateca como "um arquivo, mas não é um arquivo qualquer. Trata-se de uma mistura de arquivo, museu e escola. Uma cinemateca preserva o patrimônio para difundir-lo, por meio de exposições, cursos, publicações, etc., e não apenas no seu espaço próprio. Historicizando o passado para compreender o presente e vice-versa" (p.17) e, ainda, explica que "as cinematecas não são proprietárias do patrimônio que guardam, e em médio prazo a abstenção delas de participação no campo da produção e da adoção do depósito legal como 'solução final' para suas querelas jurídicas" (p.11).

¹⁷ A Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF) foi fundada em 1938 por quatro das organizações pioneiras: Cinémathèque Française, Reichs filmarchiv, National Film Library, Film Library of Museum of Modern Art, cuja finalidade sempre foi a de garantir conservação e exibição de imagens em movimento, como também discutir e questões ligadas a preservação e arquivamento dos filmes.

Nova York e uma retrospectiva do cinema norte-americano preparadas pela Cinemateca Francesa.

A FIAF teve sua fundação em Paris, hoje sua sede atual está em Bruxelas, na Bélgica, e foi a primeira instituição internacional cujo objetivo maior é se dedicar à preservação de filmes de forma conjunta, trocando informações, estabelecendo parâmetros de conservação e seus princípios éticos. Concebida inicialmente com quatro membros, a Federação congrega hoje mais de 150 instituições em mais de 77 países que se dedicam a recuperar, colecionar, preservar e exibir imagens em movimento que possuam valor como obras de arte e documento cultural e histórico, conforme esclarece Soares (2014).

Na década seguinte, com as comemorações dos 100 anos do surgimento do cinema, Ray Edmondson publica: *Audiovisual archiving: philosophy and principles*¹⁸, definindo o documento audiovisual e o patrimônio, a pedido da UNESCO, o que iremos discutir ao longo da dissertação (SOUZA, 2009).

Por fim, pensar o filme como objeto é enxergar o filme para além de sua materialidade, entender como arte, seu sentido e seu valor, significações que ele adquire no contato com a realidade presente e seu contexto, conforme explica Baudrillard (2008), por meio do seu estatuto simbólico¹⁹. Sendo assim, esse é o resultado da relação de representação referente ao observador, conforme defende Pomian (1984), passando então o filme a ser desencadeador de reflexões e questionamentos.

A partir dos estudos que delineiam o objeto de estudo da museologia nos seus diferentes pressupostos, e na relação homem e objeto, e sua herança cultural, este projeto busca estabelecer a definição do olhar ao objeto, neste caso, o filme. Conforme será discutido adiante, nota-se que a museologia, cada vez mais, atua relacionando-se com outros campos e contribuições advindos das aplicações disciplinares dos diferentes ramos do conhecimento de forma interdisciplinar, como pontua Lima (2003). Esclarece-se aqui, também, que ela estabelece a relação com o Patrimônio que também é reafirmada por diversos

¹⁸ Recentemente foi publicada sua versão brasileira: EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisuais*. [Tradução de Carlos Roberto de Souza]. Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

¹⁹ O objeto assume um estatuto subjetivo, no qual é garantida a ele uma permanência no tempo por meio da preservação. De forma que representa no presente e no futuro, a memória de um tempo passado (BAUDRILLARD, 2008).

pesquisadores do campo da museologia que serão discutidos ao longo desta dissertação.

Como abordagem teórico-metodológica para responder a questão apresentada, optou-se pela abordagem dedutiva, em que parte-se do geral para o particular (LAKATOS & MARCONI, 2002). A partir de um pressuposto teórico discutido nos capítulos 1 e 2, pretendeu-se estabelecer categorias de análise (etapas do processo de musealização) a fim de verificar se os dados coletados durante a pesquisa atendem ao seu objetivo geral. Sendo assim, parte-se de referências da teoria para embasar a análise na qual será desenvolvido o estudo de caso.

Quanto ao procedimento de pesquisa do tipo estudo de caso, busca-se compreender os museus de imagem e som a partir da experiência do MIS-BH, e, mais especificamente, perceber como este atua na musealização de filmes, com base na observação de suas ações para, assim, delinear as conclusões finais levantadas sobre o processo que interessa aos objetivos desta pesquisa.

Inicialmente desenvolveu-se a pesquisa bibliográfica no intuito de historicizar o conceito e a criação dos Museus de Imagem e Som ao longo dos anos e sua trajetória no contexto brasileiro. Buscam-se, assim, os referenciais teóricos definidores dessa tipologia de museu e o seu contexto na sociedade contemporânea.

Após o levantamento referencial-teórico, partimos para a pesquisa de campo, na qual se realizou um levantamento histórico-documental da instituição que se utilizou como estudo de caso. Nesse momento, buscamos compreender como a instituição enxerga o filme e qual processamento técnico a mesma destina ao objeto, coletando dados primários – arquivo institucional, história das coleções, lista de documentação –, em visitas técnicas, no MIS-RJ, MIS-SP, e no MAM-RJ, a fim de buscar um panorama das questões que foram levantadas ao longo da definição do projeto. Optou-se por estudar uma instituição de Belo Horizonte, devido à localização geográfica que facilitaria a pesquisa de campo, e devido à identificação do acervo à prática cinematográfica. O MIS-RJ tem seu acervo voltado à imagem do Rio de Janeiro por meio da imagem e do som, principalmente, a música carioca. O MIS-SP nasce com a vocação de preservar a cultura paulistana por imagem e som. O MAM-RJ, desde sua criação, teve a preocupação com o cinema, entretanto, o seu acervo cinematográfico foi tratado

de forma diferente ao museológico por meio de sua Cinemateca (departamento do museu).

Essas primeiras avaliações resultaram num diagnóstico para que se pudessem selecionar as instituições que fossem objeto da pesquisa. Realizada a coleta de dados, foram apontados os resultados coletados na pesquisa de campo, e foi selecionado o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte como instituição-objeto da pesquisa.

E, já dentro do MIS-BH, optou-se inicialmente por investigar três Fundos (Tony Vieira, Jackson Abacatu, Jorge Moreno), entretanto se aprofundou somente nas animações do Fundo de Jackson Abacatu pela especificidade a que esta pesquisa se propôs. Logo, iremos abordar um tipo específico de filme: filme de animação e seu processo de musealização iniciado pelo MIS-BH.

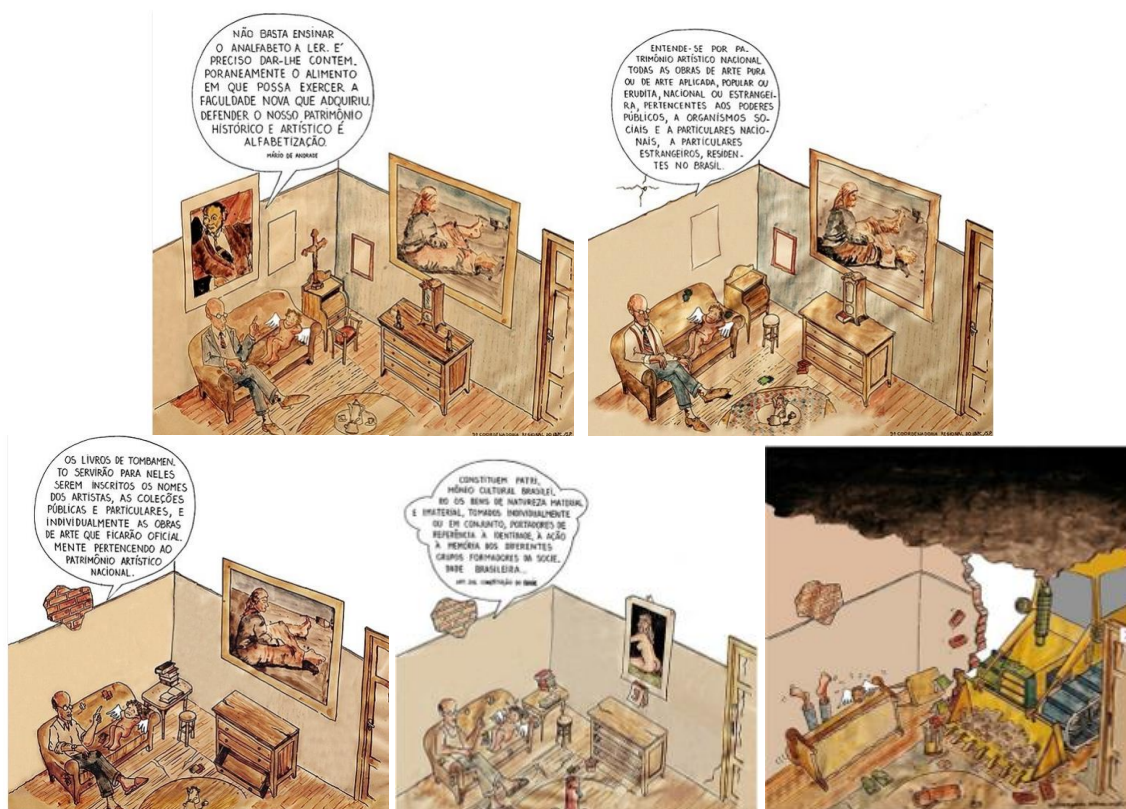
Por fim, esclarece-se que foi estabelecida a estrutura da dissertação em três eixos-capítulos síntese que pudessem explicar de forma mais clara a hipótese aqui apresentada. Para iniciar, pretende-se estabelecer o lugar de fala, o estado da arte, apresentando conceitos da Museologia e do Patrimônio Cultural. Nesse contexto, discorre-se sobre os processos de patrimonialização, musealização e referência cultural. Logo após será discutida a relação entre museu-cinema e patrimônio-cinema.

Após o levantamento referencial teórico, partiremos para a pesquisa de campo, na qual se pretende realizar um levantamento histórico-documental da instituição que se utilizou como estudo de caso. Nesse momento, busca-se compreender como a instituição enxerga o filme e qual processamento técnico a mesma destina ao objeto. Definido o lugar de fala, apresenta-se um breve histórico da trajetória do patrimônio cinematográfico no contexto brasileiro em que a presente dissertação aborda este patrimônio e o processo simbólico envolvido em sua valoração por meio dos museus de imagem e som e cinematecas.

O terceiro capítulo é o capítulo-chave da dissertação, pois se trata da análise do filme em sua patrimonialização/musealização no contexto do Museu de Imagem e Som de Belo Horizonte. Sendo assim, desenvolve-se a institucionalização patrimonial do filme, em paralelo à discussão do Cinema como referência cultural. Por fim, desenvolvem-se as considerações finais trazidas pela imersão no campo e pela pesquisa aqui concebida.

CAPÍTULO 1 - Sobre o estado da arte: pensar na relação cinema-patrimônio-museologia

Figura 1 – Painéis realizados por Antônio Luiz Dias de Andrade, o Janjão, para a exposição "Fundação pró-Memória em extinção", na sede da Cinemateca, em São Paulo (1991)



Fonte: SANTOS, 2012, p.1.

Os painéis reproduzidos na Figura 1 apresentam os percalços que o Patrimônio Cultural enfrenta no seu dia a dia. E que muitas vezes temos que driblar os obstáculos que encontramos no meio do caminho.

Ao lidarmos com a questão do Patrimônio Cultural, é importante perceber que estamos procurando realizar uma reflexão que parte de uma prática cultural existente em nosso cotidiano. Logo, apresentam-se aqui conceitos discutidos e relacionados ao Patrimônio Cultural como uma categoria do pensamento (GONÇALVES, 2009) que vem sendo construído ao longo das últimas décadas e se consolidado a cada dia como uma disciplina do universo acadêmico a partir de

pesquisas desenvolvidas em programas de pós-graduação no Brasil e exterior que buscam estabelecer conceitos e reflexões sobre as práticas existentes. E isso a partir do fundamento na compreensão simbólica das evidências culturais (bens culturais tangíveis e intangíveis) num determinado espaço e a sua respectiva inserção ou apropriação nos diferentes níveis de grupos ou sociedades e, sob diferentes metodologias dos campos do conhecimento os estudos a respeito do que alguns atores conceituam como a Cultura Material²⁰.

Algumas vezes esses bens acabam sendo retirados de seu local de origem e reunidos numa instituição patrimonial, ou são protegidos e preservados nos seu local de origem. Por conseguinte, a evidência material da cultura é um elemento de crucial importância para os museus que guardam essas referências da dimensão cultural das sociedades. Sendo assim, pretende-se apresentar e demarcar o período e o contexto em que foi realizada a estruturação dessa construção, além da sua relação com o Patrimônio Cultural.

Não há como aprofundar os estudos a respeito do Patrimônio Cultural sem pontuar três pontos: a construção do **olhar** e a **noção** que se construiu na sociedade ocidental; a trajetória das **políticas públicas** e institucionalização das ações de Patrimônio Cultural no Brasil, e a **discussão teórico-conceitual** construída e debatida na academia com base edificante da construção conceitual desta dissertação.

Assim, este capítulo foi construído com base nesses pilares que, para tanto, buscou-se discutir autores que abordam esse tema a fim de relacionar e aproximar-se do patrimônio audiovisual. A seleção aqui apresentada ao longo do texto reafirma o olhar que se almeja estabelecer ao abordar a cinematografia com patrimônio.

Há vários campos que discutem a relação do Homem ao Patrimônio Cultural tal como a História, a Antropologia, a Arqueologia, a Sociologia, dentre outras. Entretanto, a relação do Patrimônio Cultural aqui estabelecida é realizada a partir do campo da Museologia, na qual se trabalha a definição proposta por Mensch (2004), cuja Museologia pode ser definida como o estudo da

²⁰ A expressão cultura material refere-se a todo segmento do universo físico socialmente apropriado, designado e considerado como um artefato, que é apenas um dos componentes da cultura material, conforme esclarece Meneses (1998).

Musealização e da *Musealidade*²¹, sendo a *Musealização* uma transferência física de bens do "contexto" primário para o "contexto" museológico e a *Musealidade* os sentidos atribuídos aos objetos que são a causa do processo de *Musealização*.

A discussão pretendida neste capítulo constrói essa relação a partir de livros publicados e pesquisas de dissertação e teses de doutorado que se voltaram às questões relacionadas ao patrimônio cultural a fim de apresentar um panorama conceitual que sustente a ampliação da noção de patrimônio cultural, aproximando Cinema e objeto filme, constituindo o patrimônio audiovisual.

1.1 Pensar na relação patrimônio-musealização-cinema

Ao buscar a procedência etimológica da palavra **Patrimônio**, depreende-se que sua origem vem do termo, em latim, *Patrimonium* (FUNARI & PELEGRINI, 2009; LIMA, 2012), no qual o radical *pater* significa pai, e o sufixo - *monius*, função ou papel, bem como uma qualidade pessoal ou comportamento, ou seja, a função hereditária de bens. Lima (2012) esclarece que a palavra faz referência aos bens que são transmitidos ao filho pelo pai, *pater familias*, vislumbrados não segundo seu valor pecuniário, mas em sua condição de bens a transmitir (POULOT, 2009), ou seja, que serão transmitidos, trazendo a ideia de ressonância²²; ou ainda, às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e tempo (CHOAY, 2001). Ou seja, o termo é utilizado em diversos contextos, mas sempre atrelado a bens aos quais se atribuiu um valor.

E para trazer uma discussão contemporânea do Patrimônio Cultural é necessário conhecer bem a trajetória que se seguiu até o presente momento, para, assim, perceber a construção do olhar e a ideia de **Processo** na qual está

²¹ Esses termos, concebidos pelo tcheco Zbynek Stránský nos anos 1980, referem-se aos processos executados pelo museu, conforme observa Baraçal (2008). O teórico esclarece que a musealidade e a musealização estão ligadas ao registro como forma legal de conferir valor a um bem ou de tradução do valor simbólico já existente em estatuto patrimonial reconhecido (SOARES, 2012).

²² Segundo Gonçalves (2005), o patrimônio cultural possui três dimensões culturais: ressonância, materialidade e subjetividade, sendo a ressonância a atividade consciente de indivíduos ou grupos de atingir um universo mais amplo, o poder de evocar aquele bem a gerações futuras.

envolvido o modo de ação do patrimônio cultural, conforme explica Magnani (1986, p.4):

a noção de patrimônio cultural, conceito abstrato, amplo e de difícil delimitação nas sociedades complexas; é, antes, o resultado de uma intervenção política e discricionária. Supõe-se, vulgarmente, que os critérios dessas intervenções — que definem o que é patrimônio e o que deve ser preservado.

Entretanto, tem seu uso desde o princípio da contemporaneidade como herança de uma família ou tradição, como expresso pelo termo, em inglês, *Heritage*, em cujo significado há uma relação estreita com a ideia de algo a ser deixado ou transmitido para as futuras gerações (GONZALES-VARAS, 2003). Contudo, Choay (2001, p.27) pondera que no caso da Grã-Bretanha:

[...] um mesmo vocábulo, *heritage*, continuava a englobar de modo corrente e sem ambigüidade as duas noções de "monumento" e de "monumento histórico" para designá-los à proteção. *Heritage* pode, à primeira vista, parecer sinônimo de patrimônio: notar-se-á, entretanto, que nos contextos respectivos da Inglaterra e da França os dois termos têm conotações, o primeiro de respeito devido ao passado e de valor axiológico, o segundo de uma dimensão economicamente, "bem de herança".

Se a origem do termo nos remete à República romana (XX a.C.), ao longo dos anos o significado de patrimônio vai se ampliando, de um patrimônio privado de uma família ou indivíduo, passará pela construção de um patrimônio institucional da Igreja Católica na Idade Média até chegar ao coletivo, ligada à ideia de construção da nação e à formação das identidades nacionais. Para muitos autores da história e teoria do Patrimônio Cultural, é com a Revolução Francesa que o conceito se estabelece como algo de preocupação do Estado, da nação - e, por isso, a aproximação desse conceito aos monumentos, ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX.

Choay (2001) nos explica que a construção da concepção de patrimônio como monumento, como representativo da nacionalidade, é característico de todas as políticas de preservação e patrimonialização no ocidente. O significado de **monumento** se traduz em lembrar a memória, sendo todo artefato, conjunto de artefatos ou qualquer construção (túmulo, tumba, mausoléu, poste, totem, arco do triunfo, pirâmide, inscrição, etc.) cuja função é lembrar, rememorar acontecimentos, pessoas, família, regras ou ritos constitutivos da identidade de um grupo, sociedade ou nação.

As inscrições da patrimonialidade e as formas de patrimonialização passam, entre o final do século XVIII e a década de 1830, de uma representação "monumental" do saber e da memória para uma configuração que compreende todos os elementos da cultura material do passado, tal como ela era compreendida, na época, pela nova história. (POULOT, 2009, p.33)

Poulot (2011) aponta que, no contexto europeu, o significado de um patrimônio se identifica largamente com a tradição da literatura artística, a partir um repertório de seus monumentos, de suas coleções e de suas obras-primas, trazendo esses elementos para o imaginário da construção da ideia de patrimônio. Na França os primeiros manifestos contra a demolição de edificações históricas e monumentos franceses foi encabeçado por Vitor Hugo a partir de 1832, junto ao grupo do também escritor Prosper Mérimée, que foi o primeiro inspetor dos monumentos históricos. De fato, no caso brasileiro, temos também uma proximidade de literatos como Gustavo Barroso, Mário de Andrade e do jornalista Rodrigo Melo Franco de Andrade, que se dedicaram à construção do patrimônio no Brasil.

De forma particular na França, suas experiências consolidarão um paradigma para a organização do serviço, formas de proteção e restauração do patrimônio, além da contribuição de outros países como a Áustria - pela importância dos estudos teóricos de Devork e Riegl - e Grã-Bretanha - pela forma de construção de associações não estatais em prol da defesa dos monumentos.

Ainda no caso francês, o primeiro movimento preservacionista do patrimônio se encontrava dividido em duas tradições, entre arqueólogos e restauradores. Um grupo classista formado por Quatremère de Quincy (1755-1849) e Adolphe Didron (1806-1867) acreditava na preservação de uma paisagem orgânica que incluía o clima, os monumentos e os habitantes. Já o outro grupo medievalista, composto por Mérimée (1803-1870), Ludovic Vitet (1802-1873) e Viollet-le-Duc (1814-1879), que fizeram parte da Comissão de Monumentos Históricos no século XIX, defendia o olhar e o estudo minucioso aos monumentos históricos, além de sua restauração (POULOT, 2001).

É interessante perceber como o olhar para o patrimônio cultural vai se ampliando ao longo do tempo. Segundo Shiele (2002), o patrimônio é um **olhar**, em que se estabelece uma relação com o espaço e tempo por meio da atribuição

de significado. Sendo esse jogo de olhar que significa, apropria, compõe e, às vezes, recompõe o patrimônio cultural. Logo, definir o patrimônio representa uma atitude e revela modos precisos de ancoragem do olhar, conforme explica Schiner (2004).

Esse significado se estende aos valores. A questão do valor ou da valoração do patrimônio tem sido discutida numa reflexão sistemática durante mais de um século. De fato, é preciso compreender essa relação com um exercício em que o ponto de confluência se encontra no meio entre os bens e os sujeitos nos âmbitos das relações sociais, culturais ou econômicas.

A construção de objeto acontece inserida num sistema de produção e circulação de *bens simbólicos*, que estabelece um sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias legitimadoras, conforme esclarece Bourdieu (1999). E o processo de Musealização e Patrimonialização atua na transformação do bem a partir do seu atributo de valor, no qual se estabelecem mudanças interpretativas sobre os quais passam a atuar (LIMA, 2014). Lima (2015) constrói uma análise da dimensão simbólica do Patrimônio Cultural a partir do pensamento de Bourdieu (1989), trabalhando o processo de patrimonialização que: “trata-se de procedimento que representando a ação dos agentes especializados exerce o papel de interpretar, definir, tratar e informa/comunicar na esfera da cultura”, e ainda explica:

[...] as interpretações expressando termos e conceitos emprestados ao Patrimônio, isto é, o “sentido” e o “valor” (BOURDIEU, 1986, p. xii) dos atributos de categorização que são outorgados pelos agentes institucionais, as “instâncias de consagração (BOURDIEU, 1986, p. 116-135); -- aos procedimentos institucionais desses agentes com seus *corpus* de especialistas por que são dotados de específico “capital cultural” (BOURDIEU, 1986, p. 62); à “competência” cultural (BOURDIEU, 1989, p. 153) que os credencia no domínio do tema e dá o aval para as ações; -- à “legitimidade” social (BOURDIEU, 1989, p. 103) determinadora da qualificação patrimonial para as representações culturais; -- à feição de uma marca “distinção” (BOURDIEU, 1986, p. 11) ao transformar o que é do mundo cotidiano em algo de valor, os “bens simbólicos” (BOURDIEU, 1986); -- ao exercício do poder simbólico (BOURDIEU, 1989) que opera à apropriação de tratar, tutelando, as manifestações culturais patrimonializadas. (LIMA, 2015, p.3)

Para compreender a valoração é necessário entender que o valor atribuído ao bem cultural é construído a partir da definição de três pontos que são a estrutura da valoração: o **bem cultural** (objeto, manifestação ou expressão cultural), **sujeitos** (grupo social, comunidade ou sociedade) e o **contexto**

(espaço, território) no qual estão inseridos o bem e os sujeitos com o propósito de reconhecer os valores e sua significação cultural (MINISTÉRIO DE CULTURA DA COLÔMBIA, 2005). Geralmente esse bem é tido como um **elemento de referência coletiva** e, após o processo de patrimonialização, torna-se **Patrimônio Cultural**.

Figura 2 - Quadro resumo da valoração do bem cultural



Fonte: (MINISTÉRIO DE CULTURA DA COLOMBIA. Manual para Inventarios de Bienes Culturales Muebles, 2005, p.48).

Em outra perspectiva, de origem anglo-saxã, é a valoração do bem cultural por meio da Declaração de Significância. Trata-se de um "documento que expressa o valor cultural de um bem para uma comunidade (ZANCHETI & HIDAKA, 2014, p.3)", baseado no conceito de significância cultural que é definido pelo "conjunto de valores culturais que são atribuídos por uma comunidade a um bem (ZANCHETI & HIDAKA, 2014, p.4)". Essa Declaração é constituída de três etapas: reconhecimento da significância, avaliação da significância e elaboração da declaração. Esse documento atribui a valoração no processo de patrimonialização do bem cultural.

É na virada do século XIX para o século XX que são concebidos os valores "tradicionais" atribuídos aos monumentos. Riegl (2006) tentou estabelecer os critérios e um modelo que influenciou toda a prática do patrimônio ao longo do século XX. Segundo ele, haveria basicamente três tipos de monumentos: intencional, histórico e o antigo. E seu culto a eles se desenvolve por meio de dois tipos de valoração: valor de rememoração (valor de antiguidade,

de histórico e de rememoração intencional) e valor de contemporaneidade (valor de uso e de arte). Meneses (2009) nos explica que o campo contemporâneo do patrimônio cultural se manifesta por meio dos valores cognitivos, formais, afetivos, pragmáticos e éticos.

Ao longo do século XIX o patrimônio passou a ser uma preocupação de Estado, essencial para construção de uma nação por meios de símbolos de um passado comum, com representação de uma identidade coletiva. Nesse contexto são construídas normativas em diferentes países, destinadas a estabelecer os modos de agir para a proteção ao patrimônio. Tal questão do patrimônio como bem público será expressa no primeiro documento internacional que discute a questão do patrimônio, a Carta de Atenas (1931), deliberada pelo 1º Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos (1931) realizado pelo Escritório Internacional de Museus da Sociedade das Nações.

Após o período do pós-guerra, a ideia de um patrimônio comum da humanidade começou a ganhar mais força. E, logo, a concepção de um tratado que garantisse que os Estados signatários salvaguardassem os bens considerados expressões da criação do homem começa a ser discutida. A primeira resposta para esse movimento é a Convenção de Haia (1954), para Proteção de Bens Culturais em caso de conflito armado e seus protocolos, e, por fim, a Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural (1972).

Ainda assim, é importante destacar que a preservação do patrimônio cultural irá se influenciar pelas correntes de ideias e teorias ecológicas que ocuparam um dos papéis principais na discussão internacional na segunda metade do século XX. A ideia de um ambiente integral irá refletir no significado ampliado de patrimônio, integrando progressivamente o conjunto de testemunhos materiais do homem e do seu meio (SCHEINER, 2004).

Para além do natural e integral, o significado do patrimônio abará também uma face intangível ou imaterial, por meio da valorização e dos processos de patrimonialização dos modos de fazer e saber, das celebrações, dos ritos, das práticas, de representações, de expressões, de conhecimentos e técnicas e de lugares reconhecidos por um grupo ou sociedade em que é transmitido de geração em geração e constantemente recriado de forma a gerar um sentimento de identidade e continuidade (ABREU, 2015). Esse olhar surge no

final da década de 1980 e se consolidará em ações de proteção e salvaguarda desse patrimônio nos anos 2000 (UNESCO, 2003). Junto à discussão do intangível, a ampliação para o patrimônio digital²³ também ocorrerá na mesma década.

Devallées (2000) define o patrimônio como um “conjunto de bens ou valores naturais ou criados pelo homem que se recebe por sucessão (DEVALLÉES apud LIMA & COSTA, 2013)” existente num “território definido”.

Isso posto, o significado do contemporâneo do patrimônio está cada vez mais próximo de uma leitura de paisagem cultural em que os bens tangíveis naturais e culturais e os intangíveis são elementos que complementam um conjunto, além de aproximar o desenvolvimento sustentável da proteção do patrimônio. É um desafio, conforme explica Arroyo (2010):

De um conceito linear de tempo e história e uma noção material de patrimônio à potencialização da concepção da atividade, processo ou produto cultural e aproximação com o presente, os critérios de valoração do que deve ser institucionalizado, como patrimônio cultural, esteve nas discussões técnicas e teóricas, acadêmicas e institucionais. As implicações destas escolhas na gestão das políticas de patrimônio e as relações estabelecidas com os “lugares de patrimônio” e com os grupos sociais exigem aproximações cada vez mais complexas, tanto em relação aos critérios para institucionalização, quanto em relação aos instrumentos a serem utilizados e à participação das comunidades envolvidas. (ARROYO, 2010, p.21)

Logo, percebe-se que a discussão do patrimônio está no nosso cotidiano, os bens passíveis de patrimonialização se encontram ao nosso lado, em nossa frente, basta direcionar o olhar sobre eles. Sendo assim, o Patrimônio Cultural é tudo aquilo que é devidamente apreendido por um grupo ou sociedade, que pode se configurar em forma de diversos elementos que são referenciais de identificação de nossa cultura (SCHEINER, 2004). É possível perceber que, além de ser uma construção cultural, o patrimônio é um **processo**, e se encontra em movimento constantemente.

A museologia em seu processo de consolidação como campo trabalha a questão do Patrimônio Cultural a partir da análise dos processos de patrimonialização e musealização, conforme aponta Lima (2015, p.2):

²³ Charter on the Preservation of the Digital Heritage, aprovada na 32ª. Sessão da Conferência Geral da UNESCO, em 17 de outubro de 2003.

A Patrimônialização, que constitui um dos elementos da dimensão do discurso museológico pelo duplo efeito que encerra a ação de musealizar, pois, ao mesmo tempo, patrimonializa. E esse procedimento como o assunto que o ambienta, o Patrimônio, é objeto de estudo de outros campos do conhecimento que interagem com o espaço da Museologia.

Em 1982, Tomislav Sola propôs o termo Patrimoniologia, ou Estudos Patrimoniais, tirando o foco do museu e levando para as relações entre a sociedade e sua herança cultural. Nesse sentido, o campo da Museologia faria parte de um campo mais amplo envolvendo outras disciplinas – o da *Patrimoniologia*²⁴ ou *Critical Heritage Studies*. Essa é a ideia defendida por Tomislav Sola e Klaus Schreiner quando criaram o termo *Heritology* (SOLA, 2003), dedicado ao estudo “da relação específica entre o homem e a realidade”, e considerando o museu como “uma das formas possíveis de realizar a relação entre homem e realidade”:

[...] podemos ampliar a definição de museologia de modo a que ela abarque com sucesso os problemas gerais relativos à proteção e ao tratamento do patrimônio integral. Embora eu não considere a terminologia essencial [...] ainda reivindicaria hereticamente que não devemos nos restringir mesmo introduzindo novos conceitos. Por que não chamar esse conceito tão amplo de museologia, isto é, de uma disciplina que já não mais é centrada no museu, pelo nome de patrimoniologia? (SOLA, 1982, p.2)

Segundo alguns pesquisadores do campo da Museologia, essa definição tenderia a confundir-se com a Museologia, pois é a mesma definição o mesmo objeto de estudo proposto por Stransky (2008). Outros autores como Mensch²⁵, acreditam que o termo Patrimoniologia, desenvolvido por Sola, estabelece um conceito mais amplo para Museologia, em que se expande do museu (instituição), ampliando a uma atitude do homem com relação ao patrimônio integral. Essa discussão ficou restrita muito ao grupo dos teóricos da Museologia, com pouca influência nos outros teóricos contemporâneos que abordam o tema do Patrimônio Cultural.

²⁴ Segundo Scheiner, esse termo/conceito vem sendo estudado desde os anos 1990 pelo projeto de pesquisa Termos e Conceitos da Museologia, desenvolvido a partir de 1993 no âmbito do ICOFOM, sob a coordenação de André Desvallés.

²⁵ Concepção desenvolvida em sua tese: VAN MENSCH, Peter. *Towards a methodology of Museology*. PhD thesis. Zagreb: University of Zagreb, 1992. Cap. 04: Object of Knowledge. Disponível em: http://www.muuseum.ee/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/p_van_mensch_toward/mensch04.

Segundo Mairesse (2006), hoje é muito difícil separar patrimônio de museu, sendo que os dois se encontram fundidos, e ressalta que, já nos anos 1980, Tomislav Sola prevê para o a Museologia apresentar uma dimensão em que ela se ligará ao patrimônio em sua globalidade, para vir, no futuro, a se tornar Heritology:

pensou-se inicialmente como campo disciplinar de natureza científica, filosófica ou social, para em seguida reconhecer-se como saber híbrido, com limites quase indistintos ao que se desejou-se identificar como "patrimoniologia" (SOLA, 1982) ou "campo do patrimônio". Ao longo da última década, vem-se cada vez mais buscando pensar a Museologia seja como um campo híbrido (Museologia e Patrimônio), seja como mais uma forma rizomática de saber, que se bem admite algumas hierarquias epistêmicas (identificação de raízes, ou fundamentos) ao mesmo tempo se desvela pelos constantes deslocamentos em direção a outros saberes. (SCHEINER, 2015, p.6)

No caso da Museologia, ao iniciar uma discussão a respeito dos conceitos construídos neste campo, é importante demarcar o período e o contexto em que foi realizada a estruturação dessa construção. A produção conceitual se consolidará com a criação do ICOFOM - Comitê Internacional de Museologia (1977), que colabora de maneira decisiva nesse processo (SOARES, 2009). É nesse contexto que surge o que Cerávolo (2004) designa o "léxico de Brno", termos e conceitos da área tais como *Musealium*, *Musealização*, *Musealidade* e que serão difundidos pelas publicações do ICOFOM. Essa produção é a base constitutiva dos conceitos no campo da Museologia que vem sendo construída a partir de textos que foram publicados ao longo dos anos 1980 na série de publicações MuWop/DoTraM (Museological Working Paper/ Documents de Travail sur la Muséologie) e a ISS (ICOFOM Study Series), que internacionalizaram a discussão em torno da Museologia.

O pensamento da Museologia nasce a partir da aproximação a uma prática em museus. Para Gregorová (1980), o objeto da museologia é o estudo das relações específicas entre o homem e a realidade em todos os contextos em que foram e ainda são manifestados concretamente por meio dos objetos, territórios, práticas e expressões culturais de forma materializada ou virtual. Sendo assim, o museu é um meio, e não um fim, das formas concretizadas dessa relação específica (STRÁNSKÝ, 2008). Ainda Stransky (2008) propõe um sistema para estruturar a Museologia, explorando seus aspectos históricos,

estruturais e práticos, sendo ela, então, uma disciplina que estuda a musealidade dos bens culturais (STRÁNSKÝ, 2008).

Ao refletir sobre a produção de conhecimento sobre Museu e Museologia no Brasil, Waldisa Rússio Guarnieri e Tereza Scheiner são duas referências importantes para compreender a produção da área no Brasil. Além delas considera-se também importante a produção de Cristina Bruno, Marília X. Cury, Suely Cerávol, Diana F. Lima, Mário Chagas, dentre outros. Entretanto, vale a pena esclarecer que as obras de Scheiner e Guarnieri caminham em diferentes abordagens no entendimento de Museu e Museologia. Guarnieri desenvolve seu trabalho dialogando com a Sociologia, apropriando-se do conceito de fato social, de Durkheim, para teorizar sobre o conceito de *fato museal*. Nessa perspectiva, ela entende essencialmente Museu na relação do humano, no social, com os objetos. Para Scheiner, sua produção teórica perpassa abordagens filosóficas para explicar o conceito de museu como fenômeno. A autora desenvolve uma percepção ontológica, no qual o museu é percebido como um fenômeno considerando suas múltiplas manifestações nas diferentes percepções do Real.

Sendo assim, a Museologia vem se consolidando como um campo numa matriz interdisciplinar, de acordo com Lima (2003), que ainda nos esclarece que a Museologia atua relacionando-se com outros campos e contribuições advindas das aplicações disciplinares (apropriações disciplinar) dos diferentes ramos do conhecimento, atuando nos Museus, além de apontar que:

a Museologia-Museu convive com musealizações compostas por coleções tradicionais; áreas verdes; montanhas; espelhos d'água; cidades históricas; vilas operárias; celeiros; fábricas; costumes tradicionais como cantigas, folguedos, música, gastronomia; e, ainda, o formato virtual no contexto do ciberespaço. E outras modelagens conceituais virão a surgir em resposta às necessidades das demandas sociais. (LIMA, 2012, p.39).

Devallées e Mairesse (2010, p.52) explicam que o ato de musealizar:

conduz, no máximo, a dar uma imagem que não é um substituto da realidade a partir da qual os objetos foram selecionados. Este substituto complexo, ou modelo de realidade construído no seio do museu, constitui a musealidade, ou seja, um valor específico que emana das coisas musealizadas.

Maroevič (1997, p.1) nos explica que a musealidade abrange a maior parte das qualidades não-materiais do objeto ou dos conjuntos de patrimônio:

A musealidade é a característica de um objeto material que inserido numa realidade documenta outra realidade: no tempo presente é um documento do passado, no museu é um documento do mundo real, dentro de um espaço é um documento de outras relações espaciais. Assim, objetos de um determinado tempo e lugar podem documentar diferentes sociedades, ao ser testemunhos do seu desenvolvimento.

Sendo assim, a musealidade é definida como o **valor** ou **significado** de um objeto que nos dá o motivo de sua musealização, ou seja, uma ressignificação do bem:

O conceito de musealidade permite-nos reconhecer e identificar dois tipos essenciais de informação científica (seletiva) e cultural (estrutural). A informação cultural não está ligada à classe de informação científica que pode ser lida na forma precisa e imediata, a partir da mesma estrutura do objeto. (MAROEVIĆ, 1997, p.2).

Lima (2013, p.52) ressalta que a musealidade “trata-se da qualificação de um ‘valor cultural’ atribuído ao bem cultural (p. XX)” em consonância com o processo de musealização e ainda a define como:

um atributo que assume caráter definidor e valorativo, uma ‘especificidade’ outorgada por condição do campo da Museologia pela sua via expressiva de representação, o Museu, elemento mediador junto ao meio social da percepção do real através da ‘sua’ realidade construída; assentada no elenco de bens culturais e naturais no seu espaço teórico e prático de ‘ser’ e, ao mesmo tempo, ‘tratar’ o patrimônio, isto é, a herança coletiva. (LIMA, 2013, p.52)

Segundo ainda Mensch (1992), os bens culturais são portadores de informações, trata-se de um bem selecionado, classificado, conservado e documentado que é transformado em informação para a pesquisa ou em elemento de uma exposição.

E nos esclarece Loureiro (2012) que um objeto de museu não é somente um objeto num museu, por isso ele passa por um processo de "tratamento" a que denominamos:

[...] a musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter info-comunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (LOUREIRO, 2012, p. 2-3).

Sendo assim, ao construir um argumento para a musealização cinema a partir do filme como objeto museológico, é necessário compreender o processo de musealização, além da compreensão da instituição museu.

Na Museologia a incorporação dos bens culturais se realiza por meio do processo de musealização, compreendida como “um ato de apropriação das instâncias culturais” (LIMA, 2013, p.12), e ainda:

imprime caráter específico de valorização a elementos de origem natural e cultural. Estabelece sua caracterização identificando formas interpretativas materiais e imateriais da humanidade às quais imprime a interpretação de testemunhos que referenciam as existências e identidades. Considerados como documentos da realidade são determinados como objeto de tratamento científico pela Museologia, portanto adotados sob outra percepção da realidade, sendo reconhecidos na categoria dos bens simbólicos e integrados ao domínio do Museu, logo, ao contexto do patrimônio musealizado. A musealização consigna um juízo / atitude enlaçando o plano conceitual e a prática que se pode executar indistintamente no local no qual está situada a coisa – musealização *in situ* -- quanto realizando a sua transferência para outro espaço – musealização *ex situ*. Em qualquer das circunstâncias, a interferência apropriadora do poder detido pelo campo altera a realidade (da coisa) ao estabelecer um novo contexto de existência. (LIMA, 2013, p.51-52)

A ação dos museus sobre os bens culturais, denominada musealização, traz o objeto museológico para o universo museal quando dá a ele esse tratamento. Conforme explica Lima (2012, p.40), a musealização coloca o bem “sob a tutela especializada do museu para proteção e sua guarda”, objetivando não apenas garantir a integridade física, como também promover ações de pesquisa e documentação voltadas à disseminação das informações a eles relacionadas.

Os museus abrigam esses bens culturais que, em sua maioria, vêm de um passado anterior de processos de mudanças e trocas, que se constitui no patrimônio presente. Soares (2012) afirma que o domínio da identidade e da memória e dos museus é o domínio dos mitos, símbolos e representações, que indicam no presente os caminhos já tomados e aqueles que poderão tomar.

Schärer (2009) nos explica que a Musealização transforma o uso original e o contexto social que integram os bens musealizados em informações sistematicamente classificadas, de forma que o objeto é salvo do seu previsível destino e muda de realidade, ou seja, “tornou-se algo diferente de sua realidade anterior, embora seja fisicamente idêntica ao que era” (SCHÄRER, 2009, p.88). E

acrescenta Rússio (1984) que a musealização trata-se de “uma das formas de preservação”, sendo o museu como um “cenário institucionalizado”.

Desvallées e Mairesse (2010) determinam a musealização como “a operação destinada a extrair, física e conceitualmente, uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem e a lhe dar um estatuto museal, transformá-la em *musealium* ou *museália*, [...] fazê-la entrar no campo do museal”. Isso não se resume apenas a transferir um objeto para o museu, contudo, o processo pressupõe uma mudança de contexto na qual ocorre a transformação no estatuto do objeto que, “de objeto de culto, objeto utilitário ou de encantamento, animal ou vegetal”, se altera em “testemunho material e imaterial do homem e seu ambiente, fonte de estudo e exposição, adquirindo assim uma realidade cultural específica” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p.48). O “objeto portador de informação” ou “objeto-documento” estaria, para esses autores, “no cerne da atividade científica do museu tal como se desenvolve a partir do Renascimento, a qual visa a explorar a realidade por meio da percepção sensível, através da experiência e estudo de seus fragmentos” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2010, p.50).

Segundo Cury (1999), o “Museu-poeta” é aquele que possui um *olhar museológico* capaz de perceber o valor dos objetos ao selecioná-los e ao preservá-los. Logo, esse *olhar museológico* trata-se do critério poético que o museu utiliza para reconhecer a poesia espalhada nas coisas, ou seja, trata-se da musealização.

Cury (2006) explica que o procedimento inclui um conjunto de fatores e de procedimentos (inventário, pesquisa histórica, agregação de valor) que possibilitam que os objetos materiais que resistiram ao tempo e que foram separados ao longo da história se transformem em herança, na medida em que são alvo de preservação e comunicação.

Acrescenta Menezes (1994) que a transformação do objeto em documento é o eixo da Musealização. Ela inicia-se ao selecionar um objeto e completa-se ao apresentá-lo publicamente através de exposições, de atividades educativas e de outras formas. Logo, introduz referências a outros espaços, tempos e significados.

Segundo a legislação que normatiza as atividades dos museus no Brasil, a Lei 11.904 de 2009 (Estatuto dos Museus), em seu Artigo 5º, parágrafo primeiro:

[...] são considerados bens culturais passíveis de musealização bens móveis e imóveis de interesse público, de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência ao ambiente natural, à identidade, à cultura e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. (BRASIL, Lei 11.904, § 5)

Logo, a expressão *objeto musealizado*, segundo Lima (2008, p.7), significa a representação do processo da “expansão das fronteiras do conceito operatório de objeto museológico²⁶”, ou seja, o objeto inserido no contexto museológico passa a ser entendido como um testemunho cultural ou como um documento dos processos sociais e têm fidelidade (RUSSIO, 1984), tornando-se fonte de estudo e exposição, adquirindo uma realidade cultural específica.

Por fim, os bens culturais musealizados se distinguem “pelo valor cultural que lhes é agregado, o que equivale a valorizar o ato da seleção como o responsável por transformar uma parte do mundo em objeto de museu” (LOUREIRO, 2012, p.62).

De fato, é a Musealização o meio pelo qual o Museu interage no instante do presente. Trata-se de processos de caráter multidimensional, “por meio dos quais alguns objetos são privados de sua função original e, uma vez revestidos de novos significados, adquirem a função de documento” (LOUREIRO & LOUREIRO, 2013, p.1). É a partir da Musealização que atribuímos sentido aos bens que estão ao nosso redor, com o qual queremos que sejam guardadas, para que se tornem legados para as gerações futuras.

Lima (2012, p.34) nos esclarece que “a patrimonialização é um ato que incorpora à dimensão social o discurso da necessidade do estatuto da Preservação”, além de ser processo de identificação, valoração e apropriação “de bens reais que estabeleceu, alicerçado na noção da tutela com suas regras para a prática da custódia de uma instituição, a legitimação do ato de patrimonializar”:

como procedimento cultural específico porque é do domínio do quadro especializado. E em razão de agregar novo sentido para a coisa que foi intelectualmente apropriada pela interpretação das instâncias de consagração, a Patrimonialização formaliza um novo *status*, conferindo, por essa medida, atribuição qualitativamente destacada: a

²⁶ “[...] issues are added, such as the expansion of the operating concept of the purposes of museums”. In: LIMA, Diana Farjalla Correia. Museology, information, intercommunication: intangible cultural heritage, diversity and professional terminology in Latin America and the Caribbean. In: ICOFOM, ANNUAL INTERNATIONAL SYMPOSIUM, 31, Hangsha, 2008a. Trabalhos apresentados... Hangsha: ICOFOM-ICOM, 2008.

representação distintiva de natureza simbólica que estabelece a categoria cultural Bem – Patrimônio. (LIMA, 2015, p.4)

Watremez²⁷ (2008) pontua que o processo de patrimonialização trata-se de uma operação semiótica, ou seja, lida com a questão simbólica identificada pelos sujeitos na relação com os objetos patrimonializados. O significado não existe no objeto, mas sim um atributo dado pelos indivíduos como meio de ressonância²⁸ a gerações futuras. Já Desvallées & Mairesse (2013) definem a patrimonialização como um processo cultural ligado à formação da identidade coletiva.

Outra importante contribuição dada à formação e ao conceito de patrimonialização é dada por Devallon (2006), que desenvolve sua argumentação em torno da importância da abordagem comunicativa nesse processo. Segundo o autor, o processo de patrimonialização desenvolve uma aproximação da construção de uma relação do homem do presente ao seu passado, assegurando uma continuidade cultural da sociedade principalmente na transmissão de saberes (no sentido amplo de representações, testemunhos, mitos, crenças, habilidades, técnicas de conhecimento, etc.). Isso significa que duas condições são necessárias para o desenvolvimento da patrimonialização: há um interesse social no bem cultural e a possibilidade de um conhecimento desse objeto e de seu contexto originário.

Para esse autor, trata-se de processo pelo qual um coletivo reconhece o *status* de patrimônio aos bens tangíveis ou intangíveis, de modo que este grupo está a tornar-se transmissor e guardião daqueles que serão transmitidos para as futuras gerações, que incluem, entre outros gestos, cinco principais: interesse coletivo para o reconhecimento de valor; produção de conhecimento e sistematização a respeito do bem e seu contexto originário; declaração/qualificação do bem como patrimônio, por meio de declaração pública ou instrumentos jurídicos; acesso e promoção da coletividade ao bem; por fim, o último ato é o da transmissão/ressonância às gerações futuras do patrimônio (DEVALLON, 2014).

²⁷ Citação original: *La patrimonialisation est une opération sémiotique dans le présent par les sujets dans un rapport avec ces objets passés. Le sens n'existe pas dans l'objet mais est rajouté par les individus à travers des indices pour la propagation dans le futur. Nous assistons à un déplacement du regard de l'objet constitué vers sa production.* (WATREMEZ, 2008, p. 33)

²⁸ Outro autor importante que lida com a ideia de ressonância no patrimônio cultural é Jose Reginaldo Gonçalves, conforme explicado anteriormente.

Castilho (2012) esclarece que, no caso brasileiro, o ato de patrimonialização se desenvolveu de forma institucionalizada por meio dos instrumentos de proteção previstos na Constituição Federal: tombamento e registro. Conforme explicam Vianna e Teixeira (2008), patrimonializar é um “ato político e jurídico”, portanto, o “Estado declara um fato cultural como patrimônio nacional e passa a tratá-lo como bem cultural de interesse público” (MENDONÇA, 2015, p.95).

Mendonça (2015, p.95) defende que a Patrimonialização deve ser compreendida como um “processo que define a institucionalização de uma referência cultural em patrimônio cultural/bem cultural”, ou seja, quando estes bens passam por processos de patrimonialização e/ou musealização “amplia-se o acesso deste patrimônio e de seus detentores às políticas sociais de proteção e salvaguarda” (MENDONÇA, 2015, p.92).

Logo, desenvolver uma patrimonialização e a preservação dos bens culturais a partir da noção de referência cultural²⁹ significa “buscar formas de se aproximar do ponto-de-vista dos sujeitos diretamente envolvidos com a dinâmica da produção, circulação e consumo” dos mesmos, conforme explica Fonseca (2010, p.89).

Já no contexto anglo-saxão, também se utiliza o termo *heritagisation* ou “patrimonialização” para se referir ao “processo através do qual objetos e locais são transformados de ‘coisas funcionais’ em objetos de exibição e exposição” sendo a exibição *in situ* e não num espaço específico como o museu (HARRISON, 2013). Já Sjöholm (2013) sublinha essa ideia ao afirmar que *heritagisation* pode ser definido com um processo em que algo, como edifícios e ambientes construídos, se transforma em patrimônio.

Assim como a Musealização, a Patrimonialização está relacionada diretamente com a preservação de um objeto para a sua manutenção para uma determinada sociedade, inserida em uma relação dual de espaço/tempo. Entretanto há algumas singularidades específicas de cada um. Alguns autores da área estabelecem correlação entre Patrimonialização e Musealização.

²⁹ Segundo explica Mendonça (2015, p.92), referências culturais “são sentidos de identidade em localidades específicas para uma dada coletividade”, ou seja, trazem consigo um elemento referencial para um terminado grupo ou comunidade.

Alguns pesquisadores se debruçarão sobre esses processos e, entre eles, Mendonça (2012a) ressalta que a Patrimonialização e a Musealização são práticas sociais não aleatórias. Ele ainda explica que tais processos:

compreendem a valorização seletiva do objeto e caracterizam-se como práticas excludentes e de poder por escolherem e atribuírem valor a uma **referência cultural** em detrimento de outra. Este ponto é relevante porque está associado à forma de construção de narrativas sobre determinados grupos e temáticas, o patrimônio e os objetos musealizados por muito tempo foram suporte de “verdade e autenticidade” para a criação de discursos que reforçaram diferenças sociais e culturais. (MENDONÇA, 2012a, p.8)

Os bens culturais³⁰ que são passíveis de musealização e patrimonialização podem ser considerados Referências Culturais. Esse conceito é inserido no contexto do patrimônio cultural a partir da década de 1970, no Brasil, num mesmo contexto em que se amplia a ideia de patrimônio cultural, aproximando-se do meio ambiente e buscando se constituir em instrumento de valoração da diversidade cultural e do exercício de cidadania, e se consolida na definição adotada na Constituição de 1988, que define como “patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.

A origem e a construção da noção de Referência Cultural articuladas com as ações da política de Patrimônio Cultural advêm dos trabalhos do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), criado por Aloísio Magalhães, cujo objetivo era conhecer a realidade da cultura brasileira em seus diversos momentos, visando a organizar um sistema de referências para uma produção industrial com fisionomia nacional (ANASTASSAKIS, 2008). O principal objetivo das pesquisas eram as formas de vida e atividades pré-industriais brasileiras, apreendidas pelo olhar do pesquisador. A preocupação inicial era com o produto, depois as pesquisas passaram a se concentrar nos modos de produção, ou seja,

³⁰ Quando se fala a respeito do conceito de bens culturais, é importante destacar o trabalho da *Commissione Franceschini*, que foi criada na Itália, em 1964, com o objetivo de avaliar o patrimônio italiano. O nome deriva do deputado democrata-cristão que a presidiu, Francesco Franceschini; e o objetivo da Comissão era projetar um conceito de Patrimônio Cultural para permitir ao legislador especificar o objeto de proteção pela nova lei de proteção. O trabalho realizado até 1967 resultou numa relatório composto por "*principio di 87 dichiarazioni e 9 raccomandazioni*" articulado em diferentes capítulos. No primeiro, dedicado aos "*Beni Culturali*", definiu-se que *todo bem deve ser um valor testemunhal material da civilização*.

mais na “cultura enquanto processo do que enquanto produto”. (MAGALHÃES, 1997).

Arantes (2001) nos explica que o termo referência designa a realidade em relação à qual se identifica, baliza ou esclarece algo. Sendo assim, a ideia de Referências Culturais se desenvolve nas referências que são práticas e os objetos por meio dos quais os grupos representam, realimentam a sua territorialidade, ou seja, sentidos atribuídos a objetos ou práticas, espaços físicos ou lugares socialmente construídos.

Contudo é importante distinguir as diferenças entre referência cultural e formas de patrimonialização. Conforme define Fonseca (2010, p.113):

as referências culturais não se constituem, em objetos considerados em si mesmos, intrinsecamente valiosos, nem apreender referências significa apenas armazenar bens ou informações. Ao identificarem determinados elementos como particularmente significativos, os grupos sociais operam uma ressemantização desses elementos, relacionando-os a uma representação coletiva a que cada membro do grupo de algum modo se identifica.

Vale ressaltar que, em 1979, Aloísio Magalhães assumiu a Direção Geral do IPHAN e trouxe o CNRC para dentro da Instituição. Nesse momento, a referência cultural fica relacionada às comunidades para as quais os bens culturais deviam fazer sentido. Os bens deveriam ser compreendidos como referência cultural de seus usuários. Como o passar dos anos a noção de referência cultural foi adotada nas práticas de proteção do patrimônio, principalmente o de natureza imaterial, ficando a ele associada nos principais instrumentos. O próprio Aloísio via no Cinema uma importante referência para a identidade cultural no Brasil.

Aloísio realizou uma reforma institucional, inovando e ampliando a forma de compreender a política patrimonial desmembrando-se em duas instituições: uma normativa, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e outra executiva, a Fundação Nacional pró-Memória - FNpM, com a função operacional de preservação em nível nacional. Em outubro de 1980, a FNpM absorve a Biblioteca Nacional, o Instituto Nacional do Livro, o Museu Imperial, o Museu Histórico Nacional, o Museu da República e o Museu Villa-Lobos, todos órgãos do Ministério da Educação e Cultura, que passam a operar sob a sigla SPHAN/FNpM. Ele tentou ritmar os passos da política patrimonial brasileira no

compasso da noção de referências culturais, já desenhadas nas mesas da UNESCO, e as quais soube explorar muito bem em suas passagens pelo serviço público federal, nas políticas culturais.

Após essa reestruturação, a SPHAN/FNpM inova não só institucionalmente, mas também em relação à orientação conceitual, passando a adotar a noção de cultura como um processo de continuidade, heterogeneidade e complexidade. A cultura é entendida como um processo histórico, situado em uma nação geográfica, étnica, social e tecnologicamente diversificada e paradoxal (FONSECA, 2009). O patrimônio cultural a ser preservado deverá sempre ser salvaguardado, pois preservar deixa de ser uma interpretação fixa de homenagem do passado imóvel para ser uma tarefa mais complexa, dinâmica e abrangente que envolve práticas, modos de fazer, celebrações, etc.

Enfim, identificado o bem como referência para um grupo ou uma sociedade, é necessário que o mesmo passe pelo processo de patrimonialização/musealização para ser considerado patrimônio cultural. Logo, percebe-se a musealização atuando como instrumento de patrimonialização no contexto de ação da esfera oficial, a partir da formação de coleções, de filmes ou outros objetos no caso do Cinema.

1.2 O IPHAN e o Cinema Brasileiro

Ao analisar a trajetória do patrimônio cultural no Brasil, a consolidação de políticas públicas de preservação dos bens culturais no que diz respeito ao conceito de patrimônio adotado pelo Estado, se consolidará nos anos de 1936-1937 com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN³¹, por meio do artigo 46 da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937.

³¹ O IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tal como é hoje conhecido, nem sempre foi nomeado como tal. Sua criação foi dada em janeiro de 1937 como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), vinculado ao antigo Ministério da Educação e Saúde Pública (MES). Em 1946, com a elaboração de um regimento interno, se tornou Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Em julho de 1970, o então DPHAN foi transformado no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com maior autonomia administrativa e financeira pelo governo Médici que alterou a organização do Ministério da Educação e Cultura. Em 1979 o IPHAN é dividido em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), como órgão normativo, e Fundação Nacional pró-Memória (FNpM), como órgão executivo. Em 1990, a SPHAN e a FNpM foram extintas dando lugar ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). Em 1994, através da medida provisória nº 752, o IBPC é

Entretanto, a origem das primeiras iniciativas de preservação do patrimônio no Brasil tem o seu início ainda no século XIX, com a criação do IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e uma primeira tentativa de construção de uma instituição de memória cujo objetivo era construir a História da nação, conceber um passado homogêneo, consolidar os mitos de fundação e ordenar fatos históricos, por meio do estudo, pesquisa e elaboração de biografias (FERNANDES, 2010).

Sendo assim, é a partir das discussões do IHGB da Bahia que surge o primeiro projeto de defesa de bens culturais, de autoria do jurista baiano Wanderley Pinho, em 1917, direcionado para organização de um serviço destinado a proteger o legado artístico e arquitetônico colonial da nação (MATTOS, 2014).

Depois de Wanderley Pinho, foram desenvolvidos mais seis projetos, dentre os quais três foram de autoria de literatos: o primeiro de Blaise Cendrars, o segundo de Oswald de Andrade e o terceiro de Mário de Andrade. O poeta Blaise Cendrars³² viaja pela primeira vez ao Brasil em 1924, sugerindo a seus amigos paulistas partir em busca das tradições brasileiras e, junto ao grupo dos modernistas, partem em viagem a Minas Gerais: Olívia Guedes Penteado, Godofredo da Silva Telles, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, seu filho Nonê, e Mário de Andrade. Após retornar a São Paulo, Cendrars foi incumbido de escrever os estatutos da Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil. A primeira reunião para discutir os estatutos dessa sociedade ocorreu menos de um mês depois, provavelmente a 20 de maio, num dos disputados “chás das terças”, promovidos por D. Olívia. Seria uma entidade privada cujo objetivo era a proteção e conservação do patrimônio cultural brasileiro em nível nacional, o que não saiu do projeto (CALIL, 2012).

Em 1923, a questão da preservação do Patrimônio é assunto de pauta, a partir de um projeto para a criação da Inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil apresentada à Câmara dos Deputados por Luís

transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), autarquia federal ligado ao Ministério da Cultura (MinC), formato institucional que é mantido até hoje. Sendo assim, optou-se intencionalmente por sempre apresentar a secretaria ou serviço pela sigla sempre em caixa alta ao longo do texto a fim de padronizar.

³² Pseudônimo de Frédéric Louis Sauter (1887-1961), nascido em Chaux-de-Fonds, Suíça.

Cedro³³, representante de Pernambuco. Outro dois projetos também foram encaminhados, em 1924 e 1925, por parlamentares mineiros, Augusto de Lima³⁴ e Jair Lins³⁵, respectivamente, ambos sem sucesso. Bahia e Pernambuco são os primeiros estados que criam órgãos regionais de proteção ao Patrimônio Histórico local. Em 1927, é criada na Bahia a Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais, e a de Pernambuco, no ano seguinte.

E o primeiro órgão voltado para a preservação nacional do patrimônio foi criado em 14 de julho de 1934, regulamentado pelo decreto nº 24.735 e chamou-se Inspetoria de Monumentos Nacionais (IPM)³⁶, sob a direção de Gustavo Barroso³⁷.

Com a criação do SPHAN, a Inspetoria de Monumentos Nacionais foi extinta e instalava-se um novo campo de representações simbólicas na construção da identidade do estado-nação representado pelo "Patrimônio Histórico e Artístico Nacional". O governo vislumbrava no SPHAN a possibilidade de difundir uma imagem de um Estado que se preocupava com sua cultura e que definia o projeto político-cultural para a nação brasileira. Os conceitos de monumentalidade do bem e de excepcionalidade de seu valor nortearam a

³³ O deputado pernambucano Luís Cedro Carneiro Leão nasceu no engenho do Cedro, no município do Cabo (PE), em 1885. Agricultor e advogado, foi procurador-geral de seu estado, aceitou a indicação do governador José Bezerra Cavalcanti para integrar a chapa de candidatos a deputado federal para a legislatura de 1921 a 1923. Eleito, assumiu o mandato em maio de 1921 e no período seguinte participou da Reação Republicana, movimento que promoveu a candidatura de Nilo Peçanha à presidência da República em oposição à de Artur Bernardes, afinal eleito em março de 1922.

³⁴ Antônio Augusto de Lima nasceu no atual município de Nova Lima (MG), em 1859, de família tradicional com trajetória política. Em ingressou em 1878 na Faculdade de Direito, bacharelando-se em novembro de 1882. Dedicou-se ao jornalismo desde os tempos de acadêmico, divulgando ideias abolicionistas e republicanas e tornando-se redator de *O Liberal* (1878-1882). Em 1891, foi nomeado juiz de direito da comarca de Ouro Preto, cargo que ocupou durante dez anos. Um dos fundadores da Faculdade de Direito de Minas Gerais, da qual foi professor a partir de 1894, tornou-se, em 1901, diretor do Arquivo Público Mineiro. Deixou esses cargos em 1909, para assumir seu primeiro mandato de deputado federal, que seria sucessivamente renovado em sete legislaturas até 1929.

³⁵ Jurista mineiro, relator do anteprojeto que proibia a saída do País de "obras de arte tradicional brasileira", o qual não foi aprovado.

³⁶ Vinculado ao Museu Histórico Nacional, contava apenas com um arquiteto, e realizou poucas obras de conservação na cidade de Ouro Preto. Teve curta trajetória, pois suas funções foram posteriormente assumidas pelo SPHAN. Iniciou a organização de um serviço de proteção aos monumentos históricos e às obras de arte tradicionais do País.

³⁷ Gustavo Dodt Barroso nasceu em Fortaleza, em 1888. Foi advogado, professor, político, contista, folclorista, cronista, ensaísta e romancista, diretor e criador do Museu Histórico Nacional, e também do Curso Técnico de Museus. Participou do Movimento Integralista e representou o Brasil em várias missões diplomáticas, entre as quais a Comissão Internacional de Monumentos Históricos (criada pela Liga das Nações). Foi membro do Conselho Consultivo do SPHAN. Faleceu no Rio de Janeiro, em 3 de dezembro de 1959.

prática de preservação no País, priorizando inicialmente o patrimônio edificado e arquitetônico, a famosa expressão do *patrimônio de pedra e cal*. Assim, como designa Fonseca (2009), inicia-se a *Fase Heróica* na trajetória do Patrimônio Cultural. Essa primeira fase de atuação do SPHAN, sob a condução do mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade³⁸, que esteve à frente do órgão por 31 anos, desde sua fundação, de 1937 até 1968, quando se aposenta e passa a ser membro do Conselho Consultivo do mesmo. Essa permanência de uma mesma configuração institucional sugere o desenvolvimento e a continuidade das competências e dos conhecimentos técnicos necessários para a realização de suas atividades, além de consolidar práticas e procedimentos nas ações de preservação do Patrimônio Cultural:

Na política implementada pelo SPHAN a perspectiva estética predominou sobre qualquer outra. Em primeiro lugar estava a valoração do estilo barroco, depois do neoclássico e do moderno. O estilo eclético era considerado a ovelha negra, só tendo três casas tombadas por seu valor histórico. A recusa da cópia (representada pelo neocolonial) e da mistura (pelo ecletismo) se contrapunha à valorização do barroco e do moderno. (LIPPI, 2008, pp.121-122)

No período de 1968 a 1979, o SPHAN teve como presidente o arquiteto Renato de Azevedo Duarte Soeiro³⁹, dando continuidade à perspectiva de trabalho de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Nesse período as ações de preservação do patrimônio continuariam orientadas pela perspectiva da arquitetura, e as práticas seguiam voltadas ao tombamento dos centros urbanos históricos.

A postura do CNRC era bastante inovadora, enquanto o Ministério da Educação e Cultura e o IPHAN permaneciam conservadores, culturalmente tradicionalistas e submissos ao controle político-ideológico do regime militar. Com o sucesso alcançado, Aloísio Magalhães foi convidado a assumir o IPHAN, que

³⁸ Dr. Rodrigo, como designação consagrada no meio, nasceu em 17 de agosto de 1898, em Belo Horizonte, iniciou suas atividades profissionais, em 1921, como colaborador do jornal *O Dia*. Nos anos seguintes, trabalhou em *O Dia* e *O Jornal* (como diretor). Em 1926, Rodrigo tornou-se redator-chefe da *Revista do Brasil*. Na política foi chefe de gabinete de Francisco Campos e, integrando a equipe do Ministério da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas, implantou e comandou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

³⁹ Renato Soeiro foi arquiteto diplomado pela Escola Nacional de Belas-Artes pela Universidade do Brasil. Em 1938 foi nomeado como assistente técnico de terceira classe e depois, em 1946, diretor da Divisão de Conservação e Restauração da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, função que exerceu até o ano de 1967, data em que passa a presidir o órgão no lugar de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

ficou sob sua coordenação de 1979 a 1982, no período denominado *Fase Moderna*.

Até a *Fase Moderna*, a esfera do patrimônio cultural caminhou separadamente à do cinema e da atuação do Governo Federal em prol da preservação do acervo cinematográfico do Brasil. O CNRC também foi sensível ao patrimônio audiovisual.

Em 1977, por meio de um convênio entre o CNRC e a Cinemateca Brasileira, iniciava uma primeira aproximação entre Aloísio e CB cujo objetivo era realizar um levantamento de documentação no acervo dos cinejornais do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), nos anos de governo de Getúlio Vargas a respeito de informações regionais do Brasil. A partir desse trabalho a Cinemateca conseguiu recurso financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, no ano seguinte, para realizar cópias em películas de grande parte das edições do Cine Jornal Brasileiro (SOUZA, 2009). Além disso, Aloísio Magalhães convivera com Paulo Emílio Salles Gomes⁴⁰, um dos grandes idealizadores da Cinemateca, durante o período que moraram em Paris no início dos anos de 1950.

E é nesse contexto em que ocorre a estatização da Cinemateca Brasileira. O processo se inicia em 1981 a partir de algumas manifestações de Augusto Calil⁴¹ ao Subsecretário de Cultura do MEC, Irapoan Cavalcanti de Lyra. Sendo uma instituição privada detentora de grande parte do acervo de imagens em movimento do País, após uma sucessão de crises, culmina em sua incorporação, em 14 de fevereiro de 1984, à Fundação Nacional pró-Memória (SOUZA, 2009). Agora a Cinemateca Brasileira passa a ser instituição do poder público responsável pela preservação da produção cinematográfica nacional. Sendo

⁴⁰ Paulo Emilio (1916-1977) foi um grande intelectual idealizador e fundador da Cinemateca Brasileira em São Paulo, além de ser um grande crítico de cinema. Foi detido e encerrado no Presídio do Paraíso, de onde escapou para o exílio na Europa. Na França, veio a se interessar pelo cinema e tornou-se amigo de Henri Langlois (fundador da Cinemateca Francesa) e de André Bazin (criador dos *Cahiers du Cinéma*).

⁴¹ Calil foi Secretário Municipal de Cultura de São Paulo (2005 - 2012). Desde 1987 é professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde ministra cursos de História do Audiovisual Brasileiro e de Legislação e Mercado Audiovisual. Foi vice-presidente da Comissão de Cinema da Secretaria de Estado da Cultura (1977-79), diretor e presidente da Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes SA. (1979-86), diretor da Cinemateca Brasileira (1987-92), e diretor do Centro Cultural São Paulo, (2001-2005).

assim, esclarece Souza (2009), a Cinemateca que já era Brasileira no nome adquire esse *status* por decreto governamental.

A partir de 1984, o audiovisual entra na pauta das publicações do SPHAN. No mesmo ano são publicados os artigos *Cinema, História e Paixão*, de Silvio Tendler, e *Cinema Brasileiro: por uma Consciência de Preservação*, de Carlos Roberto de Souza, alguns dos primeiros textos a tratar do patrimônio audiovisual desde sua criação, em 1937. Essa é uma das formas com que o cinema estabelece o vínculo com a política do patrimônio nacional.

Como todo órgão de cultura do governo federal, a Cinemateca Brasileira foi atingida pelo desmonte dos órgãos do Estado realizado pelo presidente Fernando Collor de Mello somado a toda a instabilidade que caracterizou a política cultural brasileira nos primeiros anos da década de 1990.

Esse processo se iniciou por meio da Medida Provisória nº 150, de 15/3/1990, controvertida na Lei n. 8.028, de 12/4/1990, que dispõe sobre a reestruturação da Presidência da República e cria a Secretaria de Cultura, órgão de assistência direta e imediata à Presidência. É a mesma que dispõe sobre a extinção da Fundação Nacional pró-Memória (FNpM) e da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e autoriza a criação do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), especificamente nomeado para substituí-los. E isso além de esse governo se iniciar com uma crise inflacionária incontrolável que dificultava a contratação de qualquer serviço ou bem de consumo.

Da mesma maneira que a fusão SPHAN/FNpM foi extinta em 1990 e substituída pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), o IBPC foi substituído em 1994 pelo atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). E a Cinemateca Brasileira (CB) foi vinculada ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (BRASIL, 1990, Art. 2) e, posteriormente, ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (BRASIL, 1998, Art. 64).

No processo de expansão e unificação dos seus setores numa só localidade, em 1991, com o apoio da Secretária Municipal da Cultura de São Paulo, Marilena Chauí, foram incorporados os terrenos dos fundos do Matadouro e a Cinemateca passou a ter uma área total de 23 mil metros quadrados, na qual permanece até os dias atuais.

Para muitos, a Cinemateca Brasileira, vinculada ao IPHAN, permaneceu indefinida e precária como o lugar da preservação audiovisual, pois o maior investimento do Instituto era voltado à restauração do Patrimônio Edificado. Não havia, assim, ações estratégicas voltadas à salvaguarda do acervo de imagens em movimento do Brasil.

Da década de 1990 até os anos 2003, a Cinemateca Brasileira trabalhou para finalizar sua transferência para novo endereço, restauração dos prédios, construção das novas reservas técnicas para acondicionar o acervo, além das adaptações para acomodar toda a área técnica da instituição com o apoio da SAC. Foram também realizadas publicações técnicas de referência ao processamento técnico de acervo audiovisual (*Manual Manuseio de Filmes e Manual de Catalogação*), além de ser realizado o projeto, com apoio do MinC, de um grande Censo Cinematográfico Brasileiro, no qual foi realizado um diagnóstico do acervo que se encontrava na Cinemateca do MAM e da CB (COELHO, 2009).

Sendo assim, inicia-se uma nova integração da Cinemateca Brasileira/IPHAN à Secretaria do Audiovisual (SAv), com o propósito de trazer a cadeia do audiovisual como um todo à SAv, prevendo espaço para a sua preservação, o que não foi um processo simples, conforme explica Coelho (2009). Depois de uma longa discussão e de novos atores que iniciavam no novo governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010), sobre a “aceitação dos princípios e autonomia da Cinemateca, interlocução efetiva e recursos orçamentários” (LINDNER, 2013), o Conselho da Cinemateca aprova sua incorporação à Secretaria (Ata da reunião do Conselho de 29/3/2003). E por meio do Decreto nº 4.805, de 12 de agosto daquele ano, oficializa a sua transferência, iniciando um novo momento de prosperidade para a instituição.

Ao pensar a política de preservação do patrimônio, é necessária a consolidação de três pilares básicos: o político, de estimular a participação social na preservação cultural; o ideológico, de identificar um patrimônio cultural que representasse a heterogeneidade da cultura brasileira; e o de gestão, a fim de consolidar uma estrutura estatal burocrática cultural, nacional e eficiente. O IPHAN, mesmo com todas as críticas existentes, buscou construir sob duras penas essa política pública, com um componente que o ajudou politicamente, por meio de duas ditaduras.

Logo, percebemos um grande avanço nas políticas de patrimônio durante esses governos, por meio dos elementos nacionalistas e identitários e tentativas de aproximação aos grupos e diversas manifestações. Ao entender os caminhos que o patrimônio audiovisual trilhou, percebe-se que ainda falta estimular a participação social na preservação do cinema nacional. A sociedade necessita trazer para o centro das discussões o cinema. As políticas voltadas ao desenvolvimento do cinema devem prever essa aproximação e esse acesso.

1.3 O cinema, o filme e o patrimônio audiovisual

“A cinematografia é uma arte. Ninguém mais sensato discute isso. As empresas produtoras de fitas é que não se incomodam em produzir obras de arte [...]”

(Mário de Andrade, 1922)

A palavra cinema é ambígua e possui vários sentidos em vários idiomas. Sua origem etimológica advém do radical grego *Kine* ou *Kino*, que significa "movimento". Já ao termo cinematografia agregam-se a foto (luz) e a grafia (grafo), sendo, literalmente "escrita da luz (imagem) em movimento".

Por ter essa característica polissêmica, o termo pode se aplicar, ao mesmo tempo, a um sistema de formas e a um lugar (MICHAUD, 2014). Numa primeira abordagem, o Cinema trata-se de uma **linguagem** ou **expressão artística**, assim como as demais existentes: Pintura, Escultura, Arquitetura, Literatura, Teatro e Fotografia. Não foi à toa que o ensaísta Ricciotto Canudo⁴² o considerou como a Sétima Arte. Para além da expressão, a palavra pode significar uma **indústria ou mercado**, ou até uma **sala ou espaço físico onde se exhibe o filme**, conforme esclarece Gray (2010, p.X):

O cinema pode significar coisas muito diferentes em diferentes momentos - um espaço físico ("eu vou ao cinema"), um meio de entretenimento ("Casablanca é uma obra-prima de cinema!"), ou mesmo

⁴² Ricciotto Canudi (1877-1923): poeta, romancista, crítico e ensaísta italiano que residia em Paris no início do século XX. Fundou a revista *Montjoie!* e *Gazette des Sept Arts*. Ficou conhecido como o inventor da expressão "cinema como sétima arte". Canudo buscou estabelecer as bases de uma estética do cinema por meio dos seus ensaios e críticas entre 1908-1923 (AUMONT & MARIE, 2012).

uma indústria inteira com todas as conexões e os emaranhados que implica ("eu estou estudando o cinema de Bollywood.")⁴³.

Para Abrams *et al.* (2001), o Cinema seria uma "instituição" em relação ao contexto social no qual a arte cinematográfica opera. De forma ampla o Cinema traz para si o significado de um elemento da cultura humana, que influenciou a sociedade no século XX (BADIOU,2010).

E é a partir dos inventos tecnológicos de Edison e dos irmãos Lumière (FIG. 3 e 4), surgidos no final do século XIX, que a imagem irá tornar-se elemento imprescindível para as mediações e comunicação humanas, e o filme é um dos principais objetos que promove essas mediações.

Figura 3 - O Kinetoscópio de Edison



Fonte: <http://www.oldpicz.com/history-of-tv-part-1/>. Acesso em: 08.abr.2017

Figura 4 - O cinematógrafo dos Lumière



Fonte: <https://blogdosarteiros.wordpress.com/2016/06/06/a-historia-do-cinema-resumo/>. Acesso em: 08.abr.2017

Os processos tecnológicos que estão envolvidos na produção da imagem em movimento influenciam bastante no resultado estético do filme. De modo que, independentemente se é a partir de uma projeção de uma película ou a partir de uma tela LCD, vivenciamos a experiência do cinema. Basta lembrar que os filmes nasceram em preto e branco, sem som, numa projeção e, hoje, são em cores, com som, em 3D, e podemos acessá-los pelo celular, pelo computador e pela TV. Entretanto, apesar de a tecnologia fazer parte do processo cinematográfico ou da

⁴³ Citação original: *Cinema can be taken to mean very different things at different times – a physical space ("I am going to the cinema."), a medium of entertainment ("Casablanca is a cinema masterpiece!"), or even an entire industry with all the connections and entanglements that entails ("I am studying Bollywood cinema.")*.

experiência do cinema, não se pode reduzi-lo somente ao seu aparato tecnológico, conforme pontua Bazin (2014, p.39):

Seria, portanto, uma inversão, ao menos do ponto de vista psicológico, da ordem concreta da causalidade, situar as descobertas científicas ou as técnicas industriais, que irão tomar um lugar tão grande no desenvolvimento do cinema, no princípio de sua invenção. Os que menos confiaram no futuro do cinema como arte e mesmo como indústria foram, precisamente, os dois industriais, Edison e Lumière.

O outro aspecto que se deve pontuar é a diferença entre os termos cinema e filme. De maneira muito sintética o cinema pode ser visto, também, como um processo que permite a realização de filmes (GERBASE, 2012). Ou seja, uma das formas de perceber essa distinção é tentar enxergar que se trata de uma questão interno/externo, na qual o filme faz parte do cinema, entretanto nem tudo do cinema é filme:

O cinema, que deveria ser a nova arte da representação, parecia tomar exatamente o rumo contrário: restaurava o encadeamento das ações, os esquemas psicológicos e códigos expressivos que as outras artes vinham tentando quebrar. o filme, como arte, se transforma em meio de expressão - usando como veículo uma cinta de celulóide. E como meio de expressão peculiar e inconfundível, o filme, feito de luz, imagem e movimento, invade o terreno da arte (ROSENFELD, 2013, p.34)

O termo filme ou *film* quase não muda nos diferentes idiomas. Temos *Das Film*, (em alemão), *un film* (em francês), *the film*⁴⁴ (em inglês britânico) com algumas variações, no inglês americano⁴⁵ (*a movie*) e também no espanhol (*una película*). Michaud (2014) aponta que, ao contrário do cinema, o filme constitui um sistema de representação que existe independentemente de seu objeto e não desaparece na experiência da projeção.

Com a popularização da arte cinematográfica nos primeiros anos do século XX e a introdução do elemento narrativo, surgem os primeiros ensaístas defensores do cinema. São motivados por uma vontade de mudar uma imagem do cinema construída pelos *dime-museums* e *vaudevilles*⁴⁶ que passou de curiosidade a entretenimento popular em feiras (JULLIER, 2007). A ação desses

⁴⁴ É usual também a utilização de *picture* como sinônimo de *film*, o que pode ser entendido como uma redução da expressão *motion Picture*.

⁴⁵ Apesar de alguns autores também utilizarem o termo *film* para tratar do objeto do cinema, a expressão *movie* é mais popular e bastante comum, relacionada geralmente a um produto. Para os linguistas, *movie* é uma redução, ou uma gíria, para *motion picture*.

⁴⁶ Explicaremos no próximo capítulo o que significavam.

ensaístas foi legitimar o filme de duas formas: distinguindo o filme de seus predecessores e/ou analisando o filme como uma forma de arte.

Na França, Ricciotto Canudi escreve, em 1911, sobre a importância do cinema e sobre o "nascimento da sétima arte". E nos EUA, Vachel Lindsay⁴⁷ tentou explicar o cinema como uma síntese artística. Já para Hugo Münsterberg⁴⁸, o filme não é um mero registro do movimento, e, sim, algo intencionado, organizado de modo que a mente crie uma realidade significativa (ANDREW, 2002). Sua análise do cinema divide-se entre uma estética e uma psicologia do cinema:

Para ele, a experiência de se deixar levar por uma história cinematográfica provou que o cinema era uma arte, tendo o objetivo da arte, e é em direção à estética do filme que tende a sua psicologia do cinema. (ANDREW, 2002, p.30)

Outro movimento significativo surgido na França foram os cineastas-teóricos vanguardistas do Futurismo e Dadaísmo que, por meio de manifestos, ensaios e filmes, inseriram sua defesa do cinema, como arte, como uma Fotogenia⁴⁹. Fazem parte desse movimento Abel Gance⁵⁰, Louis Delluc⁵¹ e Germaine Dulac⁵². Outro defensor da Fotogenia é Jean Epstein⁵³.

Segundo Andrew (2002), as primeiras construções conceituais que se formam a respeito do cinema foram as formalistas em que podemos associar a produção dos ensaios de Béla Balázs⁵⁴, Hugo Munsterberg e Rudolf Arnheim⁵⁵,

⁴⁷ Poeta, desenhista e crítico americano foi o autor do primeiro livro de crítica de cinema em língua inglesa, *The Art of the Moving Pictures* (1914), em que defende o cinema como parte integrante das belas artes e não como um teatro filmado (AUMONT & MARIE, 2012).

⁴⁸ Hugo Münsterberg (1863-1916): psicólogo alemão, chefe do Philosophical Department de Harvard. Em 1916 publica uma teoria sistemática sobre o cinema: *The photoplay, a psychological study* (AUMONT & MARIE, 2012).

⁴⁹ Expressão ligada a uma qualidade de produção (reflexão) da luz. Segundo o teórico Epstein, fotogenia "define uma concepção do cinema, ilustrada por certos empregos da desaceleração, pelo primeiro plano, e, claro, pelo gosto de certas iluminações" (AUMONT & MARIE, 2012, p.136).

⁵⁰ Abel Gance (1889-1981) foi cineasta, produtor e escritor francês.

⁵¹ Louis Delluc (1890-1924) foi cineasta, roteirista e crítico francês. produziu críticas e ensaios nos anos de 1917-1924.

⁵² Germaine Dulac (1882-1942): jornalista e feminista do *La Fronde*, foi uma "teórica do cinema puro, de um cinema livre de qualquer influência literária ou pictórica" (AUMONT & MARIE, 2012, p.87), produzindo, sobretudo, entre os anos de 1917-1939.

⁵³ Jean Epstein (1897-1953) foi um dos cineastas do movimento impressionista francês dos anos de 1920, quando produziu vários ensaios a respeito do cinema. De acordo com Epstein, a fotogenia "era da ordem do inefável ou do analisável e que era, no fundo, a qualidade própria, misteriosa do cinema: a transfiguração da realidade" (AUMONT & MARIE, 2012, p.100).

⁵⁴ Béla Balázs: crítico, dramaturgo e poeta húngaro, teórico clássico do cinema que acreditava que "o material do cinema, o tema fílmico, não se encontra na realidade, mas já é uma leitura dela, uma transformação, no sentido das possibilidades intrínsecas da sua linguagem cinematográfica" (AUMONT & MARIE, 2012, p.29).

cujos escritos concentram-se em análises a respeito dos elementos formais do cinema - iluminação, edição e movimento de câmera, e composição. Segundo eles, o cinema trata-se de uma arte visual tão expressiva quanto a pintura ou o teatro. Outros, como os soviéticos Dziga Vertov⁵⁶, Lev Kuleshov⁵⁷ e Sergei Eisenstein⁵⁸, desenvolveram um conjunto influente de ideias em torno de técnicas e conceitos a respeito da montagem cinematográfica.

Já Siegfried Kracauer⁵⁹ e André Bazin⁶⁰ defendem o cinema como representação da realidade. Além de Bazin, outros teórico-conceituais associaram a natureza do filme à sua base fotográfica (fotoquímica) e compartilham "noções fotográficas de realismo cinematográfico", tais como Barthes, Sontag e Cavell (FOSSATI, 2011, p.101).

Para além do formalismo, é importante perceber outra leitura do Cinema, uma compreensão para além dos seus mecanismos formais, ou perceber o cinema como um produto de cultura de massa, ou seja, o filme como um instrumento ideológico, político ou econômico encabeçado principalmente pelos teóricos das Escola de Frankfurt, por Walter Benjamin (*L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1935), Siegfried Kracauer e Theodor Adorno/Max Horkheimer (*La production industrielle de biens culturels*, 1947)

Com o pós-guerra surge uma nova abordagem conceitual em que serão desenvolvidos vários estudos: a política dos autores. Os ensaístas, novos cineastas e críticos do Cahiers du Cinéma passam a defender uma estética da expressão pessoal no cinema, que impulsionou a linha autoral:

A política dos autores configurou uma interrupção de muitos dos debates centrais mantidos sobre o cinema ao longo dos cinquenta anos anteriores. O cinema foi discutido em duas grandes linhas: como uma

⁵⁵ Rudolf Arnheim: psicólogo, filósofo, historiador da arte e crítico de cinema que se opôs ao cinema falado e defende uma concepção gestalista dos fenômenos perceptivos e psicológicos do cinema. Segundo ele, "o filme pode produzir sensações análogas àquelas que afetam nossas vistas, ele o faz sem o corretivo dos processos mentais" (AUMONT & MARIE, 2012, p.21).

⁵⁶ Vertov (1896-1954): cineasta soviético.

⁵⁷ Lev Kuleshov (1899-1970) foi um cineasta russo e estudioso de teorias cinematográficas, foi um dos fundadores e ensinou na Escola de Cinema de Moscou. Sua produção a respeito do cinema foi durante o período 1917-1934.

⁵⁸ Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948) foi um dos mais importantes cineastas soviéticos, além de teórico, foi um professor, pensador, diretor, roteirista e editor russo.

⁵⁹ Siegfried Kracauer (1889-1966) foi escritor, jornalista, sociólogo, crítico cultural e teórico do cinema alemão. Pertencia à intelectualidade de esquerda da chamada República de Weimar, e muitas vezes é associado à Escola de Frankfurt.

⁶⁰ André Bazin (1918-1958) francês, crítico de cinema, colaborou para a fundação do Cahiers du Cinéma e publicou uma coletânea de artigos sobre o cinema.

nova arte e como uma nova força política e cultural peculiar à moderna sociedade de massa. (BORDWELL, 2005, p.27)

Outros desenvolvimentos teóricos buscaram construir seus conceitos sob abordagens dos paradigmas marxistas, estruturalistas, advindas da semiótica, e das teorias da psicanálise. Um deles, Christian Metz⁶¹, propõe o cinema como linguagem, de forma a estabelecer uma descrição exata da significação no cinema empregando a linguística estrutural como ponto de partida.

Segundo Chateau (2012), o Cinema evoca um grande espectro que vai do mundo do filme, em que linguagem, narração, ficção e documentário estão em jogo no mundo do Cinema, em que, por sua vez, tecnologia, verossimilhança e realidade se envolvem - além de estarem presentes na teoria do Cinema a distinção entre o "feito" fílmico e o "feito" cinematográfico, baseada no teórico Gilbert Cohen-Séat⁶². Segundo o teórico, o fenômeno fílmico consistiria em expressar a vida do mundo ou do espírito, ou da imaginação, dos seres ou das coisas por meio de um sistema determinado pela combinação de imagens, enquanto o fenômeno cinematográfico seria colocar em circulação, entre a sociedade ou grupo, documentos, sensações, sentimentos colocados em forma de filme ou à sua maneira. Ele ressalta ainda que o fenômeno cinematográfico tem muito que mobilizar a sociologia, estética, psicologia, enquanto o estudo do filme deveria ser uma nova disciplina: filmologia.

Outro teórico, Christian Metz⁶³, esclarece que o filme trata-se de um fenômeno multidirecional, como análise de diferentes orientações, tais como percepção, afetividade, memória, de interesse sobretudo da psicologia. Já o fenômeno cinematográfico, além do interesse do público ou da representação social que contém os filmes, também se volta para a estética.

De acordo com Chateau (2012), se considerarmos as contribuições filosóficas para o estudo da teoria do Cinema, o filme é concebido não somente como uma forma, uma obra, mas também como um texto, um discurso que

⁶¹ *Le cinéma: langue ou langage? »* (1964) *Essais sur la signification au cinéma* (2 tomes 1968+1972) *Langage et cinéma* (1971)

⁶² Chateau (2012) faz referência à obra de Gilbert Cohen-Séat, de 1946, intitulada *Essai sur le principes d'une philosophie du cinéma*.

⁶³ Questões podem ser mais bem apreciadas em: METZ, Christian. *A significação no cinema*, São Paulo: Perspectiva, 2014.

carrega significado, um artefato, um bem cultural que é passível de Musealização. No caso, é o objeto que é passível de Musealização.

Para Edmondson (2013), o audiovisual possui uma diversidade de suporte físico que denominamos discos, *tape*, cassete, DVD, filme, além de muitas tecnologias por meio das quais se reproduzem e se acessam imagens e sons (USAI *et. al.*, 2008). Esses são feitos de uma diversidade de material específico que chamamos de mídia, podendo ser de várias formas, configurações, formatos e dimensões, tais como o vinil prensado, filme fotográfico, etc. Logo, Edmondson (2013) estabelece o significado de filme, somente pelo aspecto físico, como:

Filme refere-se, em termos físicos, à tira perfurada de nitrato, acetato ou poliéster na qual se inscrevem imagens sequenciais e/ou trilhas sonoras. Engloba também as várias formas de negativo ou positivo transparente usadas em fotografia fixa. (EDMONDSON, 2013, p.69)

Numa perspectiva diferente, Deleuze conceitua o filme como uma prática criativa que usa um sistema processual - é o meio que nos mostra a constituição imanente das coisas: imagens, ideias e conteúdo (COLMAN, 2011).

Para Abrams *et al.* (2001), uma das formas de analisar e tentar explicar o filme é a partir de três elementos-chave: narrativa, produção industrial, audiência. Sendo assim, é possível perceber o filme como um produto cultural (realizado ou não por meio de uma produção cinematográfica) que possui uma narração, discurso ou imagem⁶⁴ que carrega "crenças", ideologias e valores culturais que podem ser apropriados de diferentes formas, no qual o expectador (audiência) se identifica ou não com o que vê (o que faz todo o sentido com o patrimônio cultural).

Segundo Fossati (2011), há várias formas de compreender o objeto **filme** inserido no contexto de uma instituição de guarda. Numa perspectiva conceitual voltada à prática de preservação, o filme, como artefato, em seus diferentes significados possíveis, pode ser compreendido de duas maneiras diferentes: o material e o conceitual. O artefato de filme material é tipicamente o filme preservado em sua materialidade, enquanto que o artefato de filme conceitual refere-se a um significado como um objeto histórico e estético (FOSSATI, 2011). Ela ainda propõe quatro maneiras diferentes de perceber o filme. O filme pode

⁶⁴ Refere-se aqui à palavra imagem no sentido mais amplo, como representação de forma a produzir um significado.

ser entendido como um artefato original, como um objeto de arte, como um dispositivo ou como um "estado da arte".

A discussão em torno da ideia de "original" é central para as práticas de preservação audiovisual. No entanto, o significado de "original" pode mudar dependendo dos marcos teóricos que se abraçam. O **filme como artefato original**, em que a sua materialidade traduz a sua natureza como objeto:

"original" pode ser um artefato conceitual (por exemplo, uma versão particular de um filme) ou um artefato material (por exemplo, o negativo original da câmera), pode se referir ao filme como foi originalmente mostrado ao público, bem como o artefato material do filme como foi recuperado pela instituição de arquivo (museu, cinemateca, arquivo de filmes). Entretanto, pode referir-se ao filme como texto em que a sua integridade é medida em termos de completude e continuidade (por exemplo, todas as cenas que constituem a versão tal como foi entendida pelo diretor, editada na sua ordem certa), ou ao filme como texto. E como artefato tecnológico, em que resolução, profundidade de cor e olhar em geral também são partes integrantes do todo. Em vista de todas essas suposições diferentes, o "filme como original" constitui um quadro de referência em si mesmo e, como tal, está no cerne da prática arquivística, o ponto focal para a discussão sobre a natureza "arquivística" do filme, mais uma vez, ambos como material e artefato conceitual.⁶⁵ (FOSSATI, 2011, p.117)

A ideia do original do filme está ligada à sua autenticidade como objeto testemunho da produção cinematográfica, não só o filme, mas toda a documentação correlata que o rodeia. É como se a cópia, ou o negativo original, o cartaz ou o roteiro fosse testemunho da produção, exibição, do lançamento, distribuição de uma prática cinematográfica que utilizou todos aqueles objetos.

O **Filme como objeto artístico** é uma questão colocada pelos teóricos acima discutidos, sendo os dois principais aspectos apontados por Fossati (2011), tradicionalmente associados ao "**cinema como arte**", os da especificidade do meio ou *medium* e a questão autoral. Essa perspectiva do "**filme como arte**" ressalta o vínculo com o conceito de originalidade e autenticidade, principalmente por meio do argumento da especificidade do meio, ou seu artefato conceitual, ou seja, o meio como escolhido para materializar sua

⁶⁵ Citação original: "*The original*" can be a conceptual artifact (e.g. one particular version of a film) or a material artifact (e.g. the original camera negative), it can refer to the film as it was originally shown to the audience, as well as the material film artifact as it was recovered by the film archive. But it can refer to the film as text where its integrity is measured in terms of completeness and continuity (e.g. all the scenes that constitute the version as it was meant by the director, edited in their right order), or to the film as text and as technological artifact, where resolution, color depth and look in general are also integral parts of the whole. In view of all these different assumptions, "film as original" forms a framework of reference in itself and, as such, it lies at the core of the archival practice, the focal point for the discussion on the nature of (archival) film, again, both as material and conceptual artifact.

criatividade. Por outro lado, há casos em que o artefato material também pode estar intimamente relacionado com o autor.

De acordo com Carroll (In: FOSSATI, 2011, p.124), o argumento sobre o filme como arte baseia-se, principalmente, em seu meio, como uma estratégia "para legitimar o novo meio como uma perspectiva arte":

Os argumentos de especificidade média são atraentes com o propósito de transformar um novo meio em uma nova forma de arte, porque eles parecem fornecer uma maneira de individuar as artes e, assim, isolar outras novas.⁶⁶ (CARROL (1996, p.7)

Inclusive a criação das cinematecas como um local de guarda específico para preservar esse tipo de manifestação artística, surgiu nesta perspectiva do filme como objeto de arte específica. E ainda, Fossati (2011, p.125) pontua:

O segundo aspecto que o filme como arte pode ser baseado é o do autor, uma intenção criativa (geralmente coincidente com o diretor de cinema) responsável por um filme ou uma obra cinematográfica. Neste caso, o artefato de filme material e seus argumentos de especificidade de meio relacionados adquirem mais ou menos importância dependendo das intenções do artista, ou na interpretação do arquivo de filme das intenções do artista.⁶⁷

O **Filme como dispositivo**, coloca a ênfase na relação entre a projeção de filme e o espectador, e não entre a realidade e o artefato de filme, de acordo com Fossati (2011). Ou seja, as projeções digitais de filmes facilitariam o acesso ao filme independentemente do suporte ou do seu artefato original. De forma que, ao assistir a um filme mudo de 1922, visto pelo iPad, de forma a facilitar o acesso, essa perspectiva permite uma maneira de olhar o filme de um ponto de vista mais amplo do que apenas olhar para ele como um objeto abstrato de análise, que tem sua questão central voltada à exibição:

A preservação de dispositivos históricos (como o filme foi mostrado no momento de sua primeira exibição ou no momento ou a re-lançamento de um diretor de corte, etc.) continua a ser uma das principais tarefas para muitos arquivos dentro do filme como original " estrutura. No entanto, a partir da perspectiva do "filme como dispositivo", mostrando

⁶⁶ Citação original: *Medium specificity arguments are attractive for the purpose of transforming a new medium into a new artform, because they appear to provide a way of individuating arts and, thereby, isolating new ones.*

⁶⁷ Citação original: *The second aspect that "film as art" can be based on is that of the auteur, a creative intent (usually coinciding with the film director) responsible for a film or a cinematographic oeuvre. In this case, the material film artifact and its related medium specificity arguments acquire more or less importance depending on the artist's intentions, or on the film archive's interpretation of the artist's intentions.*

também um filme dispositivo é mais importante do que sua histórica.⁶⁸.
(FOSSATI, 2011, p.127)

O **Filme como estado da arte** tem uma relação mais forte com a prática cinematográfica do que com o discurso teórico. "Cinema como estado da arte" baseia-se na ideia de que uma das essências do cinema é a busca por limites da tecnologia para traduzir ideias em imagens em movimento. Nessa perspectiva, o "filme como estado da arte" é a realidade encontrada pelos cineastas de traduzir ideias em imagens em movimento à imagem (ideal) do que os filmes haviam sido, de forma que a "abordagem sempre será menos preocupada com o meio e mais com o resultado visual", conforme aponta Fossati (2011, p.131).

Na perspectiva de Andrew (2010), os primeiros ensaístas ou os "teóricos clássicos" são bastante defensivos em sua "ideia" do que é o cinema que constantemente vem se transformando. Essa transformação é quase irremediável devido às constantes mudanças culturais e tecnológicas. Mesmo assim, o Cinema ainda hoje possui um lugar de destaque nos meios audiovisuais, principalmente influenciando as outras formas audiovisuais.

Para ele, o Cinema se articula perfeitamente com a história política e social, em que os filmes são como máquinas do visível empregadas a apresentar ou estruturar representações preconcebidas carregadas de significados, buscando revelar, descobrir, encontrar, confrontar ou revelar uma ideia:

Enquanto cada filme é um sistema de significados que o crítico tenta desvendar, todos os filmes juntos formam um sistema (cinema) com vários subsistemas (vários gêneros e outros tipos de grupos) suscetíveis de análise pelo teórico. (ANDREW, 2002, p.14)

Para Bordwel (2008), como todas as artes, o filme possui uma forma, de modo que possui um sistema que promove um conjunto unificado de elementos relacionados e interdependentes no qual se estabelecem alguns princípios que criam as relações.

Por fim, o **filme é um bem cultural, objeto produzido pela arte cinematográfica**, produto do contexto no qual é produzido, no qual um conjunto

⁶⁸ Citação original: *The preservation of historical dispositifs (how the film was shown at the time of its first screening or at the time of the re-release of a director's cut, etc.) remains one of the main tasks for many archives within the "film as original" framework. However, from the "film as dispositif" perspective, also showing a film within a different dispositif than its historical one becomes an equally important alternative*⁶⁸.

de imagens em movimento carregadas de significados apresenta um discurso ou narrativa a respeito de uma ideia. E pode ser ou não produzido de forma cinematográfica.

No caso desta pesquisa nos interessa o filme produto de uma produção cinematográfica que se encontra como acervo de um museu, independentemente de seu suporte físico ou formato.

Como vimos, o Cinema introduziu uma forma universal e compreensível de comunicação por um novo meio (*medium*): o audiovisual:

O surgimento do cinema no final do século XIX marcou o início de uma era de predominância da imagem. Os filmes desenvolveram uma linguagem audiovisual que se tornou dominante no planeta e que foi assimilada pela televisão e pelas mídias eletrônicas. O padrão de organização de imagens e som criados pela linguagem cinematográfica tem, desde então, influenciado nossas maneiras de conceber e representar o mundo, nossa subjetividade, nosso modo de vivenciar nossas experiências, de armazenar o conhecimento, e de transmitir informações (COSTA, 2008, p.19).

A partir do Cinema vieram a Televisão, o Videocassete, o DVD, a TV *OnDemand*, o *VideoStream*, e mais recentemente, com o uso da Internet, também o canal do *Youtube*[®] e outros dispositivos de interação social por meio da rede. O audiovisual se tornou um meio de expressão artística a partir de imagem em movimento e som, de forma que pode ser reproduzidos por diversos dispositivos tecnológicos presentes em nosso cotidiano.

Também pode pensar que se a expressão "audiovisual" com a que até agora nós têm mostrado que expandiu o espaço que se estende para além das fronteiras tradicionais do cinema que não chegou a ser obsoleto. Nem sequer pode dizer que são nem os multiplex ou minicinas, o local atual onde as imagens são consumidas. As novas tecnologias permitiram ao consumo individualizado, em condições de qualidade nada insignificante, de qualquer filme e qualquer obra icônica. Cinema em casa (que recria, na privacidade do lar, a ilusão da antiga sala de cinema) para a tela do computador, o filme é consumido forma primordial numa base individual, independentemente de qualquer dimensão social. Já não se vai a sala de cinema. Agora o filme (melhor dizendo, as imagens cinematográficas) surge a partir de qualquer dispositivo tecnológico. Dispositivo tecnológico que, dado o seu caráter muitas vezes portátil, eliminando a âncora que o cinema estava tomando até nossos dias como espaço do sala de exibição, para se tornar um espaço itinerante caráter cada vez mais virtual⁶⁹. (DÍEZ, 2010, p. 77-78)

⁶⁹ Citação original: *Incluso puede pensarse si la expresión «audiovisual» con la que hasta ahora nos venimos manejando para intentar controlar ese espacio expandido que se extiende más allá de las fronteras tradicionales del cinema, no ha pasado a estar obsoleta de una vez por todas. Ni siquiera puede decirse que sean ni los multiplex, ni los minicines el lugar actual donde se*

Com isso o *locus* do cinema, da sala escura com a projeção, vem sendo transfigurado e modificado desde a exibição no *Grand Café, Boulevard des Capucines*. Sua comercialização da projeção tem cada vez mais saído do **cinema de rua** para os complexos *multiplex*.

Entretanto, as mídias digitais não podem ser tratadas simplesmente como uma extensão do cinema. Elas constituem uma ruptura até então comum numa cultura ocidental da imagem, para além do simples desenvolvimento tecnológico, conhecida por Revolução Digital⁷⁰.

Essa discussão ajuda a compreender as diferenças que existem na valoração do Cinema. Logo, o Cinema (linguagem artística) é entendido como uma referência que permeia nossa prática cultural, por isso é possível enxergá-lo como uma referência cultural para a cultura brasileira. É um meio de expressão que reflete a sociedade e a influencia, conforme afirma Walter Salles (ano, p.10)⁷¹:

A história do cinema brasileiro exprime, antes de mais nada, o desejo de refletir uma identidade nacional em construção na tela. Cinema plural, impuro, de correntes que muitas vezes colidem, mas convergem no desejo de oferecer um reflexo multifacetado de nós mesmos. Das nossas contradições, imperfeições e querências, dos embates sociais, políticos, existenciais que nos caracterizam.

O Cinema como manifestação cultural humana, em sua diversidade, torna-se importante como Patrimônio Cultural, como foi discutido no capítulo anterior. E, ao considerá-lo, patrimonializamos seus objetos, lugares ou práticas que são bens culturais que receberam uma valoração ou significado para um grupo ou sociedade. Logo, o que iremos analisar nesta pesquisa é como o objeto

consumen las imágenes. Las nuevas tecnologías han hecho posible el consumo individualizado, en condiciones de calidad nada desdeñable, de las películas y de cualquier obra icónica. Del home cinema (que recrea, en la privacidad del hogar, la ilusión de la vieja sala cine) a la pantalla del ordenador, el cine se consume de manera primordial de forma individualizada, al margen de cualquier dimensión social. Ya no se va al cine. Ahora el cine (mejor habría que hablar de las imágenes cinematográficas) nos asalta desde cualquier dispositivo tecnológico. Dispositivo tecnológico que, dado su carácter muchas veces portátil, elimina el anclaje que el cine venía teniendo hasta nuestros días con el espacio de la sala de exhibición, para convertirse en un espacio itinerante de carácter crecientemente virtual. (DÍEZ, 2010, p. 78)

⁷⁰ Entende-se por Revolução Digital as transformações ocorridas nos meios de comunicação por meio do advento da internet através da WorldWide Web (Rede de Alcance Mundial), o tão conhecido WWW que digitamos para acesso à rede. A utilização massiva da internet a partir dos anos 1990 irá revolucionar as relações pessoais, de trabalho, e a apropriação do mundo por meio da virtualidade.

⁷¹ Texto de prefácio do livro *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*.

filme adquire esse significado e quem o patrimonializa. Conforme explica Soares (2014, p.21):

embora filme não seja sinônimo de cinema, a experiência cinematográfica não existe sem ele. Nesse sentido, preservar o filme representa preservar a parte mais significativa do patrimônio cinematográfico. É ao redor do filme que todo o material relacionado a ele (salas de cinema, cartazes, críticas, entrevistas, etc.) é criado e adquire sentido.

Muitos teóricos classificam o Cinema e o filme como patrimônio audiovisual ou patrimônio cinematográfico, sendo uma subcategoria específica do patrimônio cultural, assim como patrimônio arqueológico, histórico, etc. Entretanto, nem sempre o audiovisual e o cinematográfico são sinônimos, ou tratam do mesmo objeto.

É importante pontuar que essa discussão inicia-se, no contexto internacional, a partir da Recomendação sobre a Salvaguarda e Preservação das Imagens em Movimento, na Conferência Geral da UNESCO. Trata-se do primeiro instrumento internacional que aborda de maneira específica a imagem em movimento como patrimônio cultural. Realizada em Belgrado e aprovada no dia 28 de outubro de 1980, a Recomendação destacou a importância da preservação do material cinematográfico como patrimônio, expressões da cultura e identidade que impulsionam o grande debate internacional sobre depósito legal e ainda se refere assim ao patrimônio audiovisual: “todas as imagens em movimento de produção nacional devem ser consideradas pelos Estados Membros como parte integrante do seu ‘patrimônio de imagens em movimento’”⁷².

Ainda a Recomendação salienta que os órgãos de proteção do patrimônio competentes que se interessem ou tenham como finalidade a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento devem empreender atividades de informação pública destinadas a:

- a) promover entre todos aqueles envolvidos com a produção e distribuição de imagens em movimento uma noção do valor permanente de tais imagens do ponto de vista educativo, cultural, artístico, científico e histórico, assim como sensibilizá-los da consequente necessidade de colaborar para sua salvaguarda e conservação;
- b) chamar a atenção do público em geral sobre a importância educativa, cultural, artística, científica e histórica das imagens em movimento e para as medidas necessárias para sua salvaguarda e conservação. (UNESCO, 1980)

⁷² Citação original: “todas las imágenes en movimiento de producción nacional deberían ser consideradas por los Estados Miembros como parte integrante de su ‘patrimonio de imágenes en movimiento’.” (UNESCO, 1980)

Nos anos 1990, intensifica-se o assunto da preservação com a comemoração do centenário do cinema, e uma aproximação maior entre a FIAF e a UNESCO quando é criado o Fundo UNESCO/FIAF para salvaguarda do patrimônio fílmico a fim de fomentar diferentes atividades como o restauro de filmes; mapeamento de filmografias nacionais; compra de equipamentos; treinamento de especialistas; intercâmbio, pesquisa e ensino (LINDNER, 2013).

Em 1991, foi criado o *Projeto Lumière*, cuja missão era congrega projetos de restauração de filmes, além de trabalhar na identificação e pesquisa de filmes perdidos, dentro e fora dos arquivos em todo o mundo. Dentro desse Projeto outra iniciativa importante foi o da *Joint European Filmography* – JEF, criada em 1992 para cuidar da recuperação e conservação dos acervos de filmes europeus, em caráter permanente.

É também criado o Programa Memória do Mundo⁷³ (MOW) pela UNESCO, mesmo não se tratando de um programa específico de preservação audiovisual, contempla as imagens em movimento. Segundo Soares (2014), foi em função do programa Memória do Mundo que, em 1993, a UNESCO convocou seus países membros a lhe enviar uma lista de, aproximadamente, quinze filmes que comporiam a parte integrante de seu patrimônio fílmico nacional mais significativo, o que deu origem ao documento *National Cinematic Heritage* (Patrimônio Cinematográfico Nacional), publicado em 1995, ano em que se comemorou o centenário do cinema.

Tal publicação coincide com a publicação de *Memória do Mundo: diretrizes para salvaguarda do patrimônio documental*, em que há a menção à elaboração de “uma lista mundial do patrimônio cinematográfico” (SOARES, 2014, p.87). Por ocasião, o Brasil enviou uma lista com 17 títulos de filmes:

- Limite (1931) – Mário Peixoto
- Ganga Bruta (1933) – Humberto Mauro
- O Cangaceiro (1952) – Vitor Lima Barreto
- O grande momento (1958) – Roberto Santos
- Porto das Caixas (1962) – Paulo César Saraceni
- O Pagador de Promessas (1962) – Anselmo Duarte
- Vidas Secas (1963) – Nelson Pereira dos Santos
- Noite vazia (1964) – Walter Hugo Khouri
- Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) – Glauber Rocha
- São Paulo/SA (1965) – Luis Sérgio Person

⁷³ Que tem como objetivo principal facilitar a preservação e o acesso universal ao patrimônio documental, salientando a conscientização de sua existência e importância.

- A grande cidade (1966) – Carlos Diegues
- O Bandido da Luz Vermelha (1968) – Rogério Sganzerla
- Macunaíma (1969) – Joaquim Pedro de Andrade
- Cabra marcado pra morrer (1984) – Eduardo Coutinho
- Eles não usam Black-tie (1980) – Leon Hirszman
- Gaijin – Caminhos da liberdade (1980) – Tizuka Yamasaki
- Pra frente Brasil (1982) – Roberto Farias

No final dos anos 1990, a pedido da UNESCO, Ray Edmondson publica: *Audiovisual archiving: philosophy and principles*⁷⁴, que define o conceito de patrimônio audiovisual:

[...] gravações, filmes, programas são parte de um conceito que pode ser chamado de patrimônio audiovisual. As conotações e o alcance deste conceito variam de acordo com as culturas, os países e as instituições, mas sua essência é que os arquivos precisam contextualizar seus acervos de gravações, programas e filmes através da coleta e da formação de uma série de itens, informações e competências a eles associadas. [...] O patrimônio audiovisual inclui (mas não limita a) os seguintes componentes: sons gravados, produções radiofônicas, cinematográficas, televisivas, videográficas e outras que contenham imagens em movimento e/ou sons gravados, destinados prioritariamente ou não à veiculação pública. Objetos, materiais, trabalhos e elementos imateriais relacionados a documentos audiovisuais, considerados do ponto de vista técnico, industrial, cultural, histórico ou qualquer outro. Isso inclui materiais relacionados aos filmes, indústrias de radiodifusão e de gravação de sons, como publicações, roteiros, fotografias, cartazes, material de publicidade, manuscritos e artefatos como equipamentos técnicos ou figurinos. (EDMONDSON, 2013, p. 80)

Segundo Soares (2014), passados mais de 30 anos de sua aprovação, observa-se que a Recomendação de 1980 não atendia mais às demandas do setor audiovisual, no qual o cinema se insere, principalmente no que tange às transformações tecnológicas e estruturais no campo audiovisual, principalmente em virtude da mídia digital. Sendo assim, em 2005, a Coordinating Council of Audiovisual Archive Associations (CCAAA) propôs a elaboração de um novo instrumento junto à UNESCO, que deverá resultar na ampliação e atualização da antiga Recomendação, a qual esclarece e pontua a compreensão equivocada das expressões “patrimônio audiovisual” e “patrimônio digital”, muitas vezes utilizadas como equivalentes, quando nem sempre isto se reflete desta maneira. No mesmo ano é aprovado na Conferência Geral da UNESCO o “Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual”, que é comemorado em 27 de outubro, por ocasião da

⁷⁴ Filosofia e princípios da arquivística audiovisual. (Tradução do autor)

comemoração de 35 anos da Recomendação, importante iniciativa para se voltar à preservação do patrimônio cultural.

Figura 5 - Divulgação do Dia do Patrimônio Audiovisual pela UNESCO



Fonte: Costa, 2013, p. 46

Soares (2014), ao buscar um conceito, estabelece a definição do patrimônio cinematográfico como questão central da sua pesquisa e o define como:

[...] o *conceito* de patrimônio cinematográfico e, especialmente, os bens que podem ser incluídos neste tipo de patrimônio, situam-se, considerando-se as convenções estabelecidas pela UNESCO, entre o material móvel – filmes analógicos, filmes digitais, documentação correlata, maquinário, outros objetos –; o material imóvel – cinemas de rua –; e o imaterial – o fazer cinematográfico. Mas o cinema é, acima de tudo, uma forma de expressão cultural que, tendo suas origens em fins do século XIX, encontrou lugar definitivo como expressão cultural típica dos séculos XX e XXI. [...] Contudo, não há como negar que o filme é o componente nuclear do cinema. Por isso, é a partir dele que todo o patrimônio cinematográfico se forma, se expande, se multiplica, faz sentido e se mantém vivo. [...] pode ser entendido como o conjunto de materiais produzidos pela indústria cinematográfica, considerando-a em sua mais ampla acepção, e salvaguardados por alguma instituição de patrimônio. (SOARES, 2014, p. 183)

Ao observarmos a definição de Patrimônio Cinematográfico, chegaremos a um conceito que pode se ampliar devido às constantes transformações por que o cinema passou. Ortega (2013, p.33) descreve como um bem de "que tenha sido expressão relevante do fenômeno cinematográfico como indústria, manifestação artística ou testemunho do seu tempo ou sociedade" ou que nos remete ao fenômeno cinematográfico em qualquer de suas manifestações.

Entretanto, ao perceber a produção audiovisual hoje, o cinema ocupa uma parte significativa dessa produção. Isso ocorre principalmente com a expansão da mídia digital, que traz um universo de outros produtos audiovisuais para além do cinema, rádio e televisão. De acordo com o que ressalta Ferro (2010, p.13), "o sistema audiovisual - que, todavia, contribuiu com um olhar insubstituível sobre o mundo - guarda em si entraves próprios a seu funcionamento, que o desvalorizam".

Sendo assim, ao tratarmos disso numa abordagem de forma mais ampla, buscamos estabelecer o filme como parte do patrimônio audiovisual, conforme pontuam Esteban & Segundo (2011, p.3):

O patrimônio audiovisual ainda está em definição. O termo audiovisual começou a ser usado para designar certos produtos do vídeo e televisão, que logo virão a converter-se no que é hoje conhecido como "videoarte" ou, mais recentemente, artes eletrônicas. Somente quando a gravação simultânea de imagem e som em fita magnética tornou-se popular com o surgimento massivo de vídeo, o termo audiovisual começou a ser usado.⁷⁵

⁷⁵ Citação original: *El patrimonio audiovisual es aún objeto de definicion. El término audiovisual comenzó a usarse para designar ciertos productos procedentes de video y la television, que pronto llegarían a convertirse en lo que ahora se conoce como "video-arte" o, mas recientemente, artes electrónicas. Solamente cuando el registro simultaneo de la imagen y el sonido en cinta magnética se popularizo con la aparicion masiva del video, el termino audiovisual comenzó a ser usado.* (ESTEBAN & SEGUNDO, 2011, p.3)

Logo, podemos perceber os movimentos que o Cinema trilhou, até chegar, na contemporaneidade, a seu reconhecimento como patrimônio cultural. Apesar de possuir suas subcategorias, trabalha-se nesta pesquisa a ideia de patrimônio cinematográfico, pois se trata especificamente a respeito dos bens desenvolvidos pelo Cinema como linguagem artística.

Pela sua singularidade percebemos um movimento a respeito desse reconhecimento por meio das instituições de guarda e preservação. Diferentemente dos monumentos, da arqueologia, das celebrações ou dos modos de fazer e saber considerados patrimônio cultural, não foi estabelecido um instrumento de proteção específico para esse patrimônio cinematográfico/audiovisual. Assim, é importante estudar esse movimento de reconhecimento:

A análise do processo de patrimonialização permitiu estudar a produção do estatuto patrimonial dos objetos culturais, ou seja, aprofundar o conhecimento das modalidades por meio das quais os objetos materiais ou imateriais tornam-se patrimônios. (TARDY; DODEBEI, 2015, p.9)

Logo, iremos abordar então as formas de musealização dos filmes na tentativa de entender o processo de patrimonialização envolvido na valoração desses bens, e como este processo de musealização de filmes contribui para o reconhecimento do Cinema como Referência Cultural.

CAPÍTULO 2 - Da sala escura ao cubo branco: aproximações sobre cinema e museu

“In seventy years there will be a film museum where people will sometimes go and sit in the cool screening room [...] to watch an old master estimated [...] to be worth a hundred thousand marks; they will fidget on their seats for an hour and then stagger out onto the street with rolling eyes like drunken ducks, and then they will [...] whisper into each other’s thick ears: ‘What a feat, a genuine Chaplin!’”

(Rudolf Arnheim, 1929)

Como se iniciou essa relação do cinema com o museu? Quando se criaram os primeiros museus de cinema ou de imagem e som? Qual é o seu papel? O cinema e o museu possuem um ponto em comum. Ambas são instituições públicas emergentes no final do século XIX, compartilhando do mesmo desenvolvimento histórico e sociocultural, trazido pela modernidade. Entretanto, se diferem em sua função e infraestrutura, mas se estabeleceram firmemente no imaginário cultural de muitas das principais dinâmicas do século 20.

Neste segundo capítulo busca-se contextualizar um dos possíveis caminhos por que o filme passa a ser patrimonializado ou, melhor dizendo, musealizado, e como se dá a relação do cinema e do filme com o museu.

Grimp (2015) chama a atenção para o fato de que, apesar de postergada por parte dos museus, desde o início dos anos 1960, a heterogeneidade da arte já se encontrava dentro dos mesmos. Ele constrói seu argumento a partir das obras em fotografia⁷⁶ que são adquiridas pelos museus, mas traz à discussão todos os novos suportes da arte contemporânea. Mas será somente nos museus de arte contemporânea que o filme encontrará espaço para comunicar?

O dilema inicial sobre a identidade e o lugar do filme não era sem precedentes. Primeiro a fotografia e depois a gravação de som por meio do fonógrafo apresentaram desafios similares à escala estabelecida de valores culturais e, portanto, arquivísticos. Que tipo de objeto ou texto é? E a que lugar ele pertence? Como sabemos, o filme acabaria por criar o próprio lugar na esfera pública, nos cinemas ou nos cinemas. Mas em termos de *status* cultural, a que lugar ele pertence? Como Derrida também observou, o arquivo é revolucionário e tradicional. E podemos ver filmes exemplificando esse papel aparentemente contraditório. Na verdade, os filmes que entraram na Biblioteca do

⁷⁶ Essas questões são desenvolvidas no livro: CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas dos museus*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Congresso permaneceram apenas objetos, ilegíveis por quase meio século antes de surgir a ideia de fazer cópias visíveis dos rolos de papel, levando à primeira coleção de "impressão em papel" transferida para o cinema nos anos 1960, retornando assim estes pergaminhos do Mar Morto ao *status* de texto legível. Em vez disso, quero sugerir que o filme permaneça "uma presença perturbadora" na galeria e no museu, quando é uma exposição "primária", em vez de uma ajuda audiovisual. Tecnicamente, o filme certamente provou ser disruptivo, exigindo novas tecnologias e técnicos. Interrompe o fluxo de visitantes (os filmes levam tempo para ver), causa problemas de iluminação e outras dificuldades para o museu.⁷⁷ (CHRISTIE, 2012, p. 242)

Bruhlart (2011) nos esclarece que a relação museu-cinema é construída a partir de um paradoxo estabelecido que representa espaços simbólicos diferentes marcados por sala escura/cinema vs cubo branco/museu:

como é difícil fazer sem esses conceitos genéricos que formam a base epistêmica da nossa apreensão da história cultural do século XX (o problema que envolve a teoria do dispositivo em um jogo de poder e criação). Na confusão atual, parece ser essencialmente a distinção entre, de um lado, o museu associado com o arquivo e a obra de arte, e do outro, o filme, associado com o evento e a distribuição da massa, que é questionada. A genealogia da confusão encontrada na década de 1960, um local de investigação fértil com o desenvolvimento e a introdução cinéfila de imagens em movimento em espaços exposição de arte contemporânea. Para duplicar a imagem de legitimidade como um movimento de arte de animação (historicizante / deslocamento) é uma instável estabilidade tornar-se o local de consumo de imagens em movimento (embora o local de consumo filme jamais tenha conhecido essa estabilidade, pode-se considerar que, em 1930-1960, a máquina filme tenha encontrado o seu modo de existência privilegiada)⁷⁸. (BRUHLART, 2011, p. 2)

⁷⁷ Citação original: *The early dilemma over film's identity and place was not without precedent. First photography, and later sound recording by means of the phonograph, had posed similar challenges to the established scale of cultural, and therefore archival, values. What kind of object or text is it? And where does it belong? As we know, film would eventually create its own new place in the public sphere, in movie theaters or cinemas. But in terms of cultural status, where did it belong? As Derrida has also noted, the archive is both revolutionary and traditional; and we can see film exemplifying this apparently contradictory role. In fact, the films that entered the Library of Congress remained merely objects, unreadable for nearly half a century before the idea emerged of making viewable prints from the paper rolls, leading to the first "paper print" collection transferred to film in the 1960s, thus returning these Dead Sea scrolls to the status of legible text. I want to suggest instead that film remains "a disturbing presence" in the gallery and the museum, when it is a "primary" exhibit, rather than an audiovisual aid. Technically, film has certainly proved disruptive, requiring new technology and technicians. It interrupts visitor flow (films take time to view), causes lighting problems, and other difficulties for the museum.* (CHRISTIE, 2012, p. 242)

⁷⁸ Citação original: *comme il est difficile de se passer de ces concepts génériques qui forment le socle épistémique de notre saisie de l'histoire culturelle du XX^e siècle (problématique qui engage la théorie du dispositif dans un jeu de pouvoir et de création). Dans la confusion actuelle, il semble que ce soit essentiellement la distinction entre d'un côté le musée, associé à l'archive et à l'œuvre d'art, et de l'autre le cinéma, associé à l'événement et à la diffusion de masse, qui soit remise en question. Une généalogie de cette confusion trouverait, dans les années 1960, un site d'enquête fertile avec le développement de la cinéphilie et l'introduction des images animées dans les espaces d'exposition de l'art contemporain. A ce double mouvement de légitimation de l'image animée en tant qu'art (historicisation / déplacement) correspond un devenir instable du lieu de consommation des images animées (Bien que le lieu de consommation du cinéma n'ait jamais*

De fato, recentemente, os teóricos do cinema discutem a respeito do dispositivo cinematográfico ou cinema expandido, ou seja, as diferentes configurações possíveis do dispositivo cinematográfico na contemporaneidade nos diversos modos de apreciação, sendo ele na seleção OnDemand, ou inserido no espaço museológico.

Paini (2003) pontua que o lugar do filme não é a exposição e, sim, a projeção numa sala escura:

Expor o filme, de acordo com técnicas de engate, permite agora que a duplicação digital convide para comparar sequências. A exposição é uma maneira imperfeita para o projeto de comparar o filme para avaliar, criticar. Pode-se, como Godard disse, comparar as imagens "para ver o que é verdadeiro e o que é falso, como a justiça". Na obra cinematográfica o material é representado uma vez que é dirigida pela sequência de imagens, e isto cria um objeto de arte feito com o tempo. A exposição do cinema é de natureza muito impura, porque mostra filmes que são apenas excertos ou detalhes que, novamente, são duplicações. Se eu apresentar um excerto de um filme de Buñuel é apenas uma citação, um detalhe temporal. Em uma exposição de Miró ou Picasso não são mostrados fragmentos de telas!⁷⁹ (PAINI, 2003, p.3)

Entretanto, aponta que a exposição de uma mostra que irá trabalhar as obras de determinado diretor é uma estratégia interessante: "No entanto, pela facilidade que dá para visitar de outra forma a história da arte do filme, a exposição apresenta uma nova legitimidade para exposições temáticas ou de grandes artistas de cinema"⁸⁰ (PAINI, 2003, p.3).

Ramos (2016) nos chama à atenção para a trajetória do Cinema, que na virada do século XX oscila em torno da variedade da exibição e do "espetáculo" *vaudeville* (forma pioneira do cinema), ou da desconstrução experimental do

connu de stabilité, on peut considérer que dans les années 1930 à 1960, la machine cinéma a trouvé son mode d'existence privilégié). (BRUHLART, 2011, p. 2)

⁷⁹ Citação original: *Exposer le cinéma, selon des techniques d'accrochage que permet désormais la duplication numérique, invite à comparer des séquences. L'exposition est donc un moyen imparfait en direction du projet de comparer les films pour les évaluer, les critiquer. On peut, comme dit Godard, en comparant les images « voir ce qui est vrai et ce qui est faux, comme en justice ». Le matériau de l'œuvre cinématographique est du temps figuré réalisé par le déroulement des images et cela construit un objet d'art fait avec du temps. L'exposition de cinéma est de nature très impure, parce qu'on y montre des œuvres cinématographiques qui ne sont que des extraits ou des détails et qui, de plus, sont des duplications. Si je présente un extrait d'un film de Buñuel, il ne s'agit que d'une citation, un détail temporel. Dans une exposition consacrée à Miró ou à Picasso on ne montre pas des fragments de tableaux !* (PAINI, 2003, p.3)

⁸⁰ Citação original: *Pourtant, par l'aisance qu'elle donne pour visiter autrement l'histoire de l'art du film, l'exposition instaure une légitimité nouvelle pour des expositions thématiques ou sur des grands artistes du cinéma.* (PAINI, 2003, p.3)

movimento. Com isso, Costa (2008) explica que, nesse contexto, o Cinema não era ainda o que chamamos de cinema, reunindo várias modalidades de espetáculo derivados de formas populares de cultura, circo, pantomima:

Os primeiros filmes encontraram um mundo muito diferente daquele que se configuraria apenas 20 anos depois. Inicialmente uma atividade artesanal, o cinema apareceu misturado a outras formas de diversão populares, como feiras de atrações, circo, espetáculos de magia e de aberrações, ou integrado aos círculos científicos, como uma das várias invenções que a virada do século apresentou. (COSTA, 2008, p.17)

Logo, o Cinema nos seus primeiros anos será definido entre o espetáculo e a narração. É o que chamamos *primeiro cinema* ou *early cinema*:

Designaremos como primeiro cinema os filmes e práticas a eles correlatas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 a 1908. Traduzimos como *primeiro cinema* a expressão inglesa *early cinema*. Sabemos que *early cinema* muitas vezes se refere às duas primeiras décadas do cinema, em que se destacam um primeiro período não narrativo (1894 a 1908), que vamos trabalhar aqui, e um segundo período (1908 a 1915), de crescente narratividade. (COSTA, 2008, p.34)

Nos EUA, esses primeiros filmes eram exibidos em feiras, circos, teatro de iluminismo, cafés e nos *vaudevilles*⁸¹. É nesse meio que surgem os *dime museums* (FIG 6 e 7), onde os filmes eram exibidos junto a *freak shows*, *peeps shows* e outras formas de *performances*.

⁸¹ Eram uma espécie de teatro de variedades - com conotação erótica. Eram anexos dos salões de variedades que exibiam mulheres barbadas, anões, bichos com duas cabeças, etc.

Figura 6 - Dois exemplos de Dime Museums em Chicago



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/paullanna/dime-museum/>. Acesso em: 12. jun. 2015

Figura 7 - Divulgação publicitária do Dime Museum



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/paullanna/dime-museum/>. Acesso em: 12. jun. 2015

Apesar de retomar o caráter de “gabinete de curiosidade”⁸² na Modernidade, é interessante perceber como nasce esta primeira relação entre museus e o cinema, que acabara de nascer:

Mas desde 1895 já circulavam pela França outros tipos de filmes, que mostravam números de magia, *gags* burlescas, encenações de canções populares e contos de fadas. Esses filmes eram mostrados em quermeses, vaudevilles, lojas de departamento, museus de cera, circos e teatros populares. (COSTA, 2008, p.29)

⁸² Remeto aqui ao gabinete de curiosidade no sentido de apresentar “atrações” exóticas, como os gabinetes apresentavam também suas coleções exóticas – nem todos, é claro.

Costa (2008) explica que, com o surgimento e a popularização dos *nickelodeons* e a inserção da narração no cinema, irão diminuir os *dime museums* e vaudevilles.

Retomando o argumento inicial de Ramos (2016), na virada do século XXI, encontraríamos novamente a encruzilhada do cinema com o museu: o cinema instalação ou cinema-exposição. Isso vem cada vez mais presente no museu a partir dos anos 1990, com a popularização da videoarte, e, mais recentemente, com os dispositivos de vídeo portáteis, a disputa pela ocupação se desloca para o campo das artes. Logo, a arte contemporânea no século XXI passa a lidar de modo cada vez mais intenso com imagens em movimento/sons em diversos formatos e tipos:

Deslocamento que vai da antiga "videoarte" do século XX para as instalações do "cinema-exposição" e outras em museus/galerias. A elegia do formato "vídeo", a crença no conceito "vídeo" como polo aglutinador, foi o último suspiro de uma trilha que virou ao avesso com o digital. Em alguns textos do século passado parecia que toda a história do cinema evoluía para desembocar no vídeo. Godard era um vídeo-artista que lutou a vida toda para escapar das influências retrógradas do cinema. Alguns elementos do antigo "vídeo" permanecem na reflexão contemporânea sobre artes digitais ou "cinema exposto", mas o quadro evidentemente é outro. Na nova lida com a morte do cinema, o mote agora é trazer o cinema para a área das artes contemporâneas e fazer nele caber. Seja reduzindo a história e a estilística do cinema, seja fazendo cinema em museus e exposições. (RAMOS, 2016, p.10)

Com a "morte" anunciada com a chegada da tecnologia digital no cinema, a questão audiovisual (cinema *versus* vídeo) entre arte contemporânea e cinema eclode principalmente no final da década de 1990 e início de 2000, no que alguns autores como Dominique Païni (2002) e Philippe-Alain Michaud (2014) trabalham com o conceito de "cinema exposto", ou seja, o cinema que "expõe" o tempo. Seria uma forma de radicalização expressiva que o cinema-filme não conseguiria atingir pela sessão (RAMOS, 2016).

O cinema também será objeto das práticas colecionistas, e é a partir dessas práticas que se formaram os acervos dos museus de cinema e cinematecas de referências, e ainda hoje é uma prática cotidiana colecionar filmes e objetos a seu respeito:

A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital pretende sistematizar os elementos que compõem o perfil do atual colecionador de imagens cinematográficas, um colecionador que se dedica a armazenar imagens em movimento. (NOGUEIRA, 2004, p.1)

Stephen Herbert (2006, p.235), ao introduzir a edição do periódico *Film History*⁸³ a respeito dos museus de cinema, ou, como intitulam, *Film Museums*, em 2006, chama a atenção para a dificuldade de se manter esse tipo de museu aberto:

Há muitos excelentes museus de cinema, mas não há grande museu de cinema. O que se aproximou mais foi, talvez - e aqui eu admito como um ex-empregado -, MOMI, em Londres, há muito perdido. Alguns, como o Museu de Imagem em Movimento de Nova York, parecem manter seu sucesso inicial e continuar, mas muitos lutam e finalmente fracassam. Então, por que criar e manter um museu de cinema é especialmente difícil?⁸⁴

Ele explica também que o problema pode estar relacionado à questão da incompatibilidade da gestão no momento em que são fundados (HERBERT, 2006), o que acontece de forma semelhante ao MISes brasileiros. O que alguns profissionais da área do cinema colocam como maldição do MIS⁸⁵. Entretanto, ressalta ainda que cinema é uma linguagem artística universal que atrai públicos de várias gerações e idades, e que é importante que se tenha um museu que aborde esse tipo de artefato cultural.

Ao compreender um pouco a relação cinema-museu, Díez (2010) aponta que recentemente tem sido muito comum presenciar esses dois elementos que podem ser explicados por duas crises que são complementares. Primeiramente temos o museu tradicional, ou "museu-galeria"⁸⁶, que estabelece a forma e o modo de observação do objeto/obra de arte canônico ao visitante com um percurso já preestabelecido. Por outro lado, a crise do cinema chega após mais de um século em que se estabeleceu a relação filme-espectador pela projeção na sala escura:

Na medida em que a era de elementos digitais, Internet e eMule começar a fazer o "modelo de Lumière", vai se tornar uma coisa do

⁸³ HERBERT, Stephen. "Introduction: Film Museums". *Film History* 18, no. 3 (2006): 235-36.

Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3815478>. Acesso em: 20 nov. 2016

⁸⁴ Citação original: *There are many excellent film museums, but there is no truly great film museum. The one the came closest was perhaps - and here I admit blas as an ex-employee - MOMI in London, long since lost. Some, such as New York's Museum of Moving Image, seem to maintain their initial success and keep going, but too many struggle and eventually fail. So why should establishing and maintaining a film museum be especially difficult?* (HERBERT, 2006, p.235)

⁸⁵ Quase como uma lenda urbana no campo do cinema e da preservação, há o jargão que já pré-anuncia que o MIS não dá certo e, no caso brasileiro, os MIS-RJ e MIS-SP se explicariam pelos vários períodos de crise financeira.

⁸⁶ Segundo o autor, os museus-galerias são aqueles que oferecem um percurso direcionado, previsível, ou mesmo os museus tradicionais ortodoxos que possuem uma expografia tradicional, com percursos direcionados.

passado que parece estar prestes a ser substituída por uma variante sofisticada do velho "modelo de Edison", com base no consumo individual de imagens em vez do sistema coletivo que acabou vencendo a batalha por pelo menos um século. Mas o museu procura uma parceria com o cinema como uma forma de transformar um público que foi capaz de "contar uma história" (o "sagrado" na história da arte) em uma audiência que pode estar contada. Nesse campo, alguns acordos entre cinema e museu podem surgir a qualquer momento.⁸⁷ (DÍEZ, 2010, p 78)

Há poucas pesquisas que se debruçam sobre o tema da relação patrimônio-museu-cinema. Uma delas é a tese desenvolvida por Mercedes Ortega no Programa de Pós-graduação do Departamento de Historia del Arte da Universidad de Granada, em 2013, que apresenta um levantamento sobre os Museus de Cinema na Europa, e muitos deles aparecem neste capítulo.

Outro trabalho que vale a pena ressaltar é o desenvolvido por Tânia Mendonça (2012) em sua tese desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias com o título *Museus da Imagem e do Som: O desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil*, sob a orientação da Professora Doutora Maria Célia Teixeira Moura Santos. A autora mapeia 44 museus que lidam prioritariamente com acervos audiovisuais, além de trabalhar os 38 museus de imagem e som existentes no Brasil. A pesquisa desenvolve a investigação do processo de musealização dos acervos audiovisuais nos Museus da Imagem e do Som no Brasil a partir de relação museu-comunidade, sob a perspectiva da sociomuseologia, através do questionamento das formas e práticas educativas realizadas por essas instituições (MENDONÇA, 2012). A autora ressalta que:

[...] além dos Mises, existem outras categorias de museus que, embora não sejam denominados de Museus da Imagem e do Som, têm sob sua guarda acervos audiovisuais. Essa realidade faz parte do cotidiano de museus de todas as regiões brasileiras. (MENDONÇA, 2012, p.190)

Há outra forma de pensar nessa relação. O museu também é um elemento presente em alguns filmes. Basta se lembrar da gangue do Coringa saqueando o

⁸⁷ Hasta el punto que la era de los elementos digitales, de internet y *eMule* comienzan a hacer que el «modelo Lumière» se convierta en una cosa del pasado que parece estar a punto de ser reemplazada por una variante sofisticada del viejo «modelo Edison», basado en el consumo individual de las imágenes en lugar del sistema colectivo que ganó finalmente la batalla por lo menos durante un siglo. Pero el museo busca una sociedad con el cine como forma de transformar a un *público* que era capaz de «contar una historia» (la «sagrada» historia del arte) en una *audiencia* que puede ser numerada. En este campo algunos acuerdos entre cine y museo surgirán en cualquier momento. (DÍEZ, 2010, p.78)

Museu Fluggenheim de Gotham City no filme *Batman* (1989), do Tim Burton. Ou mesmo a famosa cena de *Sonhadores* (2003), de Bernardo Bertolucci, no Louvre, além do Hermitage num único plano sequência do *Arca Russa* (2002), de Alexandr Sokurov. E não se pode esquecer do hollywoodiano *Uma noite no museu*, em suas versões 1, 2 e 3, que se passa no Metropolitan. Enfim, há uma diversidade de olhares que pode se estabelecer na relação cinema-museu, museu-cinema. Esta pesquisa buscou compreender como o objeto filme se estabelece nos acervos dos museus.

2.1 Museu de Cinema: a trajetória dos museus e sua relação com o cinema

O que vem a ser um Museu? Essa é uma pergunta que vem sendo bastante discutida ao longo dos últimos oitenta anos. Temos várias definições que vêm sendo construídas por profissionais, por pesquisadores da Museologia, e por uma legislação específica para a área de museus. Segundo Lima (2012), a origem da palavra museu vem do grego *μῦσεῖον* - *Museion* - que significa Templo das Musas, o qual se localizava na colina de Hélios, na Grécia antiga - século IV a. C. -, onde se depositavam oferendas às filhas de Mnemosyne - a deusa da memória. Há outra origem etimológica também, atribuída à palavra latina *museum*, que significava lugar de estudo, também remetido a um lugar na antiguidade clássica, ao Museum ou Biblioteca de Alexandria, no Egito, século III a.C., identificado como um complexo cultural (LIMA, 2012) que compunha itens diversos, que contemplava vários elementos representativos da natureza e da cultura.

É interessante perceber como a palavra museu se encontra cada dia mais presente no cotidiano. Ao nosso redor, existem museus de todos os tipos e naturezas, inclusive o Museu Virtual do Cotidiano. Sabemos que uma pequena porcentagem de todos os objetos produzidos pela humanidade se encontra em museus, arquivos ou outra instituição de guarda.

Entretanto os museus não se sustentam simplesmente pela contemplação, mas pela possibilidade da manipulação e interatividade com o visitante, tornando-o um ator que gera e ativa a informação a partir do seu

contato com as exposições, os catálogos, e sua coleção em geral. E, hoje, o Museu é percebido pelos pesquisadores da Museologia como:

uma instância simbólica que se articula e recria na interface com os tempos, espaços, e representações de cada cultura; é, assim, um espaço de relação. E pode assumir diferentes formas que representam a visão do mundo dos diferentes grupos sociais, no tempo e no espaço. (SCHEINER, 2013, p. 263).

Tal concepção de museu aborda as diferentes representações de museus (Tradicional, Virtual, Território) enfatizadas principalmente pelas ideias da Nova Museologia que tem o humano como objeto primeiro, conforme explica Soares (2009). Logo, por mais que possam existir diversas tipologias, formas ou classificação de museus, o fato é que eles sempre farão parte do patrimônio cultural. O museu é uma instituição que sempre esteve presente na atuação da preservação, valorização e promoção dos bens culturais (SCHEINER, 2009).

Quanto à relação do Cinema com o Museu, trata-se de uma relação antiga que permeia a trajetória do Cinema. Entretanto, percebem-se dois movimentos ou formas com que o filme chega ao museu. Um primeiro movimento é feito pela musealização do filme como objeto artístico ou como obra, ou seja, como patrimônio cinematográfico. Um segundo movimento é feito da musealização do filme como meio, suporte ou registro de uma informação.

Ao se debruçar na trajetória dos museus de cinema compreende-se o papel de destaque que quatro personagens assumem para uma ideia dessa tipologia de museu. Sem sombra de dúvida, Will Day, Langlois, Íris Barry e Prologo perceberam que, para além do filme, havia um universo de objetos que carregam consigo "os tesouros" (MANNONNI, 2003a) a respeito daquela produção e constituíram-se como grandes colecionadores de objetos e filmes. Para além deles, há de pontuar outros três colecionadores que ajudaram a formar importantes acervos cinematográficos: Jean Desmet, Alan Roberts e o suíço Ablé Joseph.

Conforme explica Nogueira (2004), Jean Desmet foi um exibidor e distribuidor ativo no período entre 1909 a 1914. Sua coleção possui cerca de 360 filmes franceses, 270 americanos, 182 italianos, 102 alemães, 46 dinamarqueses, 36 ingleses e alguns outros de países diferentes, além de documentação correlata como programas, pôsteres, cadernos, correspondências, que faz parte do EYE desde 1959, quando o acervo foi doado pela família.

Alan Roberts foi um ávido colecionador de filmes em nitrato existentes dos primeiros filmes distribuídos na Austrália que incluem os primeiros dos dois grandes produtores franceses Pathé e Gaumont do período entre 1905-1913, os filmes produzidos de pequenas companhias francesas e italianas (Éclair, Éclipse, Lux, Rádios, Theóphile Pathé, Nizza, Ambrosio, Ítala Film e Pasquali Film), além de curtas-metragens ingleses. Sua coleção integra o acervo da Cinemateca Royale de Bruxelas desde os anos de 1980. E, por fim, é pertencente hoje ao National Film Archive, em Londres, a coleção com mais de 2.000 títulos do período entre 1901 e 1911 que foi reunida pelo jesuíta suíço Ablé Joseph a partir das suas atividades de educação religiosa (NOGUEIRA, 2004).

Ao tentar reconstruir o início dessa relação, vale a pena já apontar que, em 1896, o cineasta britânico Robert W. Paul havia oferecido ao British Museum vários de seus filmes. Surpreendentemente, o museu aceitou sua oferta e os depositou no Departamento de Desenhos e Iconografia⁸⁸. Iniciava ali o reconhecimento do valor museológico do objeto.

Em 1897, Louis Lumières, sensível à importância de sua invenção, depositou um protótipo do Cinematógrafo no Conservatoire d' Arts e Metiers de Paris (Atual Museu d' Arts et Metiers). Foi uma das primeiras instituições que receberam coleções voltadas a Fotografia e Cinema. Em 1922, organiza a *Exposition du Cinematographe* (MANNONNI, 2003). Em 1949, apresenta em seu catálogo suas coleções fotográfica, cinematográfica e do pré-cinema adquiridas ao longo do século XIX e início do século XX.

O mesmo ocorre com o Imperial War Museum, em Londres, que foi concebido em 1917 e criado em 1920, e que possui em seu acervo filmes com registros históricos da participação inglesa na Primeira Guerra Mundial⁸⁹, segundo explica Souza (2009).

Em 1921 foi criada a Maison du Cinema por Edward Louchet no Boulevard Saint Martin. Era um espaço dedicado à arte cinematográfica e possuía desde câmeras, a livros e revistas sobre cinema. Em 1924, é inaugurada a *Exposition*

⁸⁸ Segundo Francis, essa é a primeira aquisição de filmes por um museu em Londres de que se tem notícias. IN: FRANCIS, David. From Parchment to Pixels Balancing the Accounts: Ernest Lindgren and the National Film Archive, 70 Years On. In: *Journal of Film Preservation*, nº71, Julho de 2006: Fiaf, p.22.

⁸⁹ Podem ser conferidas mais informações a respeito em: SMITHER, Roger; WALSH, David. Unknown Pioneer: Edward Foxen Cooper and the Imperial War Museum Film Archive, 1919-1934. *Revista Film History* Vol. 12, No. 2, Moving Image Archives: Past and Future (2000), pp. 187-203.

de l'art dans le cinema français no Museu Galliéra, uma das primeira exposições em que técnica e arte cinematográfica são expostas juntas (MANNONNI, 2003a).

Pouco tempo depois da primeira exibição pública, Matuszewski expressa publicamente a ideia de que filmes incorporam valores de preservação cultural. O *camera-man* polonês que trabalhara para os Lumière, Boleslav Matuszewski, publica, em Paris, textos intitulados *Uma nova fonte histórica* e *Fotografia animada: o que é, o que deveria ser*⁹⁰. Segundo ele, havia a necessidade de selecionar e retirar o filme do seu lugar de uso, e pensar num "*cinematic museum or depository*" (museu ou depósito cinematográfico), onde os "negativos que forem aceitos serão selados dentro de estojos, etiquetados, catalogados; serão tipos nos quais não se tocará"⁹¹.

Matuszewski, da mesma forma foi ignorado. Nesta conjuntura, inevitavelmente, o filme apareceu como um objeto incomum de um ponto de vista arquivístico. Era um novo material: nitrato de celulose, ou "celulóide", que revestido com uma emulsão e perfurado para ser projetado por uma nova máquina; além disso, era um objeto que só poderia assistir por meio de uma máquina similar. Mas também era uma nova forma de texto, ou publicação, que argumentavam Paul, Matuszewski e outros. E foi como um novo registro textual publicado que filme encontrou um lugar no arquivo, quando as empresas de cinema americano depositado cópias em papel da biblioteca do Congresso, para reivindicar a proteção de direitos autorais da forma que imprimem os editores já fez (NIVER, 1985). Na Grã-Bretanha, alguns produtores tentaram um movimento semelhante, mas apenas depositado os frames na Stationers Hall (BOTTOMORE, 1995)⁹². (CHRISTIE, 2012, p. 242)

Surgiram ao longo do século XX, algumas iniciativa em prol da salvaguarda do cinema. Em 1911, foi assinado um acordo entre a Politiken newspaper Copenhagem e a produção holandesa da companhia Nordisk Film de que seriam registrados sistematicamente retratos de parte dos filmes de interesse histórico com o objetivo de preservar para o futuro. Isso depois originou um dos primeiros arquivos de filmes a partir da Biblioteca Nacional de Filmes e Vozes no

⁹⁰ Título original: *La photographie animée: ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*.

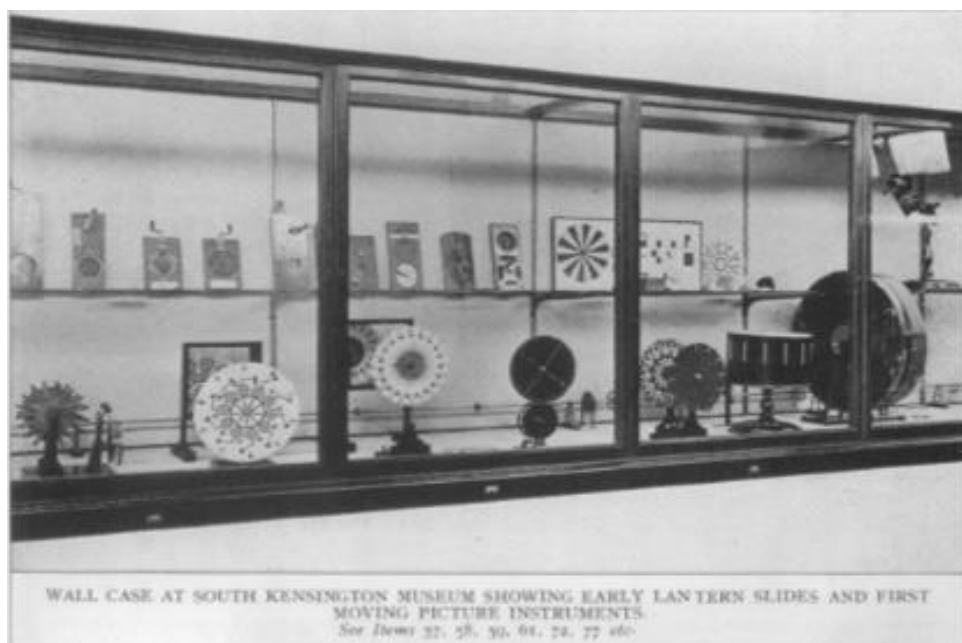
⁹¹ MATUSZEWSKI, Boleslav. *La photographie animée: ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*. Paris: Imprimerie Noizette, 1998.

⁹² Citação original: *Matuszewski, was similarly ignored. At this juncture, inevitably, film appeared as an anomalous object from an archival point of view. It was a new substance: cellulose nitrate, or "celluloid," coated with emulsion and perforated to pass through a new machine; moreover, an object which could only be "read" by means of a similar machine. But it was also a new kind of text, or publication, as Paul, Matuszewski, and others argued. And it was as a textual publication that film first found a place in the archive, when American film companies deposited paper copies at the Library of Congress to claim copyright protection in the way that print publishers already did (NIVER, 1985). In Britain, some producers tried a similar move, but only deposited token single frames at Stationers Hall (BOTTOMORE, 1995). (CHRISTIE, 2012, p. 242)*

encontro na Biblioteca Real em Copenhagen, em 1913. Ainda na década de 1910, houve, também, algumas propostas de criar museus de cinema no Reino Unido e nos EUA, conforme explica David Robinson (2006).

Robinson atribui uma primeira ideia de museu de cinema ao londrino Will Day (Wilfred Ernest Lytton Day, 1873-1936), um apaixonado e perspicaz colecionador que adquiriu vários objetos do universo cinematográfico, que incluem, além das lanternas mágicas, o Kinoscópio de Edison (1894), que chegou ao Reino Unido, e o Cinematógrafo dos Lumière (1896). Seu projeto era trabalhar uma espécie de "biografia" da imagem em movimento, de forma a contar sua história desde os primórdios. É interessante que parte de sua coleção (itens de pré-cinema) foi emprestada ao Museu de Ciência e ficou armazenada durante a Primeira Guerra Mundial, conforme a Figura 8, e depois foi adquirida pelo governo francês para fazer parte do futuro Museu de Cinema que estava sendo concebido por Henri Langlois (1914-1977), em 1959. A coleção fazia parte do coração do acervo do museu que se inaugurara em 1972.

Figura 8 - Exposições dos objetos do pré-cinema e das lanternas mágicas pertencentes à Coleção de Will Day exposta no Science Museum em Londres, na década de 1930.



Fonte: ROBINSON, 2006, p. 240

O primeiro passo para a institucionalização da preservação e o reconhecimento do filme como objeto passível de patrimonialização foi iniciado

nos anos de 1930, em que se criam diversos projetos de Cinematecas que foram se concretizando na Europa e nos EUA: Cinemateca Sueca (Svenska Filmsamfundets Arkiv, 1933); Cinemateca Alemã (Reichsfilmarchiv, 1934); Departamento Nacional de Filmes (National Film Library in British Film Institute, 1935); Departamento de Filmes do Museu de Arte Moderna de Nova York (Film Library of the Museum of Modern Art in New York – MoMA –, 1935); Cinemateca Francesa (Cinémathèque Française, 1936); Cinemateca Russa (Gosfilmfond, 1936); Cinemateca Real Belga (Cinematek, 1938).

Segundo Borde (1991), tal proposta de criação de uma associação internacional que agrupasse os arquivos de filmes foi concretizada por ocasião de uma homenagem ao Museu de Arte Moderna de Nova York e uma retrospectiva do cinema norte-americano preparadas pela Cinemateca Francesa, conforme ele esclarece:

Esta federação internacional será formada pelos arquivos cinematográficos nacionais, semioficiais e particulares, que estejam interessados na história e na estética do filme. Estas organizações deverão ter como objetivo a conservação dos filmes, o colecionamento da documentação nacional e particular sobre os filmes e, se for necessária, a projeção dos filmes com finalidade histórica, pedagógica ou artística e sem fins lucrativos. O objetivo dessa federação internacional será desenvolver uma cooperação mais próxima entre os diferentes arquivos cinematográficos nacionais e facilitar os intercâmbios internacionais de filmes históricos, educativos ou artísticos. Serão rigorosamente excluídas da Federação aquelas instituições ou organizações que utilizarem seus filmes com finalidade comercial. (tradução do autor).⁹³ (BORDE, 1991, p.66)

Entretanto, qual seria a diferença entre uma cinemateca, arquivos de filmes e um museu de cinema? Segundo Mannoni (2003a), a noção de cinemateca e museu de cinema surge ao mesmo tempo, de forma confusa, desde a origem da sétima arte.

Uma dos caminhos para a resposta pode ser percebida a partir das formas como exibem os seus filmes, em consonância com sua missão institucional. E

⁹³ Citação original: *Esta federación internacional estará formada por los archivos cinematográficos nacionales, semioficiales y privados, que estén interesados en la historia e la estética del film. Estas organizaciones deberán tener como objetivo la conservación de los films, el reunir la documentación nacional y privada sobre los films y, si es necesario, la proyección de los films con una finalidad no comercial, histórica, pedagógica o artística. El objetivo de esta Federación internacional será el desarrollar una cooperación más íntima entre los diferentes archivos cinematográficos nacionales y facilitar los intercâmbios internacionales de films históricos, educativos o artísticos. Quedan rigorosamente excluídas de la Federación aquellas instituciones u organizaciones que utilicen sus films con una finalidad comercial.* (BORDE, 1991, p.66)

principalmente, essa diferença é afluída de acordo com a forma como são formados ou agrupado os acervos, fundos ou coleções. Fossati (2011), pontua que:

A maioria dos museus de cinema e cinematecas são geralmente caracterizadas por uma política ativa de exibição ativa. Essa é realizada em uma ou mais salas de exibição pela própria instituição; os filmes da coleção são exibidos regularmente, ao lado de filmes de outros arquivos e títulos de distribuição contemporânea, segundo recorte curatorial. Em alguns casos, juntamente com as exibições de filmes, essas instituições também expõem (parte de) sua coleção relacionada ao filme no espaço expositivo. Por exemplo, o CNC (Centro Nacional de Cinema) não tem uma sala de exibição para projetar sua coleção, pois a exibição não faz parte de sua missão. No entanto, o mesmo caso, realiza a promoção e distribuição de coleção em festivais e em salas de cinema.(FOSSATI, 2011, p.24)⁹⁴

Quanto às exposições a respeito do cinema, algumas são bastante comentadas em diversos textos que abordam a história do cinema. Em julho de 1946, foi organizada a exposição *Fifty Years of Film* pela *Daily Express*, com colaboração do British Film Institute, no Dorland Hall, que exibia as obra de Lumière e Chaplin, conforme explica David Robinson (2006).

Ainda na década de 1950, houve uma grande exposição voltada ao tema que foi realizada por Henri Langlois: a exposição *300 ans de cinématographie, 60 ans de cinéma* (300 anos de cinematografia, 60 anos de cinema), que comemorava o sexagésimo aniversário da primeira exibição pública dos irmão Lumière no Museu de Arte Moderna de Paris e seu catálogo é documento de referência para pesquisa.

⁹⁴ Citação original: *Most film museums and cinémathèques are usually characterized by an active exhibition policy. This is typically realized in one or more public screening theaters run by the institution itself; here films from the collection are shown regularly, alongside films from other archives and contemporary distribution titles. In some cases, together with the film screenings, these institutions also display (part of) their film-related collection in an exhibition space. Film archives, on the other hand, usually do not take upon themselves the exhibition of their collection to the public in a theater. For instance, the CNC (Centre National de la Cinématographie) does not have a theater to show its collection, as exhibition is not part of its mission. However, even in such a case, promotion and distribution are realized as the collection is shown at festivals and in movie theaters.* (FOSSATI, 2011, p.24)

Figura 9 - Catálogo da Exposição *300 ans de cinématographie, 60 ans de cinéma*



Fonte: MENDONÇA, 2012, p 48.

Os ingleses também vão se interessar pela exposição e a refizeram em Londres. Lá foi organizada pelo jornal *The Observer* com colaboração do British Film Institute e da Cinemathèque Française, de acordo com Paulo Emílio Sales Gomes (*apud* CALIL, 2015). Recentemente há outras exposições internacionais sobre cinema que percorreram alguns países e chegaram ao Brasil. Uma delas é a exposição *Stanley Kubrick (Stanley Kubrick – The Exhibition)*, que esteve no MIS-SP, em 2013-2014, e foi criada pelo Deutsches Filmmuseum de Frankfurt, em 2004. Passou pelas cidades de Berlin, Melborn, Gante, Zurique, Roma, Paris, Amsterdam e Los Angeles. Outro exemplo é a exposição *O mundo de Tim Burton*, criada em 2009, no MoMA, nos Estados Unidos. A retrospectiva já passou por Austrália, Canadá, França e Coreia do Sul e passou pelo Brasil em 2016.

Alguns anos depois de fundar a Cinemateca Francesa, Henri Langlois começa a trabalhar no projeto do museu de cinema. Esse museu tem uma trajetória interessante e que será o grande modelo de instituição museal que influenciará todos os outros museus voltados ao cinema:

Eu acho que a ideia de criar um Museu do Cinema germinou em mim antes da guerra, assim que eu comecei a colecionar cartazes, modelos, desenhos e aparelhos de Méliès e apenas tudo o que me veio à mão. É

bem possível que, para empreender tal coisa, seja necessário ter amor pelo cinema.⁹⁵ (Henri Langlois, *Sight & Sound*, 27 de abril de 1972)

Em 1935, o cinéfilo Henri Langlois (1914-1977) fundou o Cercle du Cinéma, em Paris, inicialmente exibindo os filmes do período do cinema silencioso. No ano seguinte, junto com o amigo Georges Franju e Paul Auguste Harlé fundaram a Cinemathèque Française em 2 de setembro de 1936.

O mesmo mentor da Cinemathèque será o do Musée du Cinéma de Paris. Para Langlois, o museu do cinema e a cinemateca são uma só casa:

Os conceitos de "cinemateca" e "Museu do Cinema" emergem confusamente, *ao mesmo tempo*, desde as origens do cinema. Isto indica como os dois conceitos são semelhantes, se não idênticos, como destacado pelo próprio Langlois. (MANNONI, 2003, p 2)

Segundo Borde (1991), faz parte do desenho de um Museu do Cinema, para Langlois, o “sentar-se e ficar a ver” que o cinema exige, e que instaura, obrigatoriamente, um regime expositivo muito específico,

pensar essa revisitação dos materiais arquivados, fazê-los reviver, é fazer aquilo que Langlois previu para o seu museu. É ver no conservador um investigador e, no programador, um investigador e um conservador, também. A programação cinematográfica parece propor essa aproximação do arquivo ao museu e a re-constituição de uma coleção, e de um museu vivo para o cinema. (DIAS, 2010, p.23)

Mannoni (2003) conta que, em 1921 em Paris, uma *Maison du Cinéma* é criada por Édouard Louchet, aberta à visita, contando a história do Cinema, e intitulada *la Lutte pour la vie*.

Langlois e Franju, encantados com o acervo de Mèlies, realizam a primeira aquisição de acervo "não-filme", ou seja, objetos tridimensionais, e documentação correlata das obras de Mèlies, com desenhos, cartazes, escritos de filmagem, pela Cinemathèque. Quando Mèlies morre, em 1938, Langlois o homenageia com uma exposição em Londres e em Nova York, no primeiro Congresso da FIAF (ROBINSON, 2006). Na perspectiva de David Robinson

⁹⁵ Citação original: *Je suppose que l'idée de créer un Musée du cinéma a germé en moi avant la guerre, dès que j'ai commencé à collectionner des affiches, des maquettes, des dessins et l'appareil de Méliès et un peu tout ce qui me tombait sous la main. C'est bien possible que pour s'attaquer à une telle entreprise il soit nécessaire d'être amoureux fou du cinéma.* (Henri Langlois, *Sight & Sound*, 27 de abril de 1972)

(2006), nascia naquele momento uma primeira inspiração do que seria o primeiro museu de cinema.

Após a Segunda Guerra Mundial, Langlois organiza uma série de exposições temporárias: *Images du cinéma français*, em 1945, cuja introdução no catálogo apresentava o objetivo da exposição:

A exposição *Images du cinéma français* não deve, em caso algum, ser considerada uma exposição didática. Tínhamos a intenção de remontar a história do cinema francês, nem de seguir toda a sua evolução através de uma massa de obras e documentos. O que buscamos aqui é estabelecer uma seleção limitada para ilustrar apenas uma das múltiplas tendências deste cinema e seguir estas tendências deste cinema e seguir essa tendência desde o início até a véspera da Guerra. Em suma, esta exposição é, sobretudo, preocupada com fantasia, conto de fadas, o irreal, o fantástico ou o fantasmagórico. Ela se coloca logo sob o signo de Georges Mèliès e de fantasia involuntária, accidental, fortuita, às vezes concertada, mas sempre com um elemento, mais ou menos, de sonho de pura imaginação. É por isso que, além de alguns documentos de interesse histórico que servem de contexto, e algumas imagens sintéticas que retraçam certos filmes que, ao lado de seu valor intrínseco, apresentam um caráter poético especial.⁹⁶ (ROBINSON, 2006, p. 242)

Em 1945, Langlois organiza uma pequena exposição *Emile Reynaud: Peintre de Film*, com direito a catálogo escrito por Georges Sadoul, e *50 ans de cinema français*, na Warsaw:

A partir deste período, a Cinemateca indicou fortemente tanto a sua vontade de "musealizar" o cinema (um processo já encarado em 1938 com a exposição - francamente modesta - de Mèliès) e o seu desejo de participar na historiografia da sétima arte.⁹⁷ (MANNONI, 2006, p. 275)

O museu de cinema se concretiza com a aquisição pela Cinemateca Francesa, novembro em 1948, de instalações na Avenida Messina, onde se

⁹⁶ Citação original: *The exhibition Images du cinéma français should not in any way be regarded as a didactic exhibition. We have had a intention of retracing the history of the French cinema, nor of following all its evolution through a mass of works and documents. What we have sought here, is to establish a limited selection to illustrate just one of the multiple tendencies of this cinema and to follow this tendencies of this cinema and to follow this tendency from the first beginnings to the eve of the War. In short, this exhibition is above all concerned with fantasy, fairytale, the unreal, the fantastic or the phantasmagoric. It places itself at once under the sign of Georges Mèliès and of involuntary, accidental, fortuitous fantasy, sometimes concerted, but always with an element, more or less, of dream of pure imagination. This is why, apart from some documents of historical interest serving as a context, and some synthetic images which retrace certain films which alongside their intrinsic value present a special poetic character.* (ROBINSON, 2006, p. 242)

⁹⁷ Citação original: *From this period onwards the Cinemathèque indicated strongly both its willingness to "museumize" the cinema (a process already started in the 1938 with the - admittedly modest - Mèliès exhibition) and its desire to participate in the historiography of the seventh art.* (MANNONI, 2006, p. 275)

estabelece sua primeira galeria do "Musée Permanent du Cinema" e a "Salle de répertoire du Musée", que se centra no nascimento do cinema, organiza exposições itinerantes a partir de suas coleções de projeções e documentos, cartazes, modelos, trajes, etc. Por ocasião é criada também a Associação de Amigos da Cinemateca. Fori nessas instalações da Cinemathèque que se deu o encontro dos futuros cineastas da Nouvelle Vague: Truffaut, Godard, Rivette, Resnais, dentre outros do Cahiers du Cinéma, de acordo com Mannoni (2006).

Na perspectiva de Mannoni (2006), entre o período de 1949 a 1950, Langlois considerava como cenário ideal a implantação da Cinemathèque e o futuro museu de cinema no Palais d'Art Moderne, cujo projeto havia sido desenvolvido com áreas de exposição permanente, o que não foi levado adiante:

Mesmo assim, na Cinemathèque organizou a exposição 300 ans de cinématographie, 60 ans de cinéma no mesmo Palais d'Art Moderne. É irônico que, nos anos 80 e 90, o projeto de criação da Cinemateca no Palácio de Tóquio - em frente ao atual Museu de Arte Moderna - tivesse problemas semelhantes.⁹⁸ (MANNONI, 2006, p. 278)

Em julho de 1955, Langlois coordena a grande e mais conhecida exposição a respeito da história do cinema, intitulada *300 ans de cinématographie, 60 ans de cinema*, no Museu de Arte Moderna, em comemoração aos 60º aniversário da invenção do Cinematógrafo dos Lumière. Segundo Robinson (2006), essa exposição serviu de um "ensaio" do que seria o núcleo do futuro museu que estava desenhando, a sua proposta era criar o "Louvre du Cinéma". Apesar de aos poucos se consolidar a ideia do museu, é a partir da aquisição da Coleção Wilfred E. Day (1873-1936) pela Cinemateca Francesa, em 1959, que essa ideia toma corpo:

O primeiro museu pós-1955 foi inaugurado em 1959 na nova sede da Cinemateca, no 82, rue de Courcelles. Em 1961, Langlois teve a oportunidade de montar uma superlativa exposição no Louvre para celebrar o centenário de Georges Méliès, para o qual recriou o Giant of the Snows e o modelo do estúdio de Méliès, que apareceria nas manifestações subsequentes do museu.⁹⁹ (ROBINSON, 2006, p.244)

⁹⁸ Citação original: *All the same, in Cinemathèque organised the exhibition 300 ans de cinématographie, 60 ans de cinéma at the same Palais d'Art Moderne. It is ironic that, in 1980s and 1990s, the project to set up the Cinemathèque in the Palais de Tokyo - opposite the current Musée d'Art Moderne - ran into similar problems.* (MANNONI, 2006, p. 278)

⁹⁹ Citação original: *The first post-1955 museum was inaugurated in 1959 in the Cinemathèque's new headquarters at 82, rue de Courcelles. In 1961 Langlois was given the opportunity to mount a superlative exhibition in the Louvre to celebrate the centenary of Georges Méliès, for which he*

No mesmo ano de 1959, junto com o Ministro da Cultura André Malraux, inauguram a galeria Musèe du Cinéma, que meses depois foi atingida por um incêndio na edificação. O apoio do ministro é fundamental para o arranjo da mudança da Cinemathèque para o Palais de Chaillot nos anos seguintes:

Em 1961, apenas a Cinemateca Francesa poderia tentar tal aventura como um "Louvre do cinema", com sua enorme coleção de arquivos, equipamentos, trajes e outros artefatos. Desde a criação da Cinemateca em 1936, Langlois e sua equipe (especialmente Lotte Eisner) coletaram um verdadeiro tesouro para inspirar sonhos, assim como o ouro mítico dos Nibelungos tinha feito. The Will Day Collection, a coleção Fritz Lang, o expressionista alemão desenhado, os arquivos de Méliès, milhares de lâminas mágicas, cartazes, fotografias, roteiros.¹⁰⁰ (MANNONI, 2006, p.279)

Num documento de 1961, Langlois delineia a sua concepção para o futuro museu que iria se instalar no Palais:

O Musée du Cinéma é um museu internacional. O Museu do Cinema tem que contar três evoluções: a da descoberta e do desenvolvimento mecânico, a da indústria cinematográfica e empresarial, a da evolução da produção e da arte cinematográfica. [...] O Musée du Cinéma não é apenas um museu do cinema francês, abrange toda a gama da evolução da arte cinematográfica nos países (França, Estados Unidos, Grã-Bretanha, Itália, Escandinávia, Europa Central, URSS) que contribuíram para a criação da arte cinematográfica.¹⁰¹ (MANNONI, 2006, p. 278)

Dois anos mais tarde, em 1963, a Cinemathèque abre uma grande galeria - desta vez no Palais de Chaillot. A galeria "Musée Permanent du Cinéma" é remontada no *foyer* do Palais em 1964 (MANNONI, 2006).

recreated the Giant of the Snows and the model of the Méliès studio which were to feature in subsequent manifestations of the museum.

¹⁰⁰ Citação original: *In 1961 only the Cinemathèque Française could attempt such an adventure as a "Louvre of the cinema", with its massive collection of archives, equipment, costumes and other artifacts. Since the creation of the Cinemathèque in 1936 Langlois and his team (specially Lotte Eisner) had collected a genuine treasure to inspire dreams, just as the mythical gold of the Nibelungen had done. The Will Day Collection, the Fritz Lang Collection, German expressionist drawing, the Méliès archives, thousands of magic lantern slides, posters, photographs, screenplays.*

¹⁰¹ Citação original: *The Musée du Cinéma is an international museum. The Musée du Cinéma has to recount three evolutions: that of the discovery and mechanical development, that of the cinematographic industry and business, and that of the evolution of production and the cinematographic art. [...] The Musée du Cinéma is not a museum of French cinema alone, it covers the whole range of the evolution of the cinematographic art in the countries (France, the USA, Great Britain, Italy, Scandinavia, Central Europe, The URSS) which contributed to the creation of the cinematographic art.*

Em outubro de 1970, Langlois enviou centenas de cartas a personalidades do mundo do cinema e Hollywood convidando a doar, emprestar objetos, figurinos ou mesmo documentação (pôster, desenho, roteiro) para o futuro Museu. Inclusive, solicitou a seu amigo Pierre Kast, que estava no Brasil, alguma documentação a respeito de Glauber Rocha. Além de ter conseguido empréstimos de outras instituições como George Eastman House, West Orange, Max Skladanowsky e Edison Nacional Historic Site (MANNONI, 2006).

Figura 10 - Henri Langlois - Musée du Cinema, no Palais de Chaillot, Paris, em 1972



Fonte: MANNONI, Laurent. "Henri Langlois and the Musée Du Cinéma". *Film History*, vol. 18, no. 3, 2006, pp. 274–287. Disponível em: www.jstor.org/stable/3815481.

Por fim, em 14 de junho de 1972, finalmente, Langlois abre (lança, inaugura) o Musée du Cinema no Palais de Chaillot: "Peças que aparentemente não têm nada a fazer juntos, são colocados lado a lado e causar uma digitação choque estético - Langlois pega uma das grandes ideias de Malraux e seu museu imaginário" (MANNONI, 2003, p.5).

Conforme explica Paini (2002), estava quase tudo lá, maquinarias do pré-cinema e uma mistura de aparelhos, documentos escritos, argumentos, fotografias, pôsteres, programas originais, recriações de pedaços de cenário - por exemplo, de *Le Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) ou de *Les Enfants du Paradis* (Marcel Carné, 1945) -, e filmes ou cenas de filmes projetados nas paredes - *The Kiss*, de Edison (1896), do cinema mudo, uma cena de *Hallelujah!*

de King Vidor (1929), a inaugurar o período do cinema falado, e *L'Anne Derniere a Marienbad* (Alain Resnais, 1961):

Langlois retrata a história como um pintor, usando os recursos das coleções da Cinemateca para criar uma espécie de colagem pessoal. O precedente não está disponível oficialmente, mas funciona por inesperadas, mas significativas justaposições de materiais diferentes.¹⁰²

Por fim, a inauguração do Museu de Cinema foi o último trabalho de Langlois. Sua obstinação em criar um grande museu que fosse referência para história do cinema mundial foi alcançada, entretanto, não perpetuou sua existência e como o seu não estava lá para animá-lo e renová-lo, voltou ao seu lugar de origem, à Cinemathèque. Entretanto, muitos autores dizem que "o museu marcou os espíritos", isso porque o museu passou por um forte momento de crise e o seu criador e entusiasta, que morreu em 1977:

O grande museu de Langlois era, afinal, efêmero, mortal. Talvez em última análise, a razão era que seu temperamento era mais para exposições do que para museus. Nesta vida, ele estava constantemente apertando a tela, acrescentando, tirando, movendo um objeto que ele tinha determinado e parecia permanentemente colocado poucos dias antes. Em vão planejava fazer as legendas na próxima semana. Pensando nos curtos termos vitais de um criador de exposições, ele prestou pouca atenção a questões mais científicas e de longo prazo de conservação. Seu museu, mais como uma exposição, era orgânico e vivo e em mudança - contanto que fosse ele mesmo vivo.¹⁰³ (ROBINSON, 2006, p.246)

O museu é fechado, com fim trágico e acidental conhecido: o fogo do Palais de Chaillot, em julho de 1997. O projeto de Langlois tornou-se conhecido, inspirou e influenciou a abertura de muitos outros museus de cinema na França e na Europa que se seguiram a partir de sua criação:

A resposta parece óbvia, uma vez que já havia sido fornecido por Langlois: através de catálogos, exposições temporárias e um museu

¹⁰² Citação original: *Langlois retrata la historia como un pintor, utilizando los recursos de las colecciones de la Cinemathèque para crear una especie de collage personal. Lo expuesto no se dispone de manera formal, sino que funciona mediante inesperadas, pero significativas, yuxtaposiciones de materiales diversos.* (ROUD, R. *A passion for films. Henri Langlois and the cinemathèque française*. Londres: Secker & Warburg, 1983, pp.175-186)

¹⁰³ Citação original: *Langlois' great museum was, after all, ephemeral, mortal. Perhaps ultimately the reason was that his temperament was for exhibitions rather than museums. In this lifetime, he was constantly tweaking the display, adding, taking away, moving an object that he had determinedly and it seemed permanently placed only days before. He would vainly plan to make the captions next week. Thinking in the vital short terms of an exhibition creator, he paid scant attention to more scientific, long-term issues of conservation. His museum, more like an exhibition, was organic and alive and changing - as long as he was himself alive.* (ROBINSON, 2006, p.246)

permanente. Vimos que Langlois, à frente da Cinemateca francesa, amplamente preenchido em seu tempo, o papel do museógrafo e cenógrafo da história do cinema, mesmo com recursos financeiros, muitas vezes irrisórios. Ele pode ser criticado por dedicar muito tempo para suas exposições ou seu museu - François Truffaut disse que restaurar filmes era melhor, ao vez de, abrir o labirinto no Chaillot - mas o fato é que Langlois mostrou que o cinema poderia ser exposto, não num museu de tecnologia ou de arte, mas em um lugar que seria dedicado ao Cinema com pleno direito. Este foi elevando à sétima arte a nobreza criando o Louvre do cinema. Gesto ousado e fundador, que infelizmente não foi ser imediatamente entendido e cuja foi dado o fim trágico e accidental: o incêndio no Palácio de Chaillot, em julho de 1997.¹⁰⁴ (MANNONI, 2003, p. 8)

Figura 11 - Incêndio no Palais de Chaillot, em julho de 1997



Fonte: Mannoni, Laurent. "Henri Langlois and the Musée Du Cinéma". *Film History*, vol. 18, no. 3, 2006, pp. 274–287. Disponível em: www.jstor.org/stable/3815481.

Após várias tentativas de reabertura, e vários projetos que não foram adiante, o museu de cinema de Henri Langlois hoje encontra-se dividido entre Cinemateca Francesa, BiFi e CNC.

Há também outros museus voltados ao Cinema na França, dentre eles destacam-se o Museu do Instituto Lumière (criado em 1982), em Lyon, e o Museu Gaumont (criado em 1989), em Paris.

¹⁰⁴ Citação original: *La réponse semble évidente puisqu'elle a déjà été fournie par Langlois : grâce à des ouvrages, des expositions temporaires et un musée permanent. Nous avons vu que Langlois, à la tête de la Cinémathèque française, a largement rempli, à son époque, le rôle de muséographe et de scénographe de l'histoire du cinéma, même avec des moyens financiers souvent dérisoires. On peut lui reprocher d'avoir consacré trop de temps à ses expositions ou son musée – François Truffaut a dit qu'il aurait mieux fait de restaurer les films plutôt que d'ouvrir le dédale de Chaillot – mais le fait est là : Langlois a montré que le cinéma pouvait s'exposer, non pas dans un musée des techniques ou de l'art, mais dans un lieu qui lui serait consacré à part entière. C'était donner ses lettres de noblesse au septième art, c'était créer le Louvre du cinéma. Geste audacieux et fondateur, qui ne sera malheureusement pas compris tout de suite et dont on connaît la fin tragique et accidentelle : l'incendie du Palais de Chaillot en juillet 1997.* (MANNONI, 2003, p. 8)

Outra referência de Museu de Cinema é o Museu Nacional do Cinema (Museo Nazionale del Cinema - Fondazione Maria Adriana Prolo) localizado em Turim, na Itália, considerado um moderno museu voltado ao cinema e à sua arqueologia. Foi estabelecida a Associazione Culturale Museo del Cinema (Associação Cultural do Museu de Cinema) em 1953, embora já houvera sido concebida em 1941, por sua fundadora, Maria Adriana Prolo (1908-1991):

Sua ideia inicial era simplesmente reunir toda a documentação e os artefatos sobreviventes da indústria cinematográfica de curta duração, mas florescente, de Turim, na segunda e terceira décadas do século XX.¹⁰⁵ (ROBINSON, 2006, p.246)

Ela teve contato com o trabalho de Langlois para a criação do museu parisiense, numa visita em 1949 e, em 1953, ele esteve em Turim e visitou o recém-criado museu. No ano seguinte, Prolo organizou uma exposição em circulação na Itália e na Cinemateca Francesa e seu museu foi aceito como membro da FIAF.

Figura 12 - Langlois com Maria Adriana Prolo na montagem da exposição na Cinemateca Francesa, em 1954



Fonte: MANNONI, Laurent. "Henri Langlois and the Musée Du Cinéma". *Film History*, vol. 18, no. 3, 2006, pp. 274–287. Disponível em: www.jstor.org/stable/3815481.

Em 1967, o museu foi intitulado "Museo Nazionale" pelo decreto ministerial. Segundo Ortega (2014), existem outros museus dedicados ao cinema na Itália, voltados ao enfoque local, em que variam seu funcionamento e gestão.

¹⁰⁵ Citação original: *Her initial idea was simply to collect together all the documentation and surviving artifacts of the short-lived but flourishing film industry of Turin in the second and third decades of the twentieth century.* (ROBINSON, 2006, p.246)

Noutros países europeus também foram criados museus de cinema a partir de sua cinemateca nacional. Em Praga, nos anos de 1950, foi criado o Museu Nacional de Cinema (National Film Museum - NaFiLM - <http://www.nafilm.org/>). Em 1962, a Cinemateca de Bruxelas, estabelece seu museu concebido por Jacques Ledoux. Em 1963, foi aberto um museu privado de cinema pelos irmãos John e William Barnes, na Inglaterra, cuja parte de sua coleção de lanternas mágicas foi adquirida pelo Museo Nazionale de Cinema del Cinema de Turim.

Figura 13 - Coleção dos aparatos de pré-cinema dos irmãos Barnes que hoje faz parte do acervo do Museo Nazionale del Cinema (Turim)



Fonte: ROBINSON, David. "Film Museums I Have Known and (Sometimes) Loved". *Film History*, vol. 18, no. 3, 2006, pp. 237–260. Disponível em: www.jstor.org/stable/3815479.

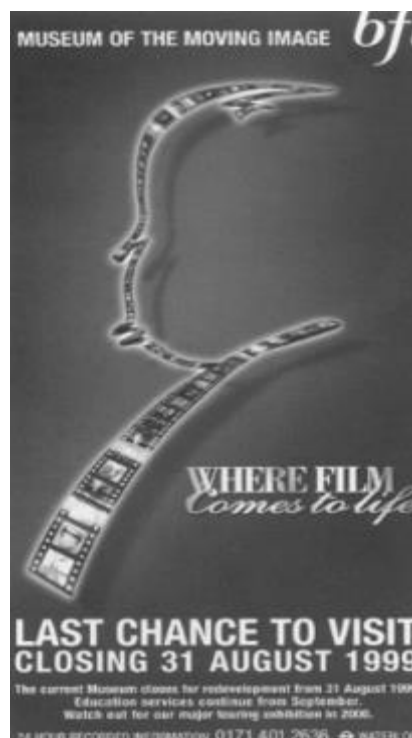
Além do extinto museu dos irmãos Barnes, outra instituição importante que existiu em Londres foi o MOMI - Museum of the Moving Image, criado em 1988, para tratar a história da tecnologia do cinema e mídia audiovisual. Sua gestão era feita pela BFI, que fechou o espaço em 1999. Algumas peças do acervo encontram-se em empréstimo ao National Science and Media Museum.

Figura 14 - Cartaz do MOMI quando foi inaugurado



Fonte: Revista Museum

Figura 15 - Cartaz do MOMI quando foi fechado



Fonte: Revista Museum

O Museu Nacional da Ciência e Mídia (National Science and Media Museum), criado em 1983 como Museu Nacional de Fotografia, Cinema e Televisão, em Bradford, recebeu seu nome atual em dezembro de 2006, motivado pela necessidade de responder a um cenário de mídia em rápida mudança, e de alargar sua missão para refletir a *web* e a nova tecnologia digital. Até o ano de 2017, o museu era denominado Museu Nacional da Mídia (National Media Museum) quando recebeu mais de 400.000¹⁰⁶ fotografias transferida de Londres com o foco na ciência.

¹⁰⁶ Conforme explica o artigo publicado no jornal The Guardian em 9 de março de 2017. disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2017/mar/09/name-change-bradford-national-science-and-media-museum-to-reflect-focus-on-science#img-1>. Acesso em: 08.abr.2017

Figura 16 - Edificação do Museu Nacional da Mídia (recém Museu Nacional da Ciência e Mídia), em Bradford, Reino Unido.



Fonte: Divulgação no *site* do Museu – Disponível em: <https://leeds-list.com/places/national-media-museum-bradford/>. Acesso em: 09 abr.2017

Na Inglaterra, há ainda o Movieum - Museu de Cinema de Londres, criado em 2008 por Jonathan Sands e que se dedica à preservação da indústria do cinema britânico, estando situado no distrito londrino de Covent Garden.

Figura 1 - Edificação do Movieum



Fonte: Divulgação no *site* do Museu – Disponível em: <http://londonfilmmuseum.com/>

Na mesma cidade ainda existe o Museu de Cinema (The Cinema Museum), criado em 1986, que se localiza na casa onde Charles Chaplin morou na infância. Seu acervo tem origem na coleção de Ronald Grant, colecionador e ex-funcionário do British Film Institute (BFI).

Figura 2 - Edificação do Museu de Cinema, em Londres



Fonte: Divulgação no site do Museu – Disponível em: <http://www.cinemamuseum.org.uk/>

Outro país que possui cinco museus dessa tipologia é a Alemanha: *Deutsches Filmmuseum*, *Filmmuseum Potsdam*, *Filmmuseum Düsseldorf*, *Deutsche Kinemathek*, e *Filmmuseum Munich*. O Museu Alemão de Cinema (Deutsches Filmmuseum), pertencente ao Instituto Alemão de Cinema (Deutsches Filminstitut), foi criado 1984, e funciona num prédio que foi um dos primeiros cinemas de Frankfurt. Em 2006 passou a ser gerido pelo Instituto de Cinema, no qual sofreu uma grande revitalização nos anos 2009-2011, transformando-se num grande complexo, com sala de exibição, salas de exposições, e biblioteca.

Figura 19 - Edificação do Deutsches Filmmuseum no Deutsches Filminstitut, em Frankfurt.



Fonte: Divulgação no site do Museu – Disponível em: <http://deutsches-filminstitut.de/filmmuseum/>

Já o Museu de Cinema de Munique (Filmmuseum München) foi criado em 1963 como um departamento de Fotografia e Filme do Museu da Cidade (Münchner Stadtmuseum) e localiza-se no primeiro cine-teatro municipal.

O Museu de Cinema de Potsdam foi criado em 1981 como o museu de cinema da Alemanha Ocidental, RDA. No entanto, em sua exposição permanente não é dedicado exclusivamente à DEFA, a empresa de produção cinematográfica do Estado da Alemanha Oriental, mas também à Ufa, a produtora de longas fundada em 1917. Mais recentemente, em 2011, o museu foi incorporado ao Babelsberg University of Film and Television. O resultado inicial dessa cooperação é uma nova exposição permanente intitulada *The Dream Factory - 100 Anos de Cinema em Babelsberg*.

O Museu de Cinema de Düsseldorf foi fundado em 1993, entretanto a formação do seu acervo data de 1956, quando a cidade começou a colecionar filmes históricos sobre a história de Düsseldorf. Ainda hoje, o foco permanece firmemente sobre os artistas que estão a partir de ou relacionados com a região.

Em Berlim, há o Museu de Cinema e Televisão Alemã (Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, 1963) conhecido como a Casa do Cinema. Também é um grande complexo que, além de acondicionar mais de 13.000 títulos de filmes, possui áreas expositivas e escola de cinema. Em 2000, a Kinemathek inaugurou sua área expositiva, junto ao museu de cinema que tem como objetivo preservar o patrimônio audiovisual, pois não lida somente com o Cinema, mas também com a TV.

Figura 3 - Exposição Permanente no Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen



Fonte: Divulgação no site do Museu - Disponível em: <https://www.deutsche-kinemathek.de/en/exhibitions/permanent-exhibition/hall-of-mirrors>

O Museu de Cinema Austríaco (Austrian Film Museum) foi criado em 1964, em Viena, fundado como uma organização sem fins lucrativos por Peter Konlechner e Peter Kubelka, e estabeleceu-se como um agente de difusão da memória cinematográfica da Áustria. Além do museu, possui uma extensa biblioteca com material correlato a respeito dos filmes, além de revistas internacionais sobre cinema.

Figura 21 - Edificação do Museu de Cinema Austríaco, em Viena



Fonte: Divulgação no site do Museu - Disponível em: http://www.filmmuseum.at/_1

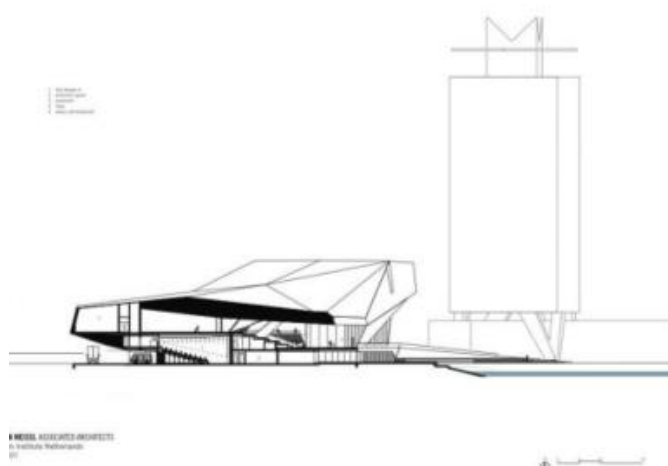
Na Holanda existe o EYE - Film Institute Netherlands -, criado em 1946, como Arquivo de Filmes Históricos Holandeses e depois como Museu de Cinema Holandês. Em 2009, passou por uma grande revitalização (FIG. 20), mudando para uma moderna sede inaugurada em 2012 (FIG. 21). Seu acervo inclui mais de 37.000 títulos de filmes, 60.000 cartazes, 700.000 fotografias e 20.000 livros.

Figura 4 - Edificação do EYE



Fonte: Divulgação no site do Museu - Disponível em: <https://www.eyefilm.nl/en>

Figura 23 - projeto da nova sede do EYE



Fonte: Divulgação no *site* do Museu - Disponível em: <http://www.archdaily.com/223973/eye-new-dutch-film-institute-delugan-meissl-associated-architects/5017ca7728ba0d49f500077f-eye-new-dutch-film-institute-delugan-meissl-associated-architects-section-02>

Na Espanha há dois importantes museus de cinema. O Museo del Cine, localizado no Vilarrejo Salvanés, em Madri, possui em seu acervo a coleção de Carlos Jimenez, e desde 1993 realiza exposições temporárias, mas tem sua inauguração como museu somente em 2012. O Museo del Cine de Girona foi criado em 1998, no centro da cidade de Girona. Foi o primeiro museu de cinema do país e seu acervo tem origem na coleção particular de Tomás Mallol, um cinéfilo e cineasta amador.

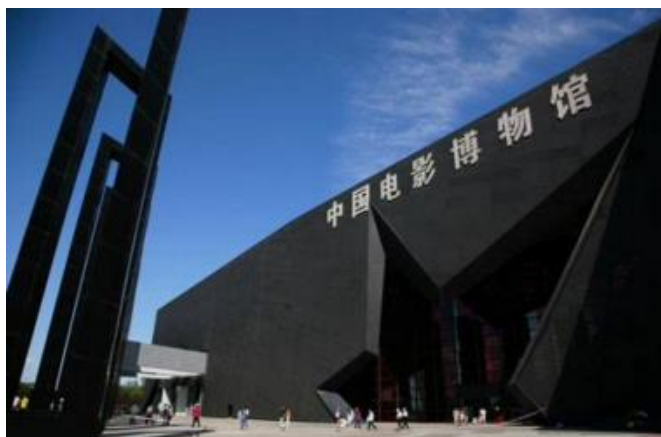
Figura 24 - Edificação do Museu de Cinema, em Girona.



Fonte: Divulgação no *site* do Museu - Disponível em: http://www.museudelcinema.cat/esp/museu_edifici.php

Na China, foi criado em 2005 o Museu Nacional Chinês de Cinema, com a missão de preservar e comunicar a história dos 100 anos de cinema chinês. Localizado em Pequim, possui uma grande e contemporânea edificação com 20 espaços de exposição permanente.

Figura 25 - Edificação do Museu Nacional Chinês de Cinema, em Pequim



Fonte: Divulgação no site do Museu - Disponível em: http://www.cnfm.org.cn/english/main_en.htm

O Museu Central de Cinema (Kino Musei) foi criado em 1989. É um museu público estadual que funciona na Casa Central de Cinema, em Moscou. Sua principal missão são a aquisição, a sistematização e a descrição dos documentos e materiais relacionados com a história da cultura cinematográfica. A organização de exposições temáticas está relacionada com a cinematografia russa.

Já no continente americano, temos, em Nova York, o Museu de Imagem em Movimento (Museum of the Moving Image), que foi inaugurado em 1988, e o *American Museum of the Moving Image*, um dos museus nos Estados Unidos dedicado exclusivamente a explorar a arte, a história e a tecnologia da imagem em movimento. O Museu ocupa um dos treze edifícios que compunham o antigo complexo Astoria Studio, e é um caso interessante de musealização *in situ*.

Figura 26 - Edificação do American Museum of the Moving Image, em Nova Iorque



Fonte: Divulgação no site do Museu - Disponível em: <http://www.movingimage.us/>

O Museu del Cine Pablo Ducros Hicken, criado em 1971, é dedicado à preservação, à pesquisa e à divulgação da arte cinematográfica argentina. Localiza-se no bairro La Boca, na capital, Buenos Aires. Seu acervo tem origem na coleção particular do ensaísta argentino Pablo Ducros Hicken e foi doado por sua viúva. O acervo não são apenas filmes, mas também objetos usados em algum momento de transportar ou exibir um filme, isto é, câmeras, conjuntos, moviolas, projetores e vários elementos da técnica cinematográfica, peças, modelos, adereços, apliques e todos os documentos relacionados à produção argentina: *scripts*, relatórios de produção, boletins informativos, fotografias, livros, anúncios e críticas.

Há uma série de outros museus voltados ao cinema que não foram mencionados aqui, entretanto, há um levantamento realizado por esta pesquisa que apresenta uma lista nos anexos desta dissertação.

2.2 Do Museu Real ao MIS a relação museu-cinema no Brasil

“Assim começa esse museu. A mostra que hoje se abre é, por assim dizer, uma pré-estréia das coleções que periodicamente serão exibidas. 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.

Desde o esforço ilustre de Rio Branco ou de um valoroso Pereira Passos que aqui há de se encontrar, até o esforço anônimo, não menos calceteiro, do pedreiro, do marceneiro, do ferreiro, do vendedor ambulante, immortalizado nas gravuras de Debret quando o Rio alvorecia, e fixado nas fotografias de Marc Ferrez quando o século XX despontava. Aqui se encontrarão as documentações para os estudos e investigações, mas por igual, o deslumbramento dos olhos, a diversão para os ouvidos. Porque a cultura, a ciência, a técnica, a informação, de modo algum excluem a diversão e a mera contemplação estética dos fenômenos da vida, dos atos do trabalho humano, da história longa, por vezes penosa, e as vezes divertida, do duro esforço do homem para transformar e dominar a natureza.

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.”

(Transcrição do discurso de inauguração do Museu da Imagem e do Som, proferido pelo governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda, 03/09/65)

No caso brasileiro, as primeiras instituições museais irão surgir no século XIX, sendo a primeira delas o Museu Real, atual Museu Nacional. Foi criado por meio do decreto do príncipe regente D. João VI, em 6 de junho de 1818, cujo objetivo era "propagar o conhecimento e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame" (BRASIL, 1818). Aproximou-se muito da concepção dos museus nacionais europeus do mesmo período. A origem do Museu Real remete à Casa de História Natural, conhecida como Casa dos Pássaros devido à grande quantidade de aves empalhadas, e criada, em 1784, pelo Vice-Rei D. Luiz de Vasconcellos e Souza. Sua função era colecionar, armazenar e preparar produtos naturais, animais e adornos indígenas para enviar a Lisboa.

Com a independência do Brasil do Reino de Portugal, o Museu Nacional passou a denominar-se Museu Imperial a partir do decreto de 19/11/1824, que já designa sua missão de contribuir com a construção da nação brasileira. O museu tornava-se um importante instrumento para a constituição do imaginário nacional (ANDERSON, 2005), envolvendo a recém-nascida nação brasileira no discurso das origens da humanidade a partir do discurso universalista (SANTOS, 2009).

Conforme explica Santos (2009), o Museu Real reproduzia o discurso dos grandes museus europeus, além de apresentar as riquezas naturais existentes no Brasil, abria espaço para as coleções que remetem à antiguidade com os fragmentos dos afrescos de Pompéia e as múmias do Egito, adquiridas quando D. Pedro I, D. Pedro II e a imperatriz Tereza Cristina, princesa da dinastia italiana de Borboun, trouxeram mais de 700 itens de arqueologia originários de Herculano e Pompéia.

Após a criação do Museu Real, foram criados os Museu da Marinha (1868), Museu Paraense Emílio Goeldi (1871), Museu Botânico do Amazonas (1883) e Museu Paulista (1895), dentre outros. Durante o século XIX, o Museu Nacional, o Museu Paulista e o Museu Paraense Emílio Goeldi eram as três referências importantes na vida acadêmica e científica do País, conforme esclarece Santos (2009).

Em 1888, o museu foi reorganizado em quatro seções: zoologia, anatomia e embriologia comparada; botânica; mineralogia, geologia e paleontologia; e antropologia, etnologia e arqueologia. Com a proclamação da República, o museu passou a denominar-se Museu Nacional e mudou-se, em 1892, para sua atual sede na Quinta da Boa Vista no Paço São Cristóvão, residência da família Imperial durante mais de 80 anos. Além de ser a primeira instituição museológica do País, será, também, a primeira que se voltou para o objeto filme.

A relação do cinema com o museu no Brasil inicia-se em 1910¹⁰⁷, quando é criado um setor dedicado ao arquivamento de filmes com finalidades, inicialmente, educativas no Museu Nacional. O antropólogo Roquette Pinto, que na época era auxiliar substituto da 4ª Seção (Antropologia), inicia um acervo de filmes científicos composto principalmente de filmes de história natural.

Edgard Roquette Pinto (1884-1954) foi médico-legista, antropólogo, radialista, linguista, dentre outros afazeres. Formou-se médico em 1905, tornou-se professor assistente do Museu Nacional em 1906, e como antropólogo viajou para o Rio Grande do Sul para estudar os Sambaquis. A partir de 1911, conhece o tenente-coronel Rondon e o acompanha na expedição à Serra do Norte.

¹⁰⁷ Apesar de existirem várias publicações que fazem referência a essa data, Souza (2009) ressalta que não há registros no próprio Museu Nacional da existência dessa primeira filmoteca antes de 1927, quando então se organiza na instituição o Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural na qual fazia parte.

Como integrante desta Comissão observou a língua, os hábitos, os vários instrumentos, filmando tudo que pôde e fotografando ou desenhando, além de recolher pedras, pontas de flechas e objetos indígenas, que transportou durante todo o percurso até seu retorno ao RJ - muito desse material ainda é preservado no Museu Nacional. Esses filmes da Comissão fizeram parte da Filmoteca do Museu Nacional, cujo objetivo era usar o cinema como recurso educativo para professores e crianças de escolas primárias e secundárias. De acordo com os relatórios do Museu Nacional, a administração de Roquette Pinto (1926 a 1935) foi marcada pela crescente preocupação com a função educativa do museu.

Esse projeto educativo por meio de filmes se consolidou com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo em 1936, que teve até a década de 1960 a direção técnica do cineasta mineiro Humberto Mauro, conforme esclarece Schvarzman (2004, p.100).

Vale a pena ressaltar também que Roquette Pinto organizou, em agosto 1929, no Rio de Janeiro, a *Primeira Exposição de Cinematografia Educativa*, um dos eventos mais relevantes desse período e que viria a contribuir para o processo de implantação posterior do INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo. Anos mais tarde, por meio do decreto nº 21.240, de 04 de abril de 1932, o governo apresenta sua primeira legislação voltada ao Cinema:

Considerando que o cinema, soube ser um meio de diversão, de que o público já não prescinde, oferece largas possibilidades de atuação em benefício da cultura popular, desde que convenientemente regulamentado;
 Considerando que os favores fiscais solicitados pelos interessados na indústria e no comércio cinematográfico, uma vez concedidos mediante compensações de ordem educativa, virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter;
 Considerando que a redução dos direitos de importação dos filmes impressos virá permitir a reabertura de grande número de casas de exibição, com o que lograrão trabalho e numerosos desempregados;
 Considerando, também, que a importação do filme virgem, negativo e positivo, deve ser facilitada, porque é matéria prima indispensável ao surto da indústria cinematográfica no país;
 Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras;
 Considerando que, a exemplo dos demais países, e no interesse da educação popular, a censura dos filmes cinematográficos deve ter cunho acentuadamente cultural; e, no sentido da própria unidade da nação, como vantagens para o público, importadores e exibidores, deve funcionar como um serviço único, centralizado na capital do país.
 (BRASIL, Decreto nº 21.240/1932).

Nesse contexto, passa a ser exigido um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública para exibição de filmes em todo o território nacional (artigo 2 do referido decreto), que deverão ser aprovados pela Comissão de Censura Cinematográfica, que se instalaria no Museu Nacional, e após o pagamento da "Taxa cinematográfica para a educação popular" (artigo 3 do referido decreto). Definido como de exclusiva competência do Estado o uso da censura, o governo se manifesta a respeito da produção cinematográfica nacional e a que chega ao País. O Decreto 21.240/32 nacionaliza o serviço de censura dos filmes exibidos no Brasil.

O arquivo do Museu Nacional guardava os registros dessas discussões, que foram, depois de aprovadas, encaminhadas ao Ministério da Educação e Saúde Pública, bem como algumas cópias de películas, tendo sido este um dos nossos primeiros acervos fílmicos. Em 1937, também foi criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo a fim de promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino e ainda como meio de educação popular.

Acompanhando o movimento europeu de criação de Cinematecas, em 1949, cria-se a Filmoteca de São Paulo (hoje Cinemateca Brasileira), que se associou à FIAF e passou a abrigar a sede do Clube de Cinema de São Paulo, com todo o seu acervo que mais tarde, nos anos 1950, passará a pertencer a Sociedade Civil Cinemateca Brasileira. Nesse período, é criada também a Cinemateca do MAM-RJ (Museu de Arte Moderna), em 1955. Ambas serão as instituições-chave na preservação da cinematografia no Brasil e que conduzirão as ações de conservação e restauração de filmes.

O primeiro museu voltado ao Cinema foi inaugurado em 4 de janeiro de 1976, no Rio de Janeiro: a trajetória do Museu Nacional do Cinema é mais um exemplo das perdas advindas da falta de efetiva implantação de políticas culturais e da fragilidade institucional do setor de preservação.

Jurandyr Noronha¹⁰⁸, que era diretor da Filmoteca e do Museu Nacional de Cinema do INC e se manteve no cargo quando da incorporação das atividades do INC à Embrafilme, foi um importante agente da construção da preservação

¹⁰⁸ Noronha foi um escritor, redator, roteirista, montador e diretor de cinema brasileiro. Atuou como crítico de cinema. Iniciou sua carreira na Cinédia, trabalhou no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), depois Instituto Nacional de Cinema (INC) e Embrafilme.

audiovisual. Além de ser um dos primeiros intelectuais daquele período a pensar na produção cinematográfica brasileira como “patrimônio fílmico”. Havia trabalhado no INCE desde 1948, e trabalhou incansavelmente até a sua morte em 2015, na preservação de filmes, equipamentos e documentos sobre o cinema nacional. Noronha também será responsável pela exposição Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1906-1949), no Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro, em 1970.

O Museu Nacional de Cinema foi instalado nas dependências da Funarte no Rio de Janeiro e dispunha de uma exposição permanente de objetos e filmes que fizeram parte da história do cinema nacional. Com o desmonte das instituições culturais no governo Collor, o material exposto foi encaixotado e posteriormente enviado à Cinemateca do MAM-RJ, onde foi alvo de sucessivos furtos, dilapidando grande parte da coleção (LINDNER, 2013).

No caso brasileiro, vimos que o Museu Nacional do Cinema não teve permanência, e muito do que se preservou do cinema encontra-se ou na Cinemateca Brasileira, no MAM-RJ ou nos Museus de Imagem e Som.

Um fenômeno curioso tipicamente brasileiro na área dos museus será a difusão de uma nova categoria de museu: Museu de Imagem e Som. Era uma nova proposta de preservação da cultura brasileira por meio dos registros audiovisuais, ou seja, não somente a partir do cinema, mas também da música e fotografia.

Logo, com a criação dos Museus da Imagem e do Som no Brasil, as imagens e os sons de manifestações culturais, cinematográficas ou não, gravados em diversos suportes e formatos, passaram a se constituir em acervos desses museus, e assim, os bens considerados patrimônio audiovisual foram submetidos a processos de musealização.

Segundo Tânia Mendonça (2012), os Museus da Imagem e do Som (MISes) foram criados nas décadas de 1960/1970/1980 como lugares de memória estrategicamente construídos pelas narrativas regionais, por meio de imagem e som:

Os MISes são [ou foram e desejam voltar a ser] um espaço de cinema, teatro, rádio, televisão, galeria de artes, biblioteca, dentre outros. O exemplo mais expressivo é o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, reinaugurado em 2008 com uma proposta contemporânea de investimento nas novas mídias tecnológicas. (MENDONÇA, 2012, p.147)

O primeiro é criado no Rio de Janeiro, em 3 de setembro de 1965, inaugurado pelo então governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, no calendário de comemorações do IV Centenário da cidade: o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), o primeiro museu audiovisual do País. Mendonça (2012, p.189), aponta que:

Até a década de 1960, os registros audiovisuais – fotografias, filmes, discos, fitas magnéticas, dentre outros, - integravam apenas os arquivos administrativos como documentação suplementar dos museus brasileiros. Não eram considerados acervos, nem representavam patrimônio, pois não estavam enquadrados na perspectiva clássica da monumentalidade.

O projeto MIS-RJ está inserido numa série de ações implementadas pelo governador à época, o udenista Carlos Lacerda na esfera da cultura, cujo objetivo era revitalizar atividades que garantissem o lugar da antiga cidade do Rio de Janeiro como capital cultural. (MESQUITA, 2009):

Quando me refiro ao Museu da Imagem e do Som como narrativa regional, refiro-me, de um modo geral, ao caráter de narrativa histórica comum aos museus e ao patrimônio cultural. Mas me reporto, particularmente, ao conteúdo de reivindicação regionalista, presente na concepção original do Museu da Imagem e do Som. Essa especificidade me levou a propor a noção de “museu de fronteira”, formulada a partir das evidências do projeto de criação do MIS, percebidas como parte de uma estratégia de reafirmação da identidade carioca e de demarcação das fronteiras culturais entre o local e o nacional, num momento em que o Rio efetivamente deixava de ser capital federal, com a criação da cidade-estado da Guanabara (1960-1974) e a transferência da capital para Brasília (MESQUITA, 2003, p. 202-203).

O contexto em que se deu a criação do MIS-RJ foi marcado não somente pela transferência da capital federal para Brasília, como também pelos primeiros anos da mudança do contexto político implantado pelo Regime Militar, além de ser um período de forte efervescência cultural no País marcado pelo surgimento do Cinema Novo, do Tropicália, dos Festivais da Canção e dos Centros Populares de Cultura [CPCs] que vão rodar o Brasil.

Nessa perspectiva, a escolha de sua sede foi totalmente intencional e estava de acordo com o projeto ideológico de Lacerda, ao escolher um dos únicos exemplares que restaram das construções comemorativas do Centenário da Independência do Brasil, tal proposição sinaliza a intenção de restaurar o Rio de Janeiro como cidade-nação, como capital do País, além de ser uma estratégia

política com vistas às eleições presidenciais de 1966, para as quais Lacerda era um candidato em potencial (MESQUITA, 2003)

E o local escolhido para sediar o museu foi o prédio construído para abrigar a representação do Distrito Federal na Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922, na Praça XV, região central do Rio de Janeiro (FIG.26). O MIS pertencia à Fundação Vieira Fazenda, vinculada ao Banco do Estado da Guanabara, instituição destinada a administrar a memória e o patrimônio cultural do RJ. Seu primeiro diretor foi Maurício Quadro, mentor do museu e colaborador de Lacerda. (MENDONÇA, 2012)

Figura 275 - Governador Carlos Lacerda visita a primeira exposição do MIS Rio de Janeiro.



Fonte: Jornal do Brasil (02. jun. 1999), Caderno B, p. 2. Arquivo Sérgio Cabral Santos.

Figura 28 – Fachada da primeira sede do MIS-RJ



Fonte: Divulgação no site da Secretaria de Cultura. <http://www.cultura.rj.gov.br/fotos-espaco/museu-da-imagem-e-do-som-mis>.

Hoje o acervo do MIS é constituído de 22 coleções, que reúnem objetos tridimensionais, documentos nos mais diversos suportes (fotografias, cartazes, discos, filmes e vídeos, recortes de jornal e textos provenientes de compositores, cantores, maestros, radialistas, críticos musicais e produtores de discos) Além disso, o MIS recebeu na década de 1980 o acervo de filmes que constituía a

Filmoteca Estadual. Esses filmes encontram-se sob a guarda da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, desde 1983. (MESQUITA, 2003)

Figura 29 – Fachada do prédio anexo do MIS-RJ na Lapa



Fonte: Divulgação no *site* da Secretaria de Cultura. <http://www.cultura.rj.gov.br/fotos-espaco/museu-da-imagem-e-do-som-mis>.

Sem data para inaugurar sua nova sede que marca o processo de sua revitalização, o MIS-RJ busca estabelecer no calçadão da Avenida Atlântica em Copacabana o lugar da identidade carioca tão almejada pelo seu mentor, Lacerda. A nova proposta de sede congregará a exposição do acervo que se encontra na sua antiga Sede na Praça XV, na Lapa e no Museu Carmen Miranda. Projeto arquitetônico arrojado foi objeto de concurso internacional vencido pelos arquitetos Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, de Nova York, e foi desenvolvido seu detalhamento pelo escritório brasileiro Índio da Costa Arquitetura, Urbanismo e Design. Os arquitetos propuseram uma arquitetura em forma de um *boulevard* vertical com sete pavimentos com percurso contínuo na fachada principal que possui área expositiva, restaurante e um cinema ao ar livre.

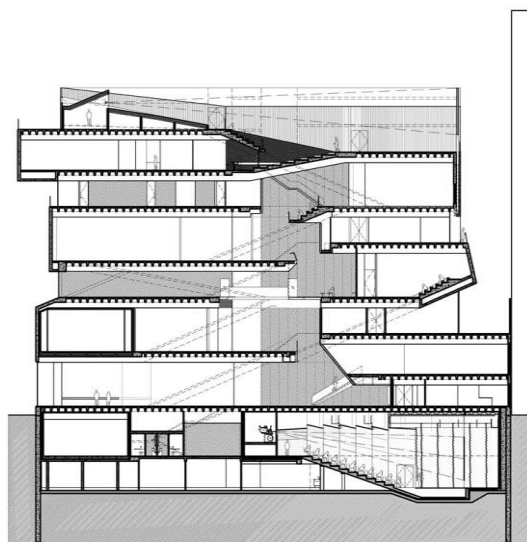
Figura 30 - Fotoinserção do Projeto da nova Sede do MIS-RJ



Fonte: Disponível em:

<https://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/diller-scofidio-renfro-museu-rio-16-03-2011>

Figura 316 - Corte Lateral da edificação da nova Sede do MIS-RJ

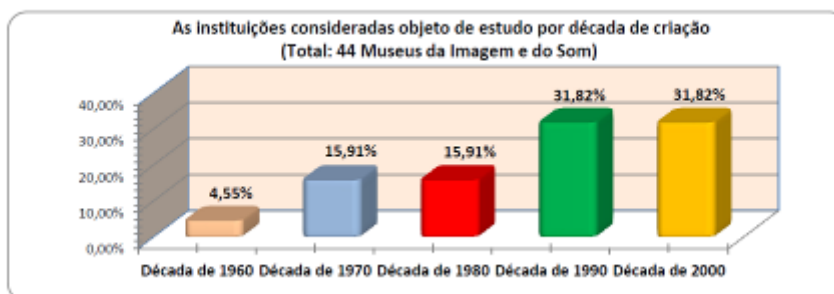


Fonte: Disponível em: <https://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/diller-scofidio-renfro-museu-rio-16-03-2011>

O MIS-RJ inaugurou uma nova tipologia de museus no Brasil que irá se estender para outros estados, tais como o MIS Paraná, que foi inaugurado em 1969. Em 1970, os governos de São Paulo e Pernambuco criaram os Museus da Imagem e do Som nas suas capitais, São Paulo e Recife, respectivamente, e do

Pará, em 1971. Mendonça (2012) aponta ainda que crescimento dos MISes ocorreu na década de 1990 (Fig.4)

Figura 32 - Gráfico que representa as décadas de criação dos museus de Imagem e Som no Brasil



Fonte: MENDONÇA, 2012, p.192.

Esse movimento está em consonância com a preocupação internacional a respeito da preservação da imagem em movimento, iniciada nos anos 1980. A grande concentração de Museus de Imagem e Som se encontra na região Sudeste, segundo levantamento do Cadastro de Museus do IBRAM (2012). Em Minas Gerais, apesar de não possuir um MIS como instituição estadual, possui três MISes municipais: o MIS-BH, o MIS Araxá, O MIS Juiz de Fora.

Por fim, o modelo de MIS inaugurado por Rio de Janeiro influenciará todos os outros MIS que serão criados nas outras cidades. É importante compreender o movimento de criação dos MISes até chegar ao objeto desta pesquisa, o MIS-BH.

CAPÍTULO 3 -

O estudo de Caso: os filmes de Jackson Abacatu e sua musealização pelo MIS-BH

*“Fechado o Cinema Odeon, na Rua da Bahia. Fechado para sempre.
 Não é possível, minha mocidade
 fecha com ele um pouco.
 Não amadureci ainda bastante
 para aceitar a morte das coisas
 que minhas coisas são, sendo de outrem,
 e até aplaudi-la, quando for o caso.
 (Amadurecerei um dia?)
 Não aceito, por enquanto, o Cinema Glória,
 maior, mais americano, mais isso-e-aquilo.
 Quero é o derrotado Cinema Odeon,
 o miúdo, fora-de-moda Cinema Odeon.
 A espera na sala de espera. A matinê
 com Buck Jones, tombos, tiros, tramas.
 A primeira sessão e a segunda sessão da noite.
 A divina orquestra, mesmo não divina,
 costureira. O jornal da Fox. William S. Hart.
 As meninas-de-família na platéia.
 A impossível (sonhada) bolinação,
 pobre sátiro em potencial.
 Exijo em nome da lei ou fora da lei
 que se reabram as portas e volte o passado
 musical, waldemarpissilândico, sublime agora
 que para sempre submerge em funeral de sombras
 neste primeiro lutulento de janeiro
 de 1928.”*

(Carlos Drumond de Andrade, *O fim das coisas*, 1928)

A poesia trata do Cinema Odeon, localizado na Rua da Bahia, onde foi instalado o primeiro cinematógrafo em Belo Horizonte (MG), onde funcionou o Teatro Paris (DOSSIÊ CINE-BRASIL, 1999):

Na década de 20 o cinema se afirma como principal forma de lazer da cidade. O burburinho da porta ou das salas de espera eram os principais pontos de encontro e onde se tinha informações de todos os acontecimentos.

Ao trabalharmos o filme como objeto gerado de uma produção cinematográfica, é necessário compreender a forma com que essa arte se concretizou como manifestação cultural, o que podemos chamar de forma de apresentação canônica do Cinema: projeção do filme numa sala escura.

Essa tradição da percepção estética clássica do Cinema também pode ser entendida como um modo de ver e experimentá-lo. Com isso as salas de exibição

tornam-se um elemento significativo para perceber o Patrimônio Audiovisual ou Cinematográfico.

A popularização dessas salas de exposição torna-se cada vez mais presente na urbanidade nos anos 1930 até 1970, e em Belo Horizonte não será diferente. Para além da região central, as salas de cinema estavam distribuídas em várias regiões da cidade: Cine Metrópole, Cine Acaiaca, Cine-arte, Cine-Brasil, Cine-teatro Gloria, Cine Guarani, Cine Tamoios, Cine Tupi, Cine Candelária, Cine Democrata, Cine Floresta Novo, Cine Floresta Velho, Cine Leão XIII, Cine Odeon, Cine Pathé, Cine São José, Cine São Luiz, Cine Santa Efigênia, Cine Santa Teresa, Cine São Geraldo, Cine Progresso e Cine Vitória, Cine México, dentre outros¹⁰⁹.

O antigo Teatro Municipal, em 1941, foi colocado em leilão pelo então prefeito Juscelino Kubitschek (1940-1945) e foi adquirido por Juventino Dias, proprietário da empresa Cine Teatral Ltda., transformando-se no Cine Metrópole, inaugurado em 7 de maio de 1942. O edifício recebeu uma reforma projetada pelo arquiteto Raffaello Berti, acrescentando alguns elementos *art déco* na sua fachada, além de uma modernização interna com ar condicionado e poltronas estofadas. Foi demolido em 1983, apesar de estar tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), para dar lugar a uma agência do Banco Bradesco (MACHADO, 2002).

Figura 337 - Antigo Cine Metrópole, em Belo Horizonte (MG)



Fonte: Acervo Museu Histórico Abílio Barreto

¹⁰⁹ Lista das salas de cinema retirada a partir da programação divulgada no Jornal Estado de Minas, terça-feira, dia 12 de Julho de 1955.

O Cine Metrópole  , simbolicamente, um elemento fundamental para entender a política de proteção e preservação do patrimônio cultural que aflora no contexto dos anos 1980 com a sua demolição:

No caso do Cine Metrópole   lamentável que a Lei do Uso e Ocupação do Solo, nem a Lei de Tombamento ofereçam condições de assegurar a continuidade da função cultural que aquela casa de espetáculo tem sido ao longo da história de Belo Horizonte. Convém lembrar que esse espaço, hoje ameaçado, constitui um marco de história e identidade, datando a sua construção de 1906 como Teatro Municipal, localizado como um dos pontos tradicionais da cidade. (MACHADO, 2002, p.12).

Logo, é uma sala de cinema que impulsionar  toda uma geração a perceber a importância referencial de alguns espaços na cidade que se encontram numa constante transformação e a vulnerabilidade em que eles se encontram mediante a especulação imobiliária ou pelo seu crescimento desordenado.

A demolição do Cine Metrópole muda a forma de atuação voltada ao Patrimônio Cultural, que cria, após o trágico episódio, o seu conselho deliberativo de Patrimônio Cultural que delibera a respeito da política e atuação das ações voltadas a este patrimônio, a partir do seu braço executor, a Diretoria de Patrimônio Cultural. Em Belo Horizonte, a luta pela preservação do patrimônio se consolidará a partir das tensões envolvidas na demolição de uma sala de cinema, de modo a perceber que o cinema possui um lugar referencial na cultura da cidade.

Para compreendermos o contexto do objeto da discussão, precisamos saber do contexto no qual o nosso agente institucional foi criado e qual é a sua atuação ao objeto filme. Para isso, será desenvolvida aqui um pouco da sua trajetória institucional, e se buscar , t m m, caracterizar o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, apresentando sua estrutura e o acervo que o compõe.

Apresentado o contexto, passaremos ao objeto do estudo de caso, em específico, o fundo Jackson Abacatu, que foi intencionalmente escolhido a partir da trajetória da própria instituição. Em 2014, o CRAV se tornou MIS-BH, e os filmes de Abacatu foram alguns dos primeiros objetos incorporados ao acervo da instituição. Por fim, para contextualizar as animações aqui analisadas estabeleceram-se dois subcapítulos com o objetivo de apresentar esse panorama da realidade na qual estão inseridas.

3.1 Cr nica de uma trajetória: do CRAV ao MIS-BH

A ideia de criar um Museu da Imagem e do Som em Belo Horizonte não é recente nem muito próxima da sua efetiva criação. No final dos anos 1980, inicia-se a discussão sobre um MIS para a capital de Minas Gerais. Uma primeira ação do Poder Legislativo Municipal foi autorizar o Poder Executivo Municipal a instituir a "Fundação Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte", promulgada a partir da Lei nº 5.553, de 08 de março de 1989, pelo vice-presidente da Câmara Municipal de Belo Horizonte, Aristides Vieira.

A futura Fundação seria administrada por um Conselho Curador, e com as seguintes finalidades:

- I - Administrar o seu acervo e serviços e suportes necessários a manutenção e desenvolvimento;
- II - Superintender as atividades artísticas e culturais que com ela se relacionem;
- III - Supervisionar todas as atividades que se realizem na área de sua administração;
- IV - Procurar, por todos os meios ao seu alcance, resgatar, conservar e valorizar a memória do Município através das expressões artísticas, políticas, sociais e culturais determinantes de sua história;
- V - Incentivar e promover, por si ou em convênio, por contrato ou acordo com outras instituições, empresariado ou artistas, atividades e eventos que visem a resgatar a memória de Belo Horizonte;
- VI - registrar em imagem e som a memória dos fatos que regem a vida e o desenvolvimento do Município e, em caráter complementar, aqueles que, regendo a vida do Estado e da Nação, transformaram-se em referências para a descrição da sua história;¹¹⁰

No início dos anos 1992, iniciam-se as atividades do Centro de Referência Audiovisual (CRAV), e inicia-se um pequeno levantamento de acervos audiovisuais públicos e privados existentes na cidade:

Com a aprovação da lei autorizando a criação do Museu da Imagem e do Som, em 1989, foi formado um grupo de trabalho para concepção do que veio a ser o Centro de Referência Audiovisual. O primeiro resultado foi o "Projeto de Implantação do Centro de Referências Audiovisuais da Região Metropolitana de Belo Horizonte" em 1992. (MIS-BH, 2016, p.5)

Entretanto, é em 16 de novembro de 1995 que ocorre sua inauguração e implementação (permanecendo até 2001) na Casa da Serra – Rua Estevão Pinto, 601, Bairro Serra –, fazendo parte da comemoração aos CEM ANOS DE CINEMA. O CRAV é instalado através de uma parceria com a Construtora Líder, que realizou a cessão ao município da edificação datada de 1917 e que já havia

¹¹⁰Lei Nº 5.553, de 8 de março de 1989, Autoriza o Poder Executivo Municipal a instituir a fundação "Museu da Imagem e do Som" de Belo Horizonte.

sido sede da Escola de Enfermagem Carlos Chagas, do Colégio Assunção e sede do Sistema Promove de Ensino. A edificação hoje abriga a Diretoria de Patrimônio Cultural do município de Belo Horizonte.

Figura 34 – Fachada da primeira sede do CRAV



Fonte: Disponível em: <http://www.guiadasemana.com.br/belo-horizonte/arte/estabelecimento/centro-de-referencia-audiovisual-crav>. Acesso em: 20 jan. 2017.

No Relatório Anual de Atividades da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, em 1995, na gestão do prefeito Patrus Ananias de Souza, no capítulo referente à Cultura, é detalhada a inauguração do CRAV e esclarecida a missão da instituição:

O Centro de Referência Audiovisual tem por objetivo preservar a memória audiovisual de Belo Horizonte, visando à implementação do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. A ideia central é que o CRAV possua uma ampla documentação em suporte audiovisual da cidade e em depoimentos de personagens cuja contribuição direta e indiretamente, esteja relacionada a ela, além de produzir e disponibilizar informações de constituintes em acervos audiovisuais sobre a origem e transformações socioculturais sofridas por Belo Horizonte.¹¹¹

O relatório aponta, ainda, alguns projetos que haviam sido desenvolvidos naquele ano, como: "Memória da radiodifusão em Belo Horizonte", "Memória da Serra", "Memória do Jornalismo Mineiro", "40 anos da TV Itacolomi".

No ano seguinte, ainda na gestão de Patrus Ananias, é estabelecido o Plano Diretor do Município de Belo Horizonte, pela Lei nº 7.165, de 27 de agosto de 1996, em que no artigo 38, na Subseção de Política Cultural, estabelece como diretrizes: "promover a implantação de centros culturais e artísticos

¹¹¹ Relatório anual de Atividades da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte de 1995, p. 44.

regionalizados, bem como do Museu da Imagem e do Som”¹¹², que tem sua redação alterada em 2000, expandindo a proposta, pela Lei nº 8.137:

II – promover a implantação do Museu da Imagem e do Som e de espaços e centros culturais públicos regionalizados, de centros de referência, entre os quais o da cultura negra, bibliotecas, outros museus, bem como consolidar aqueles já existentes, em condições de utilização por todos.¹¹³

Em 2005 é criada a Fundação Municipal de Cultura (FMC) de Belo Horizonte, que assumiu a gestão da política municipal de cultura. O CRAV, como os demais órgãos que pertenciam à Secretaria Municipal de Cultura, naquele momento passou a fazer parte da estrutura da FMC. A sede do CRAV passa, então, a funcionar no 5º andar do Edifício Chagas Doria, onde se localizava a FMC.

Figura 358 – Fachada Edifício Chagas Doria



Fonte: Foto de Jussara Freitas, 2005.

Passado cinco anos, a FMC passa por uma Reforma Administrativa¹¹⁴ que cria a Diretoria de Políticas Museológicas, sendo composta pelos seguintes equipamentos: Museu de Arte da Pampulha, Museu Histórico Abílio Barreto e CRAV, reafirmando, assim, sua vocação de preservar a memória de Belo Horizonte a partir do acervo audiovisual, sob o viés museológico¹¹⁵.

¹¹² Lei Nº 7.165, de 27 de agosto de 1996. Institui o Plano Diretor do Município de Belo Horizonte.

¹¹³ Lei Nº 8.137, de 21 de dezembro de 2000. Altera as leis nºs 7.165 e 7.166, ambas de 27 de agosto de 1996, e dá outras providências.

¹¹⁴ Reforma Administrativa a partir do Decreto nº 14.371, de 13 de abril de 2011.

¹¹⁵ Entende-se por instituição museal não somente museus, mas, sim, toda instituição a serviço da sociedade, aberta ao público e que adquire, conserva, pesquisa, difunde e expõe seu acervo.

É interessante perceber o movimento em que se estabelece a lógica de criação dos museus municipais recentemente pela FMC. Assim como o MIS-BH sucedeu o CRAV, o MUMO (Museu da Moda) sucede ao CRModa (Centro de Referência da Moda). De modo que se inicia o trabalho pela criação de um centro de referência e, a partir dele, discute-se a memória do objeto-tema da instituição e sua relação com a cidade. Assim, é realizado o levantamento do acervo, bem como se realizam pesquisas a seu respeito, além de trazer o assunto para a discussão das políticas públicas do município.

Nesse período de existência como CRAV, a instituição se desenhou a partir dos projetos implementados por seus gestores. O período mais longo de gestão foi o relativo à gestão de Neander de Oliveira Cesar (2002–2008) em que ocorrem várias mudanças no seu acervo e na sede da instituição.

Nesse período surge a proposta de criar, a partir do acervo do CRAV, projetos que visavam à ampliação da instituição como os projetos de *Mediateca*, *Filmoteca Mineira*, *Cinemateca Mineira* e até mesmo de implantar o *Museu da Imagem e do Som*. Nesse período o CRAV possuía em seu corpo técnico cerca de vinte funcionários entre historiadores, jornalistas, cineastas, animadores e produtores audiovisuais.

Quanto a seu acervo, cresce exponencialmente, recebendo diversas coleções de materiais audiovisuais que não se restringem a películas, mas incluem mídias magnéticas e digitais, cartazes e objetos tridimensionais, equipamentos de projeção, captação de imagens. O crescimento do acervo leva à necessidade de mais espaço que o andar do prédio onde estava instalado, o qual não o comportava a possibilidade de ampliação.

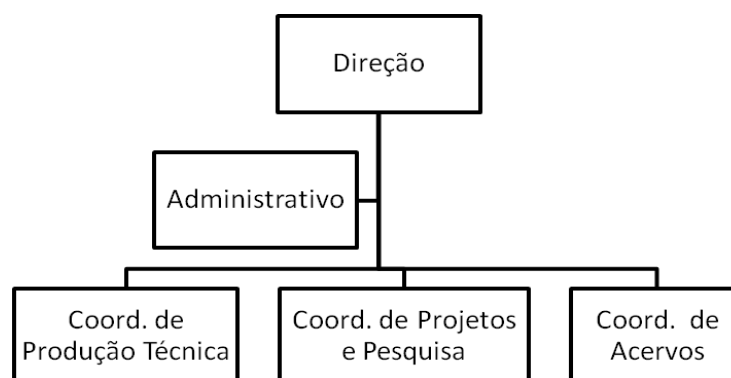
Figura 36 – Reserva Técnica no 5º Andar do edifício Chagas Dória



Fonte: Foto Jussara Freitas, 2005.

Nesse período, o CRAV passa a atuar com coprodução de produções, festivais, documentários – como o Projeto BHIS-Recine (Belo Horizonte Imagem e Som) – e algumas oficinas voltadas ao cinema. Estruturava-se a partir de três coordenações: Produção Técnica, Projetos e Pesquisa e de Acervo, conforme organograma abaixo:

Figura 37 – Organograma do CRAV em 2005



Fonte: elaborado pelo autor

A Coordenação de Acervo era destinada ao processamento técnico do acervo (análise física, catalogação, organização, e conservação) que se encontrava em diversos tipos de suporte, como cartazes, rolos em película, fitas magnéticas de áudio e vídeo, além de CDRom, DVD, CD de áudio, discos, fotografias, documentação em papel, máquinas de filmar, projetores.

A Coordenação de Produção Técnica era responsável pela produção dos materiais audiovisuais sobre a cidade, bem como por capacitação e aperfeiçoamento de sua equipe, com relação às novas possibilidades de uso de equipamentos, além de propor e apoiar produções audiovisuais contemporâneas. Por fim, a Coordenação de Projetos e Pesquisa trabalhava à frente da organização de dados e informações gerados por pesquisas da instituição e outros projetos de pesquisa.

Arelada a uma política museológica do município, o CRAV aproximou-se mais de um caráter museal. Em 30 de abril de 2008, sua sede atual é inaugurada, na Av. Álvares Cabral, nº 560, num terreno de 936m², com 456m² de área construída. O conjunto do terreno é composto por uma construção em dois pavimentos, áreas laterais e uma extensa área interna de fundo, onde já se projetaram propostas de edificação anexa. Localizada na região central de Belo

Horizonte, trata-se de edificação histórica, tombada em nível municipal (em 1995), fazendo parte do Conjunto Urbano Álvares Cabral e Adjacências, patrimônio cultural protegido da cidade.

O projeto original de construção da edificação é datado de 1927, de autoria do arquiteto Luiz Signorelli¹¹⁶. É um exemplar da arquitetura residencial de estilo eclético, influenciado pelo *art-nouveau*, um sobrado de uso misto (residência-comércio) típico do período, pertencente ao Dr. Balbino Ribeiro da Silva. Em 24 de março 2000, por meio do decreto municipal nº 10.202, a edificação foi declarada de utilidade pública para fins de desapropriação. Inicialmente, estava destinada a ser sede do Arquivo Público da Cidade, no qual foram realizados trabalho e projetos para adaptação da edificação para este uso, entretanto o projeto não foi iniciado e em 2006 inicia-se a restauração da edificação e a adaptação para ser a sede do CRAV.

Figura 38 - Vista da Fachada do edifício na inauguração em 2008.



Fonte: Divulgação Institucional, www.pbh.gov.br. Acesso 2010.

Em 2013, inicia-se internamente a discussão a respeito da implantação do MIS-BH com a perspectiva de ampliação de suas atividades para incorporação de duas salas de exibição de dois antigos cinemas na cidade: Cine Santa Tereza e Cine Pathé, além da construção do prédio anexo na sede. Foi iniciado o desenho do novo museu e elaborado o Plano Museológico¹¹⁷ para a futura

¹¹⁶ Natural de Cristina (Sul de Minas), Luís Signorelli (1896-1964) formou-se em Arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, fundou e organizou a Escola de Arquitetura da UFMG, na qual foi seu primeiro diretor. Dentre os projetos de Signorelli destacam-se os prédios das antigas secretarias de Agricultura e de Segurança Pública e a sede do Automóvel Clube.

¹¹⁷ Regulamentado pelo Estatuto de Museus – a partir da Seção III da lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 – o Plano Museológico ou Plano Diretor trata-se de um planejamento das atividades técnicas e administrativas do museu, de modo a planejar de forma integrada o seu dia a dia, "compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a

instituição. No ano seguinte, a sede passou por obras de manutenção, principalmente em sua fachada, reabrindo ao público no dia 16 de julho de 2014, com uma área expositiva que apresentava a exposição *Tony Vieira: um cineasta mineiro*.

Figura 39 - Fachada restaurada do Edifício em 2014.



Fonte: Divulgação Institucional. Disponível em: www.pbh.gov.br. Acesso em: 2014.

A exposição ficou aberta ao público durante seis meses e depois circulou por dois Centros Culturais em Belo Horizonte. A exposição serviu de exercício para uma instituição que irá, no futuro, se tornar um museu, pois foi uma das formas encontradas para comunicar o seu acervo que se encontra acondicionado na reserva técnica e que uma vez ou outra é consultado por algum pesquisador. A partir dessa exposição, a instituição, além de promover, divulga e amplia o acesso ao acervo que é preservado.

Figura 40 - Material de divulgação virtual, 2014.



Fonte: Arquivo Administrativo do MIS-BH

definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento (art. 45)".

No mesmo ano, em 09 de maio, por meio da Portaria FMC Nº 036/2014, institui-se a Comissão Permanente de Política de Acervo do Centro de Referência Audiovisual (CPPA-CRAV), composta por sete membros, sendo seis integrantes da Equipe Técnica do CRAV e o seu gestor. Dentre seus objetivos, a CPPA-CRAV tem como objetivo instituir sua política de aquisição e de descarte de acervos, visando a orientar, coordenar e realizar o processo de análise, avaliação e seleção dos bens a serem musealizados ou não.

Em 18 de novembro de 2014, a FMC passa por mais uma mudança administrativa por meio do Decreto Municipal nº 15.775, que cria a Diretoria de Museus e Centro de Referência (no lugar da Diretoria de Políticas Museológicas), cuja finalidade é coordenar as ações de natureza técnica, administrativa e orçamentária, objetivando a eficácia das atividades de suas unidades e seus departamentos. No mesmo decreto, em seu art. 73, subordina à Diretoria os seguintes equipamentos:

Integram a Diretoria de Museus e Centros de Referência:

- I - Museu de Arte da Pampulha, de 3º nível;
- II - Museu Histórico Abílio Barreto, de 3º nível;
- III - Museu da Imagem e do Som, de 3º nível;
- IV - Casa do Baile, de 4º nível;
- V - Centro de Referência da Moda, de 4º nível;
- VI - Gerência do Centro de Referência da Cultura Popular e Tradicional Lagoa do Nado.

Logo, a partir da data do referido decreto, é criado, então, o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, cujas competências expressas no mesmo são:

- I - promover e coordenar as ações de pesquisa, preservação e divulgação dos acervos audiovisuais e correlatos sob a sua guarda;
- II - promover atividades de estímulo à qualificação, à produção e à exibição audiovisual e de formação de público;
- III - implementar projetos para o patrimônio cultural audiovisual e seus correlatos;
- IV - promover iniciativas de divulgação, por meio da linguagem audiovisual, da memória e do patrimônio cultural da cidade;
- V - propor critérios e normas para seu adequado funcionamento e utilização, pautando-se pelas diretrizes de preservação e de conservação da edificação que o abriga, e pelas especificidades e singularidades da sua linha de atuação;
- VI - executar as ações de natureza técnica, administrativa e orçamentária com o objetivo de proporcionar a eficácia das atividades do Museu da Imagem e do Som, assegurando as melhores condições para o seu funcionamento, divulgação, preservação e acesso ao acervo sob sua guarda. (Decreto Municipal Nº 15.775, art. 77)

Com a mudança de CRAV para MIS-BH, a sede passa a funcionar com uma área de exposição, área administrativa, sala de atendimento a pesquisas e consulta de imagem, ateliê de conservação, área de tratamento do acervo, reserva técnica climatizada, e uma pequena copa numa edificação anexa à edificação principal. No seu Plano Museológico, publicado em 2016, apresenta a sua missão:

O Museu da Imagem e do Som tem a missão de preservar e disseminar os registros audiovisuais e seus correlatos, que contemplem a história e a cultura da capital mineira, realizando ações de conservação de acervo, pesquisa, estímulo à leitura, educação para o patrimônio cultural e difusão cultural. (PLANO MUSEOLÓGICO MIS-BH, 2016, p. 7)

No ano seguinte, é criado o MIS Cine Santa Tereza, através da nova mudança do estatuto da FMC, em 11 de agosto de 2015. Passando por reformas ao longo do ano, foi inaugurado em 26 de abril 2016, vinculado ao MIS-BH cujo objetivo é promover a "difusão do acervo do MIS-BH e da linguagem audiovisual, a formação de público" (PLANO MUSEOLÓGICO MIS-BH, 2016, p.8).

Figura 41 - Fachada restaurada do Edifício em 2016.



Fonte: Divulgação Institucional. Disponível em: www.pbh.gov.br. Acesso em: 2016.

O MIS Cine Santa Tereza é localizado na Rua Estrela do Sul, nº 89, no Bairro de Santa Tereza. A edificação foi construída para abrigar o antigo Cine Santa Tereza, cujo projeto é datado de 1944, de autoria do arquiteto Rafaello Berti¹¹⁸. Trata-se de um exemplar da arquitetura *art déco*, inaugurado em 1944. Funcionou como cinema até 12 de fevereiro de 1980, quando o então proprietário,

¹¹⁸ Executando trabalhos de arquitetura *art déco* e protomoderna em Belo Horizonte, Rafaello Berti e o arquiteto Luiz Signorelli realizaram mais de 200 projetos.

Sebastião Bracarense Leite, encerrou suas atividades devido a dificuldades financeiras para manter o cinema.

Figura 42 - Vista do Cine Santa Tereza, no ano de 1947.



Fonte: Acervo Museu Histórico Abílio Barreto

A edificação é protegida pelo Conjunto Urbano do Bairro Santa Tereza, patrimônio cultural protegido de Belo Horizonte, e possui processo de tombamento aberto¹¹⁹. Por meio do Decreto Municipal nº 10.401, de 14 de novembro de 2000, a edificação foi declarada de utilidade pública para fins de desapropriação, cujo objetivo era reabrir o espaço com um uso cultural. Na pesquisa para o tombamento de conjunto, levantou-se o seu histórico de uso:

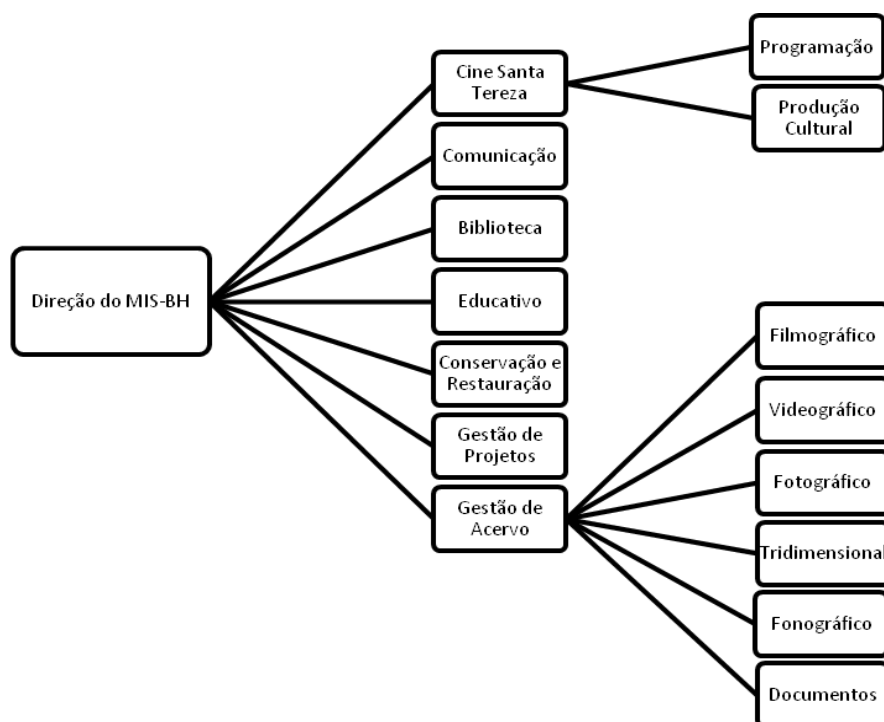
Com exhibições diárias, a frequência de pagantes era bastante concorrida. A programação cinematográfica era distribuída de segunda a sábado com sessões às 19h e 21h, no domingo com matinê infantil às 10h, à tarde com matinês juvenis às 14h em que eram exibidos, frequentemente, os filmes de “cow-boy”, e à noite duas sessões para adultos, com filmes selecionados que faziam sucesso nas capitais do país. Porém, apesar do confortável sucesso nas bilheterias e da incorporação do cinema no hábito e imaginário da comunidade, a partir da década de 1970 tem início uma forte queda na frequência das salas de exibição em toda cidade. Com o advento da televisão e sua consequente popularização, as sessões esvaziaram-se cada vez mais até forçar o fechamento de muitos desses espaços. (DIPC, 2015, p.29)

Com a mudança de CRAV para MIS-BH, algumas ações foram criadas de forma a estreitar a relação com o público. Se antes o CRAV atendia à demanda do usuário/pesquisador/realizador, hoje, além desse atendimento, há as ações educativas que mediam e ampliam a relação com o público, quer seja ele escolar, agendado ou espontâneo. Como museu, suas ações passam a ser sistemáticas e

¹¹⁹ Processo de Tombamento nº 01.089511.06.76, grau de proteção 2º (2006).

dirigidas pelo Plano Museológico, além de obedecer a uma legislação vigente específica para museus. Desse modo, hoje o MIS-BH ampliou seu quadro de funcionários para atender à demanda de museu, conforme o organograma a seguir:

Figura 43 - Organograma do MIS-BH, conforme especificado no plano museológico.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao organizar seu acervo, a instituição os agrupou, selecionou, identificou-os por ‘fundos’ e ‘coleções’ a partir do princípio de organização e separação do acervo pela proveniência, e por meio de bases em que se assenta a arquivística contemporânea.

O Museu da Imagem e do Som é organizado segundo o princípio da proveniência, constituindo os chamados fundos. Conjuntos orgânicos de registros produzidos ou reunidos por uma única pessoa ou instituição ao longo de sua trajetória, esse material de temas e formatos variados expressa os pensamentos, as perspectivas, as escolhas e atividades desempenhadas por seus proprietários originais. Assim, ao receber esses grupos de documentos, o MIS-BH procurou manter a estrutura de organização dada pelo produtor - pessoa ou instituição. (MIS-BH, 2016, p.5)

Conforme é desenhado no seu plano de classificação de documentos, ainda sendo discutido internamente, a separação dos fundos se organiza da seguinte forma:

FUNDO	Conjunto de documentos de uma mesma proveniência. Termo que equivale a arquivo. Ou seja, acervos provenientes de uma única pessoa.
FUNDO ABERTO	Fundo ao qual podem ser acrescentados novos documentos em função do fato de a entidade produtora continuar em atividade.
FUNDO FECHADO	Fundo que não recebe acréscimos de documentos, em função de a entidade produtora não se encontrar mais em atividade.
COLEÇÃO	Conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente. São objetos únicos que são doados por uma pessoa, mas que não constituem um conjunto ou unidade. Ou seja, que não formam um fundo. Portanto, teremos no MIS-BH coleções de todos os objetos a serem doados. Ex: coleção de DVD e CD, de película, de projetores, de câmeras fotográficas, etc.

O acervo do MIS-BH possui variados tipos materiais audiovisuais e variados suportes tais como:

FILMES EM PELÍCULA diversos formatos (8 mm, 16 mm e 35 mm),
 FONOGRAFICO (disco de vinil, fitas cassete, CDs),
 BIBLIOGRÁFICO (livros, catálogos e periódicos),
 VÍDEOS (fitas VHS, Betacam, U-Matic, S-VHS, HI-8), FORMATOS DIGITAIS (Mini-DV, DVDS, HDS);
 ICONOGRAFIA, como originais e duplicatas de cartazes cinematográficos, fotografias;
 OBJETOS TRIDIMENSIONAIS usados na produção cinematográfica para a captura de imagens (câmeras de diversas épocas e tamanhos), montagem fílmica (cortadeiras, coladeiras, editores portáteis), e projeção (projetores de diversos formatos e épocas).
 TEXTUAL (roteiros, *story-board*)

Além da diversidade de suportes e tipologias de acervo, o MIS-BH possui em seu acervo negativos originais e cópias de diversos longas de cineastas mineiros que atuaram em Belo Horizonte, cinejornais produzidos na capital entre os anos da década de 1950 e 1970, além de:

Dentre os filmes preservados, destacam-se preciosos registros históricos da capital como *Reminiscências*, de Aristides Junqueira, que contém algumas das mais antigas imagens preservadas do cinema mineiro, feitas em Belo Horizonte no período compreendido entre 1909 e 1924. Há também o documentário *O despertar de um Horizonte* (1958) de Zoltan Gluek, composto por cenas de BH em vários momentos das primeiras décadas do século XX, e o filme *Batalha no Trânsito* (1948), dos irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira. (MIS-BH, 2016, p.7)

É interessante perceber que esse acervo amplia seu universo para além do filme/produto cinematográfico, abrangendo todos os tipos de imagem em movimento que registrem a história e a cultura de Belo Horizonte, como também todo o universo correlato que participou da produção da imagem e do som, ou diretamente relacionado a ele.

Recentemente o MIS-BH está trabalhando na incorporação/aquisição de itens de novo Fundo que está sendo criado, que leva o nome de sua origem de doação e autoria de dois filmes (*O circo das qualidades humanas*¹²⁰, *Cinco Frações de uma quase história*, além da produção de outros filmes: *A vida em decomposição*; *Garrincha: estrela solitária*¹²¹; *Cinema Lima Paixão*), além de cartazes, fotografia de outros filmes que foram produzidos pela Fan filmes, produtora de Jorge Moreno¹²².

¹²⁰ Trata-se um longa-metragem de ficção, com 10 rolos película com formato de bitola de 35mm, em cor, com som do tipo Dolby Digital, com duração de 82 minutos e 26 segundos. Realizado em 1998, lançado em 2000, em Belo Horizonte, possui uma direção coletiva dos diretores Geraldo Veloso¹²⁰, Paulo Augusto Gomes¹²⁰, Milton Alencar Jr.¹²⁰ e Jorge Moreno. O roteiro é de Cunha de Leiradella, produção de Jorge Moreno, pela Fan Fimes, e sua realização foi com incentivo por meio da Lei do Audiovisual, Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte e da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, com patrocínio da Magnesita S.A.

¹²¹ Baseado no livro de Ruy Castro, o filme "Estrela Solitária - Um Brasileiro Chamado Garrincha" mostra a vida do jogador de futebol Garrincha no período de 1953 até 1962, ao conquistar o bicampeonato mundial e carioca, além da polêmica relação amorosa com a cantora Elza Soares.

¹²² Jorge Moreno é cineasta e produtor, possui graduação em Comunicação Social pela Fundação Armando Álvares Penteado (1979) e mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1989). Além da sua larga experiência na TV, dirigiu e realizou a produção de vários filmes brasileiros, não só em Belo Horizonte, como também no RJ e em São Paulo. Foi fundador e diretor geral da FAN PRODUÇÕES LTDA., que realizou os filmes *Acredite um espírito baixou em mim* (2006, BRA, dir. Jorge Moreno) e *O circo das qualidades humanas* (2000, BRA, dir. Jorge Moreno, Milton Alencar Jr, Geraldo Veloso, Paulo Augusto Gomes), como também produziu os filmes *Confronto*

Apesar de atuar na produção de TV desde os anos 1980, Jorge Moreno se insere no pequeno grupo de cineastas mineiros da retomada do cinema brasileiro junto com Helvécio Ratton (*O menino Maluquinho*, 1995, e *Amor e Cia*, 1998), Renato Santos Pereira, (*O Alejadrinho: Paixão, Glória e Suplício*, 2003), e Rafael Conde (*Samba Canção*, 2002).

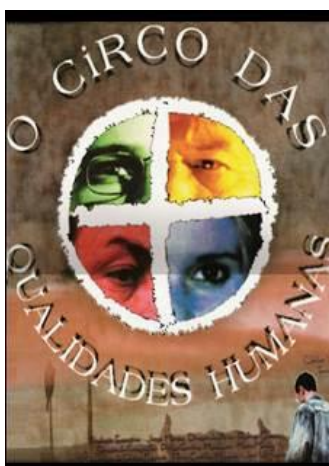
O conjunto de bens ainda se encontra em arrolamento para ser finalizado o parecer que será submetido à CPPA para incorporação do seus itens ao acervo do MIS-BH. *O circo das qualidades humanas* e seus correlatos fazem parte dos bens arrolados, além de uma breve descrição do Fundo. Além de passar em Minas Gerais, o filme é dirigido por quatro mineiros belo-horizontinos, o que torna a obra *suis generis*, pois não é muito comum um filme ser realizado por tantas mãos.

Figura 44 - Jorge Moreno e o acervo que será transportado para a sede do MIS-BH.



Fonte: Acervo MIS-BH. Autoria Victor Louvisi, 2016.

Figura 45 – Cartaz do Filme *O circo das qualidades humanas*



Fonte: Acervo MIS-BH.

Figura 46 - Rolo nº 1 do filme *O circo das qualidades humanas*, no momento em que chegou ao MIS-BH



Fonte: Acervo MIS-BH. Fundo Jorge Moreno

Figura 47 - Negativos para cópias do filme *O circo das qualidades humanas*, no momento em que chegou ao MIS-BH



Fonte: Acervo MIS-BH. Fundo Jorge Moreno

Fonte: Acervo MIS-BH.

Figura 48 - *Story-board* do filme *O circo das qualidades humanas*.



Fonte: Acervo MIS-BH.

Apesar de estar em processo de aquisição pelo museu, as ações operatórias da incorporação já tiveram início, como análise física de breve catalogação das películas, higienização e levantamento histórico do contexto em que foi produzido, além do levantamento da sua importância quando foi distribuído.

Além disso, há toda uma documentação correlata do filme - *story-board*, fotografia das filmagens, cartaz, papel timbrado da produção do filme - que foram reunidas junto às películas com as cópias e os negativos originais. *O circo das qualidades humanas* foi produzido no final da década de 1990, sendo como um

filme representativo da retomada do cinema brasileiro produzido em Belo Horizonte.

Enfim, para detalhar um pouco sobre o processo de musealização apresentado ao longo desta pesquisa, selecionou-se o Fundo Jackson Abacatu como objeto de análise do estudo de caso. Logo, a seguir, busca-se desenvolver um olhar específico desse fundo e sua relação com o museu.

3.2 O processo de Musealização a partir da Política de Aquisição de Acervo do Museu de Imagem e Som de Belo Horizonte.

“Nos últimos anos, constata-se a transposição da CM [Coleta Museal/Aquisição de acervos] para o domínio da documentação, concebida de modo amplo. Mas existe também a orientação cultural-histórica que concebe a CM como uma atividade que satisfaz às necessidades da criação e conservação do patrimônio cultural”.

(Stransky, 1990, p.95)

Conforme foi apresentada a discussão conceitual em torno da Musealização no primeiro capítulo, é possível perceber que o ato de musealizar desdobra-se em procedimentos básicos da prática dos museus, tais como **aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação**. De acordo com os teóricos anteriormente citados, um bem (material ou imaterial) adquire o *status* de patrimônio quando passa a ser considerado como testemunho da realidade da qual faz parte ou do seu contexto funcional, ou seja, quando é retirado de sua função primeira ou de origem para se tornar um bem patrimonial.

Figura 49 - Etapas da Musealização



Fonte: elaborado pelo autor.

Ressalta-se também que, ao compreender os processos de musealização, deve-se ater ao fato de que se trata de uma **escolha** (seleção) explicitada pela atribuição de valor no qual se justificará sua preservação na instituição, além dos sentidos atribuídos por meio de uma distinção em detrimento de outros que foram selecionados ou descartados, o que faz parte dos procedimentos de apropriação cultural de um objeto (JESUS, 2014).

Quando um bem é ofertado como um objeto a fazer parte do acervo de um museu ou a instituição busca adquirir um bem específico, o passo seguinte é a construção de sua aquisição, ou seja, o modo de viabilizá-la. É nessa fase que se inicia o procedimento de aquisição.

Os procedimentos de **Seleção/Aquisição** são realizados por critérios de Valoração que, ao identificar os elementos de valor simbólico constituídos pelo bem/objeto a ser musealizado, este é considerado relevante para a sua aquisição pelo museu. Geralmente as aquisições são feitas por meio de doação, compra ou transferência patrimonial (quando um objeto é transferido de um acervo para outro).

Alguns critérios foram construídos de modo a clarear os pontos a serem evidenciados num procedimento de seleção: relevância do objeto/bem, sua coerência com as coleções existentes, sua qualidade artística ou de fatura, sua raridade, seu significado histórico, a importância do seu autor/criador/fabricante, o valor testemunhal, seu potencial expositivo, seu estado de conservação, seus aspectos ético-jurídicos, a capacidade de armazenamento do bem pelo museu. Dessa forma os critérios de seleção devem ser estabelecidos na Política de Aquisição da instituição, pois é a mesma que definirá o modo como os objetos chegam de forma legal ao museu.

Para a realização desse procedimento os museus desenvolveram a Política de Aquisição de Acervo ou Política de Gerenciamento (ou Gestão) de Coleções. Tal documento varia de acordo com suas aplicações e a estrutura da própria instituição, além de definir e dar as diretrizes do modo como o museu lida com seu acervo, que é sua espinha dorsal.

Já outros autores, tais como Ekosaari; Paaskoski & Jantunen (2014), definem uma política de aquisição de acervo como:

[...] a vocação do acervo do museu e as políticas específicas, critérios, práticas, processos e detalhes de manutenção das coleções. Sempre que necessário, a política pode descrever práticas anteriores, a situação atual e as metas futuras da vocação do acervo. A Política de Gestão de Acervos tanto estabelece objetivos e procedimentos quanto serve como um manual e um conjunto de instruções para se realizar a vocação do acervo. A Política de Gestão de Acervos pode ser implementada em duas versões, uma das quais pode ser voltada ao público e a outra com instruções internas para o museu, incluindo as questões que não devem ser tornadas públicas. A Política de Gestão de Acervos deve ser aprovada pela administração do museu e implementada em sua organização. (EKOSAARI *et al*, 2014, p.5)

A Société des Musées Québécois (2008, p.9) ressalta que uma Política de Aquisição de Acervo serve:

para justificar as decisões tomadas pelo conselho ou o pessoal do museu para todas as ações relacionadas com as coleções. Uma vez estabelecida, ela servirá como farol para todas as atividades de gerenciamento de coleções. Está prevista a sua implementação para garantir a conformidade e coerência das ações relacionadas com as coleções ao longo do tempo, apesar das mudanças de pessoal que inevitavelmente ocorrem ao longo dos anos.¹²³

Uma Política de Aquisição deve incluir a missão institucional do museu e sua vocação, os critérios de seleção, a política de empréstimo do acervo, os critérios de descarte e alienação, a descrição e a orientação da organização das coleções, as diretrizes para documentação, a orientação para o acesso às coleções, as diretrizes gerais de preservação.

Bittencourt (1990, p.30) pontua que, ao percebermos a ação de aquisição de objetos pelos museus, a “informação torna-se um valor museológico” e ainda:

Um objeto é recolhido por um museu enquanto um valor. O objeto despido de seu valor de uso (ninguém irá tomar sopa num prato- objeto museológico) vale enquanto um signo de si mesmo. Mas o acesso a tal evocação só é possível caso as informações contidas nos objetos sejam disponíveis e acessíveis. Um objeto museológico é o testemunho restante de um processo. Mas enquanto tal, sua potência estará associada a uma série de meios que conservam e disseminam a informação. Isto significa que os museus deverão não somente expor objetos, função em geral associada a tais instituições, mas criar métodos e mecanismos que permitam o levantamento e o acesso às informações das quais os objetos são suportes. (BITTENCOURT, 1990, pp.29-30)

Segundo Bittencourt (1990, p.32), as “Políticas de Aquisição” dos museus brasileiros têm origem no início do século XX com a extensão dos museus históricos em que essa “política” se volta a “conservar em boa guarda, devidamente catalogadas as peças [...] e objetos que interessam a história”, ao “vulto destacado, fato relevante e conservação do passado”, de modo a ir “documentando os fatos históricos”, além de ressaltar que os museus devem continuar a implementar sua aquisição.

¹²³ Citação original: [...] permet de justifier les décisions prises par le conseil d'administration ou le personnel du musée pour toutes les actions liées aux collections. Une fois mise en place, elle servira de balise à l'ensemble des activités de gestion des collections. Sa mise en pratique devrait permettre d'assurer le respect et la cohérence des activités rattachées aux collections à travers le temps, en dépit du changement de personnel qui survient inmanquablement au cours des années. (SOCIÉTÉ DES MUSÉES QUÉBÉCOIS, 2008, p.9)

Tento em vista a Política de Aquisição e Descarte do MIS-BH, que possui como objetivo “identificar a situação dos acervos, as demandas atuais com relação a cada um deles e sistematizar os procedimentos para seu ingresso, movimentação e eventual descarte (MIS-BH, 2017, p.2)”, o museu estabeleceu as principais diretrizes para organização do acervo. Tal documento difere do modelo que se aplica aos museus tradicionais, pois não vê o montante de objetos preservados no MIS-BH como um acervo e, sim, como vários “acervos” de acordo com o formato: fílmico, videográfico, fotográfico, fonográfico, iconográfico, tridimensional, textual e bibliográfico. Essa nomenclatura pode ser vista de forma equivocada, pois na verdade o acervo do museu é um só e suas categorias de coleções, arranjos ou tipologias de suporte são o que o constitui, e como não há nenhuma referência a respeito dessa separação, tornou-se evidente esta observação. Logo, o ideal seria trabalhar apoiado em seus fundos, tal como é expresso em outros documentos na instituição. Sendo assim, demonstra-se que o museu está interessado em organizar o seu acervo pela forma do objeto (categoria de tipologia de suporte) e não por seu conteúdo, o que é um modo de organização.

Outro ponto que é importante perceber no referido documento é que estabelece as principais diretrizes que serão tomadas a partir da decisão da CPPA, conforme expressa: “Para os casos de compra, doação e empréstimo, a Comissão Permanente de Política de Acervo deverá ser consultada” (MIS-BH, 2017, p.7). Tal procedimento vai ao encontro da reflexão de Lima (2015, p.4) sobre os agentes responsáveis pela ação de patrimonialização:

Em vista desse caráter, a literatura que trata o tema aponta o ato de patrimonializar como procedimento cultural específico porque é do domínio do quadro especializado. E em razão de agregar novo sentido para a coisa que foi intelectualmente apropriada pela interpretação das instâncias de consagração, a Patrimonialização formaliza um novo status, conferindo, por essa medida, atribuição qualitativamente destacada: a representação distintiva de natureza simbólica que estabelece a categoria cultural Bem – Patrimônio. E, esclarecemos, segundo várias tipologias que também vem a dizer de apropriações por áreas do conhecimento como, por exemplo: patrimônio histórico, artístico, científico, arqueológico, paleontológico e, assim, delimitando e marcando cada domínio do saber.

Nessa expectativa Lima (2015, p.3-4) explica que, na perspectiva de Bourdieu, ao se debruçar na análise da “seleção” do que se torna ou não objeto museológico:

aos procedimentos institucionais desses agentes com seus corpos de especialistas porque são dotados de específico “capital cultural” (BOURDIEU, 1986, p. 62); à “competência” cultural (BOURDIEU, 1989, p. 153) que os credencia no domínio do tema e dá o aval para as ações; -- à “legitimidade” social (BOURDIEU, 1989, p. 103) determinadora da qualificação patrimonial para as representações culturais; -- à feição de uma marca de “distinção” (BOURDIEU, 1989, p. 11) ao transformar o que é do mundo cotidiano em algo de valor, os “bens simbólicos” (BOURDIEU, 1986); -- ao exercício do “poder simbólico” (BOURDIEU, 1989) que opera a apropriação de tratar, tutelando, as manifestações culturais patrimonializadas.

Logo, ao perceber que a Comissão Permanente de Aquisição da Comissão Permanente de Política de Acervo do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte é composta por sete membros, sendo seis integrantes da Equipe Técnica (agentes especialistas) do MIS-BH e o seu gestor, reafirma-se a proposição de LIMA (2015), que é comum a quase todas as comissões de política de acervos existentes no Brasil e em outros países.

Essa comissão pode estar adequada do ponto de vista técnico quando se trata de uma “operação” executada pelos museus, o que pode ser visto também pelos processos de patrimonialização dos bens culturais. Contudo, é importante perceber a trajetória que o patrimônio cultural desenvolveu ao longo dos anos, aqui explicitada no primeiro capítulo, o que demonstra que a participação da sociedade no processo é fundamental. De modo que, se o patrimônio é uma construção do **olhar**, os agentes institucionais devem **ouvir** os seus detentores (no caso dos saberes) e quem o valoriza. Sendo assim, é um pouco delicado colocar essa ação somente na mão dos técnicos especialistas, sem a participação da sociedade, à qual se destina o objetivo da preservação do bem.

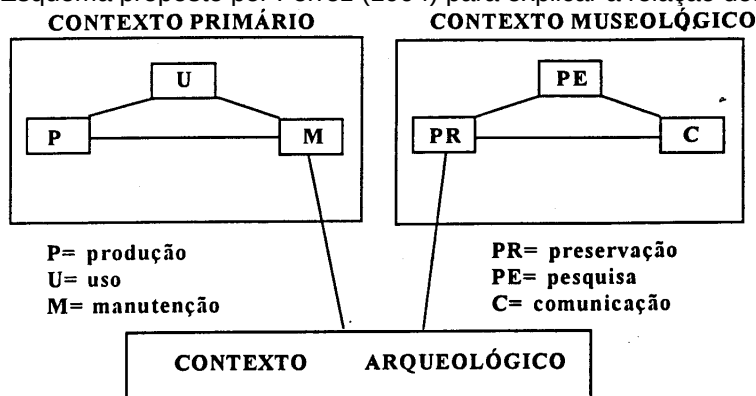
Podemos perceber que a prática dos processos de patrimonialização dos bens de natureza imaterial têm demonstrado, a partir da execução dos inventários participativos e da aplicação do INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais), que se amplia o olhar da aquisição a partir da escuta aos grupos e coletivos de cultura na qual se parte das suas referências coletivas. No caso específico da CPPA/MIS-BH seria interessante que houvesse na comissão membros voltados à representação da sociedade civil e representantes da cadeia produtiva do audiovisual, para além dos especialistas dos museus.

De uma forma ou outra, ao ser incorporado ao acervo do museu, o objeto ganha o *status* de "objeto museológico" ou "objeto de coleção" ou "*musealia*"¹²⁴, conforme explica Brulon (2015, p.26):

Tal conversão do contexto ordinário da coisa ao universo simbólico do museu implica um processo corolário de ressignificação para que o objeto ou coisa detentor de sentidos em seu contexto precedente não museal adquira sentido no contexto museal em que adentra.

No momento da aquisição, algumas informações a respeito do objeto já são levantadas a fim de verificar sua origem, seu uso, autoria, data, etc. Entretanto, ao inserir o objeto no acervo, o próximo passo é a pesquisa a seu respeito e sobre o contexto da realidade na qual esteve inserido ou foi criado. Ferrez (1994) esclarece que cada objeto pode ser descrito e ser analisado como suporte da pesquisa científica no museus. De forma que não basta descrever fisicamente os objetos, é necessário compreender o contexto no qual está inserido, saber sobre a sua história. E corrobora com Mensch (1987) quando aponta que o objeto pode ocorrer em três diferentes contextos que se inter-relacionam e apresentam funções próprias, conforme se apresenta no esquema da Figura 49:

Figura 50 - Esquema proposto por Ferrez (1994) para explicar a relação dos contextos.



Fonte: Ferrez (1994)

Nesse processo são desenvolvidas as etapas de atividades de coleta, armazenamento, tratamento, organização e recuperação da informação, de modo que, quando se realiza a catalogação do objeto, ela se desenvolve por meio da

¹²⁴ Termo desenvolvido por Zbyněk Stránský com o objetivo de designar "objetos de museu" e que é utilizado por diversas correntes da museologia.

organização de informações intrínsecas e extrínsecas dos bens musealizados de maneira descritiva (CIDOC-ICOM, 2007).

Para além da Incorporação e Pesquisa, o processo de musealização opera na **preservação** do bem sob dois aspectos: sua **informação** por meio dos processos de **documentação**¹²⁵ e **catalogação** e sua **conservação física** por meio das ações de **conservação-restauração**¹²⁶.

Figura 51– Sala do MIS-BH onde se acondicionam os rolos de filmes em 35 mm



Fonte: Reserva Técnica do MIS-BH – Foto Ramon Vieira Santos, 2012.

¹²⁵ Para fim de atividade dos museus, o uso do termo documentação relaciona-se às atividades técnicas realizadas a partir de um sistema de indexação e recuperação da informação/dados que se refere às práticas de catalogação, gestão (empréstimos, termos de doação, etc.) de acervos por meio de uma linguagem especializada ou linguagem documentária para disseminação e acesso. (FERREZ, 1994)

¹²⁶ Trabalham-se conceitualmente as ações de conservação-restauração definidas em 2008, na XV Conferência Trienal do Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CC), em que foi estabelecida uma nova terminologia para definir a Conservação do Patrimônio Cultural Tangível, estabelecendo os conceitos: **Conservação**: todas aquelas medidas ou ações que tenham como objetivo a salvaguarda do patrimônio cultural tangível, assegurando sua acessibilidade às gerações futuras. A conservação compreende a conservação preventiva, a conservação curativa e a restauração. Todas estas medidas e ações deverão respeitar o significado e as propriedades físicas do bem material. **Conservação Preventiva**: todas aquelas medidas ou ações que tenham como objetivo evitar, ou minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas são realizadas no contexto ou na circunstância ao bem, ou mais frequentemente em um grupo de bens, seja qual for sua época e/ou condições. Estas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e nas estruturas dos bens. Não modificam sua aparência. **Conservação Curativa**: todas aquelas ações aplicadas de maneira direta sobre um bem ou um grupo de bens culturais que tenham como objetivo deter os processos danosos presentes e reforçar a sua estrutura. Estas ações somente se realizam quando os bens se encontram em um estado de fragilidade adiantada ou estão se deteriorando a um ritmo elevado, de tal forma que poderiam perder-se em um tempo relativamente curto. Estas ações às vezes modificam os aspectos dos bens. **Restauração**: todas aquelas ações aplicadas de maneira direta a um bem individual e estável, que tenham como objetivo facilitar sua apreciação, compreensão e uso. Estas ações somente se realizam quando o bem perdeu uma parte de seu significado ou função através de alterações passadas. Baseia-se no respeito ao material original. Na maioria dos casos, estas ações modificam o aspecto do bem. Alguns exemplos de restauração incluem o retoque de uma pintura, reconstituição de uma escultura quebrada, a remodelação de uma cesta, a reintegração de perdas em um vaso de vidro.

Selecionado, incorporado, documentado, conservado, a próxima ação do processo será sua comunicação ou difusão do bem. No caso do MIS-BH, há três formas de comunicar e realizar a difusão e promoção do bem. Uma delas é pela exibição de filmes ou por meio da exposição museológica, ou ainda pela publicação de catálogos ou material impresso a respeito do acervo.

Realizada ainda no processo de transformação CRAV/MIS-BH, a exposição *Tony Vieira: cineasta mineiro*, apresentada anteriormente, demonstra um dos processos de comunicação museológica pela qual os filmes passaram. Inicialmente o recorte foi realizado aos objetos relacionados aos filmes que estão sob a guarda do CRAV. Foram selecionados os cartazes dos 14 filmes para execução do material gráfico. Além disso, foram selecionados os seguintes objetos (lista de acervo em anexo) a respeito dos filmes:

- *Torturadas pelo sexo* (1976): cartaz, cópia VHS do filme com capa - filme exibido no espaço expositivo;
- *O último cão de guerra* (1979): cartaz, roteiro do filme, documento de censura do filme pelo Governo Militar;
- *Condenada por um desejo* (1981): cartaz, cópia VHS do filme com capa - filme exibido no espaço expositivo;
- *Desejos sexuais de Elza* (1982): cartaz, documento de censura do filme pelo Governo Militar;
- *A Filha do Padre* (1975): cartaz, cópia digital do filme exibido no espaço expositivo, trilha sonora do filme em vinil;
- Objetos tridimensionais do cineasta: câmera fotográfica Rolleicord® 6x6 e Fotômetro, abotoaduras utilizadas nos figurinos do filme, carteira de detetive, caixa com munições usadas nas cenas dos filmes;
- documentação pessoal do cineasta: carteira de Ator/Diretor do SATED¹²⁷, carteira Emissoras de Televisão Diários Associados (Rádio Guarani e TV Itacolomi) - nome artístico: Tony Vieira (1969), Cartão de Registro do Departamento da Polícia Federal / Divisão de Censura de Diversões Públicas. (1974);

¹²⁷ Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no estado de São Paulo.

Os itens que compõem o Fundo Tony Vieira¹²⁸ que estão sob depósito legal¹²⁹ no MIS-BH pertencem à Casa da Cultura Nair Mendes Moreira/Secretaria de Educação e Cultura do município de Contagem (MG), que foi acondicionado junto ao acervo em 2005, a partir da solicitação de seu Diretor de Memória e Patrimônio Cultural, Anderson Cunha Santos. Segundo o ofício encaminhado ao CRAV, o diretor agradece a assessoria realizada pelos técnicos do CRAV na orientação para recuperação dos filmes, cartazes e figurinos que compõem o acervo do cineasta Tony Vieira, solicita ao CRAV que realize o trabalho de higienização, acondicionamento e guarda do material, uma vez que os mesmos correm o risco de perda pela falta de condições para acondicionamento.

O Fundo Tony Vieira que se encontra no MIS-BH possui 59 cartazes de filmes, dois equipamentos (câmera fotográfica e fotômetro), além dos 16 títulos dos filmes *O exorcista de mulheres* (1974), *Os pilantras da noite* (1975), *Torturadas pelo sexo* (1976), *Traídas pelo desejo* (1976), *As amantes de um canalha* (1977), *O último cão de guerra* (1979), *O matador sexual* (1979), *Tortura cruel* (1980), *Condenada por um desejo* (1981), *Desejos sexuais de Elza* (1982), *As amantes de Helen* (1982), *Corrupção de menores* (1983), *Prostituídas pelo vício* (1984), *Meninas de Programa* (1984).

¹²⁸ Conhecido pelo nome artístico de Tony Vieira, Mauri de Oliveira Queiroz (1938 - 1990), natural de Dolores do Indaiá (MG), viveu os últimos anos de vida e faleceu aos 52 anos de idade em Contagem (MG). De origem humilde, viajou o interior de Minas Gerais acompanhando o circo Pindoba, como locutor e trapezista. Em Belo Horizonte fez estágio de seis anos na TV Itacolomi, atuando na telenovela *A Garrafa do Diabo*. Em 1968, muda-se para São Paulo para trabalhar como ator em novelas da TV Excelsior, onde conhece o pessoal de cinema da Boca do Lixo. Dirigiu e atuou 32 longas-metragens, realizados entre 1972 e 1988. Sua última produção foi em 1988, com o filme *Calibre 12*. Vieira foi um dos mais populares cineastas do cinema brasileiro nos anos 1970 e 1980 e se denominava um "operário" do cinema brasileiro, conforme explica MIRANDA (2009). Depois de ter uma experiência na televisão, iniciou sua carreira como autor no cinema, no filme *A vida quis assim*, em 1967, de Edward Freund. Nos anos seguintes participou com pequenos papéis nos filmes *Panca de valente* (1968), de Luiz Sérgio Person, *Corisco, o diabo loiro* (1969), de Carlos Coimbra, *Uma Pistola para Djeca* (1969), de Mazzaropi, o que consagrou sua imagem de "durão". Em *Quatro Pistoleiros em Fúria* (1972), de Edward Freund, Tony atua com ator, co-roteirista e na produção. Ainda em 1972, dirige seu primeiro longa-metragem, *Gringo, o Último Matador (O Matador Erótico)*. Fã de (diretor/ator) Charles Bronson, fez a versão brasileira do herói solitário a serviço da justiça e do bem do western norte-americano, segundo José Mário Ortiz Ramos (*Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 70-80*). Passa a conviver com os cineastas da Boca do Lixo, na Rua do Triunfo, em São Paulo. Segundo Nuno Abreu (2002, p.69), "Tony Vieira é um caso exemplar de diretor gestado, parido e solado na Boca do Lixo". A Boca do Lixo foi um dos importantes polos da produção cinematográfica a partir dos anos 1970. Debois (2016) esclarece que a Boca do Lixo é um quadrilátero do Bairro da Luz, no centro de São Paulo, formado pelas ruas do Triunfo e da Vitória, perto da estação de trem.

¹²⁹ Depósito Legal é a modalidade do acervo que se encontra acondicionado na Reserva Técnica do Museu, mas pertence a outra instituição.

Sobre Tony Vieira, explicam Ramos & Miranda (ENCICLOPÉDIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2000, p.257):

Diretor mineiro, que, nos anos 1970, foi sucesso da Boca do Lixo paulistana – reduto de distribuidoras que produziam de fitas independentes a pornochanchadas. Personagem pouco conhecido, Tony foi chamado de “John Wayne tupiniquim” [...] por filmar faroestes e por fazer de tudo nas produções que dirigiu: foi ator, compôs trilhas sonoras e cuidava da distribuição, entre outras tarefas.

A partir de dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine) pode-se perceber que o diretor foi um dos realizadores com mais filmes na lista de público entre 500 mil e um milhão de espectadores, e há registro do desempenho dos filmes de Tony Vieira, conforme o Quadro 1:

Quadro 1 – Filmes nacionais de 500 mil até um milhão de espectadores (1970/2007) por diretor

FILMES NACIONAIS DE 500 MIL ATÉ UM MILHÃO DE ESPECTADORES (1970/2007) por diretor					
	título	diretor	produtor	data estreia	espectadores
1	A filha do padre	Tony Vieira	Mauri de Oliveira Produtora e Distribuidora de Filmes	mar/75	967.771
2	Traídas pelo desejo	Tony Vieira	Mauri de Oliveira Produtora e Distribuidora de Filmes	jun/76	921.284
3	Torturadas pelo desejo	Tony Vieira	Mauri de Oliveira Produtora e Distribuidora de Filmes	fev/77	849.761
4	Sob o domínio do sexo	Tony Vieira	Brasconan	ago/73	816.864
5	As amantes de um canalha	Tony Vieira	Mauri de Oliveira Produtora e Distribuidora de Filmes	set/77	754.107
6	Exorcista de mulheres	Tony Vieira	Mauri de Oliveira Produtora e Distribuidora de Filmes	jun/74	748.791
7	Os violentadores	Tony Vieira	Mauri de Oliveira Produtora e Distribuidora de Filmes	abr/78	683.542
8	Os pilantras da noite	Tony Vieira	Mauri de Oliveira Produtora e Distribuidora de Filmes	dez/75	653.554
9	Gringo, o último matador! Gringo, o matador erótico	Tony Vieira	Edward Freund Produções Cinematográficas	fev/73	630.686
10	Os depravados	Tony Vieira	Mauri de Oliveira Produtora e Distribuidora de Filmes	dez/78	527.147

Fonte: Ancine, 2014

Miranda (2009) explica que, no contexto semi-industrial da Boca do Lixo, o sucesso de público garantia a continuidade de produção, Tony Vieira não ficava para trás. Durante a década de 1970, foram produzidos no Brasil aproximadamente oitenta filmes por ano — e cerca de 40% deles saíram da Boca¹³⁰.

O Cinema Brasileiro na década de 1960 é marcado fortemente pela efervescência cultural e política da década. Além do Apogeu do Cinema Novo¹³¹ e sua fase atribuída como "Tropicalista", inicia-se um novo momento no cinema com a criação da Embrafilme¹³², pelo governo militar, em 1969. Em 1970, surge um movimento de "reação" ao Cinema Novo que toma forma à margem das demais produções encabeçadas pela recém-criada Embrafilme. Duas influências foram bastante determinantes para esse grupo com suas respectivas obras:

¹³⁰ Segundo o site: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/galante/01.php>.

¹³¹ Expressão utilizada nos anos 1960 para designar vários movimentos de "renovação da cinematografia nacional", principalmente na Europa e na América do Sul. (AUMONT & MARIE, 2012, p. 49).

¹³² Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Ozualdo Candeias, com *A margem* (1967), e José Mojica Marins, o conhecido Zé do Caixão, com o *À meia-noite levarei a sua alma* (1963):

O filme-piloto do movimento, *A margem*, influencia um novo batalhão de cineastas apressadamente identificados como a terceira geração do Cinema Novo, artesão de um cinema *underground* desdenhosamente chamado de "udigrúdi" por Glauber Rocha, pai assassinado por seus Édipos. (DESBOIS, 2016, p.236)

Esse grupo que contava com Carlos Reinchenbach, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Walter Hugo Khouri e Neville d'Almeida era contra a linguagem europeia e "elitista" do Cinema Novo. A partir de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), Sganzerla apresenta um filme que para muitos é a transição entre a estética cinema-novista e a ruptura marginal, feito na Boca do Lixo, região de nome evocativo em São Paulo onde se localizavam as produtoras (DESBOIS, 2016).

Mas, afinal, o que foi essa tal Boca do Lixo? Apesar de pouco se falar sobre ela, foi um dos mais importantes polos da produção cinematográfica a partir dos anos 1970. Debois (2016) nos explica que Boca do Lixo trata-se de um quadrilátero do Bairro da Luz, no centro, formado pelas ruas do Triunfo e da Vitória, perto da estação de trem. Devido ao acesso, distribuidores e produtoras se instalaram na região no final dos anos de 1960 e início dos 1970:

Depois de flertar com as produções experimentais do cinema marginal, a Boca do Lixo foi inspirada por *As libertinas* [1969], uma comédia erótica. Adaptado aos meios e aos critérios da época, o gênero passa a ser pejorativamente chamado de pornochanchada, no entanto, não é nem chanchada nem pornô: tipicamente brasileiro, trata-se de uma comédia (ou aventura) salpicada de cenas licenciosas e situações ambíguas. Pontos em comum das pornochanchadas era o erotismo e a nudez, de modo que elas reúnem todos os gêneros em que estes podem ser utilizados: comédia, drama, terror, policial, suspense, western, filmes experimentais e até mesmo adaptações literárias indianistas. Ao longo dos anos 1970, são produzidos de sessenta a noventa filmes por ano na Boca de Lixo, que logo seria chamada de Hollywood Brasileira. (DESBOIS, 2016, p.249)

Figura 52 - Cartaz do filme *Gringo, o último matador* (1972).
Técnica: impressão off-set. Formato: 66 cm X 95 cm .



Fonte: Fundo Tony Vieira, Acervo MIS-BH

Além de trabalhar com os gêneros de faroestes, *thrillers* policiais e suspenses, Tony Vieira produziu também o que conhecemos por pornochanchada, principalmente nos anos 1980. Dos 32 filmes dirigidos, cerca de dezessete são filmes do chamado “faroeste brasileiro” ou “*western feijoada*” (MIRANDA, 2009). “Sua principal marca era falar diretamente ao povão”, diz o pesquisador Rodrigo Pereira, especialista em “*western feijoada*”, que se trata de uma denominação para os *bang-bang* nacionais, produção de baixo custo, simples e popular.

Figura 53 - Espaço expositivo do MIS-BH



Fonte: Arquivo Administrativo do MIS-BH

Figura 54 - Espaço expositivo do MIS-BH



Fonte: Arquivo Administrativo do MIS-BH

Figura 55 - Espaço expositivo do MIS-BH



Fonte: Arquivo Administrativo do MIS-BH

Segundo Miranda (2009), a imagem de Vieira era bastante controversa na cidade de Contagem. Por um lado, sua imagem era visto como um cineasta "responsável por atrair milhares de pessoas para assistir aos seus impactantes filmes nos cinemas"; por outro lado, ele era visto como um realizador de filmes pornográficos.

Personagem controverso ou não, o fato é que a Casa da Cultura "Nair Mendes Moreira", hoje pertencente à Fundação Cultural do Município de Contagem - FUNDAC -, recebeu o acervo de Tony Vieira doado por Hytagiba Carneiro - atuou em vários filmes do diretor - e que foi responsável por guardar todo o acervo após sua morte em 1990. Seus filmes possuem cenas filmadas em Contagem e Belo Horizonte, além de estar atrelado ao desenvolvimento audiovisual no município.

Antes, vale apontar que, apesar de a exposição ter sido realizada numa proporção menor e bem simples, percebe-se que ela esteve “muito próxima” das exposições que aconteceram no MIS-SP dos cineastas Tim Burton e Stanley Kubrick. As três exposições utilizaram métodos similares para apresentar o trabalho dos cineastas e, a partir de suas obras cinematográficas, comunicaram a trajetória dos mesmos fazendo o uso dos objetos correlatos que participaram do “processo” de produção do filme. São eles objetos tridimensionais e documentos que participaram do processo e configuram seu testemunho. Conforme foi trabalhado no capítulo anterior, ao se voltar para a valorização do cinema e, por sua vez, do filme, há a possibilidade de musealizar ou patrimonilizar um universo de objetos e espaços que fizeram parte de um filme específico que é valorado.

3.3 Animação, um realizador e o Fundo Jackson Abacatu

“Animation is not a genre, it’s a medium. And it can express any genre. I think people often sell it short. But ‘because it’s animated, it must be for kids’. You can’t name another medium where people do.”

(Brad Bird, director, *The Incredibles*)

“Pensarmos o cinema de animação como um cinema questionador, visionário, imaginativo e com o poder de tocar em assuntos pertinentes à sociedade.”

Sávio Leite, animador

O Fundo Jackson Abacatu trata-se de um fundo criado que leva o nome de sua origem de doação e da autoria de duas animações (*O Homem que pintava música* e *O extraordinário caso do Sr. A*), possuindo ainda outras duas obras de outro realizador, Isael Maxakali, que foram produzidas pelo realizador, mas que, entretanto, não serão objeto desta análise.

Se considerarmos que os tipos de filmes existentes (BORDWELL & THOMPSON, 2008) podem ser Ficção, Documentário, Experimental ou Animação, podemos entender um pouco sobre o tipo de filme que será discutido em relação a esse Fundo. De forma distinta dos filmes *live-action* (ou ato real)¹³³, as Animações se diferem dos outros filmes pelo seu processo de produção. Em

¹³³ Termo utilizado para definir as filmagem que são realizadas pela encenação dos atores reais.

vez de filmar continuamente uma ação (encenada ou não) em tempo real, os animadores criam uma série de imagens quadro a quadro e, quando projetadas, as imagens criam um movimento ilusório comparável ao da filmagem de *live-action*:

A palavra "animação" é derivada do verbo em latim *animare*, que significa "dar vida a", sugerindo que a ilusão do movimento foi dada a formas inanimadas. A animação envolve essencialmente a criação artificial de imagens em uma sequência que parece se mover através da "persistência retiniana": nosso olho vê a rápida sucessão de imagens que engana o cérebro, de modo a acreditar que as imagens estão se movendo. Na realidade, o movimento é criado pelos espaços entre os *frames*. O pioneiro da animação nascido na Escócia, Norman McLaren, disse de forma fabulosa a seguinte frase: "A animação não é a arte de desenhos que se movem, mas sim a arte de movimentos que são desenhados". (SELBY, 2013, p.9)

Figura 56 - Esquema para entender o lugar da animação proposto por Pikkov (2010).



Fonte: PIKKOV, 2010, p. 19.

A trajetória da animação acompanhará os filmes *live-action* de ficção. O início da animação será marcado com os trabalhos do cartunista pioneiro Winsor McCay (1870-1934), que realiza suas primeiras animações ainda na década de 1910 - *Little Nemo in Slumberland* (1911) e *How a Mosquito operates* (1912) - e seu primeiro curta de animação de sucesso comercial, *Gertie the Dinosaur*, em 1914.

Figura 57 – Imagem da animação *Gertie the Dinosaur* (1914).



Fonte: <http://colorfulanimationexpressions.blogspot.com.br/2013/04/laputa-castle-in-sky-animating-weight.html>

Nos anos seguintes será a vez de Pat Sullivan (1887-1933), que lança o popular desenho animado *O Gato Felix* (1919). Entretanto, a animação se consolidará como produção cinematográfica com o seu primeiro longa-metragem *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) e transformará os Estúdios Walt Disney na grande realizadora de animações de todos os tempos (PERLMUTTER, 2014). Segundo Nogueira (2015), já em 1939 o Metropolitan Museum of Art, em Nova York, procurou adquirir as artes em acetato do filme *Branca de Neve* para inseri-las no acervo da instituição, uma das primeiras animações a fazer parte do acervo dos museus.

Logo, percebemos que a animação está presente em nosso cotidiano ou na nossa memória afetiva, pois boa parte dos personagens acima citados é conhecida popularmente como desenhos animados. Além disso, Nogueira (2015, p.13) pontua que:

Ao longo dos anos, as diversas produções de animação foram parte importante dos meios de comunicação para a transmissão de ideias e conceitos de maneira eficaz e lúdica. Com o desenvolvimento da computação, os recursos animados foram potencializados ainda mais, expandindo sua área de atuação e o número de filmes produzidos. Porém, vários fatores contribuíram para que esses filmes, bem como seus artefatos de produção, como o giro do personagem, paleta de cores, celulosos de animação e bonecos, entre outros, se perdessem. Isso ocorreu de forma intensa, devido à falta de preocupação, conhecimento, ações e meios efetivos dos animadores, estúdios e instituições de guarda para preservá-los. Principalmente os artefatos de produção, que sempre foram volumosos e com muitas especificidades de conservação, exigindo espaço e cuidados especiais para guardá-los.

No caso brasileiro, a primeira animação exibida nos cinemas é a *Kaiser* (1917), dos cartunistas Raul Pederneiras e Álvaro Marins. Nos anos seguintes surgiram as animações de *Macaco feio* (1929/33), de Luiz Seel e João Stamato, e *As aventuras de Virgolino* (1938/39), de Luiz Sá, e *Dragãozinho manso* (1942), de Humberto Mauro e Manoel P. Ribeiro (BRAGA & ASSUNÇÃO, 2013)¹³⁴.

A história da formação cinematográfica em Belo Horizonte advém dos anos 1960, de uma primeira formação em cinema oferecida Escola Superior de Cinema/PUC. Em 1971, foi implantado o Departamento de Comunicação Visual, que passou a se chamar Departamento de Fotografia e Cinema, em 1975 na Escola de Belas Artes da UFMG, criada em 1957. Nos anos 1980, foi estabelecido um convênio entre o Centro Técnico Audiovisual (CTAV) e o National Film Board of Canada (NFB), que resultou na formação de um Núcleo de Animação. Logo depois foi criado o curso de Bacharelado em Belas Artes, a habilitação em Cinema de Animação, única no Brasil até os anos 2000, além das outras como: Desenho, Artes Gráficas, Escultura, Gravura e Pintura. Com o programa Reuni, em 2009, o curso de cinema de animação passa a uma graduação específica agora denominada Cinema de Animação e Artes Digitais:

A história do cinema de animação em Minas Gerais é uma história recente. O verdadeiro estopim aconteceu na década de 1980. Começou com a habilitação em cinema de animação na Escola de Belas Artes da UFMG no começo da década de 1980, e onde alguns anos depois veio a se formar o Núcleo de Animação, numa parceria entre a UFMG, Embrafilmes e NFB do Canadá, agência estatal que trabalha na formação e financiamento da produção canadense desde 1939 e que se transformou num dos principais centro do mundo de experimentação em animação. (LEITE, 2013, p. 21)

Em abril de 2016, o animador Jackson Abacatu entrou em contato com o MIS-BH para realizar a doação de duas cópias de exibição em película de 35mm do filme *O homem que pintava música*, de sua autoria. Conhecido como Jackson Abacatu, Jackson Farias Teixeira (1982), natural de Belo Horizonte, é músico, formado em Cinema de Animação e Escultura pela Escola de Belas Artes da UFMG. Trabalhou com diversas técnicas de animação, passando pelo recorte,

¹³⁴ Trajetória aprofundada no texto em: BRAGA, Ataídes; ASSUNÇÃO, Jefferson. Uma história (des)animada do Cinema Brasileiro. IN: LEITE, Sávio (org). **Subversivos: o desenvolvimento do cinema de animação em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Favela é isso aí, 2013, p. 33-41.

2D tradicional, *stop motion*, areia, recorte digital e pintura em vidro, atuando na área de cinema de animação em Belo Horizonte.

Figura 58 - Capas dos DVDs com das animações *O homem que pintava músicas* (2013) e *O extraordinário caso do Sr. A* (2014).



Fonte: Acervo MIS-BH. Foto Ramon Vieira Santos, 2017.

Realizador premiado, sua filmografia é composta por nove animações: *Balanço* (2006), *Libertas* (2009), *Musicaixa* (2010), *Tembêara* (2011), *Em Quadros* (2011), *De martelos e serrotes* (2012), *O Homem que pintava música* (2013), *O extraordinário caso do Sr. A* (2014), *3 temas para 60 janelas* (2014), *Matiz* (2015) e *Ketz* (2016).

Figura 59 - Foto do realizador em seu ateliê.



Fonte: Disponível em: <http://www.abacatu.com/sobre->

A proposta foi encaminhada à CPPA/MIS-BH, que deliberou em 10 de maio de 2016 que a proposta de doação deveria ser submetida à análise de um

membro da comissão para emissão de um parecer a fim de avaliar o estado de conservação e o conteúdo do material e sua pertinência com a Política de Aquisição de Acervo do MIS-BH. Foi designada pela presidente da CPPA-MIS-BH a técnica Isabel Cristina Felipe Beirigo.

No parecer são especificadas suas características técnicas, indicando que se trata de duas cópias de um curta de animação, em dois rolos de película com formato de bitola de 35mm, coloridas com som óptico do tipo AV e Dolby Digital, com duração de 15 minutos 20 segundos, sendo que uma das cópias (um rolo) é legendada em inglês, além de duas cópias digitais gravadas em DVD com a mesma duração. O parecer avalia o conteúdo do material indicando seu mérito/valorização, apontando a importância do material analisado:

Os dois filmes analisados foram produzidos em Belo Horizonte, realizados com incentivos de lei municipal e/ou federal, sendo importantes representantes da atual produção cinematográfica. Além disso, Jackson Abacatu, diretor e produtor de 2 dos 4 filmes, reside e trabalha nesta cidade. (Parecer Técnico sobre o Acervo de filmes doados por Jackson Abacatu, 2016, p.2)

Por fim, a parecerista considera pertinente e indica a aquisição dos referidos filmes ao acervo do MIS-BH, "dada a sua correlação com os objetivos e escopo da Política de Acervo da instituição", destacando como diretriz:

A instituição foi criada para ser um espaço de referência na guarda e difusão de material audiovisual que verse sobre a cidade de Belo Horizonte, sobre seus habitantes, costumes, espaços e história. Dessa maneira, materiais referentes a outras cidades mineiras, ao cinema nacional ou internacional, por mais importantes que sejam, devem ser direcionados a espaços de memória que tenham nestes filmes seu escopo de trabalho, visto que o MIS-BH atua a nível municipal, e esta deve ser, prioritariamente, sua abrangência.

Na ata de reunião da CPPA/MIS-BH ocorrida no dia 29 de agosto de 2016, na sede do próprio MIS-BH, deliberou-se como segundo ponto da reunião:

Isabel leu o parecer do acervo do Jackson Abacatu. O parecer foi aprovado por todos e o acervo será incorporado à instituição. Isabel tomará as providências para a incorporação. (Ata de Reunião CPPA/MIS-BH)

O filme *O Homem que pintava música* foi realizado em 2013 e trata-se de uma animação com técnicas mistas, sistema de cor NTSC - região 0 (All) –, com direção, roteiro e produção de Jackson Abacatu, animação de Jackson Abacatu e Diego Akel, com narração de Renato Hermeto e trilha sonora de Gustavo Felix.

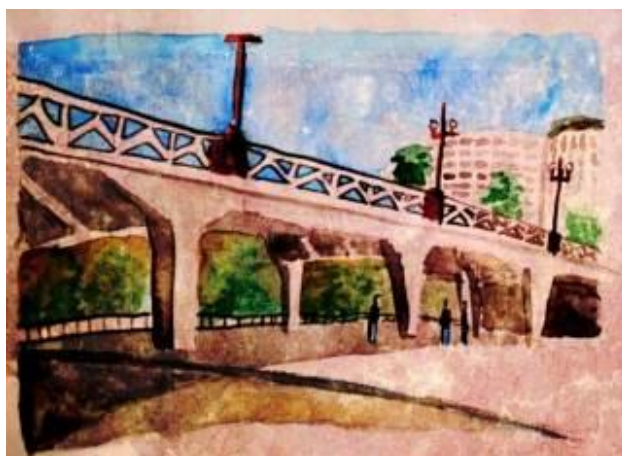
Com incentivo proveniente da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, a animação participou de diversos festivais e mostras de curta-metragem no Brasil e na Espanha, recebendo as seguintes premiações: Melhor Roteiro (7º Festival Goiamum Audiovisual - Natal/RN), Melhor Trilha Sonora de Animação (9º Encontro de Cinema e Vídeo dos Sertões - Floriano/PI) e Prêmio MUMIA - Mostra Mineira (12ª Mostra Udigrudi Mundial de Animação).

Figura 60 - Cartaz de Divulgação do filme *O homem que pintava músicas*.
Técnica: impressão digital. Formato 21 cm x 29,7 cm



Fonte: Acervo MIS-BH – Foto Ramon Vieira Santos, 2017.

Figura 61 - Estudo em aquarela de Jackson Abacatu, retratando o Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte, para cena de *O homem que pintava músicas* (2013).



Fonte: Disponível em: <http://ohomemquepintavamusicas.blogspot.com.br/>

Figura 62 - Pintura digital por Thiago Franco, retratando a Praça da Estação, em Belo Horizonte, para cena de *O homem que pintava músicas* (2013).



Fonte: Disponível em: <http://ohomemquepintavamusicas.blogspot.com.br/>

Figura 63 - Sequência de pinturas (acrílico sobre papel) para cena de *O homem que pintava músicas* (2013).



Fonte: Disponível em: <http://ohomemquepintavamusicas.blogspot.com.br/>

O Homem que pintava músicas é a história de um artista que começou a desenhar coisas e pessoas. Onde parava, ele desenhava, até que um dia percebeu que os elementos que desenhava remetiam a um som:

Qual será o som de uma mancha vermelha? E do amarelo com um pouquinho de cinza? Existe uma trilha sonora das montanhas ou há música no mar? O filme apresenta uma técnica mista de 2D tradicional, pintura sobre papel, pintura sobre vidro. (Sinopse da animação)

O cenário do filme passa num ambiente urbano, inicia com uma paisagem de cidade histórica do período colonial, com elementos da arquitetura barroca, e volta-se para Belo Horizonte, onde passa por pontos de referência, tais como a Praça da Estação, a Avenida do Contorno e o Viaduto Santa Tereza.

O outro filme da mesma autoria do realizador é *O extraordinário caso do Sr. A*, realizado em 2014 com recursos da Lei Federal do Audiovisual. Trata-se de duas cópias de um curta de animação em cópias digitais gravadas em DVD com duração de 13 minutos.

Figura 64 - Cartaz de Divulgação do filme *O Extraordinário caso do Sr. A*.
Técnica: impressão digital. Formato 21 cm x 29, 7 cm



Fonte: Acervo MIS-BH – Foto Ramon Vieira Santos, 2017.

O extraordinário caso do Sr. A trata-se de um romance "audiopictórico", a história do Sr. A. B. Costa, solteiro, 38 anos, que conversa sozinho, ou melhor, com a sua consciência - um organismo vivo que vive nas costas do Sr. A e é chamado bicho dorsal (*Consciencius Dorsalus*) – e com seu cachorro Finura. É uma insensata história sobre um homem solitário e "sem futuro em sua batalha contra uma parte irreparável de si mesmo" como próprio explicita na narração do curta.

Figura 65 - Sr. A e Finura, em cena de *O Extraordinário caso do Sr. A*.



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/oextraordinariocaso/>¹³⁵

Figura 66 - Sr. A passando uma cantada, em cena de *O Extraordinário caso do Sr. A*.



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/oextraordinariocaso/>¹³⁶

O cenário do filme é um ambiente urbano no qual se percebem alguns pontos de referência de Belo Horizonte, como o Viaduto Santa Tereza. Há também alguns momentos no curta em que é realizada uma interação direta com o espectador, apresentando finais alternativos.

¹³⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/oextraordinariocaso/photos/pb.516905221795260.-2207520000.1487019440./516910958461353/?type=3&theater>

¹³⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/oextraordinariocaso/photos/pb.516905221795260.-2207520000.1487019440./516910958461353/?type=3&theater>

Em ambas as animações é possível perceber nitidamente que o cenário em que se desenvolve a animação é a cidade de Belo Horizonte, mas, mesmo que não fosse, as mesmas refletem um fazer cinematográfico na cidade. Vale ressaltar que a capital mineira tem uma proximidade muito grande com o cinema de animação. Isso ocorre mediante a formação específica na cidade oferecida pela UFMG, conforme explicado anteriormente, nesse tipo segmento do cinema e considerando que o próprio Abacatu participa dessa formação.

Sendo assim, é possível perceber a valoração simbólica da Animação, para além podemos enxergá-lo como objeto artístico e como **artefato original** (FOSSATI, 2011) do processo cinematográfico a partir das animações realizadas digitalmente foram depositadas uma cópia de exibição em 35 min do filme e uma cópia digital do filme – acervo do MIS-BH.

Ao musealizar as duas animações, é possível perceber a musealidade por trás desses curtas. Primeiramente, podemos vê-las como obras artísticas, e perceber o valor artístico e estético no conteúdo e na técnica utilizada para produção das mesmas. As figuras 61, 62 e 63 apresentam a qualidade artística das técnicas de aquarela, acrílica e pintura digital realizadas pelos animadores do curta.

Em segundo lugar, o valor cultural desses filmes, produzidos, exibidos e premiados em Belo Horizonte, além de serem executados com mecanismos de incentivo promovidos por uma política pública voltada ao setor cultural, ou seja, totalmente produzidos em Belo Horizonte, o que os insere na cadeira produtiva audiovisual local. E, por fim, o seu valor histórico, como um testemunho de um bem produzido no contexto municipal que carrega consigo alguns elementos que podem ser relevantes, como, por exemplo, os lugares da cidade retratados no filme, além do contexto urbano trabalhado com cenário do filme. Sendo assim, podemos perceber a musealidade encontrada nos filmes que foram alvo da musealização.

Após sua incorporação no acervo, foi realizada a catalogação dos filmes na base de dados do acervo do museu e registrado o seu inventário. Apesar de não ter passado por todo o ciclo da musealização (pois ainda não foram exibidas, nem expostas), as animações foram selecionadas, foi atribuída a elas sua musealidade, verificada sua pertinência à Política de Aquisição do MIS-BH e hoje

se encontram preservadas nas reservas técnicas climatizadas do museu, junto aos demais itens do acervo.

Apesar de os dois objetos não terem realizado todas as etapas do processo de musealização, os filmes encontram-se no acervo do museu e passaram pelo processo de documentação, realizaram-se procedimentos de conservação e se encontram devidamente acondicionados em reserva técnica, faltando somente sua comunicação museológica ou sua exposição.

Logo, as características acima apresentadas atribuem um significado e uma valoração aos dois bens que são considerados patrimônio audiovisual do município. O olhar direcionado a eles reafirma a sua importância para preservação da memória cinematográfica e audiovisual belo-horizontina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da pesquisa, percebeu-se que a noção de patrimônio se ampliou ao longo dos anos para além do monumento. Esse olhar abarca também as manifestações referenciais presentes em nosso cotidiano no qual o Cinema é um elemento fundamental. Ao buscar o olhar museológico que o MIS-BH estabeleceu sobre o objeto filme cinematográfico, pretendeu-se enxergar o reconhecimento do universo de bens produzidos pelo Cinema que são passíveis de patrimonialização.

É importante destacar que a forma que se encontrou para reconhecer o Cinema como Patrimônio Cultural se deu a partir da musealização de filmes e seus objetos correlatos por meio das Cinematecas, dos Museus de Cinema ou dos Museus de Imagem e Som, caso específico brasileiro. Sendo assim, os filmes e a diversidade de objetos produzidos no contexto de uma produção cinematográfica (roteiro, câmeras, fotografias, *story-line*, cartazes, figurino), além das salas de cinema, dos estúdios, também abarcam o que conhecemos como o Patrimônio Audiovisual, uma subcategoria do Patrimônio Audiovisual, conforme estabelece a UNESCO a partir dos anos 1980.

Para além do filme, são reconhecidas como patrimônio audiovisual algumas edificações das salas de cinema ou dos “cinemas de rua”, como são conhecidas. Vale perceber que muitas dessas edificações já foram protegidas devido à valoração de outros atributos, tais como sua arquitetura – geralmente, eclética, *art déco* ou modernista – e seus elementos decorativos. Entretanto, esses elementos convergem para um uso que é a exibição do filme, logo, torna-se o lugar da apreciação do filme. As salas de cinemas são referenciadas como lugar da exibição do filme, e sua proteção e sua preservação tornam-se fundamentais.

Pretendeu-se aqui também reafirmar o papel do filme como o componente fundamental, como um elemento-chave de todos os artefatos da produção cinematográfica, de modo que os demais objetos estão atrelados à “concepção/criação” do filme. E seu protagonismo ocorre nos acervos audiovisuais presentes nos agentes institucionais de patrimonialização como museus e cinematecas que também podem ser consideradas como uma espécie de museu.

Vale ressaltar, também, que no Brasil, a partir dos anos 1960, criaram-se vários museus de Imagem e Som que, ao longo dos anos, abarcaram e identificaram o filme e a produção cinematográfica como objeto a ser musealizado, conforme aqui exemplificado pelo estudo de caso.

A partir da trajetória do MIS-BH, iniciadas as discussões ainda nos anos 1990, decorrentes de contexto anterior em prol da preservação das salas de cinema em Belo Horizonte, vimos que o cinema torna-se uma importante pauta para a preservação da memória cultural audiovisual da cidade.

Considerando a análise aqui apresentada sobre as formas de como se operacionalizou o processo de musealização ocorrida pelo MIS-BH, podemos perceber que:

- o MIS-BH, a partir de sua Política de Aquisição de Acervos, inicia o processo de musealização dos bens culturais que se tornaram patrimônio cultural audiovisual para os belo-horizontinos.
- as animações de Jackson Abacatu têm seu reconhecimento como patrimônio cultural por meio da musealização processada pelo MIS-BH;
- os museus de imagem e som têm papel preponderante como agente institucional no processo de musealização/patrimonialização dos filmes;
- para além das cinematecas, os MISes cumprem o papel de salvaguardar a memória audiovisual;
- os filmes, como outros objetos audiovisuais, estão presentes em nosso cotidiano, além de serem elementos marcantes da modernidade ao longo do século XX que transformaram a relação do homem com a imagem, e sua preservação pelos museus se faz necessária;
- para além do filme, são patrimonializados a documentação correlata e objetos tridimensionais a respeito da produção cinematográfica, bem como as salas de cinema onde se projetam os filmes;
- além de objeto a ser preservado, o audiovisual está presente nos museus como linguagem e mídia auxiliar para exposições e outras ações de acesso e comunicação.

Ainda vimos que o reconhecimento do cinema, como uma expressão cultural que é uma referência cultural produz seus artefatos, bens culturais, obras artísticas, produtos da criatividade humana que passam pelo processo de patrimonialização ao torna-se Patrimônio Cultural.

Como foi visto no estudo de caso, a incorporação dos filmes de Jackson Abacatu demonstra a forma institucionalizada de reconhecimento do filme – no caso, filmes de animação – como patrimônio cultural audiovisual para a cidade de Belo Horizonte. Este estudo de caso traduz a forma com que o MIS-BH opera o processo de musealização dos bens culturais que estão sob a sua tutela.

Logo, percebe-se que, para além do significativo público que esses filmes tiveram, essas obras são de significativa importância não só pela história do contexto em que foram produzidos, ou por trazer como cenários imagens de Minas Gerais, Belo Horizonte ou Ouro Preto, mas por retratar uma forma de fazer cinema bem característica do seu tempo, evidenciando a cultura brasileira nela representada, além de ser relevante a contribuição à memória do cinema brasileiro pelo MIS-BH.

Por fim, o filme, como testemunho, fruto do contexto de uma época, e como objeto da cultura, encena o passado e expressa a forma como se vê no presente, tornando-se um importante artefato que, por meio da imagem, se concretiza e comunica ideias da criatividade humana. Contextualizado, o filme possui uma dimensão cultural e uma dinâmica social, política e cultural da qual, como patrimônio cultural, é legado para as gerações futuras, além de retomar o papel do cinema em nosso cotidiano, quer seja por meio da memória ou trazido pelas questões das mudanças de inovação digital.

De fato, o cinema, apesar de ser um fenômeno cultural recente, marcou a modernidade ao longo do século XX, e sofre com as questões colocadas pela virtualidade na contemporaneidade. Contudo, será que o seu fim estará próximo e a iminência de sua perda nos alerta para a sua preservação? Será que a película projetada numa sala escura só será possível de ser vista nos museus e cinematecas?

Não sabemos se o museu será o seu destino final (se é que existe), entretanto, esta pesquisa mostrou que o Cinema – e por consequência os filmes – e o Museu sempre estiveram muito próximos desde os primórdios da cinematografia. Sabemos que cabe ao museu preservar toda a manifestação humana que for qualificada e valorada como patrimônio cultural, e o Cinema nos mostrou que a partir de nossa relação com as imagens geradas a partir dele podemos nos comunicar e nos expressar de um modo diferente.

REFERÊNCIAS

ABREU, R. M. R. M. (Org.); DODEBEI, V. L. D. (Org.). **E o Patrimônio?**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2009.

ABREU, Regina M. R. M. Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação dos antropólogos nas questões do patrimônio. **Revista Sociedade e Cultura**, v. 8, p. 37-53, 2005.

ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (orgs). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ABREU, Regina. IN: TARDY, Cécile (dir.); DODEBEI, Vera (dir.). Memória e novos patrimônios. **Nouvelle édition** [en ligne]. Marseille: OpenEdition Press, 2015 (généré le 12 février 2015). Disponível em: <http://reginaabreu.com/site/images/attachments/capitulos/oep-417.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2016.

ALBERA, François « Musée du cinéma: Esprit es-tu là ? », 1895. **Mille huit cent quatre-vingt-quinze** [En ligne], 43 | 2004, mis en ligne le 09 janvier 2008, consulté le 03 avril 2016. Disponível em: <http://1895.revues.org/1602>. Acesso em: 12 jun. 2016.

ANASTASSAKIS, Zoy. Um projeto de design nacional: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural. In: **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, 2008, São Paulo. Anais... São Paulo, 2008. CD-ROM.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Reflexões sobre a expansão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDREW, Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ANDREW, Dudley. **What Cinema Is!** Bazin's Quest and its Charge. Singapore: Blackwell Publishing , 2010.

ABRAMS, Nathan; BELL, Ian; UDRIS, Jan. **Studying Film**. Filey (North Yorkshire, USA): Arnold Publisher, Oxford University Press Inc, 2001

APPADURAI, Arjun. The social life of things. (2007 [1986]) **Commodities in cultural perspective**. New York: Cambridge University Press. [tradução: Appadurai, A. A vida social das coisas. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EDUFF]

ARANTES, Antônio Augusto. "Patrimônio imaterial e referências culturais". In.: **Revista Tempo Brasileiro: Patrimônio Imaterial**, Out-Dez, nº 147. Rio de Janeiro: Ed.Tempo Brasileiro, 2001.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas (SP): Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. **A Imagem: olhar, matéria, presença**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2014.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas (SP): Papirus, 2012.

BARRERE, Christian. **Les trois temps du patrimoine**. Disponível em : http://www.asrdlf2013.org/IMG/pdf/C_-_Barrere_-Les_quatre_temps_du_patrimoine_culturel.pdf. Acesso em: 17 mar. 2017

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

GRAY, Gordon. **Cinema: a visual anthropology**. New York: Berg Publisher, 2010.

BENHAMOU, Françoise. **La economía del patrimonio cultural**. Ciudad Autonoma de Buenos Aires: Ariel, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução de Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

BITTENCOURT, José Neves. Sobre uma política de aquisição para o futuro. **Cadernos Museológicos nº 3** (outubro de 1990). Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura/IBPC, p. 29-38.

BORDE, Raymond. **Los archivos cinematográficos**. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. São Paulo: Editora Zouk, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro, Lisboa: Difel e Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BORDWELL & THOMPSON. **FILM ART: an introduction**. 8.ed. New York: McGraw-Hili, 2008

BRANDÃO, Vera. Nosso Museu de Cinema. In: **Revista Filme Cultura**, nº 33, maio de 1979: Embrafilme, Rio de Janeiro, p. 65-73.

BRULON, Bruno. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. **Inf. & Soc.** :Est., João Pessoa, v.25, n.1, p. 25-37, jan./abr. 2015

CANCLINI, Néstor García (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. IN: **Patrimonio Etnológico**. Nuevas perspectivas de estudio; Encarnación Aguilar Criado editor, Consejería de cultura, Junta de Andalucía, pp. 16-33

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: EdUSP, 2000.

CANCLINI, Nestor. Patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. In: **Revista do Patrimônio**, nº 23, 1994.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. **O Museu: Do Sagrado ao Segredo – Uma abordagem sobre Informação Museológica e Comunicação**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 1995.

CASTILHO, Emerson Ribeiro. **A Cidade Paulista de Itu: perspectivas relacionadas à patrimonialização e musealização**. 2012. Dissertação (Mestrado)– Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2012. 129p.

CALIL, Carlos Augusto Machado. Sob o Signo do Aleijadinho, Blaise Cendrars precursor do Patrimônio Histórico. **Revista Arquitectos**, 149.05 patrimônio ano 13, out. 2012.

CATELLI, Rosana Elisa. **Cinema educativo, 1920-1930: a educação das massas e a educação do cinema nacional** (2008). Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Cinema%20educativo-%201920-1930.pdf> Acesso em: 10 ago. 2016.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da museologia. **Anais do Museu Paulista**, junho-dezembro, ano 12 / vol. 12. São Paulo: USP, 2004. p. 236-251.

CIDOC-INTERNATIONAL COMMITTEE FOR DOCUMENTATION (ICOM). **Supporting museum documentation**. 2007. Disponível em: <<http://cidoc.mediahost.org/>>. Acesso em: 12 mar. 2011.

CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

CHATEAU, Dominique. **Cine y filosofía**. Buenos Aires: Colihue, 2012.

CHERCHI USAI, Paolo *et al.* (Ed.). **Film Curatorship: archives, museums, and the digital marketplace**. Wien: Synema - Gesellschaft für Film und Medien, 2008.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2001.

CHOAY, Françoise. **O patrimônio em questão: antologia para um combate**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

CHUVA, Márcia. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COELHO, Maria Fernanda Curado. **A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso**. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CORREA, JR. Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952 / 1973)**. 227p. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista. Assis, 2007.

CORREA, JR. Fausto Douglas. **O cinema como instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes – Fiaf (1948 – 1960)**. 230 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista – UNESP. Assis, 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema, espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Azouge Editorial, 2008.

COSTA, Sílvia Ramos Gomes da. **As ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual**. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

COLMAN, Felicity. **Deleuze and Cinema**. New York: Berg Publisher, 2011.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo, Martins Fontes, 2015.

CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: **Simpósio Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe**. Coro/ Venezuela, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ ICOFOM LAM, p.50-55, 1999.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL. Dossiê de Tombamento do Cine-Brasil. Belo Horizonte: Diretoria de Patrimônio Cultural/FMC, 1999.

DAVALLON, Jean. La définition juridique du patrimoine: un révélateur de sa dimension symbolique. **Museology International Scientific Electronic Journal**, Issue 1, 2004. Disponível em: <http://museology.ct.aegean.gr/articles/2007111310359.pdf>. Acesso: 10 ago. 2016.

_____. **Le don du patrimoine: Une approche communicationnelle de la patrimonialisation**. Paris: Hermès sciences publications, 2006.

_____. **Du patrimoine à la patrimonialisation.** (2014) Disponível em: http://preac.crdp-paris.fr/fileadmin/user_upload/Ressources/2012/1_Jean_Davallon.pdf Acesso: 17 mar. 2017.

DAVALLON, Jean. À propos des régimes de patrimonialisation: enjeux et questions. **Patrimonialização e sustentabilidade do patrimônio: reflexão e prospectiva**, Lisboa, Portugal, Nov 2014.

_____. « Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation », p. 48-66 In: **Mémoire et Nouveaux Patrimoines** / sous la direction de Cécile Tardy & Vera Dodebei. Marseille OpenEdition Press. Nouvelle édition [en ligne]. Marseille : OpenEdition Press, 2015 (généré le 12 février 2015). Disponible sur Internet: . Version en brésilien: Tardy, Cécile (dir.); Dodebei, Vera (dir.). **Memória e novos patrimônios**. Nouvelle édition [en ligne]. Marseille: OpenEdition Press, 2015 (généré le 12 février 2015).

DAVALLON, Jean. Comunicação e Sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHETRIT, Sarah Fassa; BEZERRA, Rafael Zamorano; MAGALHÃES, Aline Montenegro (org.). **Museus e comunicação: exposição como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010, p. 17-34.

DELEUZE, G. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007 – (Cinema 2).

DELEUZE, G. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985 – (Cinema 1).

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DESVALÉES, André. [untitled]. MuWoP: Museological Working Papers = **DoTraM: Documents de Travail en Muséologie**. Museology – Science or just practical museum work, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 1, p.17-18, 1980.

_____. **Terminologia museológica: proyecto permanente de investigación**. ICOM/ICOFOM. ICOFOM LAM. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural. 2000.

_____. A.; MAIRESSE, F. (org.). **Key Concepts of Museology**. ICOFOM. 2010. Disponível em: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Con. Acesso em: 22 ago. 2016.

DIAS, Inês Sapeta. **Pôr o cinema a pensar de dentro: a programação cinematográfica como hipótese**. Mestrado em Ciência da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2010.

DÍEZ, Santos Zunzunegui. Alianza y condena. El cine y el museo. **Secuencias: Revista de historia del cine** - Nº 32, Segundo semestre 2010, pages. 75-88. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10486/14026>. Acesso em: 17 mar. 2017.

EDMONDSON, Ray. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisuais**. [Tradução de Carlos Roberto de Souza]. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

EISENSTEIN, Sergei M. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EKOSAARI, Maija; JANTUNEN, Sari; PAASKOSKI, Leena. “Checklist para uma política de gestão de acervos”. **Revista da Pós da Belas Artes: UFMG**, Belo Horizonte, 2014.

ESTEBAN, Francisco Javier Frutos; SEGUNDO, Carmen López San. Un fondo patrimonial en la sombra: la Linterna Mágica. **e-rph - Revista Eletrônica de Patrimônio Histórico**, nº 2, junio 2008. Universidad de Granada: Granada. Disponível em: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero2/concepto/estudios/articulo.php>. Acesso em: 17 mar. 2017.

FAUVRELLE, Natália. De paisagem a património - a classificação como processo de musealização da paisagem. p. 157-168. IN: SEMEDO, Alice; SENRA, Sandra; AZEVEDO, Teresa. Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional. Porto: Universidade do Porto. 2014. **Atas do Seminário**. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1470&sum=sim>. Acesso em: 12 jun. 2016.

FERREZ, H. D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de ensaios**, nº2– Estudos de museologia. Rio de Janeiro, p. 64-73, 1994.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. Muito antes do SPHAN: a política de patrimônio histórico no Brasil (1838-1937). **Anais do Seminário de Políticas Culturais: Teoria e Prática**. Rio de Janeiro: FCRB, 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. “Os inventários nas políticas de patrimônio imaterial”. In.: ____ **Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas**. Série Encontros e estudos, n.5. Rio de Janeiro: Funarte; CNFCP, 2004.

FONSECA, Maria Cecília Londres. “Para além da ‘pedra e cal’: por uma concepção ampla de patrimônio”. In.: ____ **Tempo Brasileiro: Patrimônio Imaterial**, Out-Dez, nº 147. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, nº 24, p. 153-163, 1996.

_____. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. **Políticas sociais - acompanhamento e análise** [IPEA], n.2, p.111-120, 2001. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/politicas_sociais/referencia_2.pdf. Acesso em 12 jun. 2016.

_____. **O patrimônio em processo:** trajetória da política federal de preservação do Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; IPHAN-MINC, 2009.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Da modernização à participação: a política federal de preservação nos 70 e 80. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 1996, n. 24, pp. 153-163.

_____. **O patrimônio em processo:** trajetória da política federal de preservação no Brasil. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. Os inventários nas políticas de patrimônio imaterial. In: **Celebrações e saberes da cultura popular:** pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: MinC/ IPHAN, 2006, pp. 7-13.

_____. Referências Culturais: base para as novas políticas de patrimônio. In: **O registro do patrimônio imaterial:** dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. 4.ed. Brasília: MinC/ IPHAN, 2006, pp. 85-97.

_____. A noção de referência cultural nos trabalhos de inventário. In: **Inventários de Identificação:** um panorama da experiência brasileira. Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.

FOSSATI, Giovanna. **From Grain to Pixel:** the archival life of film in transition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

FRANCIS, David. From Parchment to Pictures to Pixels Balancing the Accounts: Ernest Lindgren and the National Film Archive, 70 Years On. In: **Journal of Film Preservation**, nº71, Julho de 2006: Fiaf.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRI, Sandra A. **Patrimônio histórico e cultural.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

GARCÍA, Alfonso Del Amo. **Clasificar para preservar.** Madrid: Cineteca Nacional, 2006.

GARCÍA, Alfonso del Amo. Crisis de conservación. Oleadas de destrucción. In: **FIAT/ IFTA WORLD CONFERENCE**, 2006, Madrid. [Apresentação]. Madrid: Federação Internacional de Arquivos de Televisão, 2006. Disponível em: http://archivesatrisk.org/restricted/madrid_2006/samedi_28/28oct_16_Amo.ppt. Acesso em: 12 jun. 2012.

GAUDREAU, André; MARION, Phillipe. **O Fim do Cinema?** Uma mídia em crise na era digital. Campinas (SP): Papirus, 2016.

GERBASE, Carlos. **Cinema:** primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Revista Horizontes Antropológicos**. vol.11 nº.23 Porto Alegre Jan./June 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria do pensamento. IN: ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (orgs). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 25-33.

_____. **A Retórica da Perda: os discursos do Patrimônio Cultural no Brasil**. Editora da UFRJ: Rio de Janeiro, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo; GUIMARÃES, Roberta; BITAR, Nina Pinheiro (eds.). (2013). **A alma das coisas**. Patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Maud/FAPERJ.

GONZALES-VARAS, Ignacio Ibáñez. **Conservación de bienes culturales**. Madrid: Cátedra, 2003.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio Ibáñez. **Patrimonio Cultural**. Conceptos, debates y problemas. (Cultural Heritage. Concepts, Issues and Debates), Básicos de Arte Cátedra. Madrid, 2015.

GREGOROVÁ, A. MuWoP: Museological Working Papers = **DoTraM: Documents de Travail en Muséologie**. Museology – Science or just practical museum work. Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 1, p.19-21, 1980.

HALLAK D'ANGELO, Raquel; HALLAK D'ANGELO, Fernanda; HEFFNER, Hernani (Org.). **Reflexões sobre a preservação audiovisual**. 2006-2015 10 anos da CINEOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto. Belo Horizonte: Universo, 2015.

HARRISON, Rodney. **Heritage: critical approaches**. New York: Routledge, 2013.

HERBERT, Stephen. "Introduction: Film Museums". **Film History**, vol. 18, no. 3, 2006, pp. 235–236. www.jstor.org/stable/3815478.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente, modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. 216 p. (Coleção artefíssil)

HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IAÑEZ ORTEGA, M. Definición legal del patrimonio cinematográfico como herramienta básica para su tutela, en **Metakinena, Revista de Cine e historia** 4. 2009a

IAÑEZ ORTEGA, M. Definición legal del patrimonio cinematográfico II: terminología, valores y bienes que lo integran. en **Metakinena, Revista de Cine e historia** 5. 2009b.

IAÑEZ ORTEGA, M. El Patrimonio cinematográfico en el Museo, en **e-rph, Revista Electrónica de Patrimonio Histórico** 9, p.1-16. 2011.

IAÑEZ ORTEGA, Mercedes. **Musealización y puesta en valor del Patrimonio Cinematográfico**. Tesis de Doctorado. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada: Granada, 2013.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. Committee for Conservation. Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível. **Boletim Eletrônico da ABRACOR**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 2-3, 2010. Disponível em: <http://www.abracor.com.br/novosite/boletim/boletim062010.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2016..

JESUS, Priscila M. de ; SANTOS, D. F. . Perspectivas para uma musealização das Ruínas da Igreja Inacabada na cidade de Alagoinhas/BA. In: Marcus Granato; Tereza Scheiner. (Org.). *Museologia, Patrimônio, Interculturalidade: museus inclusivos, desenvolvimento e diálogo intercultural - volume 1*. 1ed. Rio de Janeiro: MAST, 2013, v. 1, p. 323-336.

JESUS, Priscila M. de. Uma reflexão sobre o processo de musealização: o patrimônio imaterial nos espaços museais. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 48, p. 95-110, 2014.

JESUS, Priscila M. de. Por uma musealização da Estação Férrea São Francisco e das Ruínas da Igreja Inacabada na cidade de Alagoinhas/BA. **Revista MUSEITEC - Museologia, Tecnologia e Patrimônio Cultural** , v. 1, p. 1-13, 2013.

JULLIER, L. Les théories du cinéma, brève histoire et panorama actuel. IN: L. Jullier & M. Marie (org). **Lire les images de cinéma**. Paris: Larousse, 2007. Disponível em: http://laurent.jullier.free.fr/TEL/LJ2007_TheoriesCinema.pdf . Acesso em: 12 jun. 2016.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEITE, Sávio (org). **Subversivos: o desenvolvimento do cinema de animação em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Favela é isso aí, 2013.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização e patrimonialização: Formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados. In: **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, 15., 2014, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: ECI, UFMG, 2014, p. 4335-4355. Disponível em: <http://enancib2014.eci.ufmg.br/documentos/anais/anais-gt9> . Acesso em: 04 jan. 2016.

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: informação em arte um novo campo do saber**. Tese (doutorado) em Ciência da Informação. IBICT/ PPGCI/UFRJ. Rio de Janeiro, 2003.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia e patrimônio interdisciplinar do campo: história de um desenho (inter)ativo. In: **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – ENANCIB**, 8., 2007, Salvador. Anais. Salvador: ANCIB; PPGCI-UFBA, 2007. Disponível em: . Acesso em: 04 jan. 2016.

_____. Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas – Museologia e Patrimônio, Belém, MPEG. v.7, n.1, p. 31-50, jan/abr. 2012. disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a04v7n1.pdf> . Acesso em: 04 jan. 2016.

_____. Patrimonialização e Valor Simbólico: O “Valor Excepcional Universal” no Patrimônio Mundial. **XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XVI ENANCIB)**. João Pessoa, 2015. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/enancib2015/enancib2015/paper/view/2711/1213> . Acesso em: 04 jan. 2016.

_____. Atributos simbólicos do patrimônio: museologia/“patrimoniologia” e informação em contexto da linguagem de especialidade. In: **ENANCIB 2010 - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação** (11), 2010, Rio de Janeiro. Anais XI ENANCIB 2010, GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação. Rio de Janeiro: ANCIB, PPGCI/IBICT/UFRJ, 2010. Disponível em: http://www.brapci.inf.br/_repositorio/2011/09/pdf_3babe16fa4_0018761.pdf . Acesso em: 04 jan. 2016.

_____. Musealização e patrimonialização: Formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados. In: **Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**, 15, 2014, Belo Horizonte. Belo Horizonte: ECI, UFMG, 2014, p. 4335-4355. Disponível em: <http://enancib2014.eci.ufmg.br/documentos/anais/anais-gt9> . Acesso em: 04 jan. 2016.

_____. Patrimonialização-Musealização: a longa trajetória para a categoria Patrimônio Cultural Imaterial. **XVII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação - GT 9: Museu, Patrimônio e Informação**. Salvador, 2016. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/enancib2016/enancib2016/paper/view/3687/2256>. Acesso em: 17 mar. 2017.

_____. Museology, information, intercommunication: intangible cultural heritage, diversity and professional terminology in latin america and the caribbean. In: **ICOFOM, ANNUAL INTERNATIONAL SYMPOSIUM**, 3, Hangsha, 2008. Trabalhos apresentados. Hangsha: ICOFOM-ICOM, 2008.

LIMA, Diana Farjalla Correia; NOVAES, Roseane Silva. Navio-museu bauru e informação: trajetória histórica e musealização sob o foco da documentação museológica. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**,

v. 3, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.brapci.ufpr.br/brapci/v/a/12393>>. Acesso em: 04 jan. 2016.

LIMA, D. F. C; COSTA, L. L. M. da. O termo museólogo e seu conceito: análise da atividade profissional em coleções de artistas plásticos contemporâneos. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 14, 2013, Florianópolis. Anais. Florianópolis: UFSC, 2013. Disponível em: http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/_repositorio/2015/12/pdf_e0e8731f26_0000013926.pdf. Acesso em: 31 jan. 2017.

LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los”**. 2013. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Salvador, 2013.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. « Documento e musealização: entretecendo conceitos » **MIDAS** [Online], 1 | 2013, posto *online* no dia 01 abril 2013, consultado no dia 03 Abril 2017. Disponível em: <http://midas.revues.org/78> ; DOI : 10.4000/midas.78 Acesso em: 15 jan. 2016.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. Esboço acerca da documentação museológica. In: **Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST**. Documentação em Museus. GRANATO, Marcus, SANTOS, Cláudia Penha dos, LOUREIRO, Maria Lucia N. M. (orgs). Coleção MAST Colloquia, vol. 10. Rio de Janeiro: MAST, 2008, p. 23-29. 45

LOUREIRO, Maria Lucia N. M. “Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema”. **3.º Seminário Iberoamericano de Museologia**, Madrid, España. Disponível em: <http://www.siam2011.eu/wp-content/uploads/2011/10/Maria-Lucia-de-Niemeyer-ponencia-Draft.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2016.

MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. Do transitório ao permanente: Teatro Francisco Nunes (1950-2000). Belo Horizonte: PBH, 2002.

MAGALHÃES, Aloísio. **E triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Pensar grande o patrimônio cultural. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, São Paulo, v. 3, n. 2, dez. 1986. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451986000300011>. Acesso em: 21 out. 2014.

MAIRESSE, François. L’histoire de la muséologie est-elle finie? In: ANNUAL CONFERENCE OF INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM, 29. ; REGIONAL ICOFOM MEETING FOR LATIN AMERICA AND THE CARIBBEAN – ICOFOM LAM, 15., 2006, Córdoba, Argentina. **Museology: a field of knowledge : Museology and History**. Org.

and edited by Hildegard K. Vieregg, Mónica Risnicoff de Gorgas, Regina Schiller. p.79-94.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2003. 514 p.

MANNONI, Laurent. « Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils: une histoire déjà ancienne », 1895. **Mille huit cent quatre-vingt-quinze** [En ligne], 41 | 2003a, mis en ligne le 12 février 2007, consulté le 03 avril 2016. Disponível em: <http://1895.revues.org/254>. Acesso em: 04 jan. 2016.

MANNONI, Laurent; CRANGLE, Richard. "Henri Langlois and the Musée Du Cinéma". **Film History**, vol. 18, no. 3, 2006, pp. 274–287. www.jstor.org/stable/3815481.

MAROEVIC, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. **ICOFOM Museologia e Memória**, Paris, 1997.

MARTÍNEZ, Javier Gómez. **Dos museologías**. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos, Gijón: Trea, 2006.

MATUSZEWSKI, Boleslav. Uma nova fonte histórica. Tradução: Daniel Caetano. **Contracampo**, n. 34, 2001. Disponível em: www.contracampo.com.br/34/matuszewski.htm. Acesso em: 04 jan. 2016.

MEC/SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA. **Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma Trajetória**. Brasília, 1980.

MENSCH, Peter van. Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural. Trad. Tereza Scheiner. **Boletim do ICOFOM-LAM**. Buenos Aires-Rio de Janeiro: n. 4/5, p. X, ago. 1992.

MENSCH, Peter van. **Towards a Methodology of Museology**. 1992. Tese de PHD. Universidade de Zágreb, Zágreb, 1992.

MENSCH, Peter van. **Museology and management enemies or friends? (2004)**. Disponível em: https://wuecampus2.uni-wuerzburg.de/moodle/pluginfile.php/302448/mod_resource/content/1/2004_Mensch_Museology%20and%20management%20enemies%20or%20friends_aus_rwa_publ_pvm_2004_1.pdf. Acesso em: 04 jan. 2016.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v.11, n. 21, 1998, p. 89-103.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (2009). O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. Conferência Magna. **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural**. I vol.1 In: IPHAN. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema

Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Anais, vol.2, tomo 1. Brasília: IPHAN.

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 em Museologia) Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012.

MENDONÇA, Elizabete de Castro. A musealização do patrimônio arqueológico em Sergipe: um estudo sobre endosso institucional e gestão de acervos coletados. **Anais XIII Enancib: A informação na sociedade em rede para a inovação e o desenvolvimento humano.** Rio de Janeiro: ANCIB, Fiocruz, PPGICS, 2012a, v.13, p.1-18.

MENDONÇA, Elizabete de Castro. Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e Museu: apontamentos sobre estratégias de articulações entre processos de Patrimonialização e de Musealização. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 4, p. 88-106, 2015.

MESQUITA, Claudia. **Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965).** Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Lamparina, 2003.

MESQUITA, Claudia. **A trajetória de um "museu de fronteira": a criação do Museu de Imagem e do Som e aspectos da identidade carioca (1960-1965).** Rio de Janeiro: Folha Seca – Faperj, 2009.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

MICHAULD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema.** Rio de Janeiro, Contraponto, 2014.

MINISTÉRIO DE CULTURA DA COLOMBIA. Manual para inventarios bienes culturales inmuebles. Bogotá D.C. Colombia: Ministério de Cultura da Colombia - Dirección de Patrimonio, 2005. Disponível em: <http://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/publicaciones/Paginas/default.aspx>. Acesso em: 04 jan. 2016.

NEUSTUPNÝ, J. Museology as an academic discipline. MuWoP: Museological Working Papers = **DoTraM: Documents de Travail en Muséologie.** Museology – Science or just practical museum work, Stockholm, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 1, p.28-29, 1980.

NOGUEIRA, Soraia Nunes. **A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital.** Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

NOGUEIRA, Soraia Nunes. **Paralelos, convergências e divergências entre o restauro digital e os processos de animação**. 2015. 254p. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

PAÏNI, Dominique. **Le Temps Exposé – le cinéma, de la salle au musée**. Paris, Cahiers du Cinéma, 2002.

PAECH, Joachim. "The Intermediality of Film." *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 4: 7-21., 2011. Disponível em: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C4/Film4-1.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2016.

PERLMUTTER, David. **America Toons In A History of Television Animation**. Jefferson (North Carolina, USA): McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. A História da Arquitetura Brasileira e a Preservação do Patrimônio Cultural. **REVISTA CPC**, São Paulo, v. 1, p. 1, 2005.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Origens da noção de preservação cultural no Brasil. **Risco** (São Carlos) , v. 3, p. 1, 2006.

PIKKOV, Ülo. **Animasophy: Theoretical Writings on the Animated Film**. Tallinna Raamatutrükikoda: Estonian Academy of Arts, Department of Animation, 2010.

POMIAN, Krzysztof. **Colecção**. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional /Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

POULOT, Dominique. Cultura, História, Valores Patrimoniais e Museus. In: **Vária História**. Belo Horizonte. Vol. 27. N. 46, Jul/Dez 2011, p.p. 471-480.

_____. De la raison patrimoniale aux mondes du patrimoine. **Revista Socio-anthropologie**, nº 19 | 2006, mis en ligne le 31 octobre 2007, consulté le 10 août 2016. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/753>

_____. **Museus e museologia**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autentica Ed., 2013.

_____. **Patrimoine et musées**. L'institution de la culture. Paris, Hachette, 2001.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. II. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

RAMOS, F. P. Mas, afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 32, p. 38-51, ago. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016225800>

ROBINSON, David. "Film Museums I Have Known and (Sometimes) Loved". **Film History**, vol. 18, no. 3, 2006, pp. 237–260. www.jstor.org/stable/3815479

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. A noção de patrimônio e a origem das ideias e das práticas da preservação no Brasil, **Revista Arquitextos**, ano 13, v. 01. São Paulo: Outubro de 2012.

SANTOS, Liliane Bispo dos; LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus. Musealização como estratégia de preservação: Estudo de Caso sobre um previsor de marés. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST** - vol. 5 no 1 – 2012.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. "Nasce a Academia SPHAN". In: **Revista do Patrimônio** n. 24. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Rev. bras. Ci. Soc.** [online]. 2004, vol.19, n.55, pp.53-72. ISSN 1806-9053. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092004000200004>. Acesso em: 04 jan. 2016.

SCHÄRER, M. Things + ideas + musealization = heritage a museological approach. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 85-89, jan./jun., 2009. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/50/39>. Acesso em: 12 jan. 2016.

SCHEINER, Teresa Cristina M. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: **Simpósio Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe**. ICOFOM LAM, Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 133-143, 1999.

_____. **Imagens do 'Não-Lugar': comunicação e os novos patrimônios**. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). 2004.

_____. Museologia ou patrimoniologia?; reflexões. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P. dos; LOUREIRO, M. L. de N. (Org.). **Museu e museologia: interfaces e perspectivas**. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p. 43-59. (Serie MAST Colloquia, 11)

_____. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, p. 15-30, 2012.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

SEMEDO, Alice; SENRA, Sandra; AZEVEDO, Teresa. Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional, 2014. **Atas do Seminário**. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id03id1470&sum=sim>. Acesso em: 12 jun. 2016.

SELBY, Andrew. **Animation**. Londres: Laurence King Publishing, 2013.

SHIELE, Bernard (Dir.). **Patrimoines et identités**. Editions MultiMondes: Sainte Foy, 2002.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SOARES, Bruno C. Brulon. Caminhos da Museologia: transformações de uma ciência do museu. **Revista Senatus**, Brasília, v.7, n.2, Dez 2009, p. 32-41.

SOARES, Bruno C. Brulon. Magia, musealidade e musealização: conhecimento local e construção de sentido no Opô Afonjá. **Revista Musear**, v. 1, p. 61-75, 2012.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. **Territórios do Patrimônio Cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização**. 2014. 233p. Tese (Doutorado em Memória Social). Programa de Pós-Graduação Em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

SOCIÉTÉ DES MUSÉES QUÉBÉCOIS. **Élaborer une Politique de Gestion des Collections** [Guide Pratique]. Québec: Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOLA. Tomislav. What is museology? In: AGREN, P-u (Coord.) **Papers in Museology I: report from two symposia at the Department of Museology, Umea University, Stockholm: Acta Universitatis Umensis**, 1992, p. 10-19.

SOLA. Tomislav. **Essays on museums and their theory; towards the cybermuseum**. Zagreb: Comitê Nacional do Icom, 2003.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 2009. 310p. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SOFKA, V. The chicken or the egg? In: **Symposium Museology and Museums**. ISS: ICOFOM STUDY SERIES, Helsinki-Espoo, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, n. 12, p.13-15, Sept. 1987.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. Sobre o tema “Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?” (1980). **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPGPMUS Unirio/MAST**, vol. 1, no 1, jul/dez de 2008, p.101-105. Trad. Tereza Scheiner.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. Política corrente de aquisição e adaptação às necessidades de amanhã. **Cadernos Museológicos** nº 2 (dezembro de 1989).Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura/IBPC, p. 94-98.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas (SP): Editora Papirus, 2003.

SJÖHOLM, Jenine. 2013. **Heritagisation of built environments**: a study of the urban transformation. In Kiruna, Sweden, Department of Civil, Environmental and Natural Resources Engineering. Division of Architecture and Water, Luleå tekniska universitet, Luleå.

TARDY, Cécile (dir.); DODEBEI, Vera (dir.). **Memória e novos patrimônios. Nouvelle édition** [en ligne]. Marseille: OpenEdition Press, 2015 (généré le 12 février 2015). Disponível em: <http://reginaabreu.com/site/images/attachments/capitulos/oep-417.pdf> .Acesso em: 12 jun. 2016.

UNESCO. Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento. In: UNESCO. **El Correo de la UNESCO**, n.8, v.37, Paris, 1984.

USAI, Paolo Cherchi; FRANCIS, David; HORWARTH, Alexander; LOEBENSTEIN, Michael (Ed.). **Film Curatorship**: Archives, Museums, and the Digital Marketplace. Wien: Österreichisches Filmmuseum: Synema - Gesellschaft für Film und Medien, 2008.

WATREMEZ, Anne. Vivre le patrimoine urbain au quotidien: pour une approche de la patrimonialité. In: **Culture et musées**: Revue Internationale Muséologie et recherches sur la culture. N° 11, Actes Sud, Juillet 2008, p. 11-34. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00603185/document>

VIANNA, Letícia; TEIXEIRA, João Gabriel. Patrimônio Imaterial, Performance e Identidade. **Concinnitas**. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ, volume 1, número 12, julho de 2008.

ZANCHETI, Sílvia Mendes; HIDAKA, Lúcia Tone Ferreira. A Declaração de Significância de Exemplares da Arquitetura Moderna. **Textos para discussão. CECI** (Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada). Olinda: Ed. CECI, 2014, nº 57.

ANEXOS

ANEXO A – Documentação produzida pelo MIS-BH a respeito das Animações de Jackson Abacatu

Termo de Doação de Acervo

Eu, **Jackson Farias Teixeira**, brasileiro, solteiro, Diretor de animação, RG MG-11.112.119, CPF 060.163.906-58, residente à Rua Jacamar, 55 Alípio de Melo, Belo Horizonte, Minas Gerais, transfiro incondicionalmente à Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, representado pelo Museu da Imagem e do Som, os seguintes item(s) abaixo relacionados, do qual sou proprietário e tenho autoridade legal.

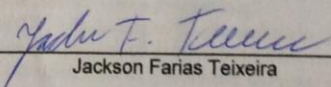
Descrição do (s) bem (ns) doado (s):

Título	Descrição
O homem que pintava músicas (2013)	Curta-metragem, 15 minutos, 2 cópias em 35mm e 2 cópias em DVD
O extraordinário caso do Sr. A (2014)	Curta-metragem, 13 minutos, 2 cópias em DVD
Xupapoyñág (2011)	Curta-metragem, 14 minutos, 1 cópia em DVD
Kotkuphi (2011)	Documentário, 29 minutos, 1 cópia em DVD

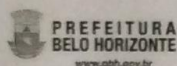
Declaro que faço essa doação de livre e espontânea vontade e sem custo para a Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, renunciando a toda e qualquer propriedade, títulos e posse estando em conformidade com as leis vigentes.

Estou ciente que, a partir dessa data, a Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte terá plena propriedade do(s) item(ns) doado(s) incorporando-os ao seu acervo, ficando livre para qualquer tipo de uso, como também, para a divulgação em exposições, publicações e quaisquer outros tipos de divulgação. Sendo restrita apenas a veiculação em canais de TV, devido a restrições de contrato com a distribuidora.

Belo Horizonte,03..... deoutubro..... de2016.....


Jackson Farias Teixeira

Presidente da Fundação Municipal de Cultura



**Prefeitura Municipal de Belo Horizonte
Fundação Municipal de Cultura
Museu da Imagem e do Som
Comissão de Política Permanente de Acervo**

Parecer Técnico sobre o Acervo de filmes doado por Jackson Abacatu

Parecerista: Isabel Cristina Felipe Beirigo

Introdução

No dia 27 de abril de 2016, o senhor Jackson Abacatu enviou e-mail para o Museu da Imagem e do Som oferecendo a doação de 2 cópias em película 35mm do filme "O homem que pintava música", de sua própria autoria.

No dia 10 de maio de 2016, ficou deliberado na reunião ordinária da Comissão de Política Permanente de Acervo (CPPA) do Museu da Imagem e do Som (MIS) que a proposta de doação deveria passar por parecer técnico para avaliar o interesse da instituição em receber o material proposto. Neste sentido, emite-se o seguinte parecer.

Composição do acervo

O acervo é composto de 2 rolos de filmes em película 35mm e 6 DVDs.

As 2 películas 35mm são referentes ao filme "O homem que pintava músicas", sendo cópias combinadas, coloridas, com som óptico AV e Dolby digital, uma das cópias é legendada em inglês. Duração de 15 minutos, cada rolo possui 360 metros, seguem anexas as fichas de análise física realizada pela servidora Isabel Beirigo no dia 10 de agosto de 2016. Do mesmo filme também vieram 2 cópias em DVD, mesma duração. O filme foi realizado, em 2013, com incentivo da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Participou dos seguintes festivais: IV FIBABC – Festival Iberoamericano de Cortometrajes ABC – Espanha – 04/09 a 04/11/2013; 7º. Goiamum Audiovisual (Natal-RN) – 25 a 29/11/2013; 1ª. Mostra de Cinema de Gostoso (São Miguel do Gostoso-RN) – 22 a 26/11/2013; 6º. Arraial Cine Fest (Porto Seguro-BA) – 01 a 07/12/2013; Chilemonos – 06 a 11/05/2014; Vercine 2014; Festival Mimo de Cinema 2014; Curta-se 2014 (Aracaju-SE); Mostra Mosca (Cambuquira-MG) 2014; 9º Encontro de Cinema e vídeo dos Sertões (Floriano-PI) 2014; 8ª Mostra Curta Audiovisual – Campinas-SP 2014; 6º Curta Carajás – Parauapebas-PA 28/11 a 06/12/2014; 12º Mostra MUMIA (Belo Horizonte-MG) 02 a 18/12/2014; II Festissauro (Sousa, PB) – Maio 2015; 8. Curta Taquary (Taquaritinga do Norte-PE) – 23 a 27/11/2015 e recebeu as seguintes premiações: Melhor roteiro – 7º. Goiamum Audiovisual (Natal-RN); Melhor trilha sonora animação - 9º Encontro de Cinema e vídeo dos Sertões (Floriano-PI) 2014; Prêmio MUMIA – Mostra Mineira - 12 MUMIA - Mostra Udigrudi Mundial de Animação. Conforme informado pelo Sr. Jackson Abacatu, o filme pode ser usado pelo MIS para exibições em seus espaços e ações, sendo restrita apenas a veiculação em canais de TV, devido a restrições de contrato com a distribuidora.

Vieram ainda 2 cópias em DVD da animação "O extraordinário caso do Sr. A", realizado em 2014 por Jackson Abacatu, com recursos da Lei Federal de Incentivo à Cultura. 1 DVD do filme "Xupapoyñag", julho de 2012, que mostra a vida em aldeia de uma comunidade indígena; e 1 DVD do filme "Kotkuphi", de 2011, que mostra o cotidiano dos indígenas desta aldeia. As duas produções são de Isael Maxakali, realizadas com fomento da Lei Federal de Incentivo à Cultura e recursos do Filme em Minas.



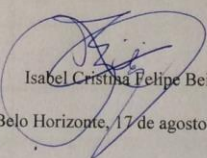
PREFEITURA
BELO HORIZONTE
www.pbh.gov.br

Avaliação do conteúdo

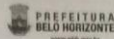
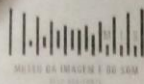
Os três filmes analisados foram produzidos em Belo Horizonte, realizados com incentivo de leis municipal e/ou federal, sendo importantes representantes da atual produção cinematográfica belorizontina. Além disso, Jackson Abacatu, diretor e produtor de 2 dos 4 filmes, reside e trabalha nesta cidade.

Conclusão

Diante do exposto neste parecer, considera-se pertinente que as cópias dos filmes acima apresentados passem a constituir o acervo do MIS, dada sua correlação com os objetivos e escopo da Política de Acervo da instituição.


Isabel Cristina Felipe Beirigo

Belo Horizonte, 17 de agosto de 2016

ficha de
análise física

TÍTULO O homem que pintava músicas		NÚMERO DE ENTRADA	
		LOCALIZAÇÃO TOPOGRÁFICA	
ORIGEM Jackson Abacatu	DEPOSITANTE Jackson Abacatu	DATA DE CHEGADA	
FUNDO Jackson Abacatu	NOTAÇÃO		
MATERIAL Cópia combinada	CÓDIGO DO MATERIAL CO-Z		VELOCIDADE 24 Q/S
BITOLA 35 mm	SUPORTE Poliéster	IMAGEM/SISTEMA DE COR Colorido	SOM Dolby / AV
SISTEMA Digital / Óptico	TELA 1:1'85	JANELA Panorâmica	COMBINADO ☒
VERSÃO	CRÉDITOS Português	DIÁLOGOS Português	SEPARADO ☐
		INTERTÍTULOS	LEGENDAS

[illegible][illegible]

DESCRIÇÃO / ANOTAÇÕES (Início / Meio / Fim)

EMENDA: 0

PERFURAÇÃO: 0

RISCOS NA EMULSÃO: 0

RISCOS NO SUPORTE: 0

ENCOLHIMENTO: 0

OUTROS

Filme em ótimas condições, nunca foi projetado. Apresenta leve abaulamento, mas não tem encolhimento. Som óptico AV na cor sianó.

GÊNERO (S) Animação	ANO DE PRODUÇÃO 2013		LM	CM	CI	PU	VC	SIL	F	EP	IN	PRO	
		NAC		X									
		EST											
		COP											
EQUIPAMENTO UTILIZADO PARA EXAME Mesa enroladeira		EXAMINADOR Isabel Beirigo										DATA 10/08/2016	

Termo de Empréstimo de Acervo

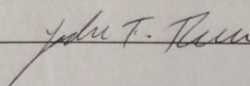
Eu, Jackson Farias Teixeira, brasileiro, solteiro, diretor de animação, RG MG 11.112.119, CPF 060.163.906-58 residente à Rua Jacamar, 55, Alípio de Melo, Belo Horizonte, MG, empresto à Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, representado pelo Museu da Imagem e do Som, os seguintes item(s) abaixo relacionados, no prazo **indeterminado**, ou enquanto durar o processo de doação iniciado por esta fundação.

Descrição do (s) bem (ns) emprestado (s):

Título	Descrição
O homem que pintava músicas (2013)	Curta-metragem, 15 minutos, 2 cópias em 35mm e 2 cópias em DVD
O extraordinário caso do Sr. A (2014)	Curta-metragem, 13 minutos, 2 cópias em DVD
Xupapoynäg	Curta-metragem, 14 minutos, 1 cópia em DVD
Kotkuphi	Documentário, 29 minutos, 1 cópia em DVD

Belo Horizonte, 25 de maio de 2016

Jackson Abacatu



Isabel Cristina Felipe Beirigo

ANEXO B - Ata de Reunião da CPPA/MIS-BH 26 de Agosto de 2016

Aos 29 de agosto de dois mil e dezesseis às 9:30h, no Museu da Imagem e do Som, situado à Avenida Álvares Cabral, 560, Centro, capital, com o objetivo de tratar da pauta do dia, reuniram-se: Ana Amélia, Juliana Fabrino, Siomara Faria, Isabel Beirigo e Victor Louvisi. A Soraia Nogueira não participou da reunião porque estava de férias. Não foi lida a ata da reunião anterior, como de praxe, porque a ata não foi entregue pela secretaria.

Pontos de pauta:

1. Retorno sobre os filmes de nitrato do MIS-BH que estão depositados na Cinemateca Brasileira;
2. Parecer sobre o Acervo de Jackson Abacatu;
3. Regularização do termo de doação de Georgia de Oliveira;
4. Fotos do fotógrafo do Wison Avelar;
5. Retorno de Ana Amélia sobre a transferência de parte do acervo videográfico para a biblioteca do MIS Cine Santa Tereza.

Sobre o ponto 1. Siomara informou que até o momento a Cinemateca não conseguiu encontrar os filmes de nitrato que foram encaminhados para lá em 2013. Eles não sabem informar onde estão os filmes. É provável que os filmes estavam na reserva que pegou fogo. Siomara recolheu informações com a equipe do MIS e enviará para a Cinemateca para ajuda-los a procurar os filmes. Caso eles não sejam encontrados, será pedido um comunicado formal à Cinemateca. O jurídico será consultado para tomar as providências. Isabel informou que ela esteve na Cinemateca em janeiro de 2015 e viu os filmes num dos depósitos de nitrato do mesmo jeito que eles foram entregues. Ela não sabe dizer se foi o depósito que pegou fogo. Em seguida houve discussão sobre os problemas que a Cinemateca vem enfrentando. Isabel disse que ainda há filmes de nitrato no MIS. Eles têm sido encontrados em pequenas quantidades no meio dos filmes, já que era comum a utilização de materiais diversos. Essa identificação só é possível com uma análise mais aprofundado, o que demanda muito tempo. Os nitratos encontrados estão sendo separados numa das salas do MIS. Siomara disse que é muito arriscado manter esses filmes aqui e deu a ideia de anualmente serem enviados à Cinemateca. Isabel falou da dificuldade do transporte. Ana deu a ideia do transporte entrar no orçamento anual. Isabel fará um esboço de planejamento para o envio dos filmes de nitrato para a Cinemateca.

Ponto 2. Isabel leu o parecer do acervo do Jackson Abacatu. O parecer foi aprovado por todos e o acervo será incorporado à instituição. Isabel tomará as providências para a incorporação.

Ponto 3. Isabel informou que a sra. Georgia de Oliveira têm em depósito alguns filmes no MIS e fez um pedido para teleciná-los. Foi feito um levantamento dos filmes pela Soraia e a proposta é aproveitar a oportunidade e regularizar a documentação. Será feita a proposta à sra. Georgia para que ela doe o acervo. Caso ela aceite, será feito o procedimento para doação. Entretanto, caso ela queira continuar com o depósito, será regularizada a situação com um termo de depósito.

Ponto 4. O fotógrafo Wilson Avelar encaminhou a CPPA uma carta (ver anexo) solicitando a devolução de algumas de sua autoria que estão no MIS. São quatro cópias que fizeram parte da exposição coletiva “10 Anos de Diretas Já”, realizado em 1994 no Saguão da PBH, e mais duas fotos utilizadas na publicação “Cenas de Um Belo Horizonte”. Segundo ele, as fotos da exposição são de boa qualidade feitas por ele em seu laboratório e que foi prometido a devolução depois que a exposição terminasse. Já as fotos da publicação são cópias comuns. Depois de debatido o assunto, a CPPA deliberou que não serão devolvidas as fotografias, pois elas estão em dois conjuntos e que fazem parte

da memória da cidade e do trabalho realizado pela PBH. No caso das fotos da exposição, será consultado os outros fotógrafos que participaram da exposição, Mana Coelho, Eugênio Sávio entre outros. Além disso, já tinha sido decidido em reunião extraordinária para avaliar a situação do acervo fotográfico que as fotos dessa exposição seriam encaminhadas para o MHAB.

Ponto 5. Ana Amélia informou que está sendo feita uma listagem dos itens do videográfico que serão transferidos para a biblioteca do MIS Cine Santa Tereza com a ajuda dos estagiários. A ideia é dar acesso ao conteúdo audiovisual na biblioteca do MIS Cine Santa Tereza. Seria interessante focar na produção de realizadores de Belo Horizonte, como também, os filmes do edital do MIS e da Lei de Incentivo à Cultura de BH entre outros. O DVD que está na exposição, será destinado para essa atividade, quando ela for desmontada.

Nada mais a ser tratado, eu, Victor Pinheiro, lavrei a presente ata, que deverá ser assinada pelos presentes. Belo Horizonte, 29 de janeiro de 2016.

ANEXO C - DISSERTAÇÕES E TESES

Fonte: Biblioteca Digital de Tese e Dissertações - IBICT; Teses e Dissertações de Ciência da Comunicação - USP; Pós-Graduação em História - Dissertações - UNESP; Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO; Banco de Teses e Dissertações da Biblioteca Digital da UFMG; Portal da CAPES, por ordem de publicação.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-americano**. 1991. Tese (Livre-docência) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

POUGY, Alice. **A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade**. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1996.

REISEWITZ, Lúcia. **O acervo cinematográfico brasileiro como recurso ambiental**: direito à preservação da memória, ação e identidade do povo brasileiro. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Direito) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.

MATTOS, José Francisco de Oliveira. **A representação por palavras do conteúdo de imagens em movimento**: uma perspectiva documentária. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

NOGUEIRA, Soraia Nunes. **A imagem cinematográfica como objeto colecionável**: o colecionador na era digital. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

PEREIRA, Marcelo (La Carretta) Enrique López da Cunha. **Cinema: memória audiovisual do mundo**. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

FUTEMMA, Olga Toshiko. **Rastro de perícia, método e intuição**: descrição do arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CESARO, Caio Julio. **Preservação e restauração cinematográficas no Brasil**: a restauração do acervo de Hikoma Udhiara. Campinas: Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CORREA JUNIOR, Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes**: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952 - 1973). Assis: Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

COSTA, Alessandro Ferreira. **Gestão arquivística na era do cinema digital:** formação de acervos de documentos digitais provindos da prática cinematográfica. Belo Horizonte: Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FURST, Alexandre. **Vulnerabilidade de películas cinematográficas:** manuseio, conservação, digitalização (desenvolvimento de CD-ROM). Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MOURA, Simone Rolim. **Entre memória e preservação: uma etnografia sobre a implantação da Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre - RS.** Porto Alegre: Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

COELHO, Maria Fernanda Curado. **A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais:** um estudo de caso. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUZA, Carlos Roberto. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil.** São Paulo: Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FOSTER, Lila Silva. **Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira.** São Carlos: Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

FREITAS, Jussara Vitoria de. **Laboratório cinema e conservação:** conservação preventiva e gerenciamento da informação. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

QUENTAL, José Luiz de Araújo. **A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap:** a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948 - 1965). Niterói: Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

BUARQUE, Marco Dreer. **Entre grãos e pixels, os dilemas éticos na restauração de filmes:** o caso de "Terra em Transe". Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado Profissional em História, Política e Bens Culturais) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, 2011.

CORREA, JR. Fausto Douglas. **O cinema como instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes - Fiaf (1948 - 1960).** Assis, 2012. 230 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2012.

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 em Museologia) Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2012.

LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los”**. 2013. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Salvador, 2013.

COSTA, Sílvia Ramos Gomes da. **As ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual**. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. **Territórios do Patrimônio Cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização**. 2014. 233p. Tese (Doutorado em Memória Social). Programa de Pós-Graduação Em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

NOGUEIRA, Soraia Nunes. **Paralelos, convergências e divergências entre o restauro digital e os processos de animação**. 2015. 254p. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

MIRANDA JÚNIOR, José Ricardo da Costa. **Reconstruindo o passado: a restauração e o cinema**. 2016. 201p. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

ANEXO D – Legislação Utilizada e Consultada

DECRETO DE 6 DE JUNHO DE 1818

Crêa um Museu nesta Côrte, e manda que elle seja estabelecido em um predio do Campo de Sant`Anna que manda comprar e incorporar aos proprios da Corôa. Querendo propagar os conhecimentos e estudos das sciencias naturaes no Reino do Brazil, qie encerra em similhares de objectos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em beneficio do commercio, da industria e das artes, que muito desejo favorecer, como grandes mananciaes de riqueza: Hei por bem que nesta Côrte se estabeleça um Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, machinas e gabinetes que já existem dispersos por outros logares; ficando tudo a cargo das pessoas que eu para o futuro nomear. e sendo-me presente que a morada de casas que no Campo de Santa Anna occupa o seu proprietario, João Rodrigues Pereira de Almeida, reúne as proporções e commodos convenientes ao dito estabelecimento, e que o mencionado proprietario voluntariamente se presta a vendel-a pela quantia de 32:000\$000, por me fazer serviço: sou servido acceitar a referida offerta, e que procedendo-se á competente escriptura de compra, para ser depois enviada ao Conselho da Fazenda, e incorporar-se a mesma casa nos proprios da Corôa, se entregue pelo Real Erario com toda a brevidade ao sobredito João Rodrigues a mencionada importancia de 32:000\$000. Thomaz Antonio de Villanova Portugal, do meu Conselho de Estado, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Reino, encarregado da presidencia de mesmo Real Erario, o tenha assim entendido e faça executar com os despachos necessarios.

Palacio do Rio de Janeiro em 6 de Junho de 1818.
Com a rubrica de Sua Magestade.

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.

O Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, usando das atribuições que lhe confere o art. 1º do decreto n. 19. 398, de 11 de novembro de 1930:

Considerando que o cinema, sobre ser um meio de diversão, de que o público já não prescinde, oferece largas possibilidades de atuação em benefício da cultura popular, desde que convenientemente regulamentado;

Considerando que os favores fiscaes solicitados pelos interessados na indústria e no comércio cinematográfico, uma vez concedidos mediante compensações de ordem educativa, virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter;

Considerando que a redução dos direitos de importação dos filmes impressos virá permitir a reabertura de grande número de casas de exibição, com o que lograrão trabalho numerosos desempregados;

Considerando, tambem, que a importação do filme virgem, negativo e positivo, deve ser facilitada, porque é matéria prima indispensável ao surto da indústria cinematográfica no país;

Considerando que o filme documentário, seja de carater científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualavel vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras;

Considerando que os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, cora vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos ;

Considerando que, a exemplo dos demais países, e no interesse da educação popular, a censura dos filmes cinematográficos deve ter cunho acentuadamente cultural;

e, no sentido da própria unidade da nação, como vantagens para o público, importadores e exibidores, deve funcionar como um serviço único, centralizado na capital do país,
DECRETA:

Art. 1º Fica nacionalizado o serviço de censura dos filmes cinematográficos, nos termos do presente decreto.

Art. 2º Nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública, contendo a necessária autorização.

Art. 3º Esse certificado será fornecido ou denegado, após projeção integral do filme, perante a comissão de censura, de que trata o art. 6º e pagamento da importância devida pela "Taxa Cinematográfica para a educação popular".

Parágrafo único. Em nenhum ponto do território nacional os filmes certificados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública podem ser sujeitos a outra qualquer censura ou revisão.

Art. 4º Quando, de um mesmo filme, existirem várias cópias, apenas uma será submetida à censura, expedindo-se, porém, tantos certificados quantas forem as cópias apresentadas, as quais pagarão apenas o devido por esses certificados.

Art. 5º Os produtores nacionais poderão requerer, antes da fabricação de um filme, exame do respectivo cenário; para isso, deverão entregar à comissão de censura, em duplicata, a descrição integral do filme e prova do pagamento da taxa de cinquenta mil réis.

Parágrafo único. A aprovação prévia não exime o filme nacional das exigências aos arts. 2º e 3º.

Art. 6º A comissão de censura será assim composta:

- a) de um representante do Chefe de Polícia;
- b) de um representante do Juízo de Menores;
- c) do diretor do Museu Nacional;
- d) de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública;
- e) de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação.

§ 1º Todos os membros indicados deverão residir no Distrito Federal, e sua designação é válida por um ano, podendo ser reconduzidos.

§ 2º O ministro da Educação e Saúde Pública designará um dos membros da Comissão para servir como presidente, e um funcionário do Ministério para desempenhar as funções de secretário-arquivista, bem como três suplentes para substituírem os membros efetivos da comissão, nos casos de impedimento. § 3º Sempre que julgar necessário, em relação a filmes de natureza técnica, a comissão solicitará o concurso de especialistas no assunto, para isso convidados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública.

Art. 7º Em cada exame a Comissão decidirá:

- I - Se o filme pode ser integralmente exibido ao público.
- II - Se deve sofrer cortes, e quais.
- III - Se deve ser classificado, ou não, como filme educativo.
- IV - Se deve ser declarado impróprio para menores.
- V - Se a exibição deve ser inteiramente interdita.

§ 1º Nos casos dos itens I -III e IV, constará sempre, no certificado a ser expedido, a decisão da comissão de censura.

§ 2º Todo material destinado ao anúncio do filme, constante de fotografias, cartazes, gravuras ou dísticos, deverá ser também submetido ao juízo da comissão, que excluirá o que lhe parecer nocivo.

§ 3º Serão considerados educativos, a juízo da comissão não só os filmes que tenham por objeto intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura.

Art. 8º Será justificada a interdição do filme, no todo ou em parte, quando:

- I - Conter qualquer ofensa ao decoro público.
- II - For capaz de provocar sugestão para os crimes ou maus costumes.

III - Contiver alusões que prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos.

IV - Implicar insultos a coletividade ou a particulares, ou desrespeito a credos religiosos.

V - Ferir de qualquer forma a dignidade nacional ou contiver incitamentos contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes.

§ 1º A impropriedade dos filmes para menores será julgada pelo Comissão tendo em vista proteger o espírito infantil e adolescente contra as sugestões nocivas e o despertar precoce das paixões.

§ 2º A exibição dos filmes certificados, com a restrição de "impróprios para menores", só poderá ser feita se em anúncio publicado na imprensa, e em cartaz bem visível colocado na bilheteria, se declarar essa impropriedade.

Art. 9º O certificado da comissão de censura será sempre projetado na tela todas as vezes que for exibido o filme. entre o título e outras indicações das casas produtoras, e o entrecho do mesmo filme.

Art. 10. A exibição cinematográfica que contrarie o julgamento da Comissão, quer se trate de cenas, de legendas, de títulos ou de parte falada ou cantada, bem como de cartazes, fotografias e quaisquer anúncios, ou da falta de reprodução do certificado de censura, será punida, nos termos das instruções regulamentares :

I - Com multa variavel de 500\$0 a 5:000\$0.

II - Com apreensão do filme.

III - Com a cassação ao exibidor da licença para que seu estabelecimento funcione.

§ 1º As penalidades I e II serão também impostas aos produtores nacionais e aos comerciantes e locadores de filmes que tiverem compartilhado, com o exibidor, a responsabilidade na violação da lei.

§ 2º Nenhum filme será registado para garantia de direitos autorais sem que, á petição para registo esteja presente o certificado de censura.

Art. 11. Os locadores de filmes ficam obrigados a juntar no início ou no fim de cada película, as legendas de propaganda educativa que o Ministério da Educação e Saude Pública para isso lhes forneça, já impressas, e desde que não excedam a dez metros de extensão.

Art. 12. A partir da data que for fixada, por aviso, do Ministério da Educação e Saude Pública, será obrigatório, em cada programa, a inclusão de um filme considerado educativo, pela Comissão de Censuras.

Art. 13. Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saude Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês.

Art. 14. A infração do disposto nas instruções que forem baixadas em cumprimento dos arts. 12 e 13, sujeitará o exibidor á multa de 200\$0 em cada comissão.

Parágrafo único. Se pelo não cumprimento dessas instruções forem responsáveis as firmas locadoras de filmes, proceder-se-á contra essas firmas, nos termos do § 1º do art. 10.

Art. 15. Dentro do prazo de 180 dias, a contar da data da publicação deste decreto, realizar-se-á, na Capital da República, sob os auspícios do Ministério da Educação e Saude Pública, e segundo as instruções que este baixar, o Convênio Cinematográfico. Educativo.

§ 1º Serão fins principais do Convênio:

I - A instituição permanente de um cine-jornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores.

II - A instituição permanente de espetáculos infantis, de finalidade educativa, quinzenais, nos cinemas públicos, em horas diversas das sessões populares.

III - Incentivos e facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes. e aos distribuidores e exibidores de filmes em geral.

IV - Apoio ao cinema escolar.

§ 2º Como favores do Governo Federal poderão figurar, no contexto do Convênio, a redução ou isenção de impostos e taxas, a redução de despesas de transportes e quaisquer outras vantagens que estiverem na sua alçada.

Art. 16. A tarifa alfandegária para a importação de filmes cinematográficos comuns fica reduzida a 10\$0 por kg., razão de 15%; e a de importação de filmes de 16 mm. e 9 mm. de largura é fixada em 5\$0 por kg., razão de 15 % .

Art. 17. A partir de 30 dias da data da publicação deste decreto, a tarifa alfandegária para a importação do filme virgem, negativo ou positivo, e bem, assim dos filmes impressos, classificados como educativos pela comissão de censura, será de 1\$0 (mil réis) por kg., razão de 15 %.

Art. 18. Fica criada a "taxa cinematográfica para a educação popular", a ser cobrada por metragem, à razão de \$3, por metro, de todos os filmes apresentados à censura, qualquer que seja o seu número de cópias, nos termos do art. 4º.

Art. 19. A taxa acima referida será recolhida à tesouraria do Departamento Nacional do Ensino, que dela manterá escrituração especial.

Art. 20. Os certificados de censura pagarão em selo 10\$0 pela primeira via e 5\$0 pelas demais.

Art. 21. O ministro da Educação e Saude Pública expedirá as instruções necessárias à execução do presente decreto.

Parágrafo único. Essas instruções, que poderão ser modificadas pelo ministro, de acordo com os dados da experiência e sempre que as circunstâncias o exigirem, disporão sobre o modo de funcionamento da comissão de censura, condições a que devem obedecer os certificados, remunerações aos membros da comissão, processo de arrecadação e aplicação da "taxa cinematográfica para a educação popular", e casos omissos.

Art. 22. No Ministério da Educação e Saude Pública, dentro da renda da taxa cinematográfica instituída neste decreto, será oportunamente criado um órgão técnico, destinado não só a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo, assim como dos demais processos técnicos que sirvam como instrumentos de difusão cultural.

Art. 23. Às autoridades policiais, em todo o território nacional, incumbe a fiscalização das exhibições cinematográficas, afim de verificar se as mesmas obedecem ao disposto nos arts. 2º, 8º, §§ 2º e 3º, 9º, 12 e 13.

Parágrafo único. Para esse fim, os exibidores deverão apresentar os certificados de censura, sempre que estes lhes forem exigidos, e, quando se estabelecer a inclusão obrigatória de filmes de produção nacional, os comprovantes da programação de cada mês, segundo o que estatuirem as instruções a serem baixadas.

Art. 24. Este decreto entrará, em vigor, no Distrito Federal, 10 dias após a data da sua publicação no Diário Oficial, e 'nos demais pontos do território nacional noventa dias depois dessa data.

Parágrafo único. Os filmes até então censurados por forma diferente da estabelecida no presente decreto terão livre curso.

Art. 25. Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 4 de abril de 1932, 111º da Independência e 44º da República.

GETULIO VARGAS

Francisco Campos

Oswaldo Aranha

Decreto nº 24.735, de 14 de Julho de 1934

Aprova, sem aumento de despêsa, o novo regulamento do "Museu Histórico Nacional"
O Chefe do Govêrno Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, usando das atribuições contidas no decreto n. 19.398, de 11 de novembro de 1930, e atendendo a

que o atual desenvolvimento do Museu Histórico Nacional, suas novas incumbências e a exigência do "Curso de Museus", criado pelo decreto n. 21.429, de 7 de março de 1932, justificam a necessidade de alterações no atual regulamento do mesmo Estabelecimento,
Decreta:

Art. 1º fica aprovado, sem aumento de despesa, o novo regulamento do "Museu Histórico Nacional", que com este baixa, assinado pelo Ministro de Estado da Educação e Saúde, Pública.

Art. 2º Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 14 de julho de 1934, 113º da Independência e 46º da República.

GETULIO VARGAS
Washington F. Pires

Regulamento a que se refere o decreto n. 24.735, desta data (Resumida)

VIII- INSPECÇÃO DE MONUMENTOS NACIONALES

Art. 72. Os imóveis classificados como monumentos nacionais não poderão ser demolidos, reformados ou transformados sem a permissão e fiscalização do Museu Histórico Nacional.

Parágrafo único. Independem de licença e fiscalização os trabalhos de conservação e concertos urgentes que não impliquem modificação essencial do prédio.

Art. 73. O Museu Histórico Nacional organizará também um catálogo, tanto quanto possível completo, dos objectos histórico-artísticos de notável valor existentes no país, no qual os particulares poderão requerer a inclusão dos de sua propriedade, o que será deferido após exame, identificação e notação.

Art. 74. A exportação de objectos dessa natureza só será permitida mediante autorização do director geral do Museu Histórico Nacional ou de seus representantes, depois de paga, na repartição, a taxa especial de 300\$ sobre o valor dado pela avaliação feita no Museu.

Art. 75. Essa autorização não poderá ser dada ao objectos de notável importância histórica e áquelles cuja conservação no país seja reputada conveniente.

Art. 76. Os objectos apprehendidos por infracção destes dispositivos passarão a fazer parte do patrimonio nacional, no Museu Histórico Nacional.

Art. 77. O director geral do Museu Histórico Nacional poderá entabolar accordos com quaesquer pessoas naturais ou jurídicas, autoridades ecclesiasticas, instituições científicas, litterarias ou historicas, administrações estaduais ou municipaes, etc., no sentido de ser melhor conhecido, estudado e protegido o patrimonio tradicional do Brasil.

Art. 78. Para o effeito da inspecção de monumentos historicos, o director geral do Museu Histórico Nacional designará representantes seus onde fôr conveniente, considerando-se serviço relevante o que os mesmos prestarem.

Art. 79. O director geral do Museu Histórico Nacional poderá impôr multas de 50\$000 a 1:000\$000 aos infractores das determinações deste regulamento.

Art. 80. As pessoas e corporações que possuírem objectos e reliquias artisticas ou historicas são obrigadas a fornecer a relação dos mesmos ao Museu Historico Nacional e não poderão negociar-os sem previa consulta a este, que terá sempre preferencia.

Art. 81. Os negociantes de antiguidade e obras de arte, de qualquer natureza, ficam obrigados a um registro especial no Museu Historico Nacional ou nas repartições estaduais que o representem, não podendo vender objectos não devidamente authenticados.

Art. 82. O Museu Historico Nacional authenticará os objectos artistico-historicos que lhe forem apresentados, mediante requerimento das partes interessadas e de accordo com a tabella de peritagem annexa.

Rio de Janeiro, 12 de Julho de 1934. - Washington F. Pires.

LEI Nº 378, DE 13 DE JANEIRO DE 1937 (resumida)

Dá nova organização ao Ministério da educação e Saúde Pública.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA dos Estados Unidos do Brasil:

Faço saber que o PODER LEGISLATIVO decreta e eu sanciono a seguinte lei:

CAPITULO I INTRODUÇÃO

Art. 1º O Ministerio da Educação e Saude Publica passa a denominar-se Ministerio da Educação e Saude.

Art. 2º Compete ao Ministerio da Educação e Saude exercer, na esphera federal, a administração das actividades relativas:

- a) á educação escolar e á educação extra-escolar ;
- b) á saude publica e á assistencia medico-social.

Art. 3º O Ministerio da Educação e Saude constituir-se-á dos seguintes órgãos :

- a) órgãos de direcção;
- b) órgãos de execução. Paragrapho unico. Haverá, ainda, órgãos de cooperação, que funcionarão, junto ao Ministerio, para assistil-o nas suas actividades.

CAPITULO II DOS ORGÃOS DE DIRECÇÃO SECÇÃO I

Disposição preliminar.

Art. 5º Os órgãos de direcção, cujo conjuncto fórma a Secretaria do Estado, são os seguintes:

- a) Gabinete do Ministro;
- b) órgãos de administração geral;
- c) órgãos de administração especial;
- d) órgãos complementares.

CAPITULO III DOS ORGÃOS DE EXECUÇÃO SECÇÃO I

Disposição preliminar

Art. 27. Os órgãos de execução são os seguintes:

- a) serviços intermediarios;
- b) serviços relativos á educação;
- c) serviços relativos á saude;
- d) serviços auxiliares.

SECÇÃO III

Dos serviços relativos á educação

1) Disposição geral.

Art. 33. Os serviços relativos á educação, órgãos destinados a executar actividades de, educação escolar ou de educação extraescolar, são os constantes da presente lei e os que posteriormente venham a ser instituídos.

Paragrapho unico. Taes serviços serão regulados por leis especiaes, ficando, porém, desde já, estabelecidas as disposições dos artigos que se seguem. 2) Instituições de educação escolar.

Art. 40. Fica creado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cineamatographia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral. 3) Instituições de educação extraescolar.

Art. 46. Fica creado o Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o Paiz e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimonio historico e artístico nacional.

§ 1º O Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional terá, além de outros órgãos que se tornarem necessarios ao seu funccionamento, o Conselho Consultivo.

§ 2º O Conselho Consultivo se constituirá do director do Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, dos directores dos museus nacionaes de coisas historicas ou artísticas, e de mais dez membros, nomeados pelo Presidente da Republica.

§ 3º O Museu Historico Nacional, o Museu Nacional de Bellas Artes e outros museus nacionaes de coisas historicas ou artísticas, que forem creados, cooperarão nas actividades do Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, pela fôrma que fôr estabelecida em regulamento.

Art. 47. O Museu Historico Nacional é mantido como estabelecimento destinado á guarda, conservação e exposição das relíquias referentes ao passado do Paiz e pertencentes ao patrimonio federal.

Paragrapho unico. No Museu Historico Nacional funcionará o curso de museologia alli existente.

Art. 48. Fica creado o Museu Nacional de Bellas Artes, destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimonio federal.

Art. 50. Fica instituido o Serviço de Radiodifusão Educativa, destinado a promover, permanentemente, a irradiação de programmas de character educativo.

Paragrapho unico. Uma vez organizado o Serviço de Radiodifusão Educativa, ficam as estações radiodifusoras, que funcionem em todo o Paiz, obrigadas a transmittir, em cada dia, durante dez minutos, no mínimo, seguidos ou parcellados, textos educativos, elaborados pelo Ministerio da educação e Saude, sendo pelo menos metade do tempo de irradiação nocturna.

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL DE 1988

Seção II DA CULTURA

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

II produção, promoção e difusão de bens culturais; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

IV democratização do acesso aos bens de cultura; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

V valorização da diversidade étnica e regional. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

§ 6º É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de: (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003)

I - despesas com pessoal e encargos sociais; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003)

II - serviço da dívida; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003)

III - qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 42, de 19.12.2003)

Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012)

§ 1º O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios: Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012

I - diversidade das expressões culturais; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012

II - universalização do acesso aos bens e serviços culturais; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012

- III - fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- IV - cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- V - integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- VI - complementaridade nos papéis dos agentes culturais; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- VII - transversalidade das políticas culturais; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- VIII - autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- IX - transparência e compartilhamento das informações; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- X - democratização dos processos decisórios com participação e controle social; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- XI - descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- XII - ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura. Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- § 2º Constitui a estrutura do Sistema Nacional de Cultura, nas respectivas esferas da Federação: Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
 - I - órgãos gestores da cultura; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
 - II - conselhos de política cultural; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
 - III - conferências de cultura; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
 - IV - comissões intergestores; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
 - V - planos de cultura; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
 - VI - sistemas de financiamento à cultura; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
 - VII - sistemas de informações e indicadores culturais; Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
 - VIII - programas de formação na área da cultura; e Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
 - IX - sistemas setoriais de cultura. Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- § 3º Lei federal disporá sobre a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, bem como de sua articulação com os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais de governo. Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012
- § 4º Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias. Incluído pela Emenda Constitucional nº 71, de 2012

DECRETO No 99.602, DE 13 DE OUTUBRO DE 1990.

Aprova a Estrutura Regimental do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso das atribuições que lhe confere o art. 84, incisos IV e VI, da Constituição, e tendo em vista o disposto no art. 2º, § 4º, da Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990 e no Decreto nº 99.492, de 3 de setembro de 1990,
DECRETA:

Art. 1º Ficam aprovados a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções de Confiança e a Lotação Ideal do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), constantes dos Anexos I a III deste decreto.

Art. 2º O regimento interno do IBPC será aprovado pelo Secretário da Cultura e publicado no *Diário Oficial da União*.

Art. 3º Este decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 4º Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 13 de outubro de 1990; 169º da Independência e 102º da República.

FERNANDOCOLLOR

Bernardo Cabral

DECRETO Nº 2.807, DE 21 DE OUTUBRO DE 1998.

Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções Gratificadas do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso das atribuições que lhe confere o art. 84, incisos IV e VI, da Constituição,

DECRETA:

Art 1º Ficam aprovados a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções Gratificadas do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, forma dos Anexos I e II a este Decreto.

Parágrafo único. Em decorrência do disposto no *caput* deste artigo, ficam remanejados os seguintes cargos em comissão e funções gratificadas:

I - do Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, dois DAS 101.4 e um DAS 101.2;

II - do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN para o Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado, dois DAS 101.3, dois DAS 101.1, um DAS 102.1, cinco FG-1 e uma FG-2.

Art 2º O Regimento Interno do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN será aprovado pelo Ministro de Estado da Cultura e publicado no *Diário Oficial* da União, no prazo de noventa dias contados da data de publicação deste Decreto.

Art 3º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Art 4º Revogam-se os Decretos nºs 99.602, de 13 de outubro de 1990, 335, de 11 de novembro de 1991, e o Anexo XL do Decreto nº 1.351, de 28 de dezembro de 1994. Brasília, 21 de outubro de 1998; 177º da Independência e 110º da República.

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

Francisco Weffort

Cláudia Maria Costin

LEI Nº 11.904, DE 14 DE JANEIRO DE 2009.

Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências.

A PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

CAPÍTULO I

Disposições Gerais

Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades.

Art. 2º São princípios fundamentais dos museus:

I – a valorização da dignidade humana;

II – a promoção da cidadania;

III – o cumprimento da função social;

IV – a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental;

V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural;

VI – o intercâmbio institucional.

Parágrafo único. A aplicação deste artigo está vinculada aos princípios basilares do Plano Nacional de Cultura e do regime de proteção e valorização do patrimônio cultural.

Art. 3º Conforme as características e o desenvolvimento de cada museu, poderão existir filiais, seccionais e núcleos ou anexos das instituições.

Parágrafo único. Para fins de aplicação desta Lei, são definidos:

I – como filial os museus dependentes de outros quanto à sua direção e gestão, inclusive financeira, mas que possuem plano museológico autônomo;

II – como seccional a parte diferenciada de um museu que, com a finalidade de executar seu plano museológico, ocupa um imóvel independente da sede principal;

III – como núcleo ou anexo os espaços móveis ou imóveis que, por orientações museológicas específicas, fazem parte de um projeto de museu.

Art. 4º O poder público estabelecerá mecanismos de fomento e incentivo visando à sustentabilidade dos museus brasileiros.

Art. 5º Os bens culturais dos museus, em suas diversas manifestações, podem ser declarados como de interesse público, no todo ou em parte.

§ 1º Consideram-se bens culturais passíveis de musealização os bens móveis e imóveis de interesse público, de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência ao ambiente natural, à identidade, à cultura e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

§ 2º Será declarado como de interesse público o acervo dos museus cuja proteção e valorização, pesquisa e acesso à sociedade representar um valor cultural de destacada importância para a Nação, respeitada a diversidade cultural, regional, étnica e lingüística do País.

§ 3º (VETADO)

Art. 6º Esta Lei não se aplica às bibliotecas, aos arquivos, aos centros de documentação e às coleções visitáveis.

Parágrafo único. São consideradas coleções visitáveis os conjuntos de bens culturais conservados por uma pessoa física ou jurídica, que não apresentem as características previstas no art. 1º desta Lei, e que sejam abertos à visitação, ainda que esporadicamente.

CAPÍTULO II

Do Regime Aplicável aos Museus

Art. 7º A criação de museus por qualquer entidade é livre, independentemente do regime jurídico, nos termos estabelecidos nesta Lei.

Art. 8º A criação, a fusão e a extinção de museus serão efetivadas por meio de documento público.

§ 1º A elaboração de planos, programas e projetos museológicos, visando à criação, à fusão ou à manutenção dos museus, deve estar em consonância com a Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984.

§ 2º A criação, a fusão ou a extinção de museus deverá ser registrada no órgão competente do poder público.

Art. 9º Os museus poderão estimular a constituição de associações de amigos dos museus, grupos de interesse especializado, voluntariado ou outras formas de colaboração e participação sistemática da comunidade e do público.

§ 1º Os museus, à medida das suas possibilidades, facultarão espaços para a instalação de estruturas associativas ou de voluntariado que tenham por fim a contribuição para o desempenho das funções e finalidades dos museus.

§ 2º Os museus poderão criar um serviço de acolhimento, formação e gestão de voluntariado, dotando-se de um regulamento específico, assegurando e estabelecendo o benefício mútuo da instituição e dos voluntários.

Art. 10. (VETADO)

Art. 11. A denominação de museu estadual, regional ou distrital só pode ser utilizada por museu vinculado a Unidade da Federação ou por museus a quem o Estado autorize a utilização desta denominação.

Art. 12. A denominação de museu municipal só pode ser utilizada por museu vinculado a Município ou por museus a quem o Município autorize a utilização desta denominação.

Seção I

Dos Museus Públicos

Art. 13. São considerados museus públicos as instituições museológicas vinculadas ao poder público, situadas no território nacional.

Art. 14. O poder público firmará um plano anual prévio, de modo a garantir o funcionamento dos museus públicos e permitir o cumprimento de suas finalidades.

Art. 15. Os museus públicos serão regidos por ato normativo específico.

Parágrafo único. Sem prejuízo do disposto neste artigo, o museu público poderá estabelecer convênios para a sua gestão.

Art. 16. É vedada a participação direta ou indireta de pessoal técnico dos museus públicos em atividades ligadas à comercialização de bens culturais.

Parágrafo único. Atividades de avaliação para fins comerciais serão permitidas aos funcionários em serviço nos museus, nos casos de uso interno, de interesse científico, ou a pedido de órgão do Poder Público, mediante procedimento administrativo cabível.

Art. 17. Os museus manterão funcionários devidamente qualificados, observada a legislação vigente.

Parágrafo único. A entidade gestora do museu público garantirá a disponibilidade de funcionários qualificados e em número suficiente para o cumprimento de suas finalidades.

Seção II

Do Regimento e das Áreas Básicas dos Museus

Art. 18. As entidades públicas e privadas de que dependam os museus deverão definir claramente seu enquadramento orgânico e aprovar o respectivo regimento.

Art. 19. Todo museu deverá dispor de instalações adequadas ao cumprimento das funções necessárias, bem como ao bem-estar dos usuários e funcionários.

Art. 20. Compete à direção dos museus assegurar o seu bom funcionamento, o cumprimento do plano museológico por meio de funções especializadas, bem como planejar e coordenar a execução do plano anual de atividades.

Subseção I

Da Preservação, da Conservação, da Restauração e da Segurança

Art. 21. Os museus garantirão a conservação e a segurança de seus acervos.

Parágrafo único. Os programas, as normas e os procedimentos de preservação, conservação e restauração serão elaborados por cada museu em conformidade com a legislação vigente.

Art. 22. Aplicar-se-á o regime de responsabilidade solidária às ações de preservação, conservação ou restauração que impliquem dano irreparável ou destruição de bens culturais dos museus, sendo punível a negligência.

Art. 23. Os museus devem dispor das condições de segurança indispensáveis para garantir a proteção e a integridade dos bens culturais sob sua guarda, bem como dos usuários, dos respectivos funcionários e das instalações.

Parágrafo único. Cada museu deve dispor de um Programa de Segurança periodicamente testado para prevenir e neutralizar perigos.

Art. 24. É facultado aos museus estabelecer restrições à entrada de objetos e, excepcionalmente, pessoas, desde que devidamente justificadas.

Art. 25. As entidades de segurança pública poderão cooperar com os museus, por meio da definição conjunta do Programa de Segurança e da aprovação dos equipamentos de prevenção e neutralização de perigos.

Art. 26. Os museus colaborarão com as entidades de segurança pública no combate aos crimes contra a propriedade e tráfico de bens culturais.

Art. 27. O Programa e as regras de segurança de cada museu têm natureza confidencial.

Parágrafo único. (VETADO)

Subseção II

Do Estudo, da Pesquisa e da Ação Educativa

Art. 28. O estudo e a pesquisa fundamentam as ações desenvolvidas em todas as áreas dos museus, no cumprimento das suas múltiplas competências.

§ 1º O estudo e a pesquisa nortearão a política de aquisições e descartes, a identificação e caracterização dos bens culturais incorporados ou incorporáveis e as atividades com fins de documentação, de conservação, de interpretação e exposição e de educação.

§ 2º Os museus deverão promover estudos de público, diagnóstico de participação e avaliações periódicas objetivando a progressiva melhoria da qualidade de seu funcionamento e o atendimento às necessidades dos visitantes.

Art. 29. Os museus deverão promover ações educativas, fundamentadas no respeito à diversidade cultural e na participação comunitária, contribuindo para ampliar o acesso da sociedade às manifestações culturais e ao patrimônio material e imaterial da Nação.

Art. 30. Os museus deverão disponibilizar oportunidades de prática profissional aos estabelecimentos de ensino que ministrem cursos de museologia e afins, nos campos disciplinares relacionados às funções museológicas e à sua vocação.

Subseção III

Da Difusão Cultural e Do Acesso aos Museus

Art. 31. As ações de comunicação constituem formas de se fazer conhecer os bens culturais incorporados ou depositados no museu, de forma a propiciar o acesso público.

Parágrafo único. O museu regulamentará o acesso público aos bens culturais, levando em consideração as condições de conservação e segurança.

Art. 32. Os museus deverão elaborar e implementar programas de exposições adequados à sua vocação e tipologia, com a finalidade de promover acesso aos bens culturais e estimular a reflexão e o reconhecimento do seu valor simbólico.

Art. 33. Os museus poderão autorizar ou produzir publicações sobre temas vinculados a seus bens culturais e peças publicitárias sobre seu acervo e suas atividades.

§ 1º Serão garantidos a qualidade, a fidelidade e os propósitos científicos e educativos do material produzido, sem prejuízo dos direitos de autor e conexos.

§ 2º Todas as réplicas e demais cópias serão assinaladas como tais, de modo a evitar que sejam confundidas com os objetos ou espécimes originais.

Art. 34. A política de gratuidade ou onerosidade do ingresso ao museu será estabelecida por ele ou pela entidade de que dependa, para diferentes públicos, conforme dispositivos abrigados pelo sistema legislativo nacional.

Art. 35. Os museus caracterizar-se-ão pela acessibilidade universal dos diferentes públicos, na forma da legislação vigente.

Art. 36. As estatísticas de visitantes dos museus serão enviadas ao órgão ou entidade competente do poder público, na forma fixada pela respectiva entidade, quando solicitadas.

Art. 37. Os museus deverão disponibilizar um livro de sugestões e reclamações disposto de forma visível na área de acolhimento dos visitantes.

Subseção IV

Dos Acervos dos Museus

Art. 38. Os museus deverão formular, aprovar ou, quando cabível, propor, para aprovação da entidade de que dependa, uma política de aquisições e descartes de bens culturais, atualizada periodicamente.

Parágrafo único. Os museus vinculados ao poder público darão publicidade aos termos de descartes a serem efetuados pela instituição, por meio de publicação no respectivo Diário Oficial.

Art. 39. É obrigação dos museus manter documentação sistematicamente atualizada sobre os bens culturais que integram seus acervos, na forma de registros e inventários.

§ 1º O registro e o inventário dos bens culturais dos museus devem estruturar-se de forma a assegurar a compatibilização com o inventário nacional dos bens culturais.

§ 2º Os bens inventariados ou registrados gozam de proteção com vistas em evitar o seu perecimento ou degradação, a promover sua preservação e segurança e a divulgar a respectiva existência.

Art. 40. Os inventários museológicos e outros registros que identifiquem bens culturais, elaborados por museus públicos e privados, são considerados patrimônio arquivístico de interesse nacional e devem ser conservados nas respectivas instalações dos museus, de modo a evitar destruição, perda ou deterioração.

Parágrafo único. No caso de extinção dos museus, os seus inventários e registros serão conservados pelo órgão ou entidade sucessora.

Art. 41. A proteção dos bens culturais dos museus se completa pelo inventário nacional, sem prejuízo de outras formas de proteção concorrentes.

§ 1º Entende-se por inventário nacional a inserção de dados sistematizada e atualizada periodicamente sobre os bens culturais existentes em cada museu, objetivando a sua identificação e proteção.

§ 2º O inventário nacional dos bens dos museus não terá implicações na propriedade, posse ou outro direito real.

§ 3º O inventário nacional dos bens culturais dos museus será coordenado pela União.

§ 4º Para efeito da integridade do inventário nacional, os museus responsabilizar-se-ão pela inserção dos dados sobre seus bens culturais.

Subseção V

Do Uso das Imagens e Reproduções dos Bens Culturais dos Museus

Art. 42. Os museus facilitarão o acesso à imagem e à reprodução de seus bens culturais e documentos conforme os procedimentos estabelecidos na legislação vigente e nos regimentos internos de cada museu.

Parágrafo único. A disponibilização de que trata este artigo será fundamentada nos princípios da conservação dos bens culturais, do interesse público, da não interferência na atividade dos museus e da garantia dos direitos de propriedade intelectual, inclusive imagem, na forma da legislação vigente.

Art. 43. Os museus garantirão a proteção dos bens culturais que constituem seus acervos, tanto em relação à qualidade das imagens e reproduções quanto à fidelidade aos sentidos educacional e de divulgação que lhes são próprios, na forma da legislação vigente.

Seção III

Do Plano Museológico

Art. 44. É dever dos museus elaborar e implementar o Plano Museológico.

Art. 45. O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade.

Art. 46. O Plano Museológico do museu definirá sua missão básica e sua função específica na sociedade e poderá contemplar os seguintes itens, dentre outros:

I – o diagnóstico participativo da instituição, podendo ser realizado com o concurso de colaboradores externos;

II – a identificação dos espaços, bem como dos conjuntos patrimoniais sob a guarda dos museus;

III – a identificação dos públicos a quem se destina o trabalho dos museus;

IV – detalhamento dos Programas:

- a) Institucional;
- b) de Gestão de Pessoas;
- c) de Acervos;
- d) de Exposições;
- e) Educativo e Cultural;
- f) de Pesquisa;
- g) Arquitetônico-urbanístico;
- h) de Segurança;
- i) de Financiamento e Fomento;
- j) de Comunicação.
- k) de acessibilidade a todas as pessoas. (Incluído pela Lei nº 13.146, de 2015) (Vigência)

§ 1º Na consolidação do Plano Museológico, deve-se levar em conta o caráter interdisciplinar dos Programas.

§ 2º O Plano Museológico será elaborado, preferencialmente, de forma participativa, envolvendo o conjunto dos funcionários dos museus, além de especialistas, parceiros sociais, usuários e consultores externos, levadas em conta suas especificidades.

§ 3º O Plano Museológico deverá ser avaliado permanentemente e revisado pela instituição com periodicidade definida em seu regimento.

Art. 47. Os projetos componentes dos Programas do Plano Museológico caracterizar-se-ão pela exequibilidade, adequação às especificações dos distintos Programas, apresentação de cronograma de execução, a explicitação da metodologia adotada, a descrição das ações planejadas e a implantação de um sistema de avaliação permanente.

CAPÍTULO III

A Sociedade e os Museus

Seção I

Disposições Gerais

Art. 48. Em consonância com o propósito de serviço à sociedade estabelecido nesta Lei, poderão ser promovidos mecanismos de colaboração com outras entidades.

Art. 49. As atividades decorrentes dos mecanismos previstos no art. 48 desta Lei serão autorizadas e supervisionadas pela direção do museu, que poderá suspendê-las caso seu desenvolvimento entre em conflito com o funcionamento normal do museu.

Art. 50. Serão entendidas como associações de amigos de museus as sociedades civis, sem fins lucrativos, constituídas na forma da lei civil, que preencham, ao menos, os seguintes requisitos:

I – constar em seu instrumento criador, como finalidade exclusiva, o apoio, a manutenção e o incentivo às atividades dos museus a que se refiram, especialmente aquelas destinadas ao público em geral;

II – não restringir a adesão de novos membros, sejam pessoas físicas ou jurídicas;

III – ser vedada a remuneração da diretoria.

Parágrafo único. O reconhecimento da associação de amigos dos museus será realizado em ficha cadastral elaborada pelo órgão mantenedor ou entidade competente.

Art. 51. (VETADO)

Art. 52. As associações de amigos deverão tornar públicos seus balanços periodicamente.

Parágrafo único. As associações de amigos de museus deverão permitir quaisquer verificações determinadas pelos órgãos de controle competentes, prestando os esclarecimentos que lhes forem solicitados, além de serem obrigadas a remeter-lhes anualmente cópias de balanços e dos relatórios do exercício social.

Art. 53. As associações de amigos, no exercício de suas funções, submeter-se-ão à aprovação prévia e expressa da instituição a que se vinculem, dos planos, dos projetos e das ações.

Art. 54. As associações poderão reservar até dez por cento da totalidade dos recursos por elas recebidos e gerados para a sua própria administração e manutenção, sendo o restante revertido para a instituição museológica.

Seção II

Dos Sistemas de Museus

Art. 55. O Sistema de Museus é uma rede organizada de instituições museológicas, baseado na adesão voluntária, configurado de forma progressiva e que visa à coordenação, articulação, à mediação, à qualificação e à cooperação entre os museus.

Art. 56. Os entes federados estabelecerão em lei, denominada Estatuto Estadual, Regional, Municipal ou Distrital dos Museus, normas específicas de organização, articulação e atribuições das instituições museológicas em sistemas de museus, de acordo com os princípios dispostos neste Estatuto.

§ 1º A instalação dos sistemas estaduais ou regionais, distritais e municipais de museus será feita de forma gradativa, sempre visando à qualificação dos respectivos museus.

§ 2º Os sistemas de museus têm por finalidade:

I – apoiar tecnicamente os museus da área disciplinar e temática ou geográfica com eles relacionada;

II – promover a cooperação e a articulação entre os museus da área disciplinar e temática ou geográfica com eles relacionada, em especial com os museus municipais;

III – contribuir para a vitalidade e o dinamismo cultural dos locais de instalação dos museus;

IV – elaborar pareceres e relatórios sobre questões relativas à museologia no contexto de atuação a eles adstrito;

V – colaborar com o órgão ou entidade do poder público competente no tocante à apreciação das candidaturas ao Sistema Brasileiro de Museus, na promoção de programas e de atividade e no acompanhamento da respectiva execução.

Art. 57. O Sistema Brasileiro de Museus disporá de um Comitê Gestor, com a finalidade de propor diretrizes e ações, bem como apoiar e acompanhar o desenvolvimento do setor museológico brasileiro.

Parágrafo único. O Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus será composto por representantes de órgãos e entidades com representatividade na área da museologia nacional.

Art. 58. O Sistema Brasileiro de Museus tem a finalidade de promover:

I – a interação entre os museus, instituições afins e profissionais ligados ao setor, visando ao constante aperfeiçoamento da utilização de recursos materiais e culturais;

II – a valorização, registro e disseminação de conhecimentos específicos no campo museológico;

III – a gestão integrada e o desenvolvimento das instituições, acervos e processos museológicos;

IV – o desenvolvimento das ações voltadas para as áreas de aquisição de bens, capacitação de recursos humanos, documentação, pesquisa, conservação, restauração, comunicação e difusão entre os órgãos e entidades públicas, entidades privadas e unidades museológicas que integrem o Sistema;

V – a promoção da qualidade do desempenho dos museus por meio da implementação de procedimentos de avaliação.

Art. 59. Constituem objetivos específicos do Sistema Brasileiro de Museus:

I – promover a articulação entre as instituições museológicas, respeitando sua autonomia jurídico-administrativa, cultural e técnico-científica;

II – estimular o desenvolvimento de programas, projetos e atividades museológicas que respeitem e valorizem o patrimônio cultural de comunidades populares e tradicionais, de acordo com as suas especificidades;

III – divulgar padrões e procedimentos técnico-científicos que orientem as atividades desenvolvidas nas instituições museológicas;

IV – estimular e apoiar os programas e projetos de incremento e qualificação profissional de equipes que atuem em instituições museológicas;

V – estimular a participação e o interesse dos diversos segmentos da sociedade no setor museológico;

VI – estimular o desenvolvimento de programas, projetos e atividades educativas e culturais nas instituições museológicas;

VII – incentivar e promover a criação e a articulação de redes e sistemas estaduais, municipais e internacionais de museus, bem como seu intercâmbio e integração ao Sistema Brasileiro de Museus;

VIII – contribuir para a implementação, manutenção e atualização de um Cadastro Nacional de Museus;

IX – propor a criação e aperfeiçoamento de instrumentos legais para o melhor desempenho e desenvolvimento das instituições museológicas no País;

X – propor medidas para a política de segurança e proteção de acervos, instalações e edificações;

XI – incentivar a formação, a atualização e a valorização dos profissionais de instituições museológicas; e

XII – estimular práticas voltadas para permuta, aquisição, documentação, investigação, preservação, conservação, restauração e difusão de acervos museológicos.

Art. 60. Poderão fazer parte do Sistema Brasileiro de Museus, mediante a formalização de instrumento hábil a ser firmado com o órgão competente, os museus públicos e privados, instituições educacionais relacionadas à área da museologia e as entidades afins, na forma da legislação específica.

Art. 61. Terão prioridade, quanto ao beneficiamento por políticas especificamente desenvolvidas, os museus integrantes do Sistema Brasileiro de Museus.

Parágrafo único. Os museus em processo de adesão podem ser beneficiados por políticas de qualificação específicas.

Art. 62. Os museus integrantes do Sistema Brasileiro de Museus colaboram entre si e articulam os respectivos recursos com vistas em melhorar e potencializar a prestação de serviços ao público.

Parágrafo único. A colaboração supracitada traduz-se no estabelecimento de contratos, acordos, convênios e protocolos de cooperação entre museus ou com entidades públicas ou privadas.

Art. 63. Os museus integrados ao Sistema Brasileiro de Museus gozam do direito de preferência em caso de venda judicial ou leilão de bens culturais, respeitada a legislação em vigor.

§ 1º O prazo para o exercício do direito de preferência é de quinze dias, e, em caso de concorrência entre os museus do Sistema, cabe ao Comitê Gestor determinar qual o museu a que se dará primazia.

§ 2º A preferência só poderá ser exercida se o bem cultural objeto da preferência se integrar na política de aquisições dos museus, sob pena de nulidade do ato.

CAPÍTULO IV

Das Penalidades

Art. 64. (VETADO)

Art. 65. (VETADO)

Art. 66. Sem prejuízo das penalidades definidas pela legislação federal, estadual e municipal, em especial os arts. 62, 63 e 64 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, o não cumprimento das medidas necessárias à preservação ou correção dos inconvenientes e danos causados pela degradação, inutilização e destruição de bens dos museus sujeitará os transgressores:

I – à multa simples ou diária, nos valores correspondentes, no mínimo, a dez e, no máximo, a mil dias-multa, agravada em casos de reincidência, conforme regulamentação específica, vedada a sua cobrança pela União se já tiver sido aplicada pelo Estado, pelo Distrito Federal, pelos Territórios ou pelos Municípios;

II – à perda ou restrição de incentivos e benefícios fiscais concedidos pelo poder público, pelo prazo de cinco anos;

III – à perda ou suspensão de participação em linhas de financiamento em estabelecimentos oficiais de crédito, pelo prazo de cinco anos;

IV – ao impedimento de contratar com o poder público, pelo prazo de cinco anos;

V – à suspensão parcial de sua atividade.

§ 1º Sem obstar a aplicação das penalidades previstas neste artigo, é o transgressor obrigado a indenizar ou reparar os danos causados aos bens musealizados e a terceiros prejudicados.

§ 2º No caso de omissão da autoridade, caberá à entidade competente, em âmbito federal, a aplicação das penalidades pecuniárias previstas neste artigo.

§ 3º Nos casos previstos nos incisos II e III do caput deste artigo, o ato declaratório da perda, restrição ou suspensão será atribuição da autoridade administrativa ou financeira que concedeu os benefícios, incentivos ou financiamento.

§ 4º Verificada a reincidência, a pena de multa será agravada.

CAPÍTULO V

Disposições Finais e Transitórias

Art. 67. Os museus adequarão suas estruturas, recursos e ordenamentos ao disposto nesta Lei no prazo de cinco anos, contados da sua publicação.

Parágrafo único. Os museus federais já em funcionamento deverão proceder à adaptação de suas atividades aos preceitos desta Lei no prazo de dois anos.

Art. 68. Resguardados a soberania nacional, a ordem pública e os bons costumes, o governo brasileiro prestará, no que concerne ao combate do tráfico de bens culturais dos museus, a necessária cooperação a outro país, sem qualquer ônus, quando solicitado para:

I – produção de prova;

II – exame de objetos e lugares;

III – informações sobre pessoas e coisas;

IV – presença temporária de pessoa presa, cujas declarações tenham relevância para a decisão de uma causa;

V – outras formas de assistência permitidas pela legislação em vigor pelos tratados de que o Brasil seja parte.

Art. 69. Para a consecução dos fins visados nesta Lei e especialmente para a reciprocidade da cooperação internacional, deverá ser mantido sistema de comunicações apto a facilitar o intercâmbio internacional, rápido e seguro, de informações sobre bens culturais dos museus.

Art. 70. Esta Lei entra em vigor cento e vinte dias após a data de sua publicação.

Brasília, 14 de janeiro de 2009; 188º da Independência e 121º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Tarso Genro

Roberto Gomes do Nascimento