

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
CURSO DE ARQUIVOLOGIA**

LUCAS QUADROS PETRY

MEMÓRIA-MOVIMENTO DA CINEMATECA CAPITÓLIO:
o ato de transmissão na patrimonialização do arquivo de filme e museu de cinema

Porto Alegre

2024

LUCAS QUADROS PETRY

MEMÓRIA-MOVIMENTO DA CINEMATECA CAPITÓLIO:

o ato de transmissão na patrimonialização do arquivo de filme e museu de cinema

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção de grau de Bacharel em Arquivologia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Carolina Gelmini de Faria

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

PETRY, Lucas Quadros
MEMÓRIA-MOVIMENTO DA CINEMATECA CAPITÓLIO: o ato de
transmissão na patrimonialização do arquivo de filme e
museu de cinema / Lucas Quadros PETRY. -- 2024.
134 f.
Orientadora: Ana Carolina Gelmini de Faria.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de
Arquivologia, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Patrimonialização. 2. Transmissão. 3.
Memória-movimento. 4. Cinema de Patrimônio. 5.
Cinemateca Capitólio. I. Faria, Ana Carolina Gelmini
de, orient. II. Título.

LUCAS QUADROS PETRY

MEMÓRIA-MOVIMENTO DA CINEMATECA CAPITÓLIO:

o ato de transmissão na patrimonialização do arquivo de filme e museu de cinema

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção de grau de Bacharel em Arquivologia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Carolina Gelmini de Faria

Aprovado em: 05 de Fevereiro de 2024

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Carolina Gelmini de Faria (Orientadora) - UFRGS

Prof^a. Me. Marlise Giovanaz - UFRGS

Prof. Jorge Eduardo Enriquez Vivar - UFRGS

Ao meu olhar.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha sincera gratidão a todos que contribuíram de maneira significativa para a conclusão deste trabalho de conclusão de curso. Este é um momento especial, e não seria possível sem o apoio, orientação e incentivo de diversas pessoas.

Primeiramente, agradeço à minha orientadora Carol, cuja dedicação e sabedoria foram fundamentais para a realização deste projeto. Seu apoio constante, orientação clara e paciência foram cruciais para o desenvolvimento do trabalho.

À minha família, agradeço pelo apoio ao longo de toda a jornada acadêmica.

Aos meus amigos, agradeço pelo incentivo e o tempo me ouvindo. As interações foram essenciais para o amadurecimento das ideias apresentadas neste trabalho.

Aos professores, em especial a professora Marlise e professor Jorge, agradeço pela oportunidade de aprender com suas experiências e pelas aulas durante esses anos.

Por fim, agradeço a mim mesmo, que não desistiu. Este trabalho é fruto de um esforço individual e coletivo, e cada acerto e erro foi fundamental para o seu sucesso.

Que este trabalho possa agregar conhecimento à comunidade acadêmica e inspirar futuras pesquisas. Obrigado a todos que fizeram parte desta jornada.

“Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico.
Eu, máquina, mostro-lhe o mundo
como somente eu sou capaz de ver”.

Dziga Vertov, 1923.

RESUMO

Esta pesquisa realiza um estudo sobre o ato de transmissão no processo de patrimonialização, seguindo a proposta de Jean Davallon. O foco está na análise das contribuições na literatura acadêmica relacionadas às cinematecas como arquivo-museu e seu patrimônio, com ênfase na Cinemateca Capitólio em Porto Alegre. O objetivo geral é analisar a transmissão na patrimonialização de cinematecas, com objetivos específicos de caracterizar a Cinemateca Capitólio como Cinema de Patrimônio, além de analisar a transmissão no processo de patrimonialização, abrangendo serviços educativos, difusão, comunicação e curadoria. A metodologia adotada é qualitativa, envolvendo revisão bibliográfica e pesquisa sistemática em diversas fontes, como artigos científicos e teses. A análise destaca lacunas no conhecimento sobre o que são Cinematecas, fornecendo base para compreender o estado atual em relação à transmissão do patrimônio e serviços educativos da Cinemateca Capitólio. Resultados indicam uma potencial memória-movimento cinematográfica com status de patrimônio, evidenciando gestos de patrimonialização e atos performativos. A pesquisa destaca a necessidade de abordagens inovadoras e interdisciplinares, especialmente com a Museologia. Além da necessidade de uma especialização de arquivistas de imagens em movimento. A contribuição reside na identificação de lacunas críticas para futuras pesquisas, contextualizando a transmissão do patrimônio em cinematecas coletivas, destacando sua importância histórica e de memória social.

Palavras-chave: Patrimonialização. Transmissão. Memória-movimento. Cinema de Patrimônio. Cinemateca Capitólio.

ABSTRACT

This research carries out a study on the act of transmission in the patrimonialization process, following Jean Davallon's proposal. The focus is on the analysis of contributions in academic literature related to cinemateques as archive-museums and their heritage, with an emphasis on the Cinematheque Capitólio in Porto Alegre. The general objective is to analyze the transmission in the patrimonialization of cinemateques, with specific objectives of characterizing the Cinematheque Capitólio as a Heritage Cinema, in addition to analyzing the transmission in the patrimonialization process, covering educational services, dissemination, communication and curation. The methodology adopted is qualitative, involving bibliographic review and systematic research in various sources, such as scientific articles and theses. The analysis highlights gaps in knowledge about what Cinemateques are, providing a basis for understanding the current state in relation to the transmission of the heritage and educational services of the Cinematheque Capitólio. Results indicate a potential cinematic memory-movement with heritage status, highlighting gestures of patrimonialization and performative acts. The research highlights the need for innovative and interdisciplinary approaches, especially with Museology. In addition to the need for specialization of moving image archivists. The contribution lies in identifying critical gaps for future research, contextualizing the transmission of heritage in collective cinemateques, highlighting its historical and social memory importance.

Keywords: Patrimonialization. Streaming. Movement memory. Heritage Cinema. Cinematheque Capitólio.

RÉSUMÉ

Cette recherche réalise une étude sur l'acte de transmission dans le processus de patrimonialisation, suivant la proposition de Jean Davallon. L'accent est mis sur l'analyse des contributions dans la littérature académique liée aux cinémathèques en tant que musées-archives et à leur patrimoine, avec un accent sur la Cinémathèque Capitólio de Porto Alegre. L'objectif général est d'analyser la transmission dans le processus de patrimonialisation des cinémathèques, avec des objectifs spécifiques de caractériser la Cinémathèque Capitólio comme Cinéma du Patrimoine, en plus d'analyser la transmission dans le processus de patrimonialisation, couvrant les services éducatifs, la diffusion, la communication et curation. La méthodologie adoptée est qualitative, impliquant une revue bibliographique et une recherche systématique dans diverses sources, telles que des articles et thèses scientifiques. L'analyse met en évidence des lacunes dans les connaissances sur ce qu'est la Cinémathèque, fournissant une base pour comprendre l'état actuel de la transmission du patrimoine et des services éducatifs de la Cinémathèque Capitólio. Les résultats indiquent un potentiel mouvement de mémoire cinématographique à statut patrimonial, mettant en avant des gestes de patrimonialisation et des actes performatifs. La recherche met en évidence la nécessité d'approches innovantes et interdisciplinaires, notamment en muséologie. En plus de la nécessité d'une spécialisation des archivistes d'images animées. La contribution réside dans l'identification des lacunes critiques pour les recherches futures, la contextualisation de la transmission du patrimoine dans les cinémathèques collectives, et la mise en évidence de son importance dans la mémoire historique et sociale.

Mots-clés: Patrimonialisation. Streaming. Mémoire de mouvement. Cinéma du patrimoine. Cinémathèque Capitólio

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Cena do filme Um Homem com uma Câmera	28
Figura 2 — Cena de Retratos Fantasma (2023)	29
Figura 3 — Cena de Bande à Part (1964)	31
Figura 4 — Cena do filme Viagem à Lua (1902)	36
Figura 5 — Conjunto de Fluxo dos Gestos de Patrimonialização	51
Figura 6 — Cena do filme Limite (1931)	53
Figura 7 — Esquema geral de interpretação sobre a patrimonialização cultural de arquivos no Brasil	63
Figura 8 — Fachada da Cinemateca Francesa	70
Figura 9 — Fachada do Cine Guarany (atual Banco Safra)	74
Figura 10 — Fachada da Cinemateca Brasileira	98
Figura 11 — Cine Theatro Capitólio 1935	100
Figura 12 — Fachada da Cinemateca Capitólio	101

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Cinco gestos de patrimonialização de Davallon	55
Quadro 2 — Esquema geral de interpretação da patrimonialização de arquivos no Brasil	59
Quadro 3 — Categorias e subcategorias de análise	82

LISTA DE SIGLAS

AACPA	Associação de Amigos da Cinemateca Paulo Amorim
AAMICA	Associação dos Amigos do Cinema Capitólio
ABRACCINE	Associação Brasileira de Críticos de Cinema
AMIA	Association of Moving Image Archivists
AN	Arquivo Nacional
CCMQ	Casa de Cultura Mario Quintana
CCPA	Clube de Cinema de Porto Alegre
CTAv	Centro Técnico Audiovisual
CTC	Cine Theatro Capitólio
DVD	Digital Video Disc
FIAF	Federação Internacional de Arquivos de Filmes
FUNDACINE	Fundação de Cinema RS
IECINE	Instituto Estadual de Cinema
IPHAE	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LUPA	Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAM	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
MoMA	Museum of Modern Art
MUSECOM	Museu de Comunicação Hipólito José da Costa
RS	Rio Grande do Sul
SEDACRS	Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul
SP	São Paulo
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFPeI	Universidade Federal de Pelotas
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 CINEMA-ARQUIVO	26
2.1 Cinema Documento/Monumento	42
2.2 Patrimonialização de Arquivos	47
2.3 Filme Semióforo	64
3 UMA ODISSEIA NO CINEMA OU UMA DISPUTA DE ACERVOS?	70
4 CINEMA DE PATRIMÔNIO	79
5 CLASSIFICAÇÃO DO ARQUIVO-MUSEU: o que é uma cinemateca?	93
5.1 Era uma vez na Cinemateca Brasileira	95
5.2 Cine Theatro Capitólio	97
5.3 Cinemateca Capitólio: nouveaux patrimoines, nouvelles archives	103
6 CRÉDITOS FINAIS	110
REFERÊNCIAS	118
FILMOGRAFIA	128

1 INTRODUÇÃO

“Essa é a condição da dialética cinematográfica:
é preciso viver ao invés de durar.”

Hans Lucas
[Jean-Luc Godard], 1952.

Passear pelas ruas em pausa, entrar em museus, observar as fachadas, assistir a filmes em cinemas de repertório. A doçura de perambular pela cidade é uma das memórias mais suaves e livres que tenho. Flâneuseando¹, observa-se o *cinema* como espaço que transcende o tempo; um lugar que une imagem e movimento, que rompe o silêncio ao surgir o som; uma arte de cores e ausências que combinam-se ao narrar histórias que encantam a imaginação e a perspectiva dos espectadores que estão no centro do mundo e ainda assim permanecem escondidos — como nas fantasmagorias do teatro de terror que existia através das lanternas mágicas.

O flâneur é figura do espectador urbano moderno, a flânerie no cinema é a experiência das cidades enquanto uma forma de percepção e acesso, o estilo experimental e intimista de capturar com maestria as nuances, como nos filmes de Agnès Varda, *Visages, villages* (2017) e *As Praias de Agnès* (2008). Os cinemas de repertório², que no Brasil são mais conhecidos por cinemas de rua, potencializaram esse olhar simples e composto de uma memória em movimento.

O trabalho da memória tornou o cinema mais do que uma tela de projeção e salas escuras; é um templo, um fórum onde revelam-se molduras e guardam-se arquivos. Contudo, como os próprios edifícios urbanos, o cinema não é imutável. Ele se transforma na mesma medida que transcende o tempo, moldando-se em diferentes formas, adaptando-se a novos conceitos, e por vezes como os filmes, desaparecendo, deixando apenas ruínas de monumentos e fragmentos em documentos.

Para reconhecer documentos e monumentos como herança e patrimônio que não desaparece, é necessário um ato de transmissão — a descoberta de memórias preservadas em acervos, o movimento por caminhos ainda escuros em cinematecas, arquivos de filmes e museus de cinema.

¹ Charles Baudelaire usou a palavra flâneur para caracterizar o artista cujo espírito é independente, um observador apaixonado. Foi Walter Benjamin, baseando-se na poesia de Charles Baudelaire, que fez dessa figura um arquétipo da experiência moderna.

² Cinéma de répertoire traduzido do francês como "Cinema de repertório", uma sala de cinema especializada em exibir filmes antigos ou notáveis.

Isso instiga a adentrar a questão que norteia a análise do presente estudo, em: **como o ato de transmissão patrimonializa cinematecas?** A pergunta parte do entendimento dos cinco gestos no processo de patrimonialização proposto por Jean Davallon (2006; 2014), entre eles o gesto de transmissão. Onde a preservação da memória depende da existência de atores sociais que tenham interesse, oportunidade e habilidade para transmiti-la.

Sendo o **objetivo geral** desta pesquisa analisar o ato de transmissão na patrimonialização em cinematecas. Os **objetivos específicos** são: a) caracterizar a Cinemateca Capitólio de Porto Alegre como Cinema de Patrimônio; b) analisar o ato de transmissão do processo de patrimonialização da Cinemateca Capitólio, com que tange aos serviços educativos, difusão, comunicação e curadoria.

A partir disso, podemos projetar que o cinema viveu por diferentes movimentos desde a sua criação, muitos registraram seus nomes em obras que ainda são celebradas, como Martin Scorsese (Os Bons Companheiros, 1990), Akira Kurosawa (Ikiru, 1952) ou Jean-Luc Godard (Acossado, 1960), esse último cineasta, trouxe na revista Cahiers du cinéma n.º 15 de setembro de 1952, a epígrafe que abre a introdução, o mesmo também mencionou em outro momento que lhe faltava o gosto de arquivista, ou como diria Arlette Farge (2009) “o sabor do arquivo”.

Godard acerta em muitos aspectos, mas no que tange a Ciência Arquivística, um “Novo Arquivo” de dialética cinematográfica, deve visar um processo de longa duração, através da preservação, conservação e, principalmente, a transmissão do patrimônio cultural. O cinema é arquivo, seja por sua fachada e edifício histórico ou por seu conteúdo preservado, ele vive como um **Cinema de Patrimônio**, alcançando novas gerações e celebrando a memória e história do cinema.

Os ditos Arquivos de Filmes se moldam como Cinematecas, um termo derivado do francês, *cinémathèque*, e tem por definição ser uma instituição destinada à preservação, conservação e difusão; lugar em que se encontra essa coleção ou arquivo da produção cinematográfica. Arquivos de Filmes não são objetos abstratos ou intangíveis e não constituem uma massa inerte de declarações, imagens ou documentos. Ao contrário, eles estão vivos, estão constantemente se organizando e se reorganizando.

Esses novos Arquivos, especificamente cinematográficos, por um lado, transformam a relação com os objetos e obras que retomam ou reescrevem e, por outro, abrem questões metodológicas e epistemológicas relativas aos seus usos e respectivos contextos ou aproximações. O Cinema também é Museu, assim as Cinematecas

possuem um significado maior que a mera exibição dos filmes para o público, tem como propósito nas palavras de Henri Langlois (1947), um dos fundadores da Cinemateca Francesa, de ser uma espécie de museu e arquivo, com a maior utilização possível.

A interação do Cinema com as outras artes produz uma espécie de arquivo sui generis³, histórico, artístico e museal. O Arquivo deixou de ser um laboratório da história, e o Arquivo de Filmes deixou de ser um simples documento útil para a historiografia. Este arquivo permite considerar o tempo do filme na sua relação com o presente, com a experiência, com o conhecimento, mas também com o sujeito que vê e mostra o que vê. Não há história do Cinema sem uma história dessa perspectiva arquivística.

Ao longo da história do Cinema, ocorreram grandes desafios na preservação de filmes. Desde seu nascimento em 1895, muitas obras importantes foram perdidas em escala global. Essas perdas acontecem por diferentes motivos, desde acidentes, como incêndios, especialmente devido à inflamabilidade dos materiais utilizados, até ações intencionais, por questões políticas ou econômicas.

As mudanças tecnológicas também impactaram na perda de filmes. A transição do cinema mudo para o sonoro no final dos anos 1920 e a mudança do preto e branco para o colorido, em menor escala, contribuíram para essa perda. Além disso, o próprio tempo é um fator crucial. A fragilidade do material fílmico o torna suscetível a danos como decomposição, levando à perda total do filme. Elementos externos, como temperatura, poluição, umidade e luz, também desgastam os filmes e objetos, especialmente os mais antigos, afetando sua qualidade sonora e visual.

Esse cenário levou, pela necessidade e pela importância, ao desenvolvimento do conceito de patrimônio cinematográfico, uma herança composta por monumentos e documentos, de fundamental importância para a identidade e memória social.

O Cinema se consolidou a partir das imagens em movimento e posteriormente com a incorporação do som ao período mudo. Assim, a imagem é um meio de registrar e examinar o que ocorreu, sendo parte do conjunto para atribuir valor ao Cinema como patrimônio cultural, refletindo a expressão da humanidade e da sociedade que o criou.

Essas mudanças no Cinema não são meras metamorfoses arquitetônicas ou linguísticas; são testemunhos vivos da passagem do tempo, carregados de uma herança cultural, que transcende gerações. Enquanto lugar, o cinema em cada sessão, mostra, evento ou festival, se tornam parte de nossas lembranças, fragmentos de imagens em movimento que conversam entre si, num passado que se entrelaça com o presente e

³ Sem semelhança com nenhum outro, único no seu gênero.

futuro, com o individual e o coletivo, despertando reflexões emoções e laços. Já como produtor, o cinema é experimento, é parte da criatividade de uma equipe, um manifesto por direitos e representações.

Entender como é feita a transmissão das experiências do público com o cinema, especificamente como patrimônio, através dos Arquivos de Filmes, é o ponto de partida para uma jornada inesperada, uma galáxia não tão distante, um percurso aos vestígios encontrados em labirintos borgeanos⁴ da história do Cinema.

Assistimos a Cinemateca Capitólio como protagonista da exclamação de Mnemósine⁵, em lugar marcado para preservar e difundir o patrimônio cinematográfico para o maior número de espectadores.

Neste processo, a Arquivologia é a Ciência que estuda os arquivos, ou seja, os conjuntos de documentos que registram as atividades de pessoas, instituições ou grupos. As Cinematecas são um tipo de Arquivo que guarda os filmes e tudo o que está relacionado a eles, como cartazes, fotos, roteiros, críticas, etc. Por vezes, encontram-se livros e objetos de museu, sendo necessário também uma organização da informação e do entendimento enquanto instituição. Neste trabalho, vamos analisar o processo de patrimonialização na Cinemateca Capitólio, como Arquivo de Filme e Museu de Cinema, através do ato de transmissão o patrimônio cinematográfico se torna parte da memória social em ações de educação, exposição, comunicação, entre outras.

Esse tema surgiu de uma inspiração a partir do filme/documentário, assistido na Cinemateca Paulo Amorim na Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), chamado "Retratos Fantasmas" (2023), do diretor Kleber Mendonça Filho, que mostra como o cinema de rua se transforma na cidade de Recife - Pernambuco. Esta é a primeira de algumas sugestões de filmes, que vão percorrer a escrita da pesquisa e ao final se apresentar numa filmografia⁶.

Nessa perspectiva, "Retratos Fantasmas", transcende a simples narrativa ou história oral, atinge a ideia de bem material e imaterial. Além disso, compartilha conosco, suas reflexões acerca da experiência de testemunhar a história das pessoas, por meio de entrevistas, relacionadas com o vivenciar dos cinemas. Um meio para alcançar o que seria o quarto paradigma de Terry Cook (2012) em relação aos Arquivos, de

⁴ Metáfora presente em todas as obras literárias de Jorge Luis Borges, como em "Os jardins dos caminhos que se bifurcam" onde o protagonista busca o labirinto construído por seu antepassado. "Un laberinto de símbolos (...). Un invisible laberinto de tiempo. (...)" (Borges, 2007, p. 573).

⁵ Personificação da memória na Mitologia Grega.

⁶ Disponível em: <https://letterboxd.com/omemoriosos/list/filmografia-memoria-movimento/>

'comunidade', conceito chave para uma democratização de arquivos e que será frequente o uso do termo ao longo da pesquisa.

O cinema em Recife é um tesouro histórico e visual, bem como, toda a cidade, e Kleber Mendonça Filho é um dos cineastas que o valoriza. Ele combina a herança de sua mãe, que era historiadora, com uma habilidade poética para deduzir o significado de lugares como o Trianon, o Art Palácio e o Teatro São Luiz, tanto em palavras quanto em imagens de arquivo. Em última análise, o trabalho de Mendonça também se revela como um retrato urbanístico das transformações ocorridas no Brasil a partir da década de 1960, quando muitos cinemas foram fechados, substituídos por novos empreendimentos ou venderam espaço ao abandono e esquecimento.

A partir do filme, é possível refletir sobre o que restou e onde está preservado a história do cinema em outras cidades, como em Porto Alegre, São Paulo ou Rio de Janeiro. As cidades que possuem Cinematecas, são mais do que meros locais onde a comunidade se reúne para assistir a filmes. As instituições necessitam se ver como espaços constituídos e detentores da história cinematográfica de cada comunidade e para isso é preciso ações de transmissão.

Em Porto Alegre, os cinemas de rua tiveram um papel importante na vida cultural, alguns dos cinemas mais antigos incluem os não existentes Cine Rex e o Cine Guarany, e o ainda ativo Cine Theatro Capitólio (Trusz, 2008). No entanto, muitos desses cinemas foram fechados ou substituídos por novos empreendimentos, como o Cine Avenida e o Cinema Guarany, que é atualmente um banco na Rua dos Andradas, já a Sala P.F. Gastal e o Cine Imperial aguardam as obras de restauração.

Afinal, existem várias opções para assistir a filmes, incluindo em casa, por meio de streamings como Netflix, Youtube e Mubi, ou mesmo, pelo compartilhamento na Internet. Presencialmente, os meios se encontram em sua maioria em shoppings e passam uma programação de filmes comerciais e de Hollywood. Restam poucos cinemas que incluem na sua programação filmes nacionais, clássicos ou internacionais (principalmente aqueles que passam em eventos como Festival de Berlim, Toronto International Film Festival ou Cannes) e, essencialmente, por um preço acessível, sendo eles em Porto Alegre a Cinemateca Capitólio, Cinemateca Paulo Amorim e Cinebancários. Vale o destaque, ao cinema universitário da Sala Redenção na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, que oferece cinema gratuito, através de uma programação diversificada e inclusiva. Além disso, coube a coincidência de que dois dos três cinemas de rua também sejam Cinematecas, que desempenham um papel importante na preservação e pela

programação cultural, permitindo que novas gerações tenham acesso a filmes de diferentes tempos, lugares e culturas, se configurando num ato de patrimônio.

Seja tangível ou intangível, o patrimônio é um reflexo da memória das pessoas que contribuíram para a formação de um lugar e comunidade. Ele alimenta a memória coletiva e ajuda a construir a memória nacional (Pontes, 2021). Para isso, se quisermos nos lembrar de muitas coisas, precisamos nos prover de um grande número de lugares (Yates, 2007).

Em 1937, o Brasil deu um passo importante para a proteção do patrimônio nacional. O então presidente Getúlio Vargas assinou o Decreto Lei nº 25, que estabeleceu a organização do patrimônio histórico e artístico nacional. O conceito é amplo e pode ter vários significados, pode ser qualquer documento que pertença a uma pessoa física ou jurídica, registrado em qualquer meio e suporte. Nesta discussão, não estamos falando só de documentos tradicionais em papel, mas também de filmes, imagens e sons, analógicos e digitais, que são considerados como patrimônio arquivístico.

Um espaço que pode contribuir para o debate de uma cultura cinematográfica nacional pode ser encontrado em documentos audiovisuais, que incluem imagens em movimento e o som, considerados documentos de arquivos, no plural, por abranger o documento, a instituição e o serviço. Os mesmos são encontrados em coleções de Arquivos de Filmes e Cinematecas. São aqueles documentos recebidos ou produzidos por pessoas ou entidades públicas ou privadas no exercício de suas atividades (Tognoli; Guimarães, 2011). Sendo que os arquivos têm vários significados para diferentes grupos sociais, como valor de prova, sugerido por Duranti (1994), ou valores primários ou secundários, probatório e informativo, como defendido por Schellenberg (2006).

Antes de nos aprofundarmos na análise da Cinemateca Capitólio como parte integrante do patrimônio cultural gaúcho e nacional, é de extrema relevância ressaltar certos eventos e marcos históricos que conduziram à consideração desses valiosos registros, sejam eles textuais ou não, como elementos de patrimônio no contexto brasileiro.

Na década de 30, na Europa, um movimento de conservação de filmes liderado por colecionadores resultou na criação das primeiras Cinematecas e Arquivos de Filmes. Exemplos incluem a Svenska Filminstitutet em Estocolmo, o British Film Institute National Archive em Londres e o The Museum of Modern Art (MoMA) - Department of Film em Nova Iorque. Em Paris, Henri Langlois e Georges Franju⁷ estabeleceram a Cinémathèque

⁷ Cineasta francês conhecido por suas contribuições significativas ao cinema de horror e fantasia. Seu

française / Musée du cinéma, desencadeando um movimento que levou à formação dos principais Arquivos de Filmes do mundo. Este movimento teve um impacto significativo no Brasil, influenciando Paulo Emílio Salles Gomes a fundar e administrar a Cinemateca Brasileira. Seu objetivo era preservar e disseminar o patrimônio audiovisual, tornando a instituição a maior da América Latina, com a visão de criar um espaço dinâmico e vivo dedicado à sétima arte, funcionando como um museu vivo do cinema.

Em uma entrevista concedida à revista de crítica cinematográfica Cahiers du Cinéma nos anos 60, Henri Langlois respondeu às indagações feitas por Éric Rohmer⁸ e Michel Mardore⁹, abordando questões cruciais, entre elas: como podemos resgatar filmes do esquecimento? E, uma vez recuperados, como podemos compartilhá-los com um público mais amplo? É digno de nota que essas duas questões fundamentais servem como alicerce para a temática abordada neste trabalho.

A exibição de uma obra cinematográfica antiga só pode ocorrer se ela tiver sido devidamente preservada. Portanto, a coleta e avaliação desempenham um papel essencial. Após a preservação adequada e a organização definida, torna-se viável planejar ações de acesso e difusão. No entanto, desde o início do advento desse gênero documental, ele tem enfrentado obstáculos consideráveis ao seu enquadramento nas estruturas arquivísticas e à sua incorporação nos padrões convencionais de organização documental em Cinematecas, muito pela autonomia que essas instituições possuem em estabelecer seus próprios critérios. Isso ocorre principalmente porque esse gênero documental abraça uma ampla variedade de tipologias, que vão muito além do documento e do querer salvaguardar, dependem de profissionais capacitados e infraestrutura adequada.

Os Arquivos de Filmes, independentemente de sua afiliação a uma coleção ou fundo¹⁰, desempenham uma função dupla, um híbrido que abrange tanto a preservação quanto a exibição. Uma Cinemateca, já nasce como Arquivo, opera para colecionar e preservar documentos sobre o Cinema e incorpora o objeto filme na sua programação, segue padrões internacionais e nacionais de arquivística, caracterizado por funções de avaliação, descrição, conservação, preservação e difusão, porém, historicamente as

trabalho notável inclui o filme "Olhos Sem Rosto" (1960), uma obra-prima do cinema de terror gótico.

⁸ Eric Rohmer foi um renomado cineasta e crítico francês associado à Nouvelle Vague. Sua filmografia inclui obras notáveis como "A Colecionadora" (1967).

⁹ Pseudônimo de Michel Jean Guinamant, é um romancista, crítico de cinema, fotógrafo e diretor francês, do filme "Le Saveur" (1971).

¹⁰ Na Arquivologia, refere-se a um conjunto de documentos provenientes do mesmo contexto. Esses documentos são agrupados e organizados num fundo.

ações de difusão em Arquivos são vistas como secundárias, portanto, devido a configuração do tipo de documento encontrado em Cinematecas, especificamente, o filme, atribuído de significado individual e coletivo pode ser abordado numa ótica da Museologia.

Uma Cinemateca, enquanto Museu, funciona a partir da expografia¹¹ em exposições, assim, assume a configuração de um Museu de Cinema, abraçando responsabilidades associadas ao colecionismo e a comunicação de uma narrativa, seja na exibição de filmes ou em exposições (físicas e digitais). No âmbito dessa dimensão museológica, é imperativo reconhecer sua incumbência educativa ao atribuir significado aos objetos, um semióforo, tornando-se um epicentro onde a riqueza da cultura cinematográfica pode florescer e se expandir.

O ato de transmissão integrado a educação realizada pelas Cinematecas transcende as fronteiras de áreas do conhecimento, permite uma colaboração interdisciplinar, pois uma Cinemateca, enquanto lugar, concilia todas as artes num meio popular de expressão, onde acolhe em seus arquivos uma parte da memória, cultura, economia e olhar do país.

Para desvendar a influência do audiovisual nas dinâmicas da memória, Joël Candau, antropólogo francês que estuda a memória social, introduz o conceito de sócio transmissor (2010), sendo qualquer coisa que possa estabelecer uma conexão entre o presente e o passado, e que possa transmitir um sentido social e uma emoção compartilhada. Um sócio transmissor pode ser um objeto, um monumento, uma imagem, um som, um gesto, uma palavra, etc. O Cinema é um exemplo de sócio transmissor, pois ele pode criar imagens e sons que remetem a um passado comum, que despertam sentimentos e identificações, e que moldam a forma como as pessoas se lembram e se relacionam com a história e o outro. O Cinema pode, assim, contribuir para a construção e a preservação da memória coletiva. O que leva a uma questão de reflexão: qual patrimônio cinematográfico do Brasil é declarado como tal?

Com mais de 125 anos de existência desde o advento do Cinema, estamos diante de uma encruzilhada que merece a atenção meticulosa dos estudiosos e entusiastas da sétima arte, pois muita gente passou e ainda vai passar por cinemas. A observação de que arquivistas raramente se dedicam a uma reflexão aprofundada sobre o Cinema é, inquestionavelmente, pertinente atribuir uma especialidade como arquivistas de imagens

¹¹ Na Museologia, é a prática de comunicação com o público, em apresentar objetos ou obras para criar uma narrativa coesa e envolvente.

em movimento, são novos atos e gestos de patrimônio do Arquivo com a comunidade.

O termo 'cinemateca' frequentemente evoca um local para projeção de filmes antigos, não comerciais, nacionais e, em muitos casos, aclamados pela crítica e não necessariamente descobertos pelo público. Entretanto, essa visão estreita e redutiva de algo considerado "velho", comumente associado aos Museus e Arquivos, negligencia a vasta riqueza do patrimônio, bem como a imperativa necessidade de sua preservação e difusão. Tal perspectiva pode, inadvertidamente, obscurecer a existência de filmes, objetos e documentos que, lamentavelmente, jamais cheguem ao conhecimento da maioria do público, contradizendo o grito de democratização dos arquivos, cabendo aos lugares de cinema realizarem essa curadoria da memória-movimento.

No âmbito brasileiro, a Constituição de 1988, em seu Artigo 216, expandiu a concepção de patrimônio que remonta às proposições de Mário de Andrade e ao Decreto-Lei nº 25 de 1937. Esta redefinição abarca uma ampla gama de elementos, incorporando formas de expressão, modos de criação, produção e convívio social, produções científicas, artísticas e tecnológicas, obras de arte, objetos de valor histórico e cultural, documentos, edificações, bem como outros espaços destinados a manifestações de cunho artístico-cultural. Adicionalmente, abarca conjuntos urbanos e sítios que ostentam valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Consoante as reflexões de Mário Chagas (2009), o empreendimento de preservação manifesta uma intrínseca ligação com duas questões: a atribuição de valor e a exposição a perigos potenciais. Nesse contexto, torna-se transparente a constatação de que a configuração e a manutenção do patrimônio são permeadas por considerações de natureza política, bem como por interesses variados, ensejando disputas que oscilam entre a preservação e o esquecimento.

Os filmes, como forma singular de expressão cultural, ocupam um lugar de destaque e são tidos como um dos patrimônios mais suscetíveis e vulneráveis aos efeitos do inexorável transcorrer do tempo, ou seja, em perigo potencial de se perder. A responsabilidade pela custódia desses registros fílmicos recai, em sua maioria, sobre as Cinematecas e instituições privadas, que, por sua vez, são frequentemente confrontadas com ameaças latentes à integridade desses cimélios¹². Esse fato é exemplificado pelo lamentável incidente que assolou a Cinemateca Brasileira em 2021, resultando não apenas na perda irremediável de obras cinematográficas, mas também na destruição de

¹² Refere-se a um objeto, relíquia ou lembrança que possui valor histórico, cultural ou sentimental.

documentos e materiais impressos de inestimável valor cultural e histórico. É inquestionável que esse evento trágico se configura como um episódio previsível, vinculado à negligência e desinteresse que permearam a gestão da cultura durante o período de Bolsonaro.

Hobsbawm (2012) postula de forma convincente que a "invenção de tradições" é um mecanismo crucial para a legitimação de instituições, status ou relações de autoridade, que, por sua vez, estabelecem a base de identificação da comunidade que as envolve. Nesse contexto, a análise revela que o Cinema e, por extensão, o filme, objeto e documento, emergem como instrumentos eficazes na legitimação do patrimônio audiovisual e cinematográfico mantido sob os auspícios das Cinematecas.

A resposta ao problema de pesquisa, de “como o ato de transmissão patrimonializa cinematecas?”, desdobra-se em uma série de considerações multifacetadas, uma vez que o cerne da questão envolve a análise aprofundada do próprio conceito de patrimonialização em relação aos Arquivos e a Cinemateca. Essa investigação intrínseca, por sua vez, gera uma série de questões adicionais que serão abordadas ao longo do trabalho, tais: como ocorre a distinção entre arquivo e museu no ambiente das Cinematecas?

O presente estudo concentra a análise de maneira específica na atividade da Cinemateca Capitólio, situada em Porto Alegre, sua escolha ocorreu devido a instituição ter uma arquivista no seu quadro de funcionários, além de um Centro de Documentação consolidado, com um acervo que contempla as áreas de Arquivologia, Museologia e Biblioteconomia, se manifestando como um espaço multidisciplinar.

Para contribuir conceitualmente ao problema de pesquisa da patrimonialização, é utilizado o conceito de musealização, o qual denota a alteração do status cultural de um objeto quando este é incorporado ao acervo de um Museu, ou seja, quando é atribuído significado. Esse processo confere ao objeto uma nova existência e uma redefinição de seu significado intrínseco, transformando-o em um veículo de comunicação. É sob a lente conceitual da musealização que o estudo se propõe a examinar o objeto filme, enquanto projetado em salas, desempenhando um fator comunicacional de memória social.

Portanto, no contexto que nos debruçamos, as Cinematecas emergem como instâncias que suscitam interessantes dicotomias e neologismos, delineando as intersecções entre documento e obra de arte, arquivo e museu, bem como cinema e monumento. No livro "História e Memória," de Jacques Le Goff (2003), destacam-se os conceitos de monumento e documento, os quais são considerados elementos cruciais na

edificação da memória social e na configuração da própria História, esta última compreendida como uma projeção da memória coletiva. Inicialmente, os monumentos representavam qualquer objeto que pudesse evocar o passado, abarcando registros escritos e arquitetônicos.

Cabe ainda deliberações de ordem terminológica, Jean Davallon (2006; 2014) utiliza o termo **gesto** para representar o processo de patrimonialização, contudo, se preferiu utilizar a palavra **ato** quando referido a transmissão, para representar um movimento adaptado a um fim ou ação performativa da administração de uma instituição. A palavra ato também é utilizada no Cinema para corresponder normalmente a estrutura de três atos no roteiro, sendo o primeiro ato a introdução, ou seja, a apresentação do cenário, dos personagens e do enredo.

Também foi empregado na palavra *cinema* que remete tanto ao local de exibição como ao conjunto de técnicas, arte e indústria cinematográfica. O **Cinema** (em maiúsculo) será empregado no contexto cinematográfico das manifestações humanas, artísticas, documental, entre outras. Do mesmo modo, a palavra **cinema** (em minúsculo) será empregado ao lugar de exibição, a sala. O contrário ocorre na palavra *arquivo* que em maiúsculo será empregado na instituição e em minúsculo para o serviço ou acervo.

Considerando a abrangência dos diversos suportes encontrados nos acervos das Cinematecas, torna-se mais apropriado referir-se ao "patrimônio cinematográfico", que são todos os bens móveis e imóveis, incluindo o filme, objetos, documentos, espaço arquitetônico etc, sem detrimento dos termos "patrimônio audiovisual" que se refere às gravações sonoras, radiofônicas, cinematográficas, televisivas e demais produções que incluem imagens em movimento. Enquanto o "patrimônio fílmico" compreende unicamente ao filme, seja, curta ou longa metragem. Ademais, o termo "patrimônio audiovisual" adquire uma relevância global, uma vez que foi adotado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2005 como parte das celebrações do Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, estabelecido em 27 de outubro. Esta data comemorativa foi instituída com o propósito de ampliar a conscientização acerca da importância e dos desafios associados à preservação de documentos sonoros e audiovisuais.

Com esse recorte, a pesquisa condensa um estudo descritivo e exploratório. A **metodologia** em que o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) será desenvolvido é de cunho qualitativo e consistiu em uma revisão bibliográfica abordando o tema de Arquivos de Filmes e temática da patrimonialização, especificamente, sobre o ato de transmissão

proposto por Davallon (2006; 2014), o tema cruza constantemente com conceitos de difusão e comunicação. A consulta de fontes bibliográficas foi através de livros, artigos, dissertações, teses, buscas em repositórios digitais como o Lume e o Google Acadêmico. Para realizar a pesquisa bibliográfica, foram utilizados os seguintes procedimentos: a) definição dos objetivos; b) delimitação do recorte espacial da pesquisa, no caso, a Cinemateca Capitólio; c) organização, leitura e fichamento dos documentos bibliográficos; d) análise e interpretação dos dados.

A análise e a interpretação dos dados foram realizadas a partir de uma abordagem qualitativa, que busca compreender os significados e as relações presentes, buscando identificar as principais ideias, conceitos, exemplos, lacunas, etc. A interpretação foi feita de forma crítica, reflexiva e criativa, buscando relacionar os dados com os objetivos e as questões de pesquisa, com o referencial teórico e com o contexto histórico e social.

No capítulo II **“Cinema-Arquivo”** e seus subcapítulos, foram abordados os desafios e complexidades intrínsecos à definição dos conceitos de arquivo, patrimônio cinematográfico, documento/monumento, assim como, o processo de patrimonialização de arquivos, semióforo, musealização, conceitos inerentes a tais noções. O embasamento teórico para esta análise fundamentou-se em obras de referência, tais como "Uma Filosofia de Arquivos Audiovisuais" de Ray Edmondson (2017), as teses "Patrimônio Cinematográfico Brasileiro: Questões Conceituais e Possíveis Formas de Patrimonialização" de Nezi Heverton (2022), "Em Territórios do Patrimônio Cinematográfico: Cinema, Memória e Patrimonialização" de Renata Ribeiro Gomes de Queiroz Soares (2014) e "A Patrimonialização Cultural de Arquivos no Brasil" de Francisco Alcides Cougo Junior (2021). O termo correlato, semióforo e musealização, também foi abordado com base nas contribuições de Krzysztof Pomian (1984; 1998), Bruno Brulon (2017) e Zbyněk Stránský (1974).

No capítulo III **“Uma Odisseia no Cinema ou uma disputa de acervos?”** parte do estudo adentra uma análise teórica acerca da natureza das Cinematecas e suas respectivas categorias e atribuições.

No capítulo IV **“Cinema de Patrimônio”** busca-se conceitualizar uma categoria de Cinema com valor histórico e que tem como missão a transmissão do patrimônio, busca-se também compreender ações e atividades que estão relacionadas ao processo de patrimonialização, alinhado ao ato de transmissão.

No capítulo V **“Classificação do Arquivo-Museu: o que é uma cinemateca?”** e seus respectivos subcapítulos do estudo, busca-se conceituar e diferenciar Cinemateca, é

apresentado um breve contexto da Cinemateca Brasileira como instituição referência, seguido pelo histórico na Capitólio como Cine Theatro (1928 - 1994), bem tombado pelo município (2002) e Estado (2006), até tornar-se Cinemateca (2004 - atualmente).

Nos “**Créditos Finais**” é ressaltado que o campo de pesquisa relativo a patrimonialização de Cinematecas ainda demanda um aprofundamento significativo, principalmente na relação arquivo-museu e possíveis ações de transmissão. No que tange outras áreas, como a restauração de filmes ou atividades educativas, também carece de aprofundamento, principalmente, para lapidar e congregar projetos sociais e comunitários.

Nesse contexto, este trabalho de pesquisa busca agregar, em uma abordagem na cidade de Porto Alegre, as ações, aspirações e projeções da Cinemateca Capitólio, ancoradas no entrecruzamento de práticas arquivísticas, museológicas e cinematográficas. Para então, num futuro intencionar a memória-movimento em programas de transmissão rizomáticos para Cinemas de Patrimônio, onde permite pensar os acervos, a expografia, os objetos e documentos, em emaranhados de fluxos, seja em Cinematecas, Arquivos de Filmes, Museus de Cinema ou Clubes de Cinema.

2 CINEMA-ARQUIVO

“Essa nova memória é uma memória arquivística.”

Paul Ricoeur, 2007

Dziga Vertov, cujo nome verdadeiro era Denis Arkadievitich Kaufman, figura proeminente no mundo do cinema, fundou o movimento Kino-Pravda, que em tradução significa "Cinema-Verdade". Sua premissa central consistia em utilizar o cinema como uma ferramenta para retratar a realidade cotidiana da população soviética. Sua contribuição mais marcante foi a concepção do Kino-Glaz, ou "Cine-Olho". Esta abordagem rejeitava a artificialidade das imagens e os simbolismos presentes no cinema contemporâneo, especialmente no trabalho de Sergei Eisenstein (*O Encouraçado Potemkin*, 1925). Ao invés disso, Vertov advogava pela produção de filmes gravados sem intervenção do observador, mantendo a integridade original das cenas na montagem. Para Walter Benjamin (2018), o cinema, a partir da montagem, não modifica apenas o mundo das imagens, mas também a nossa percepção.

O conceito revolucionário de Vertov não visava apenas capturar a realidade, mas buscava transcendê-la, propondo uma forma de documentação autêntica e imparcial, similar aos princípios fundamentais da Arquivologia. Sua preocupação em retratar a verdade de maneira não mediada se assemelha ao objetivo da preservação documental em seu estado original para garantir sua autenticidade.

Além disso, é possível estabelecer paralelos entre Vertov e sua abordagem cinematográfica a áreas como a Museologia, onde os museus se empenham na representação e interpretação da realidade por meio de exposições. Os filmes de Vertov podem ser comparados à exposição das imagens em movimento, fornecendo uma leitura dinâmica da realidade, de modo semelhante ao papel dos museus na contextualização e exibição de objetos e narrativas.

A introdução da câmera de filmar marcou uma transição fundamental na relação entre o ser humano e a expressão visual. Leroi-Gourhan (1990) destacou essa transformação ao afirmar que a mão passou a desencadear um processo programado em máquinas automáticas, evidenciando o poder de registrar memórias e comportamentos por meio da tecnologia.

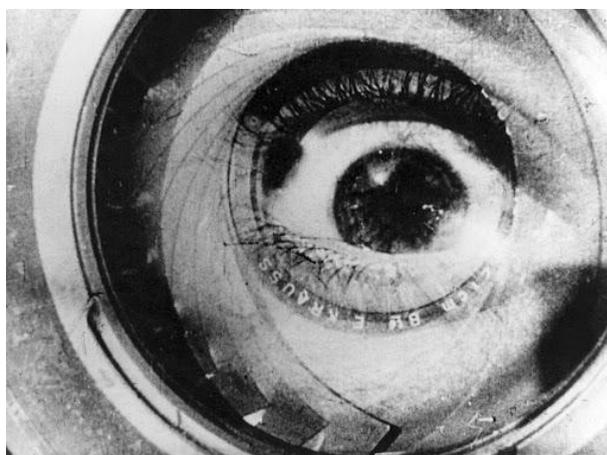
Ao longo do tempo, o cinema evoluiu, mudando a maneira de representar imagens em movimento e introduzindo o conceito de "imagem-movimento", como explicado por

Deleuze (1985). Uma imagem-movimento vai além da simples exibição visual, pois busca mostrar as inter-relações entre os elementos dentro de um contexto fechado e, simultaneamente, explorar conexões entre diferentes conjuntos e a totalidade, mantendo-se aberta a novas interpretações.

Nesse sentido, o Cinema não se limita apenas ao que é projetado na tela, mas também se concentra na inter-relação entre as imagens, conforme discutido por Roland Barthes (1982) ao sugerir a existência de um terceiro sentido cinematográfico, emergente das relações entre as imagens e seu contexto.

Um exemplo notável é o filme de 1929 de Dziga Vertov, intitulado "Um Homem com uma Câmera" (Figura 1), uma espécie de manifesto impresso em película. Este filme nos transporta por diferentes "estratos temporais" (Koselleck, 2014, p. 9), indo além da simples visualização, explorando a maneira como vemos e interpretamos o que é mostrado. As histórias imersas numa temporalidade *mise-en-abyme*¹³, onde os "estratos temporais" estão presentes em múltiplos planos e origens distintas, coexistindo e operando simultaneamente.

Figura 1 — Cena do filme Um Homem com uma Câmera



Fonte: Fundação Iberê Camargo¹⁴

Para Vertov, cada elemento filmado, sejam máquinas, paisagens ou sujeitos, servia como catalisador, capturando e refletindo movimentos e relações. Esses corpos e lugares, ao se configurarem numa instância de **memória-movimento**, destacam o papel crucial do intervalo como percepção, o olhar do observador, o arquivo e o próprio objeto fílmico.

Os elos entre o cinema e os arquivos se desdobram em diferentes prismas,

¹³ Termo francês que costuma ser traduzido como "narrativa em abismo".

¹⁴ Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/programa/um-homem-com-uma-camera-de-dziga-vertov/>

destacando-se três perspectivas fundamentais: a primeira se revela quando o Cinema se apropria dos acervos arquivísticos em busca de documentos que alimentarão suas produções cinematográficas; a segunda, ponto central deste projeto e que nos interessa, surge ao observarmos a constituição de Arquivos de Filmes, Cinematecas ou Museus de Cinema a partir das atividades cinematográficas e do colecionismo; a terceira é o processo de restauração, sobretudo, relacionado aos filmes.

A intersecção entre Cinema e imagem frequentemente se entrelaça aos arquivos, tornando-se fonte primordial para a criação de filmes e documentários, como já exemplificado em "Retratos Fantasmas" (Figura 2) de Kleber Mendonça Filho. Essa relação se evidencia também nas práticas de restauração, conservação e digitalização, como no caso do filme "Limite" (1931) de Mário Peixoto, restaurado pela The Film Foundation de Martin Scorsese. Outras iniciativas, como: a Cinelimite, uma organização sem fins lucrativos dedicada à exibição, distribuição e digitalização do cinema brasileiro de repertório, e o LUPA - Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), reforçam o compromisso com a preservação do patrimônio cinematográfico.

Figura 2 — Cena de Retratos Fantasmas (2023)



Fonte: G1¹⁵

A restauração de filmes como parte do patrimônio cultural não é algo novo. Na verdade, desde os primórdios do Cinema, temos realizado intervenções para manter e preservar filmes, na recuperação da funcionalidade, como disse Cesare Brandi (2004). No

¹⁵ Disponível em:

<https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2023/08/24/retratos-fantasmas-de-kleber-mendonca-filho-estreia-no-cine-bangue-nesta-quinta-feira-24.ghtml>

entanto, o conceito de restaurar filmes como parte do patrimônio cultural começou a ganhar destaque na década de 1980, quando obras como "Intolerância" (1916), de D. W. Griffith, e "Metrópolis" (1927), de Fritz Lang, exigiram intervenções urgentes.

A restauração de filmes como parte do patrimônio cinematográfico envolve técnicas muito específicas e distintas das outras áreas de restauração do patrimônio cultural. Por isso, é crucial que essas ações sejam realizadas por profissionais especializados, utilizando materiais e técnicas específicas para preservar adequadamente o valor histórico e cultural dessas obras fílmicas.

Após esse processo é habitual, que nos créditos iniciais ou finais, possamos ver as informações sobre seu restauro, quem financiou ou participou (principalmente instituições privadas), alguns exemplos são os filmes: *Les Diaboliques* (1955) de H. G. Clouzot; *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock; e *Frágil como o Mundo* (2001) de Rita Azevedo Gomes.

Assim, as instituições relacionadas ao Cinema desempenham um papel essencial na preservação da memória e do patrimônio cultural de uma nação, abrigando registros em seus acervos e coleções pessoais. Segundo Butruce (2019), a preservação compreende uma série de procedimentos, que incluem desde a pesquisa, acesso e difusão. Na Arquivologia, a difusão deveria ser compreendida, principalmente por Arquivos Históricos, como diálogo e pedagogia arquivística, ou seja, a preservação e acesso é apenas o começo.

A concepção da preservação do cinema como um legado histórico e cultural teve suas raízes em 1898, quando Boleslaw Matuszewski (2004) propôs a criação de Arquivos específicos para o Cinema. Todavia, a preservação transcende a obra cinematográfica enquanto expressão artística de uma cultura, expandindo-se para uma diversidade de suportes associados à prática cinematográfica. Documentos textuais, iconográficos, sonoros, fotográficos e outros, contribuem para a materialização e perenidade de obras compostas por imagens em movimento.

O Cinema, como forma contemporânea de arte, combina imagem, som e movimento de maneira singular. A câmera cinematográfica atua como um instrumento de registro de uma sociedade multifacetada, quase como uma "câmera antropofágica", absorvendo a cidade, monumentos, arquivos, testemunhos e objetos museográficos. Isso é evidenciado em filmes como *Cléo de 5 à 7* (1962), de Agnès Varda, e *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica. Essas obras exemplificam a capacidade do Cinema de refletir a dinâmica social de suas épocas, abordando conflitos, desafios e aspirações.

"Cléo de 5 à 7" acompanha uma jovem cantora à espera de resultados médicos cruciais, expondo a angústia e solidão da personagem em uma Paris vibrante. Reconhecido como um marco da Nouvelle Vague, o filme reflete sobre questões sociais e existenciais da França pós-guerra. Já "Ladrões de Bicicleta" narra a busca de um pai e filho por uma bicicleta roubada, crucial para o sustento da família em meio à pobreza. Este filme neorrealista italiano destaca-se por retratar a realidade crua e dramática da sociedade da época, utilizando atores não profissionais e cenários reais.

A capacidade dos filmes de amalgamar música, dança, literatura, escultura, pintura, humanismo, arquitetura e história é notável, gerando cenas icônicas, como a memorável corrida dos protagonistas no Museu do Louvre em *Bande à Part* (1964), de Jean-Luc Godard.

Figura 3 — Cena de *Bande à Part* (1964)



Fonte: Pinterest¹⁶

Além disso, por meio de recursos de efeitos especiais, o Cinema detém um poder singular de criar realidades alternativas, explorando uma imaginação plástica ilimitada, em paralelo aos domínios da fantasia (Chauí, 2002, p.333), tal como evidenciado em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang e *Crimes do Futuro* (2022), de David Cronenberg. A singularidade do cinema como síntese artística e dinâmica não apenas oferece entretenimento, mas também a habilidade de refletir, interpretar e comunicar a complexidade da experiência humana por meio de um meio audiovisual em constante evolução.

¹⁶ Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/616008055251181423/>

Existem inúmeros filmes cabíveis de preservação, sendo a mesma um componente vital do patrimônio cultural e histórico, mantendo uma ligação histórica com a intervenção direta de colecionadores de Cinema. Estes indivíduos desempenharam um papel fundamental na salvaguarda de materiais que, de outra forma, teriam sido descartados pela indústria ou perdidos pela falta de manutenção adequada. Ademais, foram de importância crucial na institucionalização de Arquivos de Filmes e Cinematecas, especificamente concebidos para a preservação dessa documentação valiosa.

No cenário brasileiro, como pontuado por Nogueira (2004), a ausência de meios adequados de conservação e a escassez de políticas públicas específicas ocasionaram a quase total perda da produção cinematográfica anterior aos anos de 1920. O conhecimento sobre essa produção é limitado, baseando-se principalmente em informações veiculadas por publicações da época. Sendo, *Os óculos do vovô* (1913) o curta-metragem mudo de Francisco Dias Ferreira dos Santos, o mais antigo filme de ficção brasileiro ainda preservado e disponível no Youtube¹⁷ do CTAv - Centro Técnico Audiovisual.

A contribuição dos colecionadores transcende a mera preservação mecânica do material cinematográfico. Eles desempenharam um papel ativo na salvaguarda e promoção do cinema. Um exemplo marcante é Íris Barry, que, ao fundar o Departamento de Cinema do Museum of Modern Art (MoMA) em Nova Iorque, em 1935, dedicou anos de sua vida para persuadir grandes produtores norte-americanos a doar sistematicamente cópias de seus filmes para a instituição (Surowiec, 1996). Outro exemplo relevante é Henri Langlois, colecionador que defendia a missão da cinemateca como sendo a de "coleccionar tudo e mostrar tudo", transformando seu acervo pessoal no cerne da Cinemateca Francesa.

Entretanto, é essencial destacar que ao aspirar a coletar tudo, adentramos na perspectiva do "Mal de Arquivo", termo introduzido pelo filósofo Jacques Derrida (2001) para descrever a impossibilidade de um arquivo ser completo, coerente ou absolutamente representativo da totalidade do passado ou do conjunto de documentos que tenta preservar.

A noção de colecionar e exibir todos os elementos do universo cinematográfico é, indiscutivelmente, uma tarefa colossal e praticamente inatingível, dada a vastidão e diversidade desse campo. Contudo, a preservação de filmes e materiais cinematográficos

¹⁷ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=A_YDF9cDuDk&ab_channel=CTAvCentroT%C3%A9cnicoAudiovisual

transcende a simples coleta e armazenamento. Engloba também a interpretação, contextualização e exposição desses materiais, com o objetivo não apenas de preservar sua integridade artística e histórica, mas também de torná-los acessíveis e relevantes para o público contemporâneo (Edmondson, 2017).

Lamentavelmente, grande parte do patrimônio cinematográfico do início do Cinema foi perdida, em especial devido a problemas relacionados aos componentes químicos das películas e à negligência em relação aos materiais considerados de valor "secundário". Estes materiais, muitas vezes menosprezados por não possuírem um apelo comercial evidente, são, no entanto, de inestimável valor cultural e social, merecedores de serem reconhecidos como patrimônio e exibidos a partir das amostragens preservadas. Aqui, cabe o desprezo ao cinema comercial, nas palavras da escritora e cineasta Marguerite Duras, mais conhecida no Brasil como autora de *O amante* (1984), ela acusa o capitalismo de alienar o espectador e de impedi-lo de ter acesso ao imaginário. Duras criou filmes que combatiam esse pretexto comercial, seu filme mais audacioso foi *"L'Homme atlantique"* (1981). Nele, imagens do mar de Trouville são intercaladas com um intervalo de 25 minutos de tela escura, sem qualquer imagem visível, enquanto o espectador ouve um texto elaborado para o filme. Esse procedimento evidencia a renúncia ao princípio central do cinema - a imagem em movimento - ao mesmo tempo em que o texto mantém sua natureza literária e poética. Contudo, a visão de que o cinema não pode ser comercial também é estreita, ignorando o fato de que a arte sempre foi comercializada, como por exemplo nas obras "O Nascimento de Vênus" de Sandro Botticelli ou "A Criação de Adão" de Michelangelo.

Na esfera da Arquivologia, sempre houve um desafio singular na preservação de documentos de cunho cultural e social, especialmente aqueles atribuídos de valor permanente pela Teoria das Três Idades¹⁸. Consequentemente, a Arquivologia enfrenta obstáculos consideráveis na preservação e organização de materiais audiovisuais. É imperativo não apenas zelar fisicamente por esses elementos, mas também adotar uma abordagem crítica e sensível para compreender seu valor histórico, cultural e artístico.

Este desafio amplia-se na busca por estratégias que garantam a preservação e o acesso a esses registros, assegurando que sejam compreendidos e apreciados pelo público. Algumas abordagens relevantes envolvem a ampliação do conceito de difusão, a compreensão do processo de patrimonialização de arquivos, bem como o investimento na

¹⁸ Proposto por Schellenberg, categoriza os documentos em em três fases ou ciclo de vida: corrente, intermediária e permanente, com base na sua utilidade e valor ao longo do tempo.

formação e capacitação de profissionais.

Além disso, é fundamental realçar o papel do "arquivista de imagens em movimento" que segundo a Association of Moving Image Archivists (AMIA) seria uma especialização para o profissional. Esses profissionais desempenham um papel crucial na preservação, restauração e disponibilização do vasto acervo de imagens em movimento, abarcando filmes, televisão, vídeo e formatos digitais. Essa posição também ressalta o papel educacional, histórico e cultural dos filmes, contribuindo para a valorização deles como recursos de grande importância. Essa especialização do arquivista ganha outro termo para Edmondson (2017), o de arquivista audiovisual, compreendendo as mesmas funções propostas pela AMIA.

No âmbito brasileiro, a Carta de Ouro Preto (2010) sublinha a urgência da formação e capacitação dos profissionais do campo audiovisual para a salvaguarda desse patrimônio. Este destaque ressalta a importância do treinamento e da educação na preservação do patrimônio cinematográfico, garantindo que esses valiosos recursos culturais, históricos e educacionais sejam mantidos e transmitidos às gerações futuras. Assim, a Arquivologia desempenha um papel de extrema relevância na manutenção e preservação desse precioso patrimônio audiovisual e cinematográfico.

A importância de preservar a história do Cinema por meio de arquivos é multifacetada e abrange vários aspectos, como: 1) os filmes são documentos históricos que refletem a cultura, os valores e as mudanças sociais ao longo do tempo; 2) recursos para acadêmicos, estudantes e pesquisadores interessados na história do cinema ou cineclubismo; 3) preservam o legado de cineastas, atores, roteiristas, diretores de fotografia e outros profissionais envolvidos na criação cinematográfica e; 4) está diretamente relacionada com a ideia de comunidade ou espectadores-catalisadores que frequentam e utilizam o cinema.

Em suma, os arquivos desempenham um papel essencial na preservação da história do Cinema, garantindo que as obras cinematográficas e seus contextos culturais e históricos sejam mantidos, estudados e apreciados ao longo do tempo.

Claudio Pavone (1970) enfatiza a relevância do arquivo como um reflexo organizacional da memória, tanto de instituições quanto de indivíduos, em relação aos seus propósitos práticos. Segundo Pavone, a importância dos arquivos reside na sua capacidade de documentar a maneira como a memória é sistematizada e fisicamente apresentada. É crucial entender que os arquivos vão além de meros depósitos de documentos, sendo espelhos da cultura e das práticas de uma organização ou indivíduo.

Assim, a gestão eficiente dos arquivos é essencial para garantir a preservação do patrimônio.

Há uma variedade de terminologias utilizadas pelas instituições que preservam o patrimônio audiovisual e cinematográfico, desde Cinematecas, Filmotecas, Museus de Cinema ou Arquivos de Filmes.

Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, o termo "Cinemateca" refere-se a uma "instituição ou serviço que reúne, conserva, realiza processamento técnico e disponibiliza documentos cinematográficos, também chamada de filmoteca" (2005, p. 49).

Essas cinematecas além de serem um espaço de preservação, devem ser um serviço para a cultura cinematográfica, atraindo o público para assistir os filmes de sua programação. Assim, compreendemos que toda Cinemateca/Filmoteca é um arquivo de filmes, podendo coexistir no mesmo espaço com uma biblioteca ou ter aptidão de também ser um museu. Contudo, pela falta de profissionais ou de um planejamento, ocorre que a distinção não existe, sendo tudo atribuído a um conceito de centro de documentação.

Os Arquivos realizam seu trabalho apoiados em métodos e princípios de gestão, como qualquer outra organização, seguem políticas e procedimentos a respeito do funcionamento do arquivo, seja na constituição das coleções ou fundos, ou seja na seleção; na documentação ou catalogação; a preservação e conservação; o acesso e a difusão, aqui pode ser incluído a curadoria da programação, atividades educativas e expositivas, bem como trazer o público a frequentar o espaço.

A autora Lucena (2013) discute o pensamento do cineasta russo Andrei Tarkovski (Stalker, 1929), destacando sua ênfase na importância temporal ao considerar os motivos que levam o público ao cinema. Tarkovski ressaltou que o deslocamento das pessoas de suas residências para as salas de projeção está intimamente ligado ao conceito de tempo. Ele argumentou que as cinematecas têm a responsabilidade de preservar e, segundo Tarkovski (1998), de explorar artisticamente o aspecto mais valioso do cinema: a capacidade de capturar a realidade temporal em celulóide.

Pensar nos "lugares de memória", conforme proposto por Pierre Nora (1993), envolve analisar os Arquivos de Filmes, assumindo também o papel de cinemas de rua e prédios históricos, por onde diversos filmes, pessoas, narrativas e convivências percorreram.

Desde 1895, quando os irmãos Auguste e Louis Lumière introduziram o cinematógrafo em um café parisiense, inicialmente com propósitos científicos, muitas

outras narrativas e memórias surgiram como movimentos. Na época, não previram o potencial comercial e cultural de sua invenção, os primeiros filmes produzidos por eles retratavam cenas do cotidiano de Paris, como a emblemática saída dos trabalhadores da fábrica Lumière, em *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), considerada a primeira obra cinematográfica, e a famosa chegada do trem na estação, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895).

Os irmãos Lumière, ao buscar a reprodução da realidade, estavam direcionando seus esforços para a ciência, sem antever a magnitude de sua criação, que se tornaria uma forma de magia, arte e registro histórico para tantos outros nomes.

Georges Méliès foi pioneiro em introduzir a magia no cinema, utilizando os recursos e técnicas fotográficas disponíveis para dar um toque especial às imagens de seus filmes. Seu trabalho mais reconhecido, *Viagem à Lua* (1902), narra a história de astrônomos que viajam até a Lua, encontram resistência dos habitantes lunares e retornam à Terra, caindo no mar.

Figura 4 — Cena do filme *Viagem à Lua* (1902)



Fonte: Cinema com Rapadura¹⁹

F.W. Murnau adaptou a obra literária "Drácula" de Bram Stoker, por meio de seu filme *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (1922). Utilizando técnicas de sombras, contrastes e explorando temas sombrios, o cinema mudo alemão da década de 1920, influenciado por artistas plásticos como Vincent van Gogh, Edvard Munch e El Greco, deu

¹⁹ Disponível em:

<https://cinemacomrapadura.com.br/colunas/587650/viagem-a-lua-como-georges-melies-levou-o-cinema-a-n-ovos-patamares/>

origem ao Expressionismo Alemão, um dos gêneros fundadores do cinema moderno.

Enquanto muitos cineastas tiveram destaque na história do cinema, poucos exercem tamanha influência quanto Ingmar Bergman, conhecido por obras como "Persona" (1966) e "O Sétimo Selo" (1956). Jean-Luc Godard, ao definir Bergman na Cahiers du cinéma em julho de 1958, ressaltou a importância do cineasta sueco:

"O cinema não é um ofício. É uma arte. Cinema não é um trabalho de equipe. O diretor está só diante de uma página em branco. Para Bergman estar só é se fazer perguntas; filmar é encontrar as respostas. Nada poderia ser mais classicamente romântico".
(Jean-Luc Godard, 1958; 2007)

Desde a invenção do cinema, se discute a necessidade de preservar, foi por através da proclamação de Boleslaw Matuszewski (2004), que enfatizou a necessidade de preservar imagens em movimento e previu a criação de arquivos para abrigá-las. Então, o que faz esses filmes e cineastas citados até agora, se classificarem como patrimônio cinematográfico? O que torna eles patrimônio e porque deveria ser uma prática comum as Cinematecas e países como no Brasil?

Raymond Borde, em sua historiografia de 1983 no livro "Les Cinémathèques²⁰", aborda desde a história das destruições até as primeiras coleções e colecionadores, discorrendo sobre o surgimento da ideia de arquivo cinematográfico e a criação dos primeiros Arquivos de Filmes. Borde também apresenta informações sobre a fundação da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) e aspectos como o perfil do arquivista e a vida cotidiana nos Arquivos de Filmes.

No Brasil, os afiliados à FIAF são a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e no Rio de Janeiro, o Arquivo Nacional e a Cinemateca do MAM. Embora não façam parte da FIAF, no Brasil ainda podemos citar a Cinemateca de Curitiba, uma das mais antigas do país, e a Cinemateca Pernambucana. Em Porto Alegre, a cidade abriga dois Arquivos de Filmes, a Cinemateca Capitólio e a Cinemateca Paulo Amorim.

Nenhum arquivo é uma ilha, como destaca Edmondson (2017), dependem mutuamente uns dos outros, devido às características e objetivos distintos. Poucas cidades como Porto Alegre possuem duas Cinematecas, mas quando Arquivos se tornam

²⁰ Livro sem tradução para o português. Há uma edição em espanhol da Filmoteca de la Generalitat Valenciana com o título "Los archivos cinematográficos", de 1991, com tradução de Ana Montero Bosch.

inacessíveis para o público, se mostram como uma ilha, principalmente pela inoperância de ações de difusão, para isso “é preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós”, nas palavras de Saramago (1998, pág. 41), que muito bem podem ser adaptadas ao contexto dos Arquivos que operam na falta de serviços de difusão e educativos. É preciso alcançar o público e criar um espaço acolhedor e cultural relacionado aos Arquivos.

A concepção espanhola de Arquivo abrange qualquer tipo de documento, independentemente de seu suporte ou formato, ampliando o escopo da arquivística para além dos textos convencionais. Nesse sentido, os documentos não textuais também são considerados como parte integrante dos fundos arquivísticos, que expressam as funções e atividades das entidades produtoras. Vicenta Cortés Alonso, em seu *Manual de Archivos Municipales* (1989), define arquivo como um conjunto dinâmico de documentos que atestam os propósitos que motivaram sua produção, sem distinção de gênero, forma ou suporte. Assim, os arquivos são entendidos como evidências das ações e decisões das instituições ou pessoas que os geraram. Assim, Alonso entende arquivo:

"Conjunto de documentos acumulados de forma natural por uma pessoa ou instituição pública ou privada, durante o curso da administração de assuntos de qualquer natureza, sejam eles produzidos ou recebidos, de qualquer época. Esses documentos são preservados e guardados para servir como referência, testemunho e informação pelas pessoas responsáveis por tais assuntos e por seus sucessores." (Cortés Alonso, 1989, p.31. tradução nossa)

A definição de arquivo apresentada por Vicenta Cortés Alonso pode ser aplicada a Cinemateca Capitólio de maneira bastante direta. Segundo essa concepção, um arquivo é um conjunto de documentos que atestam os propósitos que motivaram sua produção, sem distinção de gênero, forma ou suporte, para uma Cinemateca como a Capitólio que abrange tanto acervo arquivístico e museológico, é de grande valia.

Isso significa que arquivos - que podem incluir gravações de som, filmes, vídeos, fotografias e outros tipos de mídia - e objetos, são considerados parte integrante de um arquivo e museu. Eles são vistos como evidências das ações e decisões das instituições ou pessoas que os geraram, assim como qualquer outro tipo de documento. Isso reflete uma compreensão moderna e inclusiva de arquivo, que reconhece a diversidade de

formas que a documentação pode assumir.

No manual "Archivística General: Teoría y práctica" (1991) de Antonia Heredia Herrera, enfatiza-se a importância dos novos métodos de registro dos documentos de arquivo, os quais podem ser gerados em diversos materiais, como filme, fita magnética e suportes ópticos, entre outros. A autora destaca que os arquivos, considerados conjuntos orgânicos, são inicialmente criados para atender às demandas de seus produtores, mas também detêm um valor histórico significativo, assim Heredia Herrera menciona que:

"Arquivo é um ou mais conjuntos de documentos, independentemente de sua data, formato e suporte material, acumulados naturalmente por uma pessoa ou instituição pública ou privada durante o curso de sua gestão, preservados respeitando sua ordem original, com o propósito de servir como testemunho e fonte de informação para a pessoa ou instituição que os produz, para os cidadãos e como fonte histórica." (Herrera, 1991, p. 17. tradução nossa)

O acervo de uma Cinemateca possui um valor histórico significativo por várias razões, como: a) eles são um registro visual de um período específico no tempo. Isso pode incluir tudo, desde eventos mundiais importantes até a vida cotidiana e as tendências culturais da época; b) os filmes podem fornecer uma visão única sobre a perspectiva e os valores de quem os criou; c) os filmes muitas vezes contêm informações que podem não estar disponíveis em outras formas de documentos de arquivo.

Em "Archivos municipales de Euskadi" (1992), José Ramón Cruz Mundet define arquivo como um acervo documental originário de instituições, especificamente nos Arquivos municipais, que registra as atividades realizadas por essas entidades no decorrer de suas atribuições. Ele ressalta que esse acervo tem como principal propósito atender às necessidades das entidades produtoras, destacando o valor fundamental desses documentos, os quais são caracterizados como:

"Aquela parte do patrimônio documental constituída por um conjunto de documentos produzidos ou recebidos pela instituição municipal ao longo de seu processo natural de gestão ou atividade, preservada, organizada e disposta adequadamente por especialistas

para fornecer a máxima informação de maneira rápida e eficaz." (Cruz Mundet, 1992, p. 12. tradução nossa)

Arquivos municipais e Cinematecas têm em comum o objetivo de preservar, organizar e disponibilizar documentos e materiais de importância cultural e histórica. Ambos são instituições que guardam a memória de uma comunidade a nível regional. Portanto, a relação pode ser vista na sua missão comum de preservar a memória e a história a nível da comunidade, bem como no seu papel de fornecer acesso a esses recursos para o público. Ambos são fundamentais para a compreensão de nossa história e cultura.

Manuel Romero Tallafigo, em seu trabalho *Archivística y archivo* (1994), propõe uma definição de arquivo interessante. O autor baseia-se no conceito de coleção, ou seja, conjunto de documentos reunidos por uma entidade, para caracterizar arquivo. De acordo com ele, "arquivo seria uma coleção de documentos produzidos por uma entidade no exercício de uma atividade prática e necessária, preservados em um lugar seguro como memória fiel para servir de testemunho e informação" (Tallafigo, 1994, p. 17, tradução nossa).

A definição de arquivo proposta por Tallafigo (1994) pode ser aplicada diretamente às Cinematecas, que são essencialmente, uma coleção de filmes e materiais relacionados ao Cinema, reunidos por uma entidade (geralmente uma instituição cultural ou educacional). Esses documentos são produzidos no exercício de uma atividade prática e necessária — neste caso, a exibição de filmes. Portanto, uma cinemateca pode ser vista como um tipo específico de Arquivo, focado na preservação e transmissão de obras cinematográficas.

O conceito de arquivo é intrinsecamente complexo, abarcando múltiplos significados que se aproximam ou se afastam conforme seu uso na linguagem. Segundo Farge (2009, p. 21), ao considerar o arquivo como uma instituição, o ato de escrever a história a partir dele se posiciona entre a paixão e a razão. Contudo, o conceito de arquivo pode ser também interpretado como uma intervenção do sujeito que constrói significados. Esse sujeito, inserido em uma formação discursiva, realiza, com base em sua visão de mundo e contexto histórico-social, o trabalho de seleção, preservação e divulgação do patrimônio histórico.

Ao explorar como a memória é abordada teoricamente no processo de avaliação e seleção de documentos arquivísticos, identificamos um dos fundamentos da Arquivologia

contemporânea. A constituição dos acervos permanentes, de valor histórico, está intrinsecamente vinculada a esse processo e seus determinantes teóricos. Nora (2012) propõe que a memória autêntica, moldada pela história, resulta em uma memória arquivística. Em contrapartida, Lowenthal (1989) argumenta que memória, história e relíquias estão metaforicamente entrelaçadas, sendo a memória subjetiva um guia para o passado, transmitindo e catalisando experiências.

Portanto, um arquivo transcende a mera função de depósito de informações, bem como, a instituição Arquivo, não é mais laboratório da história. Ele se configura como uma ferramenta vital para a preservação da memória coletiva e individual, possibilitando que as gerações futuras acessem e aprendam com o passado.

A avaliação e seleção de documentos para inclusão em um arquivo emergem como um processo crucial envolto de disputas, determinando quais partes de nossa história são preservadas para as futuras gerações, é um ato de escolher e esquecer. Nesse contexto, a Arquivologia não apenas cataloga informações, ou manuseia “papel velho”, desempenha uma função essencial na construção e perpetuação da narrativa histórica através dos documentos.

Neste capítulo foi visto que no sentido cinematográfico, existe uma relação imagem e contexto, que o Cinema não existe sem o Arquivo. Onde as Cinematecas produzem elementos catalisadores da história, servem ao testemunho em atividades práticas, e que para isso é necessário transmitir o patrimônio.

Porém antes de transmitir e garantir o acesso, é necessário que o patrimônio esteja preservado, isso existe por meio da interação entre monumentos e documentos, conceito empregado por Jacques Le Goff (2003), que é abordado no subcapítulo a seguir e que enfatiza a compreensão da herança cultural, ajudando na preservação e construção de um patrimônio para o Cinema.

2.1 Cinema Documento/Monumento

O conceito de documento/monumento de Le Goff (2003) é uma forma de entender os materiais da memória coletiva e da história, que não são apenas o resultado de uma escolha do historiador, mas também de uma construção das sociedades que os produziram e das épocas que os manipularam. Para Le Goff, o documento é um monumento, ou seja, um testemunho que carrega uma intencionalidade e uma ideologia, que pode ser voluntária ou involuntária, e que precisa ser criticado e analisado. O

documento não é uma prova neutra e objetiva, mas uma expressão de uma memória social, que pode ser dominante ou dominada, oficial ou marginal, silenciada ou resgatada. O documento/monumento é, portanto, um objeto complexo e polissêmico, que revela as relações de poder e de memória nas sociedades históricas.

Nestor Canclini (1994) busca compreender as formas de preservação, valorização e uso dos bens culturais em contextos de transformação social, econômica e comunicacional. Canclini propõe uma visão ampla e crítica do patrimônio, que não se limita aos monumentos históricos ou às tradições populares, mas inclui também as expressões culturais contemporâneas, híbridas e dinâmicas, que resultam dos processos de urbanização, globalização e tecnologia. Para Canclini (1994), o patrimônio não é apenas uma herança do passado, mas um recurso para o presente e o futuro, que pode ser usado de forma criativa e participativa pelos diferentes atores sociais. O patrimônio, portanto, não é um conjunto fixo e homogêneo de bens, mas uma construção imaginária e política, que também reflete as relações de poder e de memória.

O Cinema enquanto documento/monumento, que podem ser analisados a partir das perspectivas de Le Goff e de Canclini, são expressões artísticas e comunicacionais que registram e transmitem aspectos da memória social, mas também são produtos de uma intencionalidade e de uma ideologia, que podem ser questionadas e reinterpretadas.

A investigação terminológica dos termos cinema e patrimônio audiovisual, busca estabelecer um consenso sobre sua natureza no campo da memória e por meio do processo de patrimonialização em arquivos. Para tal, se utiliza basicamente do autor Ray Edmondson (2017), que publicou para o Programa Memória do Mundo da UNESCO a edição de “Arquivística audiovisual: filosofia e princípios”, fornecendo a base teórica e prática da arquivística audiovisual.

Este estudo adere à perspectiva da UNESCO, que caracteriza a arquivística audiovisual como um domínio distintivo no cenário profissional, onde diversas federações e instituições arquivísticas interagem, formando um campo profissional singular. De acordo com o Programa Memória do Mundo da UNESCO (2002), os documentos, incluindo os de natureza audiovisual, possuem dois elementos fundamentais: o conteúdo informacional e o suporte no qual estão registrados.

Segundo Edmondson (2017), o arquivista audiovisual é considerado uma profissão e trabalho, também podendo ser uma especialização, voltada para a preservação da memória audiovisual, abrangendo disciplinas como biblioteconomia, arquivística, conservação de materiais, documentação, ciência da informação, museologia, curadoria

de arte e suas extensões. A capacitação de profissionais de arquivística audiovisual está intimamente ligada aos campos da Arquivologia, Conservação e Museologia, tornando os cursos nestes domínios uma parte essencial para o desenvolvimento de seus conhecimentos.

Os documentos audiovisuais são expressões de um conceito mais amplo que podemos denominar de patrimônio audiovisual. Esse conceito abarca uma variedade de itens, como por exemplo:

- produções radiofônicas, cinematográficas, televisivas, videográficas, digitais e outras que contenham imagens em movimento e/ou sons gravados;
- objetos, materiais, trabalhos e elementos imateriais relacionados a documentos audiovisuais, considerados sob diferentes aspectos, como técnico, industrial, cultural, histórico ou qualquer outro. Isso inclui materiais vinculados a 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.

De acordo com isso, Edmondson (2017) tenta definir o que são documentos audiovisuais, como sendo obras que contêm imagens em movimento e/ou sons que podem ser reproduzidos em um suporte, como um filme, um disco, um CD, um DVD, um arquivo digital, etc. Essas obras precisam de um dispositivo tecnológico para serem registradas, transmitidas, percebidas e compreendidas, como uma câmera, um microfone, um projetor, um alto-falante, um computador, um cinema, entre outros. Essas obras têm um conteúdo visual e/ou sonoro que tem uma duração linear, ou seja, que se desenvolve no tempo, como uma música, um diálogo, uma cena ou uma narrativa. E o objetivo dessas obras é a comunicação desse conteúdo, e não a utilização da tecnologia para outros fins, como por exemplo, para armazenar dados, fazer cálculos ou controlar processos.

Assim o patrimônio a que nos referimos ao falar do Cinema como documento/monumento, segundo Ortega (2013) é dividido em três diferentes patrimônios: fílmico, audiovisual e cinematográfico.

- O **Patrimônio Fílmico** é composto essencialmente e exclusivamente de filmes. Isso inclui filmes de longa e curta-metragem, entre outros. O suporte, seja físico ou

digital, também podem ser definidos como Patrimônio Fílmico.

- O **Patrimônio Audiovisual** compreende gravações sonoras, radiofônicas, cinematográficas, televisivas, videográficas e outras produções que contenham imagens em movimento e/ou gravações sonoras, independentemente de sua finalidade principal ser ou não a divulgação pública. Este patrimônio inclui também registros de filmes não profissionais ou amadores. Dentro do Patrimônio Audiovisual estão objetos materiais, obras e elementos intangíveis associados aos meios audiovisuais, abordando aspectos técnicos, industriais, culturais, históricos e outros. Isso envolve materiais relacionados à indústria cinematográfica, radiofônica, televisiva e fonográfica, como publicações, roteiros, fotografias, cartazes, materiais publicitários, informações jornalísticas, manuscritos e criações diversas, incluindo detalhes técnicos de figurinos e equipamentos. Essa definição abrangente busca englobar uma variedade de bens que desempenham um papel vital em sua criação, reprodução, cópia, entre outros aspectos.
- O **Patrimônio Cinematográfico** engloba todos os bens, sejam móveis ou imóveis, independentemente de sua materialidade, que representam de forma significativa o fenômeno cinematográfico. Isso inclui tanto a perspectiva industrial quanto a expressão artística, além de servir como testemunho do período histórico e da sociedade em que foram criados. Podem ser considerados, como: 1) bens imóveis: a) locais de filmagem específicos ou inespecíficos (espaços naturais ou ambientes arquitetônicos históricos que servem de cenário; b) locais de projeção, criados ou adaptados. 2) bens móveis: cenários e figurinos, telas, poltronas, cortinas e demais componentes dos palcos, decoração específica das salas, máquinas de exibição/projetores, sistemas de iluminação, peças museológicas pertencentes ao chamado pré-cinema (lanternas mágicas, zootrópios, cinetoscópio, etc). 3) Bens de Patrimônio Documental, Arquivístico, Museológico e/ou Bibliográfico: incluem fotografias, cartazes, panfletos, brochuras, guíões de filmes, rascunhos de montagens e roteiros, contratos de trabalho, licenças e autorizações escritas para filmagens em locais privados ou que exijam permissões das autoridades competentes, câmeras, projetores entre outros documentos e objetos. Os elementos integrantes do Patrimônio Cinematográfico são considerados parte essencial do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico, possuindo diferentes níveis de proteção de acordo com sua natureza física e importância cultural.

Os documentos de Le Goff são os materiais da memória coletiva e da história, que podem ser de diferentes tipos, como escritos, orais, visuais ou sonoros, assim, uma forma de entender a história como uma construção e uma interpretação.

Enquanto os monumentos são os testemunhos que as sociedades históricas deixaram para a posteridade, que podem ser de diferentes tipos, como edifícios, esculturas, pinturas ou objetos.

Nesse contexto, a pesquisadora alemã Anna Bohn (2013) levanta um ponto intrigante ao discutir a posição singular do cinema no âmbito cultural, destacando que, apesar de sua crescente aceitação como um bem cultural, o cinema nunca alcançou o mesmo status ou, conseqüentemente, a mesma proteção atribuída às obras literárias e às artes visuais.

Numa abordagem inovadora, Bohn (2013) propõe uma reflexão sobre o cinema como um "monumento", evocando o trabalho seminal de Alois Riegl, "O culto moderno dos monumentos", de 1903. Onde Riegl ampliou a noção de monumento, abrangendo tanto monumentos "de arte ou de escrita" (Riegl, 2014). Ele discute a relação entre diferentes "valores de memória" e o culto dos monumentos, referindo-se a obras destinadas desde o início a lembrar fatos ou pessoas, mas também menciona aquelas que, quando criadas, não eram consideradas artisticamente valiosas ou de importância (Riegl, 2014). A partir disso podemos pensar em filmes que não obtiveram bilheteria, mas que foram alcançar reconhecimento muitos anos depois de terem sido lançados, como por exemplo *Blade Runner* (1982), *Clube da Luta* (1999) e *O Mágico de Oz* (1939).

Dessa maneira, embora seja vantajoso que a preservação incorpore o vocabulário usado nos debates sobre história, memória e patrimônio, a noção de "lugares de memória", introduzida por Pierre Nora ao defender uma história baseada nos lugares, com sua natureza tripla - material, simbólica e funcional - os lugares de memória requerem, acima de tudo, uma "vontade de memória" (Nora, 1993, p. 16), ou seja, uma intenção de memória.

Para Candau (2010), a memória social busca compreender as formas de construção, transmissão e transformação da memória nas sociedades humanas, levando em conta os aspectos cognitivos, culturais e políticos envolvidos nesse processo. Para Candau, a memória social é uma memória em ação, que se atualiza constantemente em função das demandas do presente e das relações com o outro.

Essa ênfase no processo de construção social permite conexão com a concepção do patrimônio como capital cultural, ou seja, compreendido como um campo de conflito,

"um espaço de luta material e simbólica entre classes, etnias e grupos [...], um recurso para produzir diferenças entre os grupos sociais e a hegemonia dos que têm acesso privilegiado à produção e distribuição dos bens" (Canclini, 1994 pág. 96).

Este é um debate fundamental que também precisa ocorrer dentro das instituições detentoras de acervos cinematográficos e audiovisuais. Em que medida, no entanto, essas instituições estão preparadas para tal discussão?

O que deve ser lembrado (ou relegado ao esquecimento) depende, em grande parte, dos materiais de memória preservados. Historiadores, arquivistas e museólogos realizam, rotineiramente, uma "operação historiográfica" (Certeau, 1982), uma seleção ativa do patrimônio por profissionais arquivistas e museólogos, do que estará ou não disponível para amostragem as futuras gerações. Nesse sentido, Cinematecas tornam-se arenas de intensas disputas e negociações.

Essa analogia entre documentos e monumentos implica que os documentos audiovisuais, como filmes, imagens e sons, podem ser vistos como monumentos da cultura cinematográfica e da sociedade em que foram produzidos. Assim como os monumentos físicos, esses materiais audiovisuais têm o potencial de preservar e transmitir aspectos importantes da história, cultura e identidade de uma época.

A partir dessa perspectiva, a reflexão de Bohn sobre a necessidade de uma compreensão mais ampla do cinema como monumento cultural ganha profundidade ao ser relacionada com a ideia de Le Goff, Nora e Candau, sobretudo, em como a memória se movimenta.

A preservação e valorização dos documentos compostos por imagens em movimento, dentro desse contexto, assumem um papel fundamental na manutenção da memória coletiva e na compreensão do passado, assim como os monumentos físicos fazem na preservação da memória histórica e arquitetônica.

No decorrer do tempo, a percepção do Cinema como um mero registro imparcial da história sofreu uma transformação significativa. O filme deixou de ser considerado apenas uma testemunha direta para se tornar um documento suscetível a análises críticas. Agora, ele é encarado como um produto social, revelando as dinâmicas de poder presentes na sociedade que o produziu.

Essa nova abordagem valoriza uma leitura crítica do filme, enxergando-o de diversas formas: como um reflexo da sociedade de origem, como um monumento carregando representações intencionais ou não desse grupo social, e como uma fonte valiosa para entender comportamentos, visões de mundo, valores e ideologias de uma

época específica.

Além dos aspectos estéticos, como montagem, enquadramento e fotografia, a análise do filme também considera fatores externos, como o estágio tecnológico e os modelos de distribuição e exibição, que moldam sua produção e recepção.

Essa abordagem crítica exige a criação de um método de análise abrangente, que vá além das circunstâncias de produção e exibição do filme. É necessário investigar os fatores que podem questionar a suposta ligação direta entre a câmera e o que é filmado. Isso envolve entender as nuances entre representação da realidade e encenação, explorando o filme como um documento capaz de revelar muito mais do que apenas uma narrativa, se torna um arranjo visual.

2.2 Patrimonialização de Arquivos

O papel do arquivista, entendido como agente histórico, educador e curador da herança cultural na contemporaneidade, implica demandas e responsabilidades que transcendem uma visão restrita e simplista, indo além do mero desejo de preservar documentos. A natureza da prática arquivística, outrora centrada principalmente na custódia, evoluiu para focar a gestão e a facilitação do acesso à informação. Nessa perspectiva, a Arquivologia pós-moderna se desenvolveu numa ótica mais ampla, em que a função do arquivista vai além da mera preservação, seleção e acesso a documentos. Ela engloba um contexto mais amplo que abarca o patrimônio, a identidade, a verdade e o poder, por meio de análises voltadas para a obrigação de manter a memória viva em contraposição à possibilidade do esquecimento, num caminho à democratização.

A discussão dialética sobre o esquecimento nos remete à abordagem de Paul Ricoeur sobre a memória arquivada. Segundo Ricoeur (2007), o processo de arquivamento representa a primeira etapa na epistemologia do conhecimento arquivístico, envolvendo, primordialmente, um entendimento histórico e arqueológico. Para o autor, o arquivo é um lugar social onde ocorre a produção de testemunhos documentais, abrindo rastros memorialísticos passíveis de serem identificados.

A Arquivologia, como campo interpretativo, não se restringe apenas à preservação de memórias registradas, mas também se debruça sobre a maneira como a memória é construída, manipulada, suprimida, mantida e comunicada. Michel Foucault (2007), por sua vez, aborda o arquivo de uma maneira mais relacionada em como as instituições, práticas sociais e sistemas de saber-poder moldam e controlam o discurso, a identidade e

o conhecimento. O mesmo, define o arquivo como o sistema de enunciabilidade que separa o que merece ser arquivado como história e o que deve ser esquecido.

O patrimônio não se resume a ser um mero depósito; nele estão inseridos os suportes que representam a memória, desde celebrações até manifestações de identidade social. Logo, o patrimônio é essencial para a preservação e a continuidade da memória individual e coletiva.

O tópico deste subcapítulo é a patrimonialização de arquivos, que está associado ao processo de reconhecimento, preservação e divulgação dos documentos de arquivo enquanto bens culturais de notável valor histórico, social, político, técnico, entre outros elementos. Este processo engloba a participação de diversos agentes sociais, como entidades públicas, privadas ou comunitárias, profissionais da informação, pesquisadores, educadores, entre outros, todos em busca de conferir significado e importância aos arquivos, assegurando seu acesso e utilização pela sociedade.

Contudo, antes desse processo, existe o que Eric Ketelaar (1999; 2018) definiu por “**arquivização**”, o conceito trata-se de decidir consciente ou inconscientemente que algo merece ser arquivado. É como uma seleção feita antes mesmo de um documento ser feito. Então, a arquivização é o primeiro passo. É como a luz verde para decidir que algo merece ser um documento arquivado. E isso é importante porque molda como vemos e entendemos o presente. Não se trata apenas de guardar coisas para o futuro, mas de como escolhemos o que guardamos, determinado por fatores sociais e culturais e como isso molda o que acontece a seguir.

A patrimonialização de arquivos pode se materializar por meio de uma variedade de ações, procedimentos e formas, como a aquisição, recolhimento, tombamento, declaração de interesse público e social, bem como o reconhecimento por programas como o Memória do Mundo, entre outros. Tais ações, procedimentos e formas podem adotar características custodiais ou declarativas e são marcados por opacidade, endogenia e descontinuidades. Adicionalmente, são influenciados por elementos históricos cruciais, como a inércia do Estado brasileiro, a ocorrência de situações excepcionais (catastróficas) e persistentes impasses relacionados aos valores atribuídos aos arquivos ou instituições culturais.

Este processo assume relevância substancial para a área da Arquivologia, pois permite conceber os arquivos como elementos de memória, cultura e identidade, merecedores de preservação e disseminação por intermédio de políticas públicas, programas educacionais, iniciativas culturais, entre outras abordagens. Além disso, a

patrimonialização dos arquivos é de significativa importância para a sociedade em geral, possibilitando o acesso e a utilização desses arquivos como fontes de informação, conhecimento e cidadania, contribuindo para a formação de uma consciência crítica e participativa entre indivíduos e grupos.

A preservação do patrimônio audiovisual e cinematográfico determina o que se transmite, e o que se transmite condiciona o que se produz e consome. A transmissão, portanto, é fundamental para a construção da memória fílmica, que determinam a missão das instituições que custodiam acervos audiovisuais.

No entanto, a transmissão relacionada a patrimonialização em arquivos, ao se distanciar do campo da produção do registro, reduz a difusão enquanto função arquivística (Rousseau e Couture, 1998) a uma consequência da preservação, e o acesso como sendo apenas uma publicação, uma mera atividade secundária. Portanto, distante de uma transmissão para o patrimônio, que necessita de estratégias, programas e ações. A preservação pode até ser apolítica, mas a difusão nunca será. Nesse ponto, o Arquivo e Cinemateca devem chegar ao público por meio de ações diversificadas, e não apenas esperar que o público chegue à Cinemateca através de sua programação, isso vale para as demais instituições. Pois isso implica que alcancem um público não cinéfilo, ou seja, os que vão aos cinemas de shopping ou assistem em casa através da internet, sendo que a principal atividade nas Cinematecas hoje, é dar acesso a filmes de valor cultural, não comercial e por um valor acessível.

A concessão desse reconhecimento de patrimônio cultural aos arquivos cinematográficos demanda não apenas a identificação e seleção de filmes ou objetos que mereçam este status, mas também requer a elaboração de argumentos consistentes e embasados historicamente. Esta complexa trajetória envolve uma extensa jornada de trâmites, abrangendo desde a coleta, seleção, estudo, até o reconhecimento e a eventual inscrição como patrimônio.

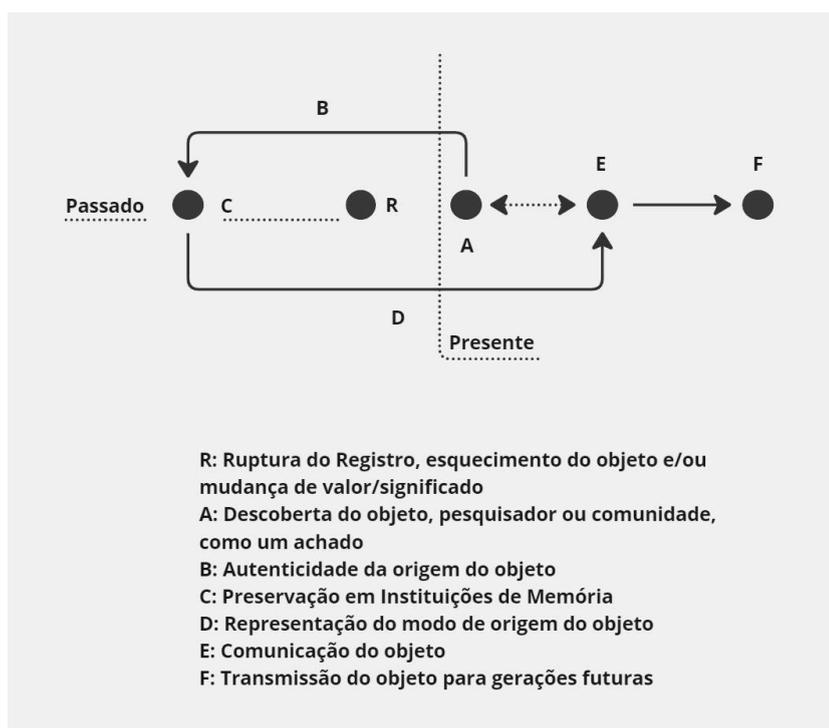
Adicionalmente, nem todos os objetos que possuem relevância cultural são oficialmente reconhecidos por órgãos de nível nacional, mas podem ser reconhecidos em nível municipal. Diferentemente de edifícios históricos e obras de arte, os documentos e os filmes não são sujeitos de forma facilitada ao tombamento ou registro direto como patrimônio cultural. Contudo, a complexidade e desafios associados à patrimonialização de filmes exigem uma abordagem cuidadosa, envolvendo uma série de procedimentos e protocolos meticulosos para assegurar a preservação desses objetos para as futuras gerações. Ao abordar a questão da patrimonialização de arquivos, torna-se essencial

ponderar sobre o Cinema, especialmente os filmes, como elementos passíveis de serem considerados parte do patrimônio cultural por estarem presentes dia a dia com a comunidade.

Os conceitos de memória social e patrimônio se relacionam fortemente, mas também apresentam diferenças significativas, como por exemplo, o prédio e a sala de cinema é um bem arquitetônico, mas ao considerarmos a sessão de cinema como um ritual coletivo, ela também se torna um espaço de sociabilidade. Lembramos de Candau (2010) que definiu essa ação centrada nos socio transmissores.

Davallon (2014) aponta distinções fundamentais entre o conceito de memória coletiva, de acordo com a concepção elaborada por Halbwachs (1990), e a noção de patrimônio cultural atualmente é amplamente aceita. A memória coletiva se constrói a partir da memória individual dos fatos, práticas e saberes (representações, testemunhos, mitos, crenças, técnicas), sendo transmitida pelos membros de um grupo social. A preservação da memória coletiva depende da existência de membros vivos desse grupo que tenham interesse, oportunidade e habilidade para transmiti-la. Um exemplo disso relacionado às Cinematecas são as Associações de Amigos, Clubes de Cinema, críticos, jornalistas, influenciadores digitais e na forma ainda mais democrática, através de redes sociais focadas no compartilhamento de opiniões de filmes como o caso do Letterboxd, que permite criar uma base de dados, atribuir estrelas (notas) e comentários. Observa-se, nesse caso, uma relação de continuidade cultural entre o passado analógico e o presente digital. A patrimonialização se configura da mesma forma, o processo permite a construção de um novo vínculo entre o presente e o passado (Davallon, 2014).

Assim o modelo de patrimonialização é o movimento de presença do passado no presente através do objeto, composto por três procedimentos, três gestos: a representação do seu mundo original pelo objeto, a sua exposição como celebração do “achado”, o compromisso de guardá-lo para poder transmiti-lo.

Figura 5 — Conjunto de Fluxo dos Gestos de Patrimonialização

Fonte: Elaborado pelo autor, baseado em Davallon (2006, pág 126)

Poderíamos então resumir todos os dois movimentos que garantem a sutura patrimonial entre o presente e o passado de acordo com o modelo do Conjunto de Fluxo dos Gestos de Patrimonialização (Figura 5). Que ao adaptar ao contexto do Cinema, podemos definir que os pontos e letras representam: r) quando o objeto é esquecido, pela falta de divulgação, pesquisa ou preservação, assim, a ruptura do registro acontece na transição da descoberta para atribuir significado, seja pela arquivização ou musealização, é o reconhecimento e valorização; a) o objeto foi descoberto como um achado, podendo ser uma ação da instituição, pesquisadores externos ou mesmo a comunidade ao demonstrar interesse em ter sua memória guardada, exposta ou pesquisada/estudada; b) todo objeto custodiada por uma instituição carece de uma autenticidade, uma declaração oficial, sendo esse um fator para reconhecer o patrimônio e sua relação com o passado; c) a memória e patrimônio que é selecionado/avaliado por profissionais acaba numa instituição para ser preservado e difundido para o maioria do público; d) o objeto descoberto e pesquisado, é necessário representar o passado, de uma forma estratégica e conceitual, publicizar; e) as estratégias de comunicação ocorrem numa perspectiva de criar uma narrativa visual que seja envolvente e combine curadoria, expografia, mediação e difusão da informação e; f) a transmissão é o ato final,

congregando todas as ações para o processo de patrimonialização.

Desse modo, duas condições são necessárias para a obtenção do status patrimonial: a existência de interesse social pelo objeto a ser patrimonializado e a possibilidade de construção de um conhecimento sobre esse objeto e seu contexto original. Trata-se de um conhecimento produzido por aqueles que “descobriram” o objeto e não um conhecimento transmitido por aqueles que o possuíam.

No âmbito do processo de patrimonialização, é essencial considerar a seleção cuidadosa daquilo que receberá o estatuto patrimonial, seja por meio do tombamento para bens tangíveis ou do registro para os intangíveis. Essa seleção é regida por critérios de diversas naturezas, tais como valor histórico, documental, artístico, cultural, científico e educacional, entre outros. Da mesma forma, pode ser aplicado diferentes atos e gestos para patrimonializar.

No contexto do patrimônio cinematográfico, a atuação da UNESCO tem sido crucial ao incentivar e intermediar o diálogo entre os agentes do setor audiovisual e os respectivos governos, visando o reconhecimento do valor simbólico da produção cinematográfica e sua transformação em ações concretas para garantir sua preservação. Um marco relevante foi a Recomendação para a salvaguarda e a preservação das imagens em movimento, aprovada durante a XXI Conferência Geral da UNESCO em Belgrado, no ano de 1980. Fruto da colaboração com a FIAF, foi o primeiro documento internacional a vincular as imagens em movimento ao conceito de patrimônio.

Nesse contexto vasto e multifacetado, no âmbito da arquivística audiovisual, especialmente após a ascensão da mídia digital e a compreensão da importância de preservar não apenas imagens em movimento, mas todo o espectro audiovisual, incluindo filmes, programas de rádio e televisão, registros em áudio ou vídeo, além das chamadas "novas mídias" que são as produzidas em redes sociais.

A aplicação do conceito de patrimônio, ou a prática da patrimonialização, no campo do audiovisual, especialmente no âmbito do cinema, tem-se mostrado complexa e problemática. Afinal, devida a autonomia das instituições não existe um consenso do que sejam Cinematecas e qual seu dever na comunidade nas diferentes formas que pode atuar, além do óbvio, que é sua função em ter uma programação de filmes diversa e alternativa. Mas como já foi observado, essas instituições têm muito mais a oferecer ao público, principalmente aquelas que possuem arquivos e objetos.

Da mesma forma, o filme de patrimônio abarca tanto uma natureza material, seja o suporte analógico ou digital, quanto um aspecto imaterial, uma vez que envolve uma

experiência estética, cognitiva e afetiva não tangível, que se manifesta durante a exibição da obra. Há toda uma esfera imaterial expressa em práticas e costumes relacionados à experiência de assistir filmes que não pode ser acessada exclusivamente a partir do suporte físico do filme ou do conteúdo que ele representa.

O Programa Memória do Mundo, criado pela UNESCO em 1990, tem como objetivo promover a ideia de que existem documentos ou conjuntos documentais que possuem um valor extraordinário para a humanidade e que devem ser preservados. O reconhecimento do valor simbólico dos documentos pode se dar em nível internacional, regional ou nacional. Entre as obras fílmicas inscritas no Programa Memória do Mundo, aprovadas pelo Comitê Regional para América Latina e Caribe, está o filme *Limite* (1931) de Mário Peixoto. A candidatura foi liderada pela Cinemateca Brasileira e foi registrada em 2007 como Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo.

Limite (Figura 6) é um filme experimental e silencioso, que narra a história de três naufragos em um barco à deriva no oceano, que relembram seus passados em *flashbacks*. O filme aborda temas como o tempo, a condição humana e os limites da existência. Sendo inspirado por uma fotografia de André Kertész e foi o único filme escrito e dirigido por Mário Peixoto, que era um poeta e romancista. *Limite* foi filmado em 1930 na costa de Mangaratiba, no Rio de Janeiro, e foi exibido pela primeira vez em 1931, no Cinema Capitólio, localizado na Cinelândia, na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 6 — Cena do filme *Limite* (1931)



Fonte: GZH²¹

²¹ Disponível em:

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/11/limite-e-escolhido-o-melhor-filme-brasileiro-de-todos-os-tempos-4916170.html>

Limite tornou-se um filme-mito (pouco visto, muito comentado), pois não teve uma carreira no circuito comercial, tendo sido projetado poucas vezes em exposições públicas até sua restauração no final dos anos 1970, quando foi apresentado pela primeira vez ao “grande público” durante uma semana em uma sala da Fundação Nacional de Artes (Funarte) no Rio de Janeiro. A mitologia criada em torno de Limite pode ser comprovada não somente pelo reconhecimento recebido pelo Programa Memória do Mundo, mas também por sua presença constante nas listas dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Limite é considerado por alguns críticos e cineastas como a maior obra do cinema brasileiro, e foi eleito o melhor filme brasileiro de todos os tempos pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) em 2015.

O filme também foi elogiado por nomes como Sergei Eisenstein, Georges Sadoul e Walter Salles. Portanto, é um filme que transcende a linguagem cinematográfica e a expressão artística, e que representa um patrimônio cultural inestimável para o Brasil e para o mundo. O mesmo, esteve presente na mostra itinerante da Cinemateca Brasileira em 2023, que passou por diversas capitais, com uma programação que contou com Central do Brasil (1998), Bacurau (2019), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Marte Um (2022), entre outros.

Recentemente, no ano de 2023, a Cinemateca de Cuba inscreveu no Programa Memória do Mundo os cartazes de filmes cubanos, desde 1915 até cartazes recentes de produções nacionais.

Assim as Cinematecas regionais e municipais, que não necessariamente possuem um acervo como o da Cinemateca Brasileira em tamanho, por ser a maior da América Latina, desempenham o estudo da memória do cinema, num nível de comunidade.

Portanto, quando pensamos em escolher quais filmes devem ser preservados como patrimônio cultural de uma comunidade, é importante considerar alguns critérios que incluem: a importância histórica, artística, cultural e social do filme; o quão original, inovador e influente ele foi na linguagem cinematográfica; como o filme representa a diversidade e identidade do povo brasileiro; quão raro, antigo e bem conservado ele está; e o quanto ele foi reconhecido pelo público e pela crítica.

Ao aplicar esses critérios, podemos nos perguntar quantos filmes e arquivos têm um valor notável para a humanidade ou para uma comunidade específica. Estamos falando de filmes que merecem ser identificados, preservados e compartilhados como parte do patrimônio cultural.

De Oliveira (2022) afirma que as Cinematecas e outras instituições similares realizam o processo de patrimonialização dos filmes seguindo basicamente três etapas: a primeira consiste em incorporar os filmes ao acervo, restaurá-los (quando necessário) e conservá-los permanentemente; a segunda envolve a elaboração de um discurso que atribua um sentido de memória e patrimônio aos filmes e justifique sua inclusão naquela coleção; a terceira refere-se ao conjunto de atividades que assegurem sua difusão.

Portanto, se considerarmos que os arquivos cinematográficos podem ser patrimonializados ou podem adquirir um status patrimonial, é interessante questionar como esse processo ocorreria ou quais seriam os possíveis agentes, gestos e atos dessa patrimonialização. Nessa perspectiva apresentamos a seguir a proposta de patrimonialização de arquivos, apresentada por Francisco Alcides Cougo Junior.

No campo da patrimonialização cultural de arquivos, Cougo Junior (2021) destaca ao citar a abordagem do sociólogo Jean Davallon (2006), que propõe uma compreensão do patrimônio como um fato social que se estabelece pela relação entre aqueles que patrimonializam no presente e aqueles que usufruirão do objeto patrimonializado no futuro. Davallon enfatiza que a patrimonialização cria uma conexão comunicacional com o outro (no espaço e no tempo) por meio de um objeto. Aqui, é possível fazer uma conexão do objeto semióforo, termo proposto por Pomian (1998), e através da arquivização proposto por Ketelaar (1999;2018), onde é atribuído significado.

Além disso, Davallon propõe uma "operação metodológica" para analisar o processo de patrimonialização, introduzindo a ideia de "gestos" como ações específicas nesse processo. Estes "gestos" são delineados por cinco movimentos essenciais:

Quadro 1 — Cinco gestos de patrimonialização de Davallon

Gestos	Ações
Interesse e Valoração	Envolve o interesse de um grupo organizado e amplo por um objeto específico, assim como a atribuição de "valor" a esse objeto, seja ele cultural, histórico ou simbólico.
Estudo e Produção de Conhecimento	Busca pelo conhecimento e estudo detalhado do objeto, visando produzir informações que acrescentem compreensão e significado ao mesmo.
Declaração Oficial	Consiste na instituição oficial do objeto

	como patrimônio, frequentemente concretizada por meio de um ato performativo, que oficializa sua importância cultural.
Publicização e Acesso	Refere-se à disponibilização e ampla acessibilidade do novo patrimônio, permitindo que um número significativo de pessoas tenha acesso a ele.
Transmissão	Ação que estabelece a continuidade no tempo, assegurando assimilação do objeto com o futuro, de forma simétrica à sua relação com o passado, garantindo que seu valor e significado sejam preservados e transmitidos adiante.

Fonte: Elaborado pelo autor, baseado em Davallon (2014, p. 59, apud, Cougo Junior, 2021, p. 390)

Imagine um grupo de pessoas interessadas em diferentes objetos, sejam eles prédios, ferramentas, conhecimentos técnicos, músicas ou danças específicas. Esse interesse não surge apenas por conta de um valor particular já atribuído a esses objetos, mas pela sensação de que cada um deles tem algo especial a ser preservado. É como se, em um determinado momento, o grupo sentisse que esses itens comuns e não necessariamente glorificados, escondessem algo valioso, algo que merecesse ser encontrado. É como encontrar algo inesperadamente valioso em algo que pode parecer comum à primeira vista, despertando um sentimento especial de descoberta e valorização.

O segundo gesto envolve o estudo minucioso do próprio objeto de interesse. Quando pensamos em patrimônio, seja ele cultural ou natural, material ou imaterial, é importante ressaltar que nenhum objeto é reconhecido como patrimônio sem passar por uma fase de estudo e investigação. Isso se aplica não apenas a artefatos arqueológicos ou obras de arte, mas também ao patrimônio imaterial. Embora, neste caso, a investigação possa tomar formas diferentes, como práticas registradas ou estudos de memória coletiva. Esses processos não buscam apenas autenticar o bem patrimonial, mas principalmente estabelecer suas origens. A verdadeira questão reside em determinar quais processos legítimos são necessários para obter esse reconhecimento.

O terceiro gesto é a declaração oficial do objeto como patrimônio. Esse momento marca a transição do reconhecimento para a oficialização do objeto como parte do

patrimônio cultural ou natural. Essa declaração pode tomar diferentes formas, desde uma simples afirmação até ações legais ou administrativas, como registro ou classificação. É importante observar que o reconhecimento de um objeto como patrimônio deve ser feito por uma autoridade devidamente reconhecida.

No contexto do patrimônio mundial ou imaterial reconhecido pela UNESCO, essa declaração ocorre em duas etapas distintas: primeiro, quando o objeto é identificado e declarado como patrimônio; posteriormente, após uma proposta do Estado relacionado ao objeto, ocorre um reconhecimento adicional que pode afirmar a "excepcionalidade" desse patrimônio para a humanidade.

O quarto gesto é organizar o acesso ao novo bem patrimonial pela comunidade. Isso implica que os membros da comunidade sejam beneficiados pela existência e exposição desse patrimônio ao público em geral. A exposição desse patrimônio é como reviver o momento da "verdadeira descoberta", proporcionando uma sensação sublime para cada visitante. Em muitos casos, a experiência turística é a maneira mais próxima que alguém pode ter dessa experiência.

Essa experiência oferece benefícios para os membros da comunidade em diferentes níveis. Primeiramente, há a experiência de descobrir o próprio objeto, que é fundamental simbolicamente. Em seguida, vêm os benefícios relacionados ao objeto, como conhecimento e apreciação. Por fim, há a formação de uma comunidade compartilhando uma visão comum sobre esse bem cultural público. Essa partilha de valores e conhecimentos pode fortalecer o sentido de comunidade e identidade em torno do patrimônio compartilhado.

O quinto e último gesto é de extrema importância no processo de patrimonialização, pois marca a transmissão desses bens patrimoniais para as gerações futuras, quase como uma arte de fazer surgir o imaginário, significado, ficção, aparência e o olhar. Esse momento é crucial, pois estabelece uma conexão contínua no tempo, criando uma relação simétrica não apenas com o passado, mas também com o futuro.

No entanto, é importante ressaltar que essa etapa envolve uma seleção e classificação sobre o que deve ser considerado patrimônio para as gerações futuras. É uma escolha que determina quais elementos culturais, materiais ou imateriais, serão preservados e transmitidos adiante, influenciando como essas futuras gerações irão compreender e se conectar com a herança cultural e histórica.

Esses "gestos" da patrimonialização, propostos por Davallon, não apenas materializam a importância do objeto como patrimônio cultural, mas também destacam a

dinâmica multifacetada desse processo, que vai além da mera conservação, envolvendo aspectos sociais, culturais e comunicacionais que conectam indivíduos, comunidades e gerações ao longo do tempo. Os “gestos” são úteis, especialmente na análise de realidades complexas em Arquivos, podendo ser aplicado ao contexto das Cinematecas, são ferramentas conceituais que ajudam a compreender e interpretar o processo de patrimonialização, mas sem aplicar uma abordagem para avaliar a qualidade se foi bem-sucedido ou não, a proposta se encaminha para um intuito de pensar uma afluência de possibilidades adaptadas a realidade de cada arquivo.

A patrimonialização cultural de arquivos é um processo complexo que envolve diversos gestos, dos quais a "declaração oficial" emerge como um elemento crucial, conforme destacado por Cougo Junior (2021). Este gesto é essencial, pois é por meio dessa etapa que um objeto comum adquire formalmente o reconhecimento como um bem cultural de interesse coletivo.

Em sua análise, Cougo Junior ressalta que na sociedade contemporânea, a configuração do patrimônio cultural está intrinsecamente vinculada a dispositivos legitimadores, frequentemente respaldados por embasamento jurídico e administrativo. Embora reconheça a importância dos gestos anteriores à "declaração oficial", o autor destaca que eles, por si só, não conferem a devida legitimidade para transformar um objeto comum em patrimônio.

Ainda que haja reconhecimento, valorização e estudos sobre as características de um objeto que poderia ser patrimonializado, esses elementos, segundo Cougo Junior (2021), não garantem a proteção e preservação adequadas que a "declaração oficial" proporciona. Sem esse reconhecimento formal, mesmo que o objeto seja tornado público e acessível às gerações futuras, ele permanecerá como um vestígio do passado, talvez relevante e valorizado, porém não oficialmente reconhecido como patrimônio.

Assim, o autor sublinha a importância crucial da "declaração oficial" como um marco fundamental no processo de patrimonialização. Essa etapa confere ao objeto o status e a garantia de proteção e preservação que caracterizam um bem reconhecido como parte do patrimônio cultural. É através desse gesto que um objeto comum se transforma em uma relíquia, e através da transmissão vinculada à identidade e à memória coletiva, que alcança o respaldo e proteção institucional para sua perpetuação no tempo.

Portanto, um objeto só se torna efetivamente patrimônio quando é oficialmente declarado como tal. Essa afirmação ressalta a importância do ato da declaração como um momento crítico, no qual o objeto transita de uma condição comum para um status de

patrimônio reconhecido e valorizado pela sociedade. Outro ponto, é que essa declaração precisa ser feita por uma autoridade reconhecida. Isso confere legitimidade e respaldo ao reconhecimento do objeto como patrimônio, garantindo que o processo de patrimonialização seja conduzido de acordo com critérios estabelecidos, seja por uma entidade governamental, órgão específico, especialistas ou instituições legalmente autorizadas para tal reconhecimento.

A partir do que Cougo Junior chama de “esquema geral de interpretação da patrimonialização cultural arquivística brasileira” (2021, p. 391), a compreensão acerca do conceito de **ato performativo** como uma ação administrativa essencial para o reconhecimento patrimonial, previsto em normas, leis ou estatutos que regulamentam a preservação e a proteção do patrimônio cultural, se manifesta de forma mais abrangente. O autor aponta que o gesto de “declaração oficial” associado ao patrimônio cultural arquivístico no Brasil não se restringe a um único ato performativo, mas abarca pelo menos cinco ações distintas caracterizadas como tal.

Essas múltiplas ações performativas são consideradas mecanismos pelos quais a comunidade ou o país oficialmente reconhecem aquilo que consideram como sua própria herança, para esse estudo, a herança cinematográfica.

Dessa maneira, Cougo Junior (2021) enfatiza a amplitude do processo de reconhecimento do patrimônio cultural arquivístico, através dos atos performativos no processo de patrimonialização cultural de arquivos no Brasil, destacam-se cinco denominações principais que compõem o gesto de “declaração oficial”, divididos em dois grupos, o primeiro grupo, é o **custodial**, composto pelos atos performativos de aquisição e recolhimento; já o tombamento, a declaração de interesse público e social e o registro no Programa Memória do Mundo da UNESCO, por sua vez, enquadram-se como atos performativos de caráter **declaratório**. No quadro a seguir a característica de cada um dos atos performativos, são eles:

Quadro 2 — Esquema geral de interpretação da patrimonialização de arquivos no Brasil

<p>1) Aquisição;</p>	<p>Mudança na condição jurídica de posse, responsabilidade e custódia dos documentos arquivísticos que ela promove. Ocorre quando uma pessoa, grupo ou entidade transmite a custódia de seus arquivos a um agente de patrimonialização, responsável por guardar, preservar e promover o acesso</p>
-----------------------------	--

	<p>aos bens. Atrelado a três formas básicas de sua consecução:</p> <p>compra: quando um agente adquire, em caráter definitivo, um arquivo de terceiros mediante pagamento estipulado entre as partes;</p> <p>doação: ocorre de forma direta, ou através de dação – quando a cedência da custódia de um acervo é prevista em disposição testamentária ou registro de última vontade, nem sempre seu uso decorre de processos de avaliação sobre valores de interesse à coletividade;</p> <p>comodato: é empregada quando uma pessoa, família ou entidade não se considera apta a preservar seu acervo, repassando sua custódia – em caráter precário, temporário e/ou em regime de cogestão – para uma instituição comodatária instrumentalmente capaz de garantir a proteção e preservação da integridade do bem.</p>
<p>2) Recolhimento;</p>	<p>Apresenta duas formas essenciais: compulsória e avaliação.</p> <p>Compulsório: Este modo de recolhimento ocorre quando uma instituição arquivística formalmente autorizada é obrigada por lei a integrar determinados conjuntos documentais ao seu acervo. Geralmente associado à importância histórica intrínseca dos documentos, este ato assertivo não requer avaliação adicional, pois os documentos são considerados fundamentais para a compreensão do cotidiano, memória e história de grupos relevantes ou da sociedade em geral.</p> <p>Avaliação: Nesta forma, o recolhimento passa por uma avaliação detalhada dos documentos em três fases temporais, conhecidas como a teoria das três idades. As fases corrente e intermediária se concentram nos valores</p>

	<p>utilitários dos documentos, associados aos seus produtores. A terceira fase, de caráter permanente, está ligada ao processo de avaliação para determinar se os documentos devem ser eliminados ou integrados ao patrimônio. Quando considerados de "guarda permanente", os conjuntos documentais devem ser recolhidos por instituições arquivísticas que garantam sua preservação, difusão e acesso.</p>
3) Tombamento	<p>A ação se caracteriza pela inscrição de bens culturais nos livros toambo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em nível federal, registro que ocorre mediante análise prévia da instituição (através de processo específico). O mesmo pode ocorrer a nível estadual e municipal.</p>
4) Declaração de interesse público e social	<p>Normatizada em 2002 através do Decreto n. 4.073, a ação se caracteriza pelo reconhecimento da patrimonialidade de arquivos privados por seu interesse coletivo. Similar ao tombamento, mas destina-se exclusivamente aos conjuntos arquivísticos. A ação decorre de um processo de análise prévia realizado por comissão específica vinculada ao Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ). A publicização do ato através de publicação em meio oficial, Diário Oficial da União, representa a certificação legítima da declaração.</p>
5) Registro no programa Memória do Mundo da UNESCO, também conhecido por MoW Brasil	<p>Único ato originado externamente, entidades públicas ou privadas custodiadoras e/ou proprietárias de acervos arquivísticos, coleções e até documentos específicos podem propor candidaturas para que seus bens sejam inscritos no programa.s candidaturas pleiteantes são analisadas pelos membros do programa, uma comissão integrada por servidores de instituições como Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Instituto Brasileiro de Museus, IPHAN etc. Ao fim</p>

	do julgamento, uma ata disponibilizada pelo comitê reúne a lista dos bens patrimonializados. Além da súmula, os candidatos acolhidos no pleito recebem também um certificado. A certidão chancela que " a nomeação neste registro confirma o valor excepcional e o interesse nacional de um acervo arquivístico / bibliográfico que deve ser protegido.
--	---

Fonte: Adaptado pelo autor, baseado em Cougo Junior (2021)

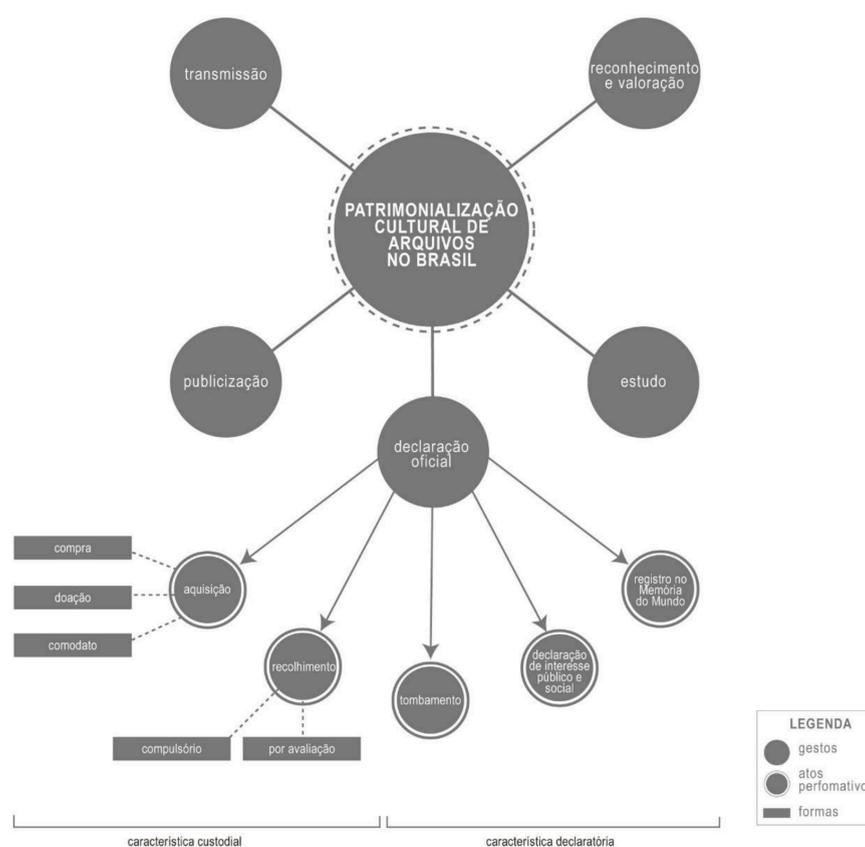
Conforme o “esquema geral de interpretação da patrimonialização de arquivos no Brasil”, os cinco atos performativos do gesto de “declaração oficial” foram categorizados em dois grupos gerais, definidos de acordo com suas principais características, sendo eles custodial e declaratório.

Cougo Junior (2021) salienta que a marca do primeiro grupo é a mudança de responsabilidade sobre a custódia dos bens patrimonializados. Nos atos performativos custodiais, os agentes patrimonializadores não apenas executam a “declaração oficial”, como também se responsabilizam pela preservação dos bens patrimonializados. Já no segundo grupo, de caráter declaratório, a custódia dos documentos patrimonializados se mantém inalterada com a patrimonialização, que se dá especificamente pela afirmação oficial e legítima da patrimonialidade de um determinado acervo. Os grupos nos possibilitam também associar suas definições com a noção de “autoridade reconhecida”, empregada para definir os agentes de patrimonialização.

Com base nessa descrição, é possível apresentar na Figura 7, o esquema geral de interpretação do processo de patrimonialização cultural de arquivos criado por Cougo Junior (2021), compreendendo seus gestos, atos performativos, formas e grupos.

O autor salienta que essas denominações foram resultantes de disputas intrínsecas e específicas ao processo de patrimonialização, sendo fruto de debates e negociações entre diferentes setores e interesses. Algumas dessas denominações ainda estão em fase de discussão e não foram totalmente consolidadas, refletindo a dinâmica em constante evolução desse campo.

Figura 7 — Esquema geral de interpretação sobre a patrimonialização cultural de arquivos no Brasil



Fonte: Cougo Junior (2021, p. 408)

Assim, o autor se compromete a utilizar as denominações consideradas "oficiais", mas alerta para a importância de um debate constante e uma revisão contínua desses termos no futuro. Isso é crucial para acompanhar novos entendimentos, perspectivas emergentes e evoluções no campo da patrimonialização cultural de arquivos, mantendo-se atualizado diante das mudanças e das dinâmicas sociais que podem impactar as definições e os processos de reconhecimento patrimonial.

2.3 Filme Semióforo

No livro "Le don du patrimoine" (2006), Davallon oferece uma perspectiva sobre o modelo de patrimonialização inicialmente adotado para o patrimônio material, destacando a dimensão comunicacional intrínseca aos objetos patrimoniais. Davallon explora a complexa relação entre o objeto patrimonial e sua função mediadora entre o passado e o presente. Essa mediação é central para compreendermos a significância cultural,

simbólica e histórica desses objetos.

Nesse processo de patrimonialização, ela é acompanhada pela musealização, como o autor se dedica a analisar durante a operação simbólica dos objetos. Sejam eles obras artísticas, peças etnográficas, técnicas, arqueológicas ou documentos textuais e fotográficos, a ênfase recai sobre o processo de exposição desses itens. A musealização, é compreendida como um ato que transcende a simples apresentação física dos objetos, sendo também um ato de construção de significados, memórias e narrativas que os envolvem.

É crucial destacar como essa abordagem se estende ao objeto filme quando considerado como parte do processo de patrimonialização e musealização. O filme, seja ele uma obra cinematográfica clássica ou um registro histórico, também carrega consigo a responsabilidade de atuar como mediador entre diferentes tempos e culturas. Sua preservação e exposição não apenas conservam a obra em si, mas também encapsulam e transmitem mensagens, valores e experiências que podem atravessar gerações.

A patrimonialização e musealização do objeto filme não se limitam apenas à sua conservação física, mas abrangem a preservação de sua essência simbólica, seu contexto histórico e cultural, e sua capacidade de comunicação com as audiências contemporâneas. A maneira como um filme é apresentado, contextualizado e interpretado em um ambiente museológico pode influenciar profundamente a compreensão do público sobre a história, a cultura e a arte cinematográfica.

Patrimônios estão envoltos no fenômeno do colecionismo, pois revela não apenas a inclinação humana para a acumulação, mas também a maneira como as coleções refletem a essência, os interesses e a subjetividade de seus criadores. Como mencionado por Phillip Blom (2003, p.263), "coleccionar é preencher um vazio", sugerindo que o ato de colecionar pode surgir do desejo de preencher lacunas emocionais, intelectuais ou mesmo existenciais na vida do colecionador.

Philippe Artières (1998, p.10) amplia essa ideia ao descrever como dedicamos tempo organizando e reorganizando nossas vidas, construindo assim uma imagem de nós mesmos através de práticas minuciosas de arquivamento. Essas práticas de colecionar e arquivar estão intrinsecamente ligadas à construção de identidades individuais e coletivas.

Ao explorar as motivações por trás do colecionismo, Blom (2003) destaca o objeto livro, mas é possível estender ao disco, filme, fotografias e outros objetos que se tornam símbolos de prestígio e relíquias para aqueles que os colecionam. Eles não são apenas objetos tangíveis, mas veículos carregados de conhecimento e interesses que refletem a

complexidade da personalidade de seus proprietários.

Krzysztof Pomian introduz o conceito de semióforo, destacando como certos objetos são alvos de coleções devido à capacidade de capturar impressões, transmitir discursos e preservar sentimentos. O semióforo busca reunir o que todos os objetos têm em comum, mostrando-os como realizações distintas de um mesmo conjunto (Pomian, 1998, p. 86).

Pomian oferece uma visão histórica abrangente das coleções ao longo dos séculos, desde sua concepção como objetos de desejo pessoal, dos gabinetes de curiosidade até sua transformação em itens exibidos em museus. A evolução desses objetos de coleção para peças museológicas reflete não apenas mudanças na prática do colecionismo, mas também a valorização e a preservação da cultura e da história por meio desses objetos. Assim, as coleções se tornam não apenas um reflexo das preferências individuais, mas também uma forma de preservar e transmitir conhecimento, sentimentos e discursos.

Na visão de Jacques Aumont (1994) sobre a relação entre o filme e o pensamento, o autor argumenta que o filme em si não gera pensamento por conta própria; ele não está contido apenas na película ou na tela. Em vez disso, o pensamento é uma construção que ocorre na mente do espectador durante a experiência cinematográfica. A ideia central é que o filme não é completo ou plenamente significativo apenas na sua projeção física, mas requer a interação ativa do espectador para que o pensamento e o significado sejam criados. Assim o filme é um semióforo por excelência — ele se refere a um destinatário que lhe é externo ou a um significado invisível que se presume poder ser extraído por aquele que o assiste.

Enquanto o indivíduo que tem paixão pelos livros e por colecioná-los é chamado de bibliófilo. No universo do Cinema, o termo adequado seria o de cinéfilo. O cinéfilo é aquele que tem um interesse especial pelo cinema, que aprecia e estuda os filmes como forma de arte e de expressão. Podendo ser uma pessoa comum ou um diretor renomado. O cinéfilo pode ser um colecionador de cartazes, ingressos, filmes (normalmente cópias), seja em formato físico (DVD, Blu-ray, etc.) ou digital (arquivos, streaming, etc.), pode colecionar filmes por diversos motivos, como por gênero, diretor, ator, país, época, etc. Podem valorizar os filmes como objetos de memória, cultura, estética, crítica ou para documentar e disponibilizar, como ocorre no fenômeno de perfis do X (antigo Twitter), que compartilham filmes do mundo todo em links armazenados no Google Drive. Assim como o bibliófilo, pode criar um universo particular e subjetivo a partir de sua coleção, ao final,

podendo ser doado a uma biblioteca, o mesmo pode ocorrer com o cinéfilo que no futuro pode ter integrado a uma Cinemateca seu arquivo pessoal.

A interpretação proposta por Pomian acerca dos objetos implica a existência de um observador, uma vez que, conforme o autor afirma, "o olhar" e a linguagem são responsáveis por atribuir sentido. O ato de observar estabelece uma conexão entre o que é invisível e o que é visível, e os objetos, enquanto representações, direcionam o observador a outros objetos, emoções, lugares, entre outros elementos. Essa interpretação, relembra o "Cine-Olho" de Vertov, um ato de observar e criar.

Isso leva à conclusão de que o Museu, Arquivo ou Cinemateca criam narrativas e discursos, porém, o indivíduo possui sua própria subjetividade e, portanto, irá interpretar o objeto de acordo com sua perspectiva pessoal. A prática de colecionar, frequentemente uma escolha voluntária, implica um esforço em preservar e guardar uma variedade de objetos e significados.

Independentemente do tipo, as coleções refletem os gostos, preocupações e interesses que predominam em determinadas épocas e grupos específicos. Nas sociedades contemporâneas, a maneira como as coleções particulares expõem os objetos para serem vistos pelos espectadores, assim como todo o ritual envolvido na observação ou apropriação de um semióforo, equivale a uma espécie de escrita do passado. Isso proporciona àqueles que compartilham essas coleções, sejam como proprietários ou observadores temporários, um sentimento de continuidade e pertencimento.

No entanto, para que o espectador possa experimentar esse sentimento, é crucial que ele mobilize certos conhecimentos, ou seja, suas memórias, permitindo-lhe acessar o imaginário social.

Assim o cinema assume um papel central na construção das subjetividades, influenciando as formas como o homem percebe e expressa o mundo que o cerca, em sociedades urbanas. A imagem está intimamente ligada à memória e funciona como um elemento de construção do conhecimento e da cultura, produtor de significados. Um exemplo é a contribuição do Cinema, na primeira metade do século XX, com a organização das narrativas de identidade e com a formação de sentido em diversos países, como a Nouvelle Vague na França, dos filmes *Vivre Sa Vie* (1962) de Jean Luc Godard e *Hiroshima Mon Amour* (1959) de Alain Resnais; o Expressionismo na Alemanha dos filmes *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene e *M, O Vampiro de Dusseldorf* (1931) de Fritz Lang, e o Cinema Novo no Brasil, representado por Terra em

Transe (1967) de Glauber Rocha e Vidas Secas (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Nesse contexto, podemos considerar que as imagens em movimento participam de um mundo de representações, não só como meio, mas também como mediação de discursos e experiências.

O cinema possui uma relação intrínseca com o semióforo, representando um objeto que evoca um significado não intrínseco a si mesmo. A partir dessa conexão, emerge uma forma de apropriação que se traduz na coleção de filmes de diferentes gêneros ou eras, assim como objetos relacionados a essa forma de arte. Estes objetos podem incluir cartazes, trechos de películas, álbuns com fotografias de atores e atrizes cinematográficos, revistas especializadas em cinema, câmeras de filmagem antigas e outros itens associados.

Além do aspecto material, a experiência cinematográfica engloba também significados mais amplos, presentes nas práticas sociais que envolvem essa forma de arte. A cinefilia, por exemplo, representa uma manifestação do apreço pelo cinema. O cinéfilo não apenas assiste a filmes como parte de um hábito, mas encara esse ato como um espaço de aprendizado, cultivo, interpretação e reinterpretação de diversos conhecimentos. Essa prática é o cerne dos cineclubes, locais privilegiados de enriquecimento cultural e intelectual, nos quais os espectadores não apenas assistem a filmes, mas também participam de debates sobre temas relacionados à sétima arte.

O conceito de semióforo, proposto por Pomian, permite compreender os objetos musealizados e patrimonializados, como portadores de significados que não estão presentes neles, mas que são atribuídos por um observador. Esses significados podem ser de natureza histórica, cultural, estética, simbólica, etc. O semióforo é um objeto que representa algo que está ausente, invisível ou inacessível, e que, por isso, requer uma mediação para ser interpretado.

A musealização, por sua vez, é um processo de transformação de um objeto em semióforo, ou seja, de atribuição de um novo sentido a um objeto que é retirado de seu contexto original. Implica em uma seleção, uma conservação, uma exposição e uma interpretação dos objetos que compõem o acervo museológico. É uma forma de construir e comunicar a memória, a cultura e a identidade de um indivíduo, de um grupo ou de uma sociedade.

Ao analisar o processo de musealização de objetos relacionados ao cinema, entendendo-os como semióforos que remetem a uma arte, a uma indústria, a uma linguagem, a uma cultura e a uma memória, onde o espaço destinado para guarda,

funciona como um centro de pesquisa, documentação, educação e difusão cultural, oferecendo ao público diversas atividades, como exposições, mostras, cursos, palestras, oficinas, etc. Pode haver uma hipótese que as cinematecas criam uma musealização do filme, que valoriza tanto os aspectos materiais quanto os imateriais dessa arte, buscando estabelecer uma relação dialógica entre os objetos musealizados e os espectadores. Para isso, o museu utiliza diferentes recursos de mediação, como textos, áudios, vídeos, e mediação, que procuram contextualizar e explicar os objetos musealizados, bem como estimular a participação e a reflexão do público. Nas Cinematecas, apesar da configuração de Arquivo, é possível utilizar os métodos oriundos da Museologia, bastando uma colaboração interdisciplinar.

As coleções de cineastas como Glauber Rocha (declarado como de interesse público e social) ou Jorge Furtado (preservado na Cinemateca Capitólio), se mostram como “homens semióforos”, conceito de Regina Abreu (1996), sendo sujeitos que detêm um elevado valor dentro da sociedade ou nicho à qual pertencem, sendo reconhecidos e apreciados por suas ações e ideias.

Essa valorização por meio da perspectiva de musealização contribui para o processo de patrimonialização de outras coleções, uma ação dupla em prol do patrimônio, permitindo serem reconhecidas pela sociedade e absorvidas de forma educativa, e porque não, posteriormente declaradas como de interesse público e social, memória do mundo ou tombadas como patrimônio, concretizando a ideia da patrimonialização de arquivos, não sendo apenas de homens semióforos ou filmes produzidos por eles, mas de mulheres relacionadas ao cinema, como: Adélia Sampaio, primeira mulher negra a dirigir um longa no Brasil, com o filme *Amor Maldito* (1984); Cleo de Verberena, nome artístico de Jacyra Martins da Silveira, primeira mulher brasileira a dirigir um filme, *O Mistério do Dominó Preto* (1931) e; Suzana Amaral, reconhecida por seu trabalho premiado em *A Hora da Estrela* (1985), uma adaptação do romance homônimo de Clarice Lispector. Em um cenário de poucas publicações voltadas para o cinema de arquivo e a preservação audiovisual, a revista *Arquivo em Cartaz* do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, promovido pelo Arquivo Nacional, trouxe na edição de 2019 o tema “As Mulheres de Cinema”, enaltecendo a produção de conhecimento realizada por mulheres, como as cineastas Lucia Murat (*Quem bom te ver viva*, 1989, filme que retrata durante a Ditadura Militar a clandestinidade, a prisão, o estupro e a tortura); e Agnès Varda (*Longe do Vietnã*, 1967, filme que denunciava as atrocidades da guerra do Vietnã, ainda durante o conflito).

Os dois temas, de patrimonialização e musealização, estão relacionados às

Cinematecas, pois esse tipo de Arquivo assume funções de Museu. Por envolver o reconhecimento, a preservação e a divulgação do patrimônio audiovisual e cinematográfico como bens culturais de valor histórico e artístico, não se classificam como apenas como Museu de Cinema ou Arquivo de Filme, são um meio caminho.

Para entender essa odisséia da Cinemateca, é preciso seguir o percurso do olhar pelo Labirinto do Fauno²², com aquilo que já sabemos sobre o passado. É revisitar algumas instituições que são alguma coisa e não outra, ou que podem ser mais de uma, é entender quais tipos de instituições nós falamos ao vivenciar espaços que celebram o patrimônio cinematográfico, é projetar novas características e funções para aquilo que ainda não foi bem explorado ou descoberto.

²² Filme de Guillermo del Toro produzido em 2006.

3 UMA ODISSEIA NO CINEMA OU UMA DISPUTA DE ACERVOS?

Os Arquivos ou Museus, como instituições ou partes combinadas de instituições, costumam se apresentar por meio de um descritor. O descritor pode ser neutro, por exemplo: organização, instituto, fundação, pode ser um nome, mas, na maioria das vezes, é um termo próprio da profissão, como arquivo, biblioteca ou museu, ou um qualitativo que combine ambos, exemplos: Eye Filmmuseum, Bundesarchiv, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra - Sodre, Cinemateca Portuguesa - Museu de Cinema, Cineteca Nacional de Chile, National Film Archive of India, National Film & Sound Archive of Australia, Austria Filmmuseum, entre outros. Isso serve para comunicar a natureza da instituição (ou do setor responsável) e, ao mesmo tempo, expressar os valores a ela associados, possuindo de preferência uma autonomia. Em alguns países, as instituições adotam um tipo específico de descritor originado de diferentes línguas, como cinémathèque, cinemateca, videoteca, filmoteca, cineteca, kinemathek, todas em referência aos Arquivos de Filmes, diferenciando de phonothèque ou discoteca para Arquivos de Som.

Figura 8 — Fachada da Cinemateca Francesa



Fonte: Flickr²³

Esses termos refletem a especificidade e a diversidade das instituições, que lidam

²³ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/johnwilliamsphd/2975013223>

com diferentes formatos, gêneros e suportes de registro e reprodução. Da mesma forma, a palavra museu é empregada por vários Arquivos e Cinematecas, especialmente aqueles que possuem uma dimensão expositiva e educativa. Há, por exemplo, existem na Europa diversos Museus de Cinema e Museus do Filme, que além de preservar e difundir filmes, também colecionam e exibem objetos e artefatos relacionados à história e à cultura cinematográfica, como figurinos, objetos de cena e equipamentos técnicos antigos, como por exemplo a Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Museu do Festival de Cinema de Gramado/Brasil ou The Cinema Museum de Londres/Inglaterra. Também é comum existir exposições em Heritage Cinema, que são cinemas, sem caráter preservacionista.

Segundo Edmondson (2017), os Arquivos de Filmes podem ser agrupados em diferentes categorias, levando em conta suas características e objetivos prioritários. Alguns Arquivos podem se enquadrar em mais de uma categoria, dependendo de sua origem, seu acervo, sua política e sua história. Alguns Arquivos se originaram de pequenas iniciativas e se expandiram por meio de seleção e coleta sistemáticas. Outros se originaram de grandes acervos privados ou empresariais, que foram doados ou adquiridos. Alguns surgiram da influência de uma personalidade fundadora, que moldou a coleção e o caráter do arquivo, e se juntou a outras coleções.

Ao considerar as ênfases de Arquivos propostos por Edmondson (2017) é possível categorizar nessas tipologias:

- **Arquivos de emissoras:** armazenam prioritariamente coleções de programas selecionados de rádio e/ou televisão e gravações comerciais, como o caso da Rede Globo de Televisão ou o acervo da TV Tupi preservado na Cinemateca Brasileira;
- **Arquivos de programação:** um tipo de Arquivo que se diferencia por programas bem fundamentados e elaborados para apresentação em seus próprios cinemas, auditórios e salas de audição, com objetivos culturais ou educacionais, não necessariamente esse tipo de Arquivo possui um acervo. Esses programas podem ser acompanhados por conferências de especialistas e possibilitar que as audiências tenham contato com antigas tecnologias de áudio ou formatos obsoletos de película. As apresentações sonoras podem ser constituídas de canções, gravações radiofônicas ou outros tipos de sons gravados;

- **Museus audiovisuais:** essas organizações se dedicam à preservação e à exposição de artefatos como câmeras, projetores, fonógrafos, cartazes, publicidade e materiais efêmeros, roupas e objetos, e à apresentação de imagens e sons em um contexto de exibição pública com objetivos educativos e de entretenimento. Aqui tem destaque os Museus de Cinema, Museus de Comunicação ou Museus da Imagem e do Som;
- **Arquivos universitários e acadêmicos:** caracteriza um tipo de Arquivo que se situa em universidades e instituições acadêmicas, que têm diferentes origens, objetivos e características. Alguns foram fundados pela necessidade de servir aos cursos acadêmicos, outros pela necessidade de preservar o patrimônio da localidade geográfica ou da comunidade onde funcionam. Outros diversificaram suas fontes de recursos e implantaram importantes cursos/laboratórios de conservação e restauração. Também é comum a criação de cinemas universitários, que seguiram a linha de arquivos de programação e se especializaram nesse campo. Alguns exemplos são: Sala Redenção na UFRGS; Cine UFPel; CINUSP Paulo Emílio e o Laboratório de Preservação Audiovisual da UFF (LUPA);
- **Arquivos temáticos e especializados:** pode ser um tema ou um assunto, uma localidade, um período cronológico particular, um formato específico de imagem em movimento ou de áudio. Esses Arquivos podem conter materiais referentes a grupos culturais específicos, disciplinas acadêmicas ou campos de pesquisa. Exemplos são coleções de história oral, de música folclórica, de material etnográfico, como o acervo do Museu Nacional sobre a sociedade indígena, que infelizmente se perdeu num incêndio ou mesmo a coleção Vladimir Kozák (1948 - 1978) do Museu Paranaense, que é Memória do Mundo. A característica desses arquivos é a ênfase no atendimento de pesquisas privadas ou acadêmicas;
- **Arquivos audiovisuais nacionais:** tem um escopo amplo, que opera em nível nacional, com a missão de documentar, preservar e tornar publicamente acessível o conjunto, ou uma parte significativa, do patrimônio audiovisual de um país. O papel desses Arquivos é análogo ao de instituições nacionais de memória – em alguns casos esses Arquivos são departamentos de tais instituições, em outros são instituições independentes. No Brasil, as instituições de maior referência são a

Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Cinemateca Brasileira em São Paulo que é responsável pela preservação e promoção da produção audiovisual no território nacional;

- **Arquivos regionais, municipais ou locais:** esses Arquivos têm a vantagem de mobilizar apoios e interesses das comunidades locais, que podem se envolver com as atividades do Arquivo de uma forma mais direta do que com as instituições especializadas nacionais que estão mais distantes. Como consequência, materiais inestimáveis, oriundos sobretudo de fontes privadas e de grupos que talvez não tenham a oportunidade de serem reconhecidos nacionalmente, podem se tornar visíveis e encontrar seu lugar em um Arquivo. Esses Arquivos situam-se em uma diversidade de instituições que respaldam suas atividades, como Cinematecas e Museus, e estão ligadas a departamentos municipais ou Estaduais. O mesmo se aproxima bastante do conceito de arquivo comunitário, sendo o local onde documentam, preservam e tornam acessível a memória, a cultura e a identidade de grupos sociais específicos, como comunidades, movimentos, organizações, etc. São arquivos que podem ter um maior envolvimento nas atividades pelos próprios grupos, com o objetivo de fortalecer sua identidade, seu empoderamento e sua visibilidade. Eles podem ser estratégicos para a salvaguarda da diversidade cultural e para a promoção da justiça social. Podem conter diferentes tipos de documentos, como sons, imagens, textos, objetos, etc. São o que melhor se classifica como um arquivo-museu;
- **Instituições de memória em geral:** seria um tipo de instituição ou cinema que detém quantidades significativas de materiais audiovisuais destinados à guarda permanente, mas que não dispõe de nenhum departamento ou mesmo de qualquer funcionário que domine o assunto, ou mesmo de locais apropriados para sua guarda, esses podem ser Cinemas de Patrimônio, edifícios tombados, que atuam como cinema de rua ou calçada e conseqüentemente possuem uma rica história relacionada ao Cinema, enquanto lugares de memória.

Os Arquivos relacionados ao Cinema se configuram como uma linguagem multifacetada, capaz de expressar emoções, transmitir ideias e narrativas, e oferecer um olhar diferenciado sobre realidades diversas. Ao transcender a mera exibição de filmes, o

cinema se torna um instrumento cultural essencial para a compreensão e vivência de contextos variados, possibilitando ao espectador a imersão em experiências sensoriais e cognitivas enriquecedoras.

O acesso ao Cinema não se restringe apenas ao entretenimento, mas também desempenha um papel crucial na expressão da dignidade humana e na garantia dos direitos culturais. Ao proporcionar o acesso a essa forma de arte, há uma democratização do conhecimento, uma valorização da diversidade cultural e a promoção do livre acesso à cultura como um direito essencial para a sociedade.

Na sua origem, o cinema foi algo das elites, como é possível ver na primeira projeção cinematográfica no Brasil, em 8 de julho de 1896, na cidade do Rio de Janeiro, por meio da iniciativa do exibidor itinerante belga Henri Paillie. Naquela noite, foram apresentados oito curtas-metragens, cada um com aproximadamente um minuto de duração. As projeções foram intercaladas e exibiram apenas cenas do dia a dia de diversas cidades europeias. Este evento histórico foi frequentado exclusivamente pela elite carioca e noticiado pelos jornais como “espetáculo” de uma série enorme de fotografias, abraçando o cinematógrafo para omniógrafo.

Com o passar dos anos, o cinema se tornou algo “acessível” para o lazer, e assim deveria continuar, o primeiro espaço em Porto Alegre, destinado ao cinema, foi o Recreio Ideal, inaugurado em 1908, na Rua da Praia com a Praça da Alfândega. Em 1913, foi inaugurado o Cine Guarany, e ao seu lado o Cine Imperial, ambos na Rua da Praia, com o conceito de cineteatro, a construção monumental do edifício do Guarany foi uma obra do arquiteto Theo Wiederspahn, após essa construção, proliferaram cinemas pela Capital.

Figura 9 — Fachada do Cine Guarany (atual Banco Safra)



Fonte: Almanaque Literário²⁴

²⁴ Disponível em: <https://mosqueteirasliterarias.comunidades.net/no-tempo-do-cinematographo>

Segundo Axt (2019), em 1965, a Capital tinha 33 salas de cinema de rua, em 1985, eram 22 salas de cinema de rua e apenas uma em centro comercial. Em 2005, a cidade tinha 59 cinemas, ano que fecharam as últimas duas salas de cinema de rua, o Guarany e o Imperial, restando apenas os cinemas de shopping, com sua programação que não valoriza o cinema nacional ou filmes que não sejam de grande bilheteria.

Nesse aspecto, em Porto Alegre as Cinematecas que foram criadas mantiveram o descritor de 'cinema de rua', termo que emerge como uma proposta inclusiva e democratizadora, diferenciando-se das grandes redes de cinemas comerciais. Isso ocorreu pela característica de Cinema de Patrimônio que elas possuem. Este modelo se destaca pela acessibilidade, não somente através de valores mais acessíveis dos ingressos, mas também por apresentar uma diversidade de filmes em sua programação. Ao oferecer produções diferenciadas dos habituais blockbusters estrangeiros, o cinema de rua busca atrair um público mais amplo, incentivando a frequência regular e permitindo que uma variedade de públicos desfrute da experiência cinematográfica. A discussão sobre o impacto social e cultural do cinema de rua destaca seu potencial como ferramenta de inclusão e transformação social.

Como Cinematecas, não apenas cinemas de rua, representam espaços fundamentais na preservação, disseminação e difusão da cultura cinematográfica. Além de simplesmente exibirem filmes, essas instituições desempenham um papel crucial na promoção da diversidade cultural, na preservação do patrimônio cinematográfico e na oferta de experiências educativas cinematográficas enriquecedoras para o público.

A função das Cinematecas vai além da mera exibição de filmes, ao oferecer uma programação diversificada e inclusiva, contribuem para ampliar o repertório cultural do público, oferecendo filmes de diferentes gêneros, origens e temáticas. Alinhada a uma transmissão educativa do patrimônio, tem a capacidade de transformar elementos patrimoniais em catalisadores para os sócios transmissores. Alavancando uma patrimonialização da identidade cinematográfica brasileira.

O modelo de cinema de rua e a proposta das Cinematecas convergem na sua capacidade de impactar positivamente a sociedade. Ao criar espaços de convivência cultural, expositivos, promover debates e reflexões sobre questões sociais, o patrimônio ou arquivo, tornam-se vitais na promoção do acesso à cultura cinematográfica e no fortalecimento dos laços sociais entre comunidades.

Os cinemas de rua de Porto Alegre são espaços culturais que resistem ao tempo e

às mudanças no mercado audiovisual. Valorizam o cinema nacional, latino-americano e independente, além de filmes clássicos e contemporâneos que fogem do circuito capitalista. São lugares de memória ou Cinemas de Patrimônio, que preservam a história cinematográfica, a arquitetura da cidade, os fluxos e trocas, que promovem espaços socioeducativos da memória-movimento.

Entre os cinemas de rua, universitário, cineclubes e projetos que exercem ou exerceram atividades em Porto Alegre, em função de democratizar o cinema e cultura, tirando a Cinemateca Capitólio, podemos mencionar:

- **Cinemateca Paulo Amorim:** Sala de Cinema da Casa de Cultura Mario Quintana, existe desde 1984, situada no antigo Hotel Majestic, no bairro Centro Histórico de Porto Alegre, sendo oficialmente em 6 de agosto de 1986, a troca de nome após a morte do cineasta Paulo Amorim. Nessa época, qualquer promoção cinematográfica da cultura do Estado era apresentada pelo Setor de Cinema e Fotografia do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa (MUSECOM). Quem começou a fazer a programação, trazido por Jorge Furtado, à época diretor do MUSECOM, é Romeu Grimaldi. Sob a administração da Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC RS) e gerenciada pela Associação de Amigos da Cinemateca Paulo Amorim (AACPA), a instituição abrange três salas de cinema: Sala Paulo Amorim, Sala Eduardo Hirtz e Sala Norberto Lubisco. Dedicada à preservação, divulgação e reflexão sobre a história do cinema e do audiovisual brasileiro e global, a Cinemateca Paulo Amorim oferece um espaço valioso para apreciadores da sétima arte. Além disso, abriga a Biblioteca Romeu Grimaldi (localizada no Laboratório IECINE (Instituto Estadual de Cinema) Odilon Lopez no 5º andar da CCMQ), especializada em cinema. A programação da Cinemateca Paulo Amorim é atualizada semanalmente e pode ser consultada no site²⁵ oficial da instituição.

Desde sua criação a Cinemateca Paulo Amorim guarda os cartazes dos filmes e das mostras exibidos em suas três salas. Até 2022 são 3.000 cartazes indexados. Em 2023 foi lançado o Portal do Cinema Gaúcho, um banco de dados que reúne fichas técnicas de mais de 700 filmes produzidos no Rio Grande do Sul desde 1911, se concretizando durante a constituição do Núcleo de Pesquisa, Informação e Memória do IECINE, em fins de 2019.

No saguão da sala Paulo Amorim existe uma exposição permanente com projetor

²⁵ Disponível em: <https://www.cinematecapauloamorim.com.br/>

35 mm e uma moviola, além das exposições temporárias da coleção de cartazes. No saguão da sala Eduardo Hirtz também existe uma exposição permanente com um projetor 35 mm e homenagem à memória do antigo Cine Cacique e do artista Glauco Rodrigues. Já no saguão da Sala Norberto Lubisco, a exposição permanente é em homenagem àquele que dá o nome a sala, com fotografias e um painel. Também estão expostas as antigas poltronas do Cine-Theatro Avenida.

- **Cinebancários:** Inaugurado em 2008, é um projeto do Sindicato dos Bancários de Porto Alegre e Região, que tem como objetivo estimular e difundir o cinema nacional e latino-americano. O Cinebancários possui uma sala com 165 lugares, equipada com som digital e projeção em 35mm e digital. A programação é composta por filmes inéditos, mostras temáticas, festivais e sessões especiais, com ingressos a preços populares. O Cinebancários fica na Rua General Câmara, 424, no Centro Histórico.
- **Sala Redenção/UFRGS:** Inaugurada em 1987, é um dos espaços de difusão cinematográfica não-comercial mais antigos de Porto Alegre, vinculada ao Departamento de Difusão Cultural da UFRGS. A Sala Redenção possui uma sala com 189 lugares, equipada com som digital e projeção em 35mm e digital. A programação é feita através de curadorias coletivas e de parcerias com diversos segmentos da sociedade, buscando abordar temas relevantes para a formação audiovisual. A Sala Redenção também realiza debates, oficinas, cursos e mostras, com acesso livre a toda a comunidade. A Sala Redenção fica na Av. Paulo Gama, 110, no Campus Central da UFRGS.
- **Clube de Cinema de Porto Alegre (CCPA):** Fundado em 1948, é uma associação de cinéfilos que tem como finalidade a apreciação e o estudo do cinema, com uma orientação crítica e social. O Clube de Cinema realiza sessões semanais, aos sábados e domingos pela manhã, em algumas das salas associadas, como a Cinemateca Paulo Amorim, a Cinemateca Capitólio, a Sala Redenção, entre outras. A programação é composta por filmes nacionais e estrangeiros, clássicos e contemporâneos, que não são exibidos no circuito comercial, sempre seguidos de debates. O Clube de Cinema também promove mostras, festivais, cursos e palestras, além de editar uma revista e um boletim informativo. O Clube de Cinema

é considerado um dos mais importantes e tradicionais cineclubes do Brasil. Suas redes sociais, são atualizadas diariamente com os filmes que estão em cartaz durante a semana.

- **Sala P.F. Gastal:** Até meados de 2015 funcionou no Centro Cultural da Usina do Gasômetro, quando a edificação parou para reformas. Inaugurada em 25 de maio de 1999 e recebeu este nome em homenagem ao crítico de cinema Paulo Fontoura Xavier. Possuía 118 lugares, e exibia filmes tanto na bitola de 35mm quanto na de 16mm. A programação consistia do lançamento de filmes brasileiros e produções cinematográficas alternativas, realização de ciclos e programação infantil. Passaram filmes como *Contos da lua vaga* (1953) de Kenji Mizoguchi e *o Grande Hotel Budapeste* (2014) de Wes Anderson.

Esses são alguns dos cinemas de rua e cineclubes de Porto Alegre que mantiveram e mantêm viva a tradição do cinema, oferecendo ao público uma experiência única de apreciar a sétima arte, por meio da programação e atividades educativas.

A seguir, é apresentado o Cinema de Patrimônio, uma categoria que não está presente na proposta de Edmondson (2017) mas que se aplica ao conceito de Cinematecas e cinemas de rua.

4 CINEMA DE PATRIMÔNIO

O quinto ato de patrimonialização proposto por Davallon (2014) é a transmissão, esse ato foi aplicado à proposta das Cinematecas, enquanto arquivo-museu, um espaço híbrido, completo de neologismos e dicotomias.

Por transmissão em arquivos, é utilizado o termo aproximado de disseminação, e se entende segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística (2005), como o fornecimento de informações. Contudo, esse conceito é pobre, uma vez relacionado ao “dever da memória” (Heymann, 2007) e ao esquema geral de interpretação da patrimonialização (Cougo Junior, 2021).

Na musealização, Brulon (2017) ao mencionar Stránský sobre a teoria da Museologia, aponta três ramificações: a seleção, a tesauroização e a comunicação.

Por comunicação museológica se entende “o processo por meio do qual uma coleção ganha sentido, tornando-a acessível e disseminando o seu valor científico, cultural e educativo” (Stránský, 1974, p. 31, citado por Brulon, 2017, p. 414).

Retomando o filme/documentário Retratos Fantasmas (2023), onde apresenta que muitos cinemas foram substituídos por igrejas no Recife, o diretor Kleber Mendonça faz uma analogia aos cinemas-templos, lugares sacros e completos de ciméios. Na perspectiva das Cinematecas, seria possível propor uma ideia transformativa de **cinema-fórum**²⁶, onde assume uma postura mais voltada à comunicação de forma a permitir maior interação entre a organização, acervo e público, com o intuito de promover o debate, exercício crítico e acesso à cultura e educação cinematográfica.

Um dos pontos de interseção que reúne disciplinas como Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia, é, certamente, a transmissão. Na Arquivologia, segundo Rousseau e Couture (1998) tem o nome de difusão, sendo uma das funções arquivísticas, juntamente com a criação, avaliação, aquisição, conservação, classificação e descrição, cobrindo todos os princípios, métodos e operações destinados à organização e ao tratamento dos arquivos, congregando melhor a proposta de tornar um documento/objeto um bem patrimonial. Contudo, para um documento se tornar patrimônio, é preciso de uma declaração oficial como um marco de preservação.

Para Cury (2005, p. 366), o museu é “uma instituição voltada para a comunicação do patrimônio a ser preservado”. Porém, para a Arquivologia e os Arquivos, a difusão não tem consenso. Portanto, como propor um debate sobre a transmissão do patrimônio em

²⁶ Conceito emprestado de museu-fórum, de Duncan Cameron (citado em Mairesse, 2018).

arquivos em uma área com excessiva divergência de ideias e de práticas?

Os dicionários especializados refletem a falta de precisão conceitual citada anteriormente e os especialistas divergem sobre o próprio conceito, mas também sobre a abrangência do termo. Alguns autores segmentam a difusão a partir dos diversos perfis de atividade, envolvendo conceitos de mediação, marketing e comunicação.

No entanto, modelos e conceitos de difusão estão imbricados com as instituições museológicas, e, por esse motivo, é inevitável uma aproximação crítica para que se busquem parâmetros próprios aos arquivos, é nesse ponto que converge a comunicação museal.

As Cinematecas, considerando que devam possuir acervo, se enquadram perfeitamente no que se concebe ser essencialmente um equipamento de cultura, arquivo, museu ou melhor afirmando — um **Cinema de Patrimônio**.

O termo Cinema de Patrimônio traduzido do inglês “*Heritage Cinema*”, compreende uma dimensão de cinema patrimonial, que tem como objetivo de promover a sua história, o seu valor cultural e a sua importância para a comunidade. Porém, muitos — mas não todos — os Cinemas de Patrimônio tem no seu arcabouço o objetivo de preservar, se limitando ao espaço físico e programação dos ditos “*heritage film*”, filmes históricos ou de notável repercussão. A tradução de *heritage film* também pode ser “filme de patrimônio”, contudo esse termo, seria melhor empregado para os filmes que alcançam a patrimonialização, como por exemplo o filme brasileiro Limite (1931).

O Cinema de Patrimônio é o cinema como documento/monumento, conceito de Le Goff (2003) e como lugar de memória proposto por Nora (1993), que pode ser readequado a **lugar de cinema**, numa abordagem que estende a reflexão de Bohn (2013) sobre o trabalho de Alois Riegl. É o testemunho das sociedades e dos materiais da memória. É o cinema de curadoria das manifestações artísticas e comunicativas que documentam e difundem elementos catalisadores da memória-movimento, ao mesmo tempo em que representam produtos de intencionalidade e ideologia, sujeitos a questionamentos e reinterpretações.

O autor Fausto Colombo (1991) aborda brevemente o impacto da televisão como uma espécie de “cinemateca coletiva”, ainda que ele não tenha mencionado a internet envolvendo um arquivamento pessoal e compartilhamento de filmes. Ele menciona a transformação desse fenômeno social, que antes era incumbência de instituições, para uma prática agora realizada de forma individual e doméstica. Contudo, isso reflete diretamente na necessidade das Cinematecas se reinventarem através dos meios de

transmissão e tecnologia. Uma forma de aproveitar do conceito de cinemateca coletiva é envolver os espectadores numa memória social da cinematografia, aproximando o público do ambiente da Cinemateca e seu patrimônio.

Marta Anico (2005) aborda a questão do patrimônio cultural em um contexto pós-moderno, destacando as mudanças significativas na forma como esse campo é compreendido e tratado pela sociedade contemporânea. Ela destaca a influência da pós-modernidade na cultura e, por consequência, nas políticas relacionadas ao patrimônio. A autora enfatiza a importância de uma adaptação das instituições patrimoniais aos desafios contemporâneos. Para ela, a sobrevivência dessas instituições requer uma harmonização entre os objetivos propostos por elas e as demandas reais da sociedade. Isso implica que as narrativas e as circunstâncias locais desempenham um papel crucial na redefinição da função social do patrimônio.

Antes de tudo, Cinematecas são equipamentos de gestão, guarda e preservação de documentos, visam o acesso para prova de direitos ou testemunho de fatos, e também são fontes importantes para produção de uma memória fílmica. Por outro lado, o Arquivo é também equipamento de cultura, enquanto componente importante para a produção do conhecimento sobre o passado. Enquanto Cinema de Patrimônio, lhe é atribuído muitos significados, seja pela fachada e edifício histórico, por já ter sido um cinema no passado, por seu acervo preservado ou pela programação que oferece.

Apesar de ter reconhecido o valor histórico e artístico dos Cinemas de Patrimônio, ou seja, aqueles que possuem bens passíveis de identificação, proteção, conservação, valorização e transmissão às futuras gerações, Choay (2006) critica veementemente os excessos do culto ao patrimônio e as conexões existentes entre o que ela denomina de "indústria cultural" e a crise da arquitetura e das cidades. Uma tendência inequívoca para a superestimação e espetacularização dos potenciais turísticos frequentemente entra em conflito com as políticas de conservação e restauro. Reforçando uma proposta de cinema-fórum, aberto ao diálogo e transmissão do patrimônio.

As Cinematecas, na sua aparente hibridez, têm como seu maior público os cidadãos que apreciam o cinema. Mas, qual o "produto" a ser usufruído de um arquivo? Até que ponto a instituição necessita transmitir ao público que o que está passando na tela tem um significado além do ato de assistir ao filme? Aqui a distinção entre arquivo e museu se amplifica e provoca impactos decisivos na transmissão, e parte essencialmente, da missão, visão e valores da instituição.

Para atingir uma difusão ampla de forma eficaz e efetiva, acreditamos que seja

preciso uma abordagem da comunicação organizacional aplicado à comunicação em museus, proposto por Nicole Morás (2019; 2022), que parte da premissa de como as organizações entendem sua identidade e como entendem o que é comunicação, isso está diretamente relacionada ao modo como se comunicam e conseqüentemente como se relacionam com seus públicos. Morás, aplica a comunicação na perspectiva das organizações museológicas de Porto Alegre, por óbvio, a cidade não possui um Museu de Cinema, apesar de existirem Museus com acervos audiovisuais²⁷, e devido a característica híbrida das Cinematecas, é possível fazer esse diálogo. A autora organiza em categorias e subcategorias a partir de como a comunicação é compreendida, conforme apresentado no quadro:

Quadro 3 — Categorias e subcategorias de análise

Categoria	Subcategoria	Núcleo de sentido
Comunicação como Difusão	Difusão de informação	Divulgação de ações e eventos
	Difusão de conhecimento científico	Importância da pesquisa; Apropriação da pesquisa
Comunicação como Transmissão (Divulgação)	Comunicação como recurso de transmissão	Comunicação como atividade técnica; Atingir maior público possível
	Comunicação como divulgação	Organização como emissor/protagonista
Comunicação como Publicização	Como estratégia de Visibilidade	Competição com outras atividades; Comunicação para tornar a organização visível
	Como estratégia de Captação	Para aumentar/ampliar público; Captação de recursos
Comunicação Vinculativa	Por disponibilidade para a interação	Mostrar-se disponível ou aberto; Objetivo de aproximação
	Por sedução para gerar vínculos	Conquista do público para gerar vínculos; Sedução

²⁷ Exemplo é o MUSECOM, que caracteriza-se como o Arquivo Nacional, ou seja, um local que possui acervo fílmico/audiovisual, mas sem um espaço destinado para projetar ou incluir uma programação de cinema.

		para melhorar a experiência no museu
	Para manutenção dos relacionamentos	Aproximação entre museu e públicos; Estratégias de relacionamento
Comunicação como Mediação	Mediação de exposições	Mediação específica entre visitante e museu
	Mediação como processo para o feedback	Mediação como espaço de escuta
Comunicação Idealizada como Diálogo		Desejo de comunicação dialógica

Fonte: Morás, 2019, p. 83

Dessa forma, podemos propor uma Cinemateca baseado em três movimentos: 1) o ato de transmissão no processo de patrimonialização; 2) a expografia, tanto no espaço de cinema como no formato online e; 3) todos os meios de comunicação: dialógica, que seja aberta e receptiva; mediação, principalmente se houver espaços expositivos e atividades pedagógicas; vinculativa, seja com quem já frequenta ou pode vir a frequentar; publicização, a Cinemateca precisa ser percebida também como um arquivo-museu e ter seu patrimônio reconhecido; divulgação do seu acervo custodiado e preservado, reforçando que a instituição é mais que a programação e; a difusão, na perspectiva de arquivo-museu, comunicando seus serviços, atividades, planos, acervo e conhecimento científico.

Na sequência, para um maior entendimento de cada item, Mórás (2022) realiza a análise das concepções de comunicação das categorias e subcategorias, definindo da seguinte forma a comunicação organizacional em museus:

- **Comunicação como Difusão:** Essa comunicação vai além de apenas transmitir informações; ela busca alcançar um efeito mais amplo do que simplesmente divulgar dados. O termo "difusão" é analisado com base em sua etimologia, que remete à ideia de enviar para longe, espalhar, ao mesmo tempo em que se relaciona com a noção de fundir, ou seja, unir e juntar. A autora identificou duas finalidades principais para a comunicação como difusão nos museus: a primeira é difundir informações gerais sobre a instituição, suas atividades e o acervo; a segunda é disseminar conhecimento científico, especialmente aquele derivado das

pesquisas realizadas.

- **Comunicação como transmissão:** Esse tipo de comunicação se refere aos processos em que as informações sobre os acervos, atividades e pesquisas das instituições são emitidas de forma linear e unidirecional, indo da instituição para o público. Dentro dessa categoria, a comunicação é compreendida como um recurso de transmissão, o que significa uma visão bastante restrita, na qual a comunicação é vista apenas como um instrumento ou ferramenta. Além disso, há a ideia de divulgação, na qual as informações fluem do museu para os públicos, sem necessariamente esperar uma resposta ou interação dos públicos. Isso reflete uma abordagem técnica da comunicação, sem considerar a interação ou feedback dos receptores. Nesse contexto, os públicos são vistos apenas como alvos da comunicação, sem espaço para um diálogo ou interação mais ampla.
- **Comunicação como publicização:** a autora explora a ideia de comunicação como um meio de levar informações específicas ao conhecimento público, assumindo um caráter estratégico mais acentuado. Nesse contexto, a comunicação deixa de ser vista apenas como uma tecnologia simples e passa a ser planejada e gerenciada pela organização com objetivos bem definidos. Dentro desse enfoque, a comunicação é utilizada como uma estratégia de visibilidade, o que significa que as instituições museológicas precisam ser percebidas para serem reconhecidas, e para isso, é necessário selecionar as informações que serão divulgadas de acordo com os objetivos pretendidos. Além disso, é vista como uma estratégia de captação, com o objetivo de atrair público para eventos específicos, por exemplo, ou de angariar recursos, especialmente financeiros. Nesse contexto estratégico, a comunicação é planejada para atingir metas claras, seja aumentar a visibilidade da instituição ou captar recursos, e as ações comunicativas são cuidadosamente escolhidas e direcionadas para alcançar esses objetivos específicos.
- **Comunicação vinculativa:** a autora explora a ideia de que os museus utilizam a comunicação como uma forma de estabelecer e manter conexões com seus públicos. Essa perspectiva destaca a importância da construção de diferentes tipos de relacionamentos, visando criar identificação e senso de pertencimento. Dentro dessa abordagem, os museus adotam algumas estratégias: primeiro, eles se

dispõem a interagir, comunicando aos públicos sua disposição e intenção de interação. Em segundo lugar, eles buscam seduzir, usando a ideia de sedução de Lipovetsky (2000, citado por Morás 2022), procurando exercer uma forte influência sobre os públicos, especialmente aqueles que já têm uma predisposição para estabelecer laços mais profundos. Por fim, eles mantêm relacionamentos por meio da comunicação, buscando se aproximar do público. Essa forma de comunicação é vista como essencial para estabelecer e fortalecer vínculos, pois ela tem o poder de gerar entendimento e criar significados, permitindo que os museus construam relações duradouras e significativas com seus diferentes públicos.

- **Comunicação como mediação:** A mediação refere-se aos processos educativos ou pedagógicos conduzidos pelos museus, principalmente durante exposições. Na perspectiva da mediação, a comunicação é aplicada de duas maneiras principais: primeiro, nas exposições, onde está diretamente relacionada às atividades de recepção, orientação e/ou acompanhamento do público durante a visita. Em segundo lugar, é empregada para obter feedback, ou seja, as repercussões e avaliações realizadas pelos públicos. Dessa forma, as organizações museológicas buscam entender as experiências dos visitantes, obtendo informações valiosas que podem contribuir para aprimorar suas práticas e estratégias educativas.
- **Comunicação idealizada como diálogo:** Nesse trecho sobre "Comunicação idealizada como diálogo", a autora aborda como as organizações museológicas frequentemente utilizam o termo "diálogo" ao se referir à comunicação com seu público. No entanto, ela destaca uma diferença entre o discurso e a prática efetiva. Embora haja menções frequentes sobre estabelecer um diálogo com o público, a realidade comunicacional relatada tende a não traduzir essa ideia na prática. Apesar de os dados indicarem que essas organizações levam em consideração as opiniões do público e estão abertas a contribuições, muitas vezes, essa atitude não se concretiza em um verdadeiro diálogo. Em vez disso, fica mais próximo de uma conversa unilateral, na qual há a troca de informações, mas sem um efetivo engajamento bidirecional que caracteriza o diálogo. Portanto, a noção de diálogo, para essas organizações, parece ser mais um ideal de comunicação do que uma prática efetiva.

Morás (2022) ainda faz algumas considerações sobre como as instituições (museológicas) ainda se qualificam como transmissoras e difusionistas, bem como, a presença de mais de uma categoria na mesma organização.

Essa classificação ajuda a compreender algumas tendências sobre como ocorre em instituições arquivísticas, que tem como princípio a difusão. Ainda que Davallon (2015) mencione a transmissão como um ato de patrimonialização, a partir da pesquisa de Morás é possível compreender que existem diversas formas de comunicação. Relacionado a uma proposta de Cinema de Patrimônio, a comunicação pode ser realizada de forma inovadora e dialógica, muito pela característica coletiva do compartilhamento da experiência cinematográfica.

Os arquivos têm a oferecer um labirinto de documentos com informações fragmentadas ou em conjuntos/dossiês a serem descobertos, seja pela iniciativa de pesquisa dos próprios profissionais da instituição ou por pesquisadores e interessados na cultura do Cinema. Ou seja, a realização plena e consequente de um bom produto de difusão em Arquivos é formar e trazer para a instituição potenciais pesquisadores. Seu produto, infelizmente, se torna uma erudição, sendo um problema para a democratização dos arquivos. Dessa forma, devemos pensar qual o público da Cinemateca e a qual a abertura para novos sujeitos frequentarem esse espaço?

Para Durán Manso (2018, p. 8, tradução nossa) “o cinema tem um valor importante em três áreas intimamente interligadas: Comunicação, História e Educação”, sendo a difusão para o autor, a função primordial da Cinemateca.

Nesse sentido, ponho em questão a existência ou não de uma política de difusão de arquivos, que pressupõe que o Arquivo tenha um serviço/programa educativo, num modelo patrimonial. Utilizando o Guia Básico de Educação Patrimonial, os Arquivos adquirem uma abordagem que trata-se de um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural, e definido em quatro etapas para a metodologia: a) observação; b) registro; c) exploração e; d) apropriação. Fortalecendo vínculos entre identidade, memória e cultura popular, a partir de fontes primárias de conhecimento (HORTA et al. 2006).

O que é, afinal, a Educação Patrimonial? Trata-se de um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da

experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural. (Horta, 2006, p. 6)

A Educação Patrimonial também pode ser compreendida dentro de uma perspectiva de Paulo Freire (2007), como um instrumento de “alfabetização cultural”, pois possibilita ao indivíduo fazer a leitura do mundo que o rodeia, levando-o à compreensão do universo sociocultural e da trajetória histórico-temporal em que está inserido. Na perspectiva freiriana da “leitura do mundo”, a valorização das culturas locais e do contexto social envolve o reconhecimento dos elementos culturais, independentemente de serem considerados patrimônios consagrados ou não consagrados.

Em Bellotto (2004), podemos observar três modelos de difusão em arquivos: a difusão educativa, que compreende uma relação entre arquivo-escola por meio de visitas e conhecimento dos documentos custodiados; a difusão editorial, que, por meio de publicações, divulgam os produtos e serviços do Arquivo; e a difusão cultural, voltada para projetos culturais com diversas temáticas. Esta última procura lançar elementos de dentro para fora, procurando atingir um campo de abrangência cada vez mais amplo (Bellotto, 2004, p. 228).

Alberch i Fugueras (2011) cita a função cultural dos arquivos e propõe que a difusão seja realizada a partir deste viés, dos serviços educativos. Entretanto, reconhece também que um novo modelo para as atividades culturais é necessário, apresentando como recursos: a) melhoria da imagem e identidade institucional; b) institucionalização do serviço didático/educativo e sua visualização no organograma; c) integração e o aproveitamento dos recursos humanos e da experiência do setor docente; d) colaboração em rede e o trabalho cooperativo com outros Arquivos; e) criação de novos produtos de informação para novos usuários; e) exploração intensa das possibilidades das tecnologias de informação e comunicação, uso de marketing e comunicação e; f) formação de professores que tenham um adequado conhecimento dos arquivos.

Ao aplicar isso nas Cinematecas é possível ampliar horizontes quanto a imagem e

identidade da instituição a nível local, criar parcerias instituições com universidades e interessados em Cinema, desenvolver produtos, entre outras coisas baseado no contexto específico de cada instituição.

Segundo José Enrique Monasterio Morales (2005), ex-diretor da Filmoteca de Andalucía (Córdoba/Espanha), os Arquivos de Filmes devem saber promover a investigação e a documentação como elementos fundamentais para o seu desenvolvimento. Morales, tendo em conta as funções propõe o seguinte Plano Diretor Básico a ser desenvolvido:

- **Preservação:** 1) Localização; 2) Recuperação e; 3) Conservação;
- **Documentação:** 1) Linhas de informação para agentes do setor audiovisual; 2) Linhas de informação sobre o setor audiovisual e; 3) Linhas de serviços para o setor (apoio e soluções às suas necessidades);
- **Investigação:** 1) Promoção da criação de bases de dados sobre aspectos relacionados com o património audiovisual e cinematográfico; 2) Apoio a projetos de investigação; 3) Iniciativas de formação e especialização; 4) Estudos transversais de outras disciplinas afins (Museologia, Química, etc.);
- **Divulgação:** 1) Promoção da exposição de obras cinematográficas; 2) Divulgação e utilização de materiais de arquivo; 3) Criação e estabelecimento de linhas editoriais sobre assuntos relacionados com a investigação e o património cinematográfico e; 4) Divulgação das funções e atividades do Arquivo.

Em suma, Morales propõe um Plano Diretor Básico abrangente, visando não apenas a preservação física dos filmes, mas também a promoção da pesquisa, a divulgação efetiva e a integração com outras disciplinas para enriquecer a compreensão do património cinematográfico. Isso abre a possibilidade de criar projetos de investigação e transmissão envolvidos no processo de patrimonialização.

O arquivista é um profissional multidisciplinar, podendo se tornar um espolo para novas funções, como o arquivista de imagens em movimento. Seu trabalho perpassa pela concepção intelectual de planeamento de políticas e programas de gestão de documentos, pela organização, restauração, assessoramento e direção de instituições arquivísticas e serviços de arquivo.

Os arquivos de Cinematecas também se beneficiam significativamente das práticas de educação patrimonial. Assim como nos Arquivos Históricos, muitas pessoas têm uma

percepção limitada ou equivocada desses espaços cinematográficos, a maioria da população, bem como, quem frequenta, nem deve saber da existência de um local a poucos metros da sala de exibição que guarda um rico acervo sobre cinema. Em geral, as Cinematecas podem ser vistas como locais que guardam apenas filmes antigos ou pouco relevantes para o público contemporâneo, sendo frequentemente associadas a um ambiente 'obsoleto' ou 'estático'.

No entanto, por meio de atividades educativas relacionadas aos arquivos, é possível alterar essa percepção. Essas iniciativas têm o potencial de destacar a importância e a vitalidade desses locais na preservação da história do cinema. Além disso, ao proporcionar um entendimento mais amplo sobre os filmes, suas origens, impacto cultural e social, as práticas de educação patrimonial podem promover uma apreciação mais profunda e contextualizada das obras cinematográficas.

Segundo Martendal, Lemos e Ventura “o cidadão precisa se ver como pertencente ao universo dos arquivos e museus, para compreender que ele contribui para a produção e é usuário das informações preservadas por esses ambientes” (2017, p. 2).

Luporini (2002) ressalta a importância de organizar e estruturar os trabalhos realizados na área da preservação de documentos históricos. Enfatizando a necessidade de uma reflexão mais aprofundada sobre três pontos essenciais que podem orientar o desenvolvimento de projetos nesse campo específico.

Primeiramente, a autora destaca a relevância do uso dos documentos históricos no ambiente escolar, apontando para a importância de integrar esses materiais nos programas educacionais. Em seguida, menciona a relação entre linguagens e documentos históricos, sugerindo a investigação das diferentes formas de comunicação presentes nos documentos e como essas linguagens impactam a interpretação histórica.

Por fim, Luporini (2002) propõe que seja discutida a relação entre a história e os projetos de preservação da memória. Isso sugere uma reflexão sobre como a preservação desses documentos históricos se conecta com a memória coletiva, cultural e social de uma determinada comunidade ou sociedade. Esses três eixos de discussão são fundamentais para orientar as práticas de preservação e utilização dos documentos históricos, destacando sua relevância no contexto educacional, linguístico e na manutenção da memória histórica.

Esses três eixos de reflexão são pertinentes para orientar as atividades de preservação e disponibilização de filmes e arquivos em uma Cinemateca, ressaltando a importância desses materiais no contexto educacional, na compreensão das linguagens

cinematográficas e na preservação da memória histórica e cultural, podem ser relacionadas às atividades de uma Cinemateca, especialmente em relação a um programa educativo de arquivo-museu.

Bellotto (2006) destaca a necessidade de estabelecer uma integração mais efetiva entre a função educativa e a função arquivística nos arquivos. A autora ressalta a importância de que a atividade educativa no campo dos arquivos seja algo constante e mais incorporado.

Bellotto também aponta para a importância da difusão como um meio de fortalecer a identidade dos arquivos. Ela observa que ao longo do tempo, essa identidade pode ter sido ofuscada por discursos predominantemente historiográficos. Em Cinematecas, essa identidade pode ser ofuscada pela proposta de resgatar e ser apenas um cinema de rua.

Isso demonstra que há espaço para novas propostas, sugestões e programas que podem ser desenvolvidos e aprimorados, destacando um horizonte promissor para o campo da educação patrimonial nos Arquivos de Filmes.

Um programa educativo para Cinematecas pode abranger uma variedade de atividades que visam não apenas promover a compreensão do Cinema como forma de arte, mas também destacar a importância dos arquivos de filmes na preservação da memória cinematográfica. Por meio de sessões de exibição comentadas, oficinas de restauração de filmes, palestras sobre a história do cinema e a conservação de películas, parcerias com cineclubes, cursos universitários, streamings de curadoria fílmica (MUBI, Belas Artes À La Carte, Filmicca), visitas guiadas ao arquivo, além de atividades interativas que promovam a compreensão da linguagem cinematográfica. Um programa educativo pode conectar o público com a riqueza histórica e cultural dos arquivos de filmes, incentivando uma apreciação mais profunda e crítica do Cinema.

De Oliveira (2022) enfoca o processo de patrimonialização de filmes realizado pelas Cinematecas, delineando três fases-chave: 1) a etapa da incorporação dos filmes ao acervo, incluindo sua eventual restauração e a constante preservação; 2) emerge a elaboração de um discurso que confere ao filme um significado social, justificando sua relevância dentro daquela coleção específica e; 3) engloba as atividades voltadas para garantir a difusão desses filmes, ampliando seu acesso ao público.

Adicionalmente, existe uma ausência de consideração do objeto fílmico como bem cultural patrimonializado no modelo oficial de patrimônio cultural no Brasil. Essa lacuna sugere que, para que filmes sejam patrimonializados, tal processo deverá ser conduzido por outras vias, levantando questões sobre como isso ocorre e quem são os agentes

responsáveis por essa patrimonialização.

O ato de transmissão através de mais um agente, que na área das artes, é a figura do curador, aquele responsável por selecionar e apresentar obras ao público, ganhou destaque na segunda metade do século XX. No entanto, é importante entender que ser um curador vai além de um título ou função. Trata-se de uma prática, uma atividade que busca conectar a arte ao público.

O papel principal da curadoria, seja em um museu ou cinemateca, é atuar como uma ligação entre a arte e o espectador. O curador funciona como um filtro, auxiliando o público a entender o contexto das obras apresentadas. Isso pode ocorrer de forma direta, por meio de eventos como palestras ou debates, ou de maneira indireta, influenciando as escolhas de programação que guiam o público na sua experiência.

Tem o compromisso de transmitir criações e conhecimentos da sociedade, contextualizando as obras e os espaços onde são exibidas. É uma prática que visa não apenas apresentar filmes, mas também proporcionar “cine-modelos”²⁸, a partir de um entendimento mais amplo e enriquecedor sobre o cinema e sua importância cultural.

O papel do curador vai além da simples seleção de obras para exibição, ele também é responsável por compreender e antecipar os caminhos e direções da instituição e do contexto social no qual ela está inserida, seria um profissional presente e atuante no Cinema de Patrimônio. Essa inserção não se limita apenas ao ambiente geográfico local, como bairro, cidade ou país, mas também considera o cenário global atual, como por exemplo uma mostra de cinema árabe e feminino, que ocorreu em 2023 na Cinemateca Capitólio, com exibições da diretora palestina Larissa Sansour, do filme *Um Êxodo Espacial* (2008), em um contexto político do Oriente Médio, e é uma adaptação de *2001: uma odisseia no espaço* (1968) de Stanley Kubrick.

A curadoria sempre faz parte de uma coleção ou arquivo de filmes e está profundamente conectada a esse acervo. Trata-se da arte de interpretar a história e a tecnologia do cinema por meio da preservação, documentação e exibição de filmes dentro do **contexto arquivístico**.

A atuação do curador vai além da simples exibição em uma sala de cinema. Envolve diversas formas da gestão da coleção de filmes, como ajudar pesquisadores, arquivistas e museólogos a decidir quais filmes adquirir ou descartar, além de compreender a relação dos filmes com outros materiais do acervo da instituição. Todas

²⁸ Traduzido como modelos de cinema, é o título do livro *Ciné-modèles, cinéma d'elles* (1981) de Françoise Audé.

essas ações fazem parte do âmbito da curadoria.

Numa analogia entre o papel do curador e o processo de montagem cinematográfica, Peter Bosma (2015), ampliou o escopo, relacionando a seleção de filmes para a programação cinematográfica à teoria de montagem de Sergei Eisenstein, onde o curador, assim como o diretor de um filme, realiza uma composição intelectual, dialética ou de atrações ao criar um guia para sua programação. Essa escolha envolve não apenas a exibição de filmes inéditos ou lançamentos, mas também obras clássicas, cultuadas ou singulares em diferentes gêneros e subgêneros. Algumas salas de cinema optam por uma diversidade artística, incentivando a criatividade.

Bosma (2015, p. 52) também identifica alguns elementos essenciais para uma boa programação cinematográfica, tais como: 1) **Popularidade**: consideração para uma seleção que atenda tanto aos filmes escolhidos quanto às demandas do público; 2) **Integração social**: o propósito social da programação para alcançar uma audiência mais ampla; 3) **Diversidade da audiência**: engajamento com diferentes segmentos e partes do público, atendendo a gostos específicos; 4) **Diversidade dos filmes**: oferta de uma grande variedade de filmes, oferecendo uma ampla representação da diversidade cinematográfica; 5) **Singularidade**: foco na apresentação de filmes raros ou pouco conhecidos, revelando obras que são raramente vistas ou injustamente esquecidas.

Esses critérios são essenciais para uma seleção cuidadosa e eficaz na programação, garantindo uma experiência diversificada e de qualidade para o público.

As Cinematecas, por abrigarem arquivos muitas vezes com materiais únicos em contextos regionais e nacionais, tornam-se importantes locais para que o público tenha acesso a partes da história que, de outra forma, não teriam a oportunidade de conhecer. Podendo inclusive, em seus serviços dispor de cursos, catálogos e uma ideia de “locadora”, onde o público leva para assistir em casa um filme em DVD e devolve numa data combinada.

Portanto existe uma responsabilidade de se manter atento e oferecer apoio significativo para a formação, mesmo em locais onde a presença de instituições educacionais relacionadas ao cinema é substancial, no caso de Porto Alegre, essa relação também poderia ocorrer por meio do curso de Arquivologia. Isso pode ser alcançado através da oferta de cursos mais específicos, contribuindo assim para o enriquecimento e aprimoramento do conhecimento dos estudantes e interessados no âmbito cinematográfico, conforme indicado por Blotkamp (1998). Exemplos de cursos ocorrem no Cine Sesc SP, com Isabel Wittmann, tendo ofertado os cursos de Introdução à

crítica feminista de Cinema e o Mulheres Artificiais no Cinema Fantástico.

Blotkamp (1998) sobre o papel dos Arquivos de Filmes, especialmente das Cinematecas, ao mencionar a missão de criar um público dedicado ao cinema, enfatiza que a função primordial dessas instituições não é apenas preservar e guardar filmes, mas também formar um público para apreciar um tipo diferente de produção cinematográfica e mostrar que esse tipo de filme pode ser agradável e um lazer. Ele destaca a importância de atrair tanto pessoas que já possuem interesse no cinema quanto aquelas que estão sendo introduzidas a uma nova experiência cinematográfica.

O objetivo é estabelecer uma audiência que se interesse por filmes menos comerciais, buscando promover obras de caráter artístico, histórico ou cultural, que geralmente não recebem tanto destaque nas salas de cinema tradicionais. Ao criar esse público diferenciado, as Cinematecas desempenham um papel fundamental na preservação e divulgação de produções cinematográficas menos conhecidas ou mais especializadas e vistas em festivais e mostras.

A curadoria dessas produções não é exclusiva de instituições que possuem arquivos de filmes. Ela também é exercida por outras entidades, como clubes de cinema, críticos, pesquisadores e cursos universitários, mesmo que não possuam um arquivo próprio de filmes.

Essas entidades realizam atividades de curadoria, como a organização e seleção de mostras cinematográficas dedicadas a determinados cineastas ou movimentos. Para isso, eles não necessariamente possuem os filmes em seus acervos, mas contam com cópias provenientes de outros arquivos ou parcerias com outras instituições como Instituto Goethe, Aliança Francesa, Instituto Cervantes e Embaixadas.

Isso evidencia a importância da curadoria como uma prática disseminada, realizada por diferentes agentes culturais e educacionais para promover a transmissão e contextualização de obras cinematográficas de diferentes culturas.

No contexto dos cinemas, há a figura do programador, que muitas vezes pode estar associado ao curador, mas com funções distintas.

Quando se trata de uma Cinemateca, o programador não é necessariamente obrigado a ter um conhecimento aprofundado sobre a coleção do arquivo de filmes, seja o da instituição em que trabalha ou de outros arquivos. Sua função principal está mais centrada na escolha dos filmes a serem exibidos e na definição dos horários das sessões. Para ele, a disponibilidade do filme em um determinado formato, como uma cópia em 35mm ou um DVD, pode não ser um fator crucial, já que um filme pode ser exibido em

diferentes mídias.

No entanto, esse tipo de abordagem pode se distanciar da preocupação mais detalhada com a obra cinematográfica em si, incluindo suas características técnicas e artísticas ideais, o contexto arquivístico, a autenticidade e unicidade daquele objeto, como o formato de tela e a qualidade de imagem e som que pode existir apenas numa versão restaurada, diferente do original. O programador pode estar mais alinhado com uma perspectiva de jornalismo ou televisão, preocupando-se com o fluxo de filmes (a sequência de exibição), sem dar ênfase a questões mais técnicas e artísticas intrínsecas da obra.

Isso pode levar a uma situação em que o acervo arquivístico da cinemateca não é plenamente valorizado, pois não há uma consideração aprofundada das características específicas de cada obra, não respeitando sua materialidade e condições técnicas ideais para sua exibição. Essa abordagem pode representar um desperdício do potencial do arquivo, que poderia ser mais valorizado através de um trabalho mais cuidadoso e criterioso na seleção e transmissão das obras cinematográficas.

A concepção de curadoria tem raízes no passado, particularmente no século XVII, onde naquela época, havia uma abordagem mais funcionalista e menos idealista em relação à coleção e exposição de objetos, conhecidos como "gabinetes de curiosidades", repositórios mantidos por elites, onde uma variedade de objetos, frequentemente peculiares e diversos, era reunida e exibida para públicos seletos.

Nessa fase, o conceito de curadoria, tal como entendemos hoje, não era realmente reconhecido. A responsabilidade de cuidar dessas coleções e apresentá-las ao público era atribuída ao próprio proprietário das peças ou a um funcionário designado. Essa pessoa seria encarregada de selecionar, adquirir, catalogar e expor essas coleções para um público restrito.

No contexto do cinema, essa abordagem histórica leva a uma comparação: historicamente, o tratamento dado às exibições de filmes se assemelhava mais à ideia de programação cinematográfica, envolvendo a seleção de filmes para exibição, sem necessariamente considerar a complexidade e o rigor do trabalho curatorial. O conceito mais amplo de curadoria, envolvendo a contextualização, preservação e apresentação criteriosa de obras cinematográficas, era, na época, ignorado ou reduzido apenas à seleção e programação de filmes para exibição pública.

O programador é encarregado de organizar as sessões de cinema, selecionando os filmes que serão exibidos. Por outro lado, o curador desempenha o papel de

intermediário entre o arquivo de filmes e a sala de cinema.

O curador, para realizar sua função, necessita ter uma visão abrangente e aprofundada sobre a história do cinema, compreendendo tanto os aspectos essenciais da evolução do cinema quanto às práticas fílmicas contemporâneas. Isso se deve ao fato de que os filmes são produzidos em contextos específicos, refletindo a realidade e as perspectivas dos seus realizadores e espectadores. Portanto, o curador deve possuir conhecimento e experiência para contextualizar os filmes, considerando seu lugar e tempo de produção, oferecendo ao público uma compreensão mais ampla e enriquecedora das obras cinematográficas selecionadas para exibição.

Nesse aspecto a relação Cinema de Patrimônio e curador é destacada pela importância do curador na preservação, contextualização, promoção e gestão dessas valiosas obras cinematográficas que contribuem significativamente para a herança cultural.

5 CLASSIFICAÇÃO DO ARQUIVO-MUSEU: o que é uma cinemateca?

Para indivíduos fora do campo especializado e para alguns estudantes e acadêmicos distantes do âmbito preservacionista, compreender precisamente o papel desempenhado por uma Cinemateca pode não ser óbvio. Em termos gerais, uma Cinemateca é reconhecida por preservar filmes, documentos e objetos relacionados ao Cinema e Audiovisual, assemelhando-se, em certos aspectos, a um arquivo ou museu, mantendo um valioso acervo de obras cinematográficas antigas e raras para fins de conservação e exibição.

A Cinemateca é uma instituição cultural dedicada à preservação, catalogação, restauração e difusão de acervos cinematográficos. Esta definição, embora comum para estudiosos da área da Informação e Ciências Sociais Aplicadas, enfrentou certa ambiguidade e falta de clareza em suas origens até meados do século XX. Mesmo atualmente, continua a gerar debates entre teóricos da arquivística audiovisual.

De acordo com o Oxford Languages, o significado de cinemateca é local onde são conservados os filmes que despertam um interesse especial (de valor científico, artístico, cultural ou documental), entidade incumbida de guardar estes filmes e ser uma sala de exibição, ou seja, uma cinemateca teria uma sala de cinema, o ato de conservar e materializar na projeção ou em exposições seu acervo.

Outras características estão relacionadas aos critérios da FIAF que estabelece para a admissão de novos membros e associados²⁹, com uma série de estatutos diferentes e coleções originais: arquivos, instituições governamentais, fundações, associações privadas, museus, universidades, etc. Além de aderir ao seu código de ética, as instituições devem se abster de utilizar comercialmente os filmes e ter como foco primordial a preservação de filmes. A FIAF também encoraja seus membros a promoverem atividades culturais, tais como projeções e exibições de filmes, utilizando cópias produzidas especificamente para esse propósito, administração de uma biblioteca de cinema, publicação de livros, periódicos e programas, e a coleção e exibição de artefatos relacionados à história do cinema.

A distinção principal entre os três termos reside na maneira como apresentam seus filmes. Cinematecas e museus se destacam por uma "política ativa de exibição", o que engloba uma área destinada à projeção dos filmes, acompanhada, ocasionalmente, por uma área expositiva. Em contrapartida, os Arquivos de Filmes priorizam essencialmente a

²⁹ Até novembro de 2023, a FIAF tinha 94 membros e 78 associados, em 80 países.

preservação, sem a necessidade obrigatória de possuir uma sala de cinema para exibição do acervo.

Cinematecas modernas devem conservar para mostrar e durante esse processo ressaltar a relevância da educação na estrutura e função das mesmas na transmissão do patrimônio preservado. A educação desempenha um papel fundamental na concepção dessas instituições, pois as ações pedagógicas desempenham uma difusão da cultura cinematográfica. Ainda que o papel educativo seja, para Lara (2014) um objetivo central nas exibições das cinematecas, as atividades educativas estiveram e, muitas vezes, encontram-se mascaradas e travestidas, na programação.

A presença e o papel dos setores educativos nas Cinematecas estão estreitamente ligados às transformações nas políticas de comunicação dessas instituições, resultando na criação ou reabertura de seus espaços museológicos. Desde os anos 90 a criação de setores educativos nas cinematecas europeias é natural para refletir as mudanças de consumo. Esse diferencial vai além do simples cinema comercial em shoppings ou plataformas de streaming; está relacionado à experiência do “cine-sensação”, do contato direto com a obra cinematográfica e tudo com ela relacionado, são as telas como arquivos e o cinema como diálogo.

5.1 Era uma vez na Cinemateca Brasileira

Antes de adentrar e exemplificar a Cinemateca Capitólio como estudo de caso da pesquisa, é necessário apresentar um breve contexto nacional da principal instituição de memória cinematográfica do Brasil e América Latina e uma das maiores do Mundo, a Cinemateca Brasileira.

Paulo Emílio Sales Gomes, reconhecido como o fundador da Cinemateca Brasileira, representa uma figura seminal e indispensável no cenário da preservação do patrimônio audiovisual e cinematográfico no Brasil. Sua influência não se restringiu à criação da Cinemateca, mas se estendeu à promoção ativa de discussões e iniciativas voltadas para a conservação desse domínio.

Sua atuação diversificada no âmbito cinematográfico transcende limitações de áreas específicas. Embora tenha transitado por diferentes setores da produção cinematográfica, seu legado mais marcante reside na atuação como crítico e entusiasta da preservação do audiovisual. Ele acreditava firmemente que a disseminação e difusão do Cinema eram elementos cruciais para sua preservação ao longo do tempo.

Junto com Plínio Sussekind e Décio de Almeida Prado, não apenas fundaram o Clube de Cinema de São Paulo em 1946, mas também se destacam por seu papel ativo na disseminação e valorização do Cinema brasileiro. Esse clube foi um espaço inovador onde os amantes da sétima arte podiam compartilhar conhecimento, discutir ideias e apreciar filmes.

Figura 10 — Fachada da Cinemateca Brasileira



Fonte: Revista Esquinas³⁰

A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em 1949 foi um marco fundamental para o projeto de Cinemateca, onde Paulo Emílio percebeu a oportunidade de vincular clube de cinema, filmoteca e museu, inspirado no modelo da Film Library do MoMA em Nova York. Sua presença no Congresso Internacional de Clubes de Cinema em Cannes, em 1948, foi crucial para persuadir os organizadores a associar o Clube de Cinema de São Paulo à recém-criada Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, consolidando um espaço dedicado à preservação e difusão do cinema.

Paulo Emílio foi um dos pioneiros em diferenciar e explicar as funções das cinematecas/filmotecas e clubes de cinema. O primeiro, como sendo o lugar da preservação e do empréstimo, enquanto os clubes de cinema, os difusores. No contexto brasileiro, essa distinção foi altamente relevante e permaneceu em discussão por muitos anos na FIAF. Enquanto em outros países havia uma disputa pelo "patrimônio cinematográfico", no Brasil, os clubes de cinema e Cinematecas se tornaram centros de preservação e difusão da memória cinematográfica, onde uma atividade está ligada a

³⁰ Disponível em:

<https://revistaesquinas.casperlibero.edu.br/arte-e-cultura/cinema/cinemateca-reinaugurada-a-historia-do-maior-acervo-de-cinema-do-pais/>

outra.

Com dedicação incansável, Paulo Emílio se empenhou na organização de debates e discussões sobre temas relacionados ao Cinema, utilizando essas plataformas como instrumentos para enfatizar a importância da preservação do patrimônio cinematográfico. Além disso, seu comprometimento foi essencial na consolidação da Cinemateca Brasileira como uma instituição de fundamental referência para a preservação, documentação e divulgação da cultura cinematográfica brasileira.

Seu papel foi fundamental na transformação da Filmoteca do MAM de São Paulo na Cinemateca Brasileira. Em 1961, ele formalizou um acordo com o Estado de São Paulo, concedendo à instituição o status oficial de Cinemateca Brasileira.

Paulo Emilio liderou debates e iniciativas com outras organizações interessadas na preservação e disseminação de filmes, contribuindo para a criação de um espaço que abordava questões cruciais sobre a proteção e a difusão do Cinema. Seu legado foi fundamental na construção de um ambiente destinado à preservação e compartilhamento de filmes no Brasil, combinando esforços governamentais com a constituição de um valioso acervo de filmes nacionais.

5.2 Cine Theatro Capitólio

A história da Cinemateca Capitólio está profundamente entrelaçada com a evolução da cidade e do cinema em Porto Alegre.

Em 1918, a província às margens do Lago Guaíba, era tomada por uma onda de mudanças, com a intenção de transformar a Capital do Estado do Rio Grande do Sul, em metrópole. No Centro Histórico foram construídos os imponentes edifícios da Delegacia Fiscal, atualmente Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), e dos Correios e Telégrafos, atual Memorial do RS. Na Rua Duque de Caxias com a Avenida Borges de Medeiros, surgia o Viaduto Otávio Rocha. Foi ali próximo, na esquina da recém inaugurada Avenida com a Rua Demétrio Ribeiro, que surgiu o Cine Theatro Capitólio.

O edifício, originalmente inaugurado em 1928, representou naquela época um dos espaços mais suntuosos e modernos, com capacidade para acolher 1.295 espectadores, um projeto do arquiteto Domingos Rocco, em seu auge em 1935, sua capacidade foi ampliada para 1.500 lugares, e o local veio a se tornar um tradicional ponto de encontro da sociedade porto-alegrense. Sua estreia ocorreu em 12 de outubro de 1928, com a exibição do filme francês Casanova, o príncipe dos amantes (1927) de Alexandre Volkoff,

uma produção francesa que retrata a vida do famoso aventureiro italiano. O cinema era propriedade de José Faillace, um alfaiate, o edifício de estilo eclético foi inspirado na arquitetura açoriana e colonial portuguesa e foi considerado o maior e mais completo da época (Axt, 2019).

Figura 11 — Cine Theatro Capitólio 1935



Fonte: Autor desconhecido. Cine Theatro Capitólio, 1935. Acervo da Cinemateca Capitólio

O cinema foi sendo só cinema, operando como Cine Theatro Capitólio até 1994, ano que o local fechou suas portas devido a crise dos grandes cinemas de rua e falta de manutenção do espaço, que nos anos seguintes entraria em degradação.

Para cada década, um público diferente. Daquele cinema que era espaço de exposição de arte, bailes, carnaval, peças de teatro, restou apenas memórias.

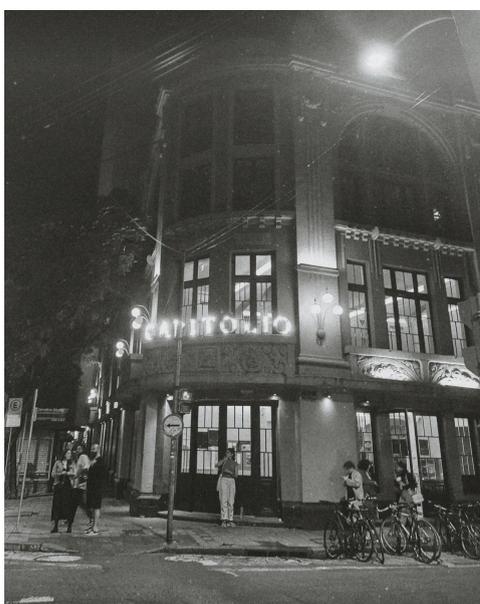
Em 1995, a Prefeitura de Porto Alegre adquiriu o edifício, que já se encontrava em estado de abandono, com a intenção de restaurá-lo e transformá-lo em um centro cultural. No mesmo ano, o prédio foi declarado Patrimônio Histórico do Município e posteriormente, em 2002 e 2006, foi tombado em nível municipal e estadual, respectivamente, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (IPHAE).

A partir de 2004, um convênio entre a FUNDACINE - Fundação de Cinema RS, a Prefeitura Municipal de Porto Alegre e a AAMICA - Associação dos Amigos do Cinema Capitólio possibilitou a restauração do prédio, com o apoio da Petrobras, utilizando a Lei Rouanet e outras fontes de financiamento. A primeira etapa da restauração foi concluída em 2006 e a segunda em 2015, culminando na inauguração da Cinemateca Capitólio Petrobras em 26 de outubro para a comunidade gaúcha.

5.3 Cinemateca Capitólio: nouveaux patrimoines, nouvelles archives³¹

A Cinemateca Capitólio desempenha um papel significativo na preservação e promoção da memória audiovisual e cinematográfica no âmbito do Rio Grande do Sul e do Brasil. Sua missão é multifacetada: busca reunir, salvaguardar e divulgar a produção do cinema gaúcho, além de uma parcela da produção nacional, responsabilidade compartilhada com a Cinemateca Brasileira.

Figura 12 — Fachada da Cinemateca Capitólio



Fonte: do autor, junho de 2023.

Os objetivos enquanto Cinemateca, conforme destacado pela Fundacine (2007), são diversos e abrangentes. Incluem a promoção da memória audiovisual gaúcha, a instituição também visa preservar o patrimônio cultural como interesse público, alinhado ao desenvolvimento econômico, promovendo atividades que se relacionam com a produção audiovisual e o turismo.

Além disso, a Capitólio busca estabelecer uma conexão comunitária, interagindo com instituições, cidadãos e empresas, alinhada à programação cultural e a memória fílmica sul-rio-grandense, com projetos de investigação e debates sobre a produção local e a difusão dos bens audiovisuais regionais.

Sua sala de cinema tem 164 lugares (mais cadeiras), e o espaço oferece uma área

³¹ Traduzido como “novos patrimônios, novos arquivos”, Jean Davallon (2014, p. 15) utiliza o termo e levanta a questão do tratamento dos arquivos produzidos cada vez mais pelo viés do patrimônio.

de exposições, cafeteria, sala de pesquisa, um ambiente multimídia e o Centro de Documentação e Memória. Este último engloba uma biblioteca especializada em cinema, acervos de filmes em película, coleções de peças históricas, fotografias, cartazes e um vasto conjunto documental. Tal acervo compreende arquivos pessoais de cineastas, fotógrafos e críticos de cinema, roteiros, sinopses, recortes de jornais, correspondências, relatórios, entrevistas e outros documentos, registrando a história do cinema local e nacional.

A Sala de Pesquisa da Capitólio é um espaço destinado a atender pesquisadores e entusiastas do cinema, oferecendo material bibliográfico e documental para consulta. No terceiro pavimento, a Sala Multimídia proporciona um ambiente para oficinas, cursos, palestras e exposições de filmes, estimulando o aprendizado e a interação com o conteúdo audiovisual.

Sua Biblioteca é composta por materiais bibliográficos abrangendo o cinema nacional e internacional, incluindo livros, catálogos, periódicos, folhetos, revistas e monografias, consolidando-se como um recurso fundamental para aprofundar o conhecimento nesse campo específico.

A Cinemateca Capitólio possui uma estrutura específica para a guarda e preservação de materiais relacionados à memória audiovisual do Rio Grande do Sul, distribuída em quatro pavimentos, localizados atrás da tela da sala principal de exibição. No segundo pavimento, fica o acervo fílmico. No terceiro pavimento, fica o acervo documental, que abrange documentos textuais, fotográficos e iconográficos. No piso térreo, fica a área de recepção do acervo, onde os materiais são recebidos e catalogados. No quarto pavimento, fica a área de tratamento das obras audiovisuais, onde os filmes são higienizados, restaurados e digitalizados. Todos esses espaços são equipados com sistemas de controle de temperatura e umidade relativa do ar, visando à conservação dos acervos e à preservação da memória para as futuras gerações.

O Centro de Documentação e Memória da Cinemateca Capitólio tem como missão principal prospectar, preservar e disseminar a história do Cinema Gaúcho e Brasileiro. Sua atuação é orientada por quatro eixos principais: acervo audiovisual, acervo documental, atendimento à pesquisa e difusão da informação. No âmbito deste espaço, encontra-se o acervo arquivístico, composto pelo fundo documental Cinemateca Capitólio, pelo fundo documental Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia, e pelos arquivos pessoais de cineastas, fotógrafos e críticos de cinema, como: Antonio Carlos Textor, Fatimarlei Lunardelli, Glênio Póvoas, Jorge Furtado, Odilon Albertinence Lopes, Toni

Rabatoni, Tuio Becker e Telmo Kersting.

O conjunto de documentos e objetos da Cinemateca Capitólio abrange uma ampla variedade de gêneros relacionados ao cinema, estes serão detalhados a seguir de acordo com suas divisões específicas e baseado em Dias (2015, pág 27-36) e no site da Capitólio:

- **Acervo Audiovisual:** a) O acervo de vídeos compreende mais de 10.000 itens, distribuídos da seguinte forma: música; carnaval; depoimentos, entrevistas, debates; Projeto Persona Grata; seminários, fóruns, palestras; oficinas, mostras e cursos; imagens de Porto Alegre; festas, festivais, eventos, inaugurações; concursos, premiações, homenagens; programação TV Usina; cinema e projetos especiais (Cine Esquema Novo, Olho da Rua, Divercine, Curta nas Telas, Democracine); filmes especiais / longas brasileiros; coleção de raridades e clássicos do cinema; documentários; teatro e dança; acervo em geral e; b) O acervo em películas é distribuído da seguinte maneira: 1) Filmes — Gaúchos, nacionais, internacionais e institucionais, incluindo obras como "O Homem que Copiava" (2003) de Jorge Furtado, "Sal de Prata" (2005) de Carlos Gerbase e "Um é Pouco, Dois é Bom" (1970) de Odilon Lopez, além de "Charlot Campeón de Boxeo" (1915) de Charles Chaplin. 2) Filmes pessoais ou de famílias, tais como "Túlio Piva" e "Mário Quintana".

Suporte: VHS (Video Home System), S-VHS (Super-VHS), VHS-C (VHS Camcorder), Betamax, Betacam, CD (Compact Disc), DVD (Digital Versatile Disk), Blu-ray, DCP (Digital Cinema Package).

- **Acervo Bibliográfico:** a) Livros: provenientes de doações da Coordenação de Cinema Vídeo e Fotografia e de figuras notáveis, como Fatimarlei Lunardelli, Carlos Urbim, Luiz Carlos Machado Lisboa, Tuio Becker, Marcus Mello, entre outros; b) Revistas: categorizadas em três coleções distintas: 1) Glênio Póvoas (incluindo Monet, Set Cinema e Vídeo, Pantalla Tres, Premiere, Ciak, entre outras), 2) Marcos A. B. Campos (abrangendo Cinelândia, Cinemin, Cine-fan, Modern Screen, entre outras), 3) Coleção CCVF - Coordenação de Cinema Vídeo e Fotografia (contendo Aplauso, Revista de Cinema, Vox, Bravo, Teorema, Porto & Vírgula, etc.); c) Catálogos e guias: Esta seção engloba aproximadamente 600

itens vinculados a festivais, filmes, seminários, exposições, premiações, encontros e outros eventos, principalmente originados no Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e São Paulo. Também há materiais provenientes de outros estados brasileiros e de diferentes países, categorizados na área cinematográfica. Adicionalmente, estão presentes materiais relacionados a vídeos, televisão, fotografia, desenho e arte. Monografias também compõem este acervo e; d) Folhetos: Estão ligados a diversas atividades como programações, festivais, lançamentos de livros (como os Cadernos de Cinema da P.F. Gastal), filmes e vídeos, seminários do Curta nas Telas, convites, pré-estreias de filmes, mostras e eventos culturais.

Suporte: Livros, catálogos, guias, periódicos e folhetos.

- **Acervo Iconográfico/Coleção de cartazes:** Possui aproximadamente 3.000 cartazes, em diversos tamanhos, armazenados numa mapoteca e estão classificados em: a) Filmes Estrangeiros: Batman (1989) de Tim Burton, O Farol (2019) de Robert Eggers e o Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel (2001) de Peter Jackson; b) Filmes Nacionais: O Auto da Compadecida (1999) de Guel Arraes, Cidade de Deus (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund e Saneamento Básico (2007) de Jorge Furtado; c) Filmes Gaúchos: Deu pra Ti Anos 70 (1981) de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil e O Tempo e o Vento (2013) de Jayme Monjardim; d) Programação de eventos: Fantaspoa e Cinema em Transe.

Suporte: Cartazes; Cartões-postais; Fotografias (em papel); Imagens digitais; Negativos fotográficos; Slides; Cromos.

- **Acervos Privados (Institucionais e Pessoais):** Compreendem fundos doados por cineastas, diretores, roteiristas, críticos de cinema, fotógrafos e outros profissionais ligados ao cenário cinematográfico gaúcho, incluindo: Antonio Carlos Textor; Fatimarlei Lunardelli; Jorge Furtado; Luis Carlos Lisboa; Odilon A. Lopez; Tony Rabatoni; Tuio Becker.

Suporte: Roteiros, recortes de jornais, folders, correspondências, sinopses, documentos pessoais, objetos.

- **Acervo fotográfico:** Compreendem mais de 1300 itens com fotos do Programa de Alfabetização, Cine-Theatro Capitólio, fotografias pessoais e a Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia.

Suporte: Papel e CDs

- **Acervo Museológico:** O acervo Museológico engloba 89 itens, compreendendo equipamentos utilizados na captação e visualização de imagens, abrangendo diferentes épocas, desde os anos 30 até os anos 90. Além disso, inclui prêmios como troféus e placas.

Suporte: Editores de filme super 8, câmera de 16mm, filmadora super 8, projetor de slides, projetor super 8, vídeo cassete, caixa de som amplificador, ampliador de fotografias, etc.

- **Acervo Sonoro:** O acervo sonoro contém entrevistas, depoimentos e músicas em diferentes suportes. Compreende 95 itens.

Suporte: Fitas K-7, CD's e DVD's.

A Cinemateca Capitólio é um espaço cultural que oferece ao público uma programação diversificada, que abrange diferentes gêneros, estilos e épocas do cinema, com destaque para o cinema nacional e independente. Dentro de suas atividades existe o **Projeto Raros**, com o slogan “filmes que você sempre quis ver ou nem imaginava que existiam”, que em 2023 celebrou 20 anos com uma edição especial exibindo o curta-metragem *Ne Pas Projeter* (2015), de Cristian Verardi, e o longa-metragem *O Paraíso Proibido* (1981), do Carlos Reichenbach. Além disso, ela possui um acervo rico e variado, que reúne filmes, documentos, fotografias, cartazes e outros materiais que registram a história do cinema gaúcho e brasileiro. A Cinemateca também promove atividades de formação, pesquisa e difusão da informação, como oficinas, cursos, palestras, debates e exposições, contribuindo para a educação e a cultura cinematográfica. É portanto, um lugar de referência para quem gosta de cinema e quer conhecer mais sobre a arte e a memória audiovisual do nosso estado e do nosso país.

Nas atividades da Capitólio, foi notado que a instituição já possui algumas

iniciativas de difusão, embora relacionadas a maioria com a programação e não destacando o acervo como patrimônio, também é evidente a necessidade de recursos e parcerias que possam expandir um novo espaço expositivo e museográfico, bem como, atividades educativas que utilizem o acervo arquivístico e museológico.

Enquanto Cinema de Patrimônio e Cinema-Fórum a Capitólio possui uma gama de elementos, estando localizada num prédio reconhecido como de interesse cultural com vistas à preservação. O prédio foi transformado em patrimônio municipal e tombado em 2002. O pedido de tombamento estadual foi feito ao IPHAE pela direção do IECINE – Instituto Estadual de Cinema em 2006. Ou seja, a sua fachada e estrutura remontam a um período histórico do cinema na Capital. Sua programação compreende os elementos apontados por Bosma (2015): popularidade, integração social, diversidade da audiência e dos filmes, além da singularidade. Contudo, sua curadoria não compreende um contexto arquivístico que confere ao acervo/filme um significado social, se limitando apenas ao interesse cinematográfico.

O programa educativo depende de parcerias com cineclubes, universidades e proponentes de cursos. Bellotto (2006) destaca a importância dos serviços educativos, como algo constante, que não seja ofuscada por outras atividades. Um caminho para isso é o que aponta Luporini (2002) que sugere dialogar a relação entre a história e os projetos de preservação da memória, neste caso, a própria Capitólio.

Cabe ao arquivista de imagens em movimento, propor um “**plano cinematológico**” baseado em funções básicas propostas por Morales (2005) envolvendo: preservação, documentação, investigação e transmissão.

A Capitólio se qualifica como uma instituição difusionista e dialógica, que atua em mais de uma forma de comunicação. Se baseando em três movimentos: 1) o ato de transmissão no processo de patrimonialização; 2) a expografia e; 3) os meios de comunicação: dialógica, mediação, vinculativa, publicização, divulgação e difusão.

A Capitólio abrange diversas tipologias, seja no acervo (arquivístico, museográfico, bibliográfico), organizacional (cinemateca, arquivo, museu, centro de documentação), comunitário (cinema de rua, calçada, repertório), contudo, na esfera organizacional ela tem uma ênfase (Edmondson, 2017), que a coloca em mais de uma tipologia: arquivo de filmes, arquivo de programação e um arquivo regional. Também podendo alcançar uma tipologia de museu audiovisual ou museu de cinema, se trabalhada sua expografia.

Nesse aspecto foi observado as principais formas de difusão e comunicação atualmente empregadas na Cinemateca Capitólio, assim como, as possibilidades de

implantação ou desenvolvimento de novas estratégias de transmissão que atuem no processo de patrimonialização, são elas:

- **Exposições:** A Capitólio dispõe de uma galeria como espaço expositivo, mas precisa de um olhar museológico para aprimorar sua narrativa. Poderiam ser utilizados cartazes, fotografias, objetos (identificados) ou mesmo exposições virtuais através do site;
- **Publicações:** Poderia ser realizado um catálogo anual com os filmes que foram exibidos ou o guia com a identificação do acervo;
- **Serviço Educativo:** Ocorre por meio do Programa de Alfabetização Audiovisual. Podendo ser estendido a outros projetos e parcerias com universidades, exemplos são a criação de cineclubes ou para pensar a expografia;
- **Instituições parceiras:** A Capitólio possui parcerias com instituições, institutos, embaixadas, que auxiliam na captação de recursos e programação. Contudo, pode ser ampliada para parcerias com universidades como a UFRGS, e os cursos de Arquivologia e Museologia;
- **Visitas guiadas e Mediação:** Ocorrem ocasionalmente em eventos especiais, como no aniversário de Porto Alegre ou Noite dos Museus. Seria necessário um profissional apenas para essa atividade;
- **Site e redes sociais:** A Capitólio está presente no Instagram, Facebook e X (antigo Twitter), fazendo publicações quase que diariamente sobre a programação, cursos e eventos. No seu site é possível ver a programação e informações sobre o acervo, doações, atividades etc.
- **Cursos, palestras e oficinas:** Já ocorrem no espaço da Capitólio. A temática pode ser estendida para outras áreas em contexto arquivístico como restauração e conservação;
- **Produtos:** A Capitólio possui uma loja no segundo andar. A mesma poderia ser ampliada em um projeto semelhante ao Vitrine da CCMQ e RS Criativo, um meio que pode ser utilizado para exposições, oficinas, ateliê de trabalho ou espaço de venda e comercialização de produtos;
- **Estudo de público:** A Instituição tem recebido estudantes que realizam trabalhos acadêmicos com estas abordagens. Seja Arquivo ou Museu, é necessário compreender melhor o público que frequenta a Capitólio. Com publicações contendo estatísticas de visitação e o perfil do público.

Com o patrocínio da Petrobras por meio da Lei de Incentivo à Cultura, foi possível montar a base de dados da Capitólio disponível para consulta online no site³². Outros exemplos de acesso ocorrem em Portugal, com o projeto NOVOCINE³³, uma sala de cinema online que disponibiliza gratuitamente um novo filme em língua portuguesa a cada 20 dias; e no Brasil, com o CineSesc, que é um dos cinemas de rua de São Paulo mais tradicionais, e que oferece um serviço digital. No entanto, é apontada a necessidade de aprimorar esse instrumento, tornando-o mais atrativo e dinâmico para o público, sem perder a essência do “ir ao cinema” ao mesmo tempo que reforça o discurso de Arquivo. Ao elaborar bases de dados, é importante considerar a manutenção do site ou acesso ao software. A transmissão também é um ponto de avaliação do site no que tange acesso ao acervo, além de seu caráter arquivístico, necessário na elaboração de base de dados justamente na descrição que segue um padrão internacional e nacional de normas.

A atualização regular dos conteúdos relacionados às atividades e programações do espaço é fundamental para atrair o interesse dos espectadores, e isso ocorre de forma eficaz nas redes sociais, e se comprova nos 36.887 mil pessoas que frequentaram o espaço, apenas no ano de 2023, o maior desde sua reabertura como Cinemateca. Porém isso sugere que, embora haja potencial no uso de ferramentas online, é preciso explorá-las de forma mais eficiente em prol do patrimônio, investindo na qualidade e relevância dos materiais compartilhados para cativar e envolver a comunidade.

Uma maneira de fomentar e abrir caminho para democratizar o acesso ao cinema e ao mundo audiovisual, é através da Lei 13.006/2014, um marco importante ao estabelecer a exibição obrigatória de filmes nacionais nas escolas de educação básica. Como já vimos, a relação arquivo-escola é frequente e poderia ser melhor utilizada através dessa medida que se alinha com as vastas possibilidades educativas que surgem quando professores e alunos têm acesso aos acervos audiovisuais disponíveis em Arquivos, Museus e Cinematecas.

A Rede Kino (Rede Latino Americana de Educação, Cinema e Audiovisual), uma rede latino-americana dedicada à educação, cinema e audiovisual, é mencionada como peça-chave para impulsionar a educação cinematográfica e audiovisual das novas gerações. Destaca-se a importância fundamental de democratizar o acesso ao cinema não apenas para os estudantes, mas também para suas famílias, promovendo o acesso a

³² Disponível em: <http://capitolio.org.br/portal>

³³ Disponível em: <https://www.novocine.pt/Sobre>

diversas obras cinematográficas e estimulando o diálogo sobre elas.

Apesar dos desafios enfrentados pelas iniciativas de cinema em arquivos nas escolas, existem projetos da Rede Kino como o Programa de Alfabetização Audiovisual na Cinemateca Capitólio, um conjunto de ações que visa qualificar a presença do cinema no contexto escolar. O projeto é uma realização conjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e das Secretarias Municipais da Cultura e de Educação. O Programa realiza também formações docentes, oficinas de audiovisual nas escolas da rede pública, e acompanhamento de projetos de cinema e educação apresentados por professores em sala de aula.

É evidente o esforço em aprimorar a presença do cinema na educação. O desejo de ampliar e fomentar essas práticas, buscando colaborar com instituições que tenham acervos audiovisuais, tanto nacional quanto regionalmente, a fim de enriquecer a experiência educacional por meio do cinema e do audiovisual.

O ato de transmissão no processo de patrimonialização da Cinemateca Capitólio enquanto Arquivo de Filmes e Museu de Cinema, ocorre ao descobrir em seu acervo uma composição de sua coleção e arranjos visuais, baseadas na seleção e divisão em três categorias: valor histórico, científico e arte. Esse método foi utilizado pelo British Film Institute National Archive, e auxilia na tomada de decisão para reconhecer um item, documento e objeto como cabível do status de patrimônio.

É estar presente no dia 25 de março, ainda nas ruínas do antigo Cine Theatro Capitólio, que antes de seu restauro, foi exibido os curtas O Início do Fim (2005), de Gustavo Spolidoro e o histórico Vento Norte (1951), primeiro longa sonoro produzido no Rio Grande do Sul, dirigido por Salomão Scliar e com participação de Josué Guimarães no roteiro.

É restaurar e recuperar a história do cineasta negro Odilon Lopez, que produziu o longa-metragem "Um é Pouco, Dois é Bom". Sendo que a única cópia disponível para circulação estava depositada na Cinemateca Capitólio, e o original em película depositado na Cinemateca Brasileira. A primeira parte, intitulada "Com Um Pouquinho... De Sorte", é protagonizada por um casal branco de classe média baixa, vividos por Araci Esteves e Carlos Carvalho. Na segunda, "Vida Nova... Por Acaso", um homem negro —Crioulo, interpretado pelo próprio Odilon— e outro branco, papel de Francisco Silva, que acabaram de sair da prisão, tentam ganhar a vida pelas ruas do centro de Porto Alegre. Após uma exibição na Mostra de Cinema de Ouro Preto, o filme tomou referência ao terror Corra (2017) de Jordan Peele.

A digitalização de uma obra tão singular como esta, é um ato de transmissão e uma declaração oficial, podendo estimular não só os estudos sobre a historiografia do cinema negro e brasileiro, como coloca diante do nosso olhar um filme que pode receber o status de patrimônio, colaborando para uma representação cinematográfica de cineastas negros em um país de discriminação estrutural.

Dessa maneira, a patrimonialização configura-se como o processo de trazer o passado de volta ao presente por meio do objeto, envolvendo três procedimentos distintos, três ações específicas: a representação do mundo original por meio do objeto, sua exibição como uma celebração da "descoberta" e a responsabilidade de preservá-lo para possibilitar sua transmissão.

Assim, a conquista do status patrimonial requer duas condições essenciais: o interesse social pelo objeto a ser patrimonializado e a capacidade de construir um entendimento a respeito desse objeto e de seu contexto original. Este conhecimento é resultado da descoberta do objeto, sendo gerado pelos que o encontraram, e não é uma transmissão de conhecimento por parte daqueles que eram proprietários do mesmo.

Os gestos de patrimonialização só estariam "completos" ao compreender um "fluxo de consciência", lembrando o filme *Sem Sol* (1983) de Chris Marker, que envolve a ruptura do registro esquecido ao atribuir reconhecimento, significado e valorização; é o objeto descoberto e estudado; uma jornada entre o tempo e memória. A declaração oficial garante autenticidade por meio de um ato performativo que oficializa sua importância cultural (aquisição, recolhimento, tombamento, declaração de interesse público e social ou registro como Memória do Mundo); publicizar para o maior público possível baseado em estratégias de comunicação num modelo difusionista e dialógico; por fim, a transmissão como ato final, congregando todas as ações para o processo de patrimonialização, que também é um ato performativo quando atribuído a um setor ou serviço educativo da administração da Cinemateca.

6 CRÉDITOS FINAIS

Se pode ser escrito ou pensado, pode ser transmitido. Compreendo que esta pesquisa de conclusão de curso representou o ponto inicial de uma análise sobre as Cinematecas, utilizando a transmissão do patrimônio como ponto focal. Nesse sentido, não foi minha intenção esgotar todos os questionamentos e possibilidades inerentes aos projetos desenvolvidos.

A motivação para esta pesquisa reside na compreensão do papel da transmissão nas Cinematecas, especialmente na Cinemateca Capitólio. A intenção é não apenas considerar a produção cinematográfica como uma forma de arte, mas também como um documento, uma expressão da história e memória. Dessa perspectiva, busca-se reconhecer o cinema como um patrimônio a ser preservado, transformando num lugar de cinema em um bem cultural a ser protegido.

A preferência do IPHAN pelo patrimônio construído em pedra e cal moldou as leis e políticas públicas dedicadas à preservação por décadas. Esse cenário, aliado ao desconcerto causado pelos arquivos de filmes nas instituições mais tradicionais, resultou em um distanciamento entre a preservação do patrimônio cinematográfico e o conceito mais amplo de patrimônio no país.

É importante destacar que o entendimento do patrimônio cinematográfico, conforme as convenções da UNESCO, abrange tanto o material móvel (filmes analógicos e digitais, documentação, equipamentos, entre outros) quanto o material imóvel, como os cinemas de rua. Além disso, o patrimônio cinematográfico se estende ao âmbito imaterial, englobando tanto o ato de criar filmes quanto o hábito de frequentar o cinema.

No entanto, é inegável que o filme constitui o núcleo essencial do Cinema. É a partir dele que todo o patrimônio cinematográfico se configura, se reproduz e adquire significado. São criações que refletem aspectos singulares e coletivos, apresentando um “olhar simples e olhar composto” sobre a vida. O filme é um objeto semióforo, que representa um patrimônio fílmico distinto e talvez único, devidamente assinado e datado. Quando é arquivado, preservado e transmitido adequadamente, torna-se acessível aos interessados, proporcionando oportunidades para uma reinterpretação, um enriquecimento de conhecimento e uma compreensão mais profunda acerca de uma comunidade ou evento específico.

Nesse contexto, a Capitólio emerge como uma peça histórica que tangencia as complexas relações entre arquivo, cinemateca e museu. Ao longo desse percurso,

torna-se evidente que os setores educativos ocupam uma posição intermediária, situando-se entre as atividades de preservação e programação da instituição. Profissionais como curadores e arquivistas de imagens em movimento desempenham papéis cruciais nas atividades e no desenvolvimento de planos. O propósito, portanto, foi destacar, por meio de uma revisão bibliográfica, como o ato de transmissão patrimonializa cinematecas, constata-se que está intrinsecamente ligado ao acervo, prédio e o setor educativo, sendo este último um ato performativo e como, de maneira surpreendente, essas questões estão ausentes das discussões relacionadas a Cinemateca. Isso é particularmente notável considerando que essas instituições se configuram como arquivos-museus, onde a prática difusionista e comunicacional deveria ser uma abordagem comum.

Ao contextualizar essas questões dentro do âmbito regional, busquei examinar o caso específico da Cinemateca Capitólio, explorando como e quais projetos de transmissão podem ser concebidos a partir de um entendimento do processo de patrimonialização através do ato de transmissão. Observou-se que a Capitólio abraça várias tipologias conceituais, tais como Cinema de Patrimônio e Cinema-Fórum, abarcando um acervo diversificado, que inclui aspectos arquivísticos, museológicos, bibliográficos, respaldando sua característica comunitária como cinema de rua, calçada, repertório ou de curadoria. No entanto, no âmbito organizacional, ela destaca-se, conforme Edmondson (2017), ao incorporar múltiplas tipologias, sendo um arquivo de filmes, um arquivo de programação e um arquivo regional. Além disso, há a possibilidade de adquirir a tipologia de museu audiovisual ou museu de cinema, dependendo do desenvolvimento de seu espaço museológico.

A carência gerada pela falta de participação do arquivo na transmissão do patrimônio cinematográfico em Porto Alegre, o que impediria o reconhecimento do seu contexto arquivístico, foi o que motivou a escolha de investigar a Cinemateca Capitólio. O critério para essa decisão foi direto: a instituição deveria ser responsável pela custódia de um acervo multidisciplinar e contar com a presença de um arquivista em sua equipe de colaboradores.

Com base nas análises realizadas, compreende-se que a Cinemateca Capitólio desempenha um papel crucial na vida da cidade e na preservação da cultura cinematográfica gaúcha. Atualmente, destaca-se como um dos raros locais que ainda promovem o cinema de rua. Além disso, desempenha um papel fundamental na conservação e na manutenção da memória-movimento, servindo como espaço de lazer e

fonte de pesquisa. Ao qualificar-se como um Cinema de Patrimônio, a Cinemateca Capitólio torna-se essencial na transmissão de sua função e do patrimônio presente em suas instalações, seja material ou imaterial. Esse esforço é fundamental para assegurar o reconhecimento e a valorização contínua desse patrimônio cultural e cinematográfico.

A preservação da história do cinema por meio de arquivos é de grande relevância e abrange diversos aspectos, tais como: 1) os filmes, como documentos históricos, refletem a cultura, valores e transformações sociais ao longo do tempo; 2) servem como recursos para acadêmicos, estudantes e pesquisadores interessados na história do cinema ou no cineclubismo; 3) salvaguardam o legado de cineastas, atores, roteiristas, diretores de fotografia e outros profissionais envolvidos na criação cinematográfica; e 4) mantêm uma estreita relação com a ideia de comunidade ou espectadores-catalisadores que frequentam e utilizam o cinema.

Para que as narrativas sejam contadas é necessário mais que instituições, é preciso profissionais capacitados na salvaguarda e transmissão desse patrimônio. Em destaque, aos arquivistas de imagens em movimento, que asseguram nas instituições que possuem esse profissional, que o patrimônio cinematográfico seja preservado e transmitido às gerações futuras.

O Cinema não nasce como arquivo, ele se torna através de uma arquivização e de profissionais envolvidos. O processo que o transforma em patrimônio, é a patrimonialização, através de um ato performativo. Enquanto a musealização vai lhe atribuir o significado do olhar, material e imaterial. Assim o fluxo da transmissão como gesto para o status de patrimônio estaria completo.

Afinal toda imagem-movimento tem um sentido cinematográfico, relação imagem e contexto, onde o Cinema, enquanto semióforo, não apenas desperta variados significados e interesses pessoais, mas também desempenha um papel vital na comunicação e na construção das memórias sociais. Através das mediações simbólicas historicamente organizadas, ele se insere nas estratégias de formação de memória, contribuindo ativamente para a construção e preservação da identidade de uma cinemateca coletiva.

A razão de ser das Cinematecas e Arquivos de Filmes sempre foi dar acesso às coleções. Sem a perspectiva de acesso, todas as outras atividades de um arquivo – aquisição, catalogação e preservação – não teriam sentido.

O ato de transmissão também é um ato de acesso, que não se restringe a transferir conhecimento do passado para o presente, mas, conforme Paulo Freire (2003) ressalta, se movimenta para criar as condições para sua própria produção ou construção, isso

ocorre por meio de uma memória social e através de elementos como catalisadores.

Ao explorar a patrimonialização do cinema e sua inserção como bem cultural a ser preservado, o Cinema de Patrimônio emerge como um esboço da história dessa instituição e comunidade. Podemos dizer que os espectadores são sócio transmissores que catalisam os elementos patrimoniais, atribuindo significado ao objeto semióforo, durante o processo de patrimonialização na construção do Cinema de Patrimônio. Abordando as interseções entre arquivo e museu.

Muitos autores utilizam o termo difusão para dizer que é um meio democrático de acesso para chegar ao maior público possível, é a função arquivística, que por vezes não é explicada como fazer. Contudo, vimos que existem meios de afunilar a difusão conceituando a transmissão, numa perspectiva interdisciplinar, de algo difusionista para algo mais dialógico, permitindo que a identidade da instituição, bem como, seu patrimônio seja reconhecido.

Nesse contexto que as Cinematecas deveriam agir, pois “[...] o tempo parece estar passando gota a gota: cada minuto, cada segundo, semanas, anos”, assim começa o filme *Jane B.* por Agnès Varda (1988), um retrato-cinematográfico, no qual descobre-se Jane Birkin sob várias facetas, em todos seus estados e em diferentes estações, como ela mesma ou como outras, em livre diálogo com quem a filma. Da mesma forma, as instituições que preservam o patrimônio cinematográfico estão distribuídas em várias tipologias.

Esse filme em especial de Agnès Varda, representa um retrato das Cinematecas, uma oportunidade de descobrir arquivos, interpretar sobre vários significados em permanente diálogo e relação com o valor documental, através de diferentes olhares e leituras sobre nós e aos diversos tipos de patrimônio, em especial o arquivístico, museológico, cinematográfico e audiovisual.

Para Heloísa Liberalli Bellotto (2006), ao abordar os arquivos como locais de memória e repositórios de documentos permanentes, enfatiza que esses espaços não alcançarão sua verdadeira importância se forem transformados apenas em espaços culturais para eventos sociais bem-sucedidos. A autora destaca que a ênfase na realização de eventos sociais, se não estiver associada ao cumprimento das reais responsabilidades dos arquivos, pode mascarar a inatividade e a falta de efetividade dessas instituições em relação às suas atribuições essenciais. O mesmo é apontado por Borde (1983) onde menciona a proliferação dos arquivos cinematográficos fantasmas, onde os falsos arquivos, os cineclubes, os colecionadores, os municípios, as regiões,

formam uma amálgama temível em que a projeção ignora a conservação.

Em outras palavras, Bellotto (2006) alerta para o risco de desvio de foco dos arquivos, que, ao priorizarem apenas a realização de eventos sociais para promover uma imagem de atividade cultural, podem negligenciar suas verdadeiras funções, isso é comum em Cinematecas pós-modernas que tem caráter voltado para a programação, esquecendo que o público também necessita saber sobre preservação, organização e disponibilização de documentos como conhecimento para a sociedade. Dessa forma Cinematecas, como a Capitólio, necessitam manter o equilíbrio entre atividades culturais e suas responsabilidades arquivísticas, evitando que a aparência de atividade social oculte sua inércia nas funções de acesso e transmissão, no que tange o paradigma de comunidade proposto pelo arquivista Terry Cook.

Para que as Cinematecas possam adquirir protagonismo de forma social, o que é comum a uma proposta de comunidade, podemos, ao adaptar a ideia de Vertov, de especular laboratórios colaborativos para a criação de patrimônio cinematográfico, inspirados na proposta de Cinematecas idealizadas por Henri Langlois, de tanto ser um arquivo de filmes, como um museu de cinema. Esses espaços multimeios poderiam aproximar a comunidade do patrimônio audiovisual e cinematográfico, transformando em cinematecas coletivas. Afinal, como afirmou Tarkovski (1998, p. 141), “o cinema é capaz de registrar o tempo por meio de signos visíveis, conectando-se aos sentimentos humanos”.

As pessoas são moldadas pelas maneiras como se expressam e se apresentam, incluindo suas ações documentadas e os locais que frequentam. A criação de uma vida individual envolve uma busca por consistência e significado em meio a uma realidade por vezes caótica e idiossincrática. Nessa busca, certas opiniões, relacionamentos e atividades são destacados ou minimizados, tornando-se fundamentais na narrativa de autodefinição ou marginalizados como algo que não me representa. Assim, o ato de frequentar o cinema, por exemplo, pode ser considerado um fenômeno central nesse processo de definição individual e coletiva. E neste processo de autoafirmação, as Cinematecas devem através do seu acervo e programação, afirmar os detalhes que não são percebidos na exibição do filme, destacando e tornando essenciais na narrativa de construção da identidade e memória social — baseado no gesto de ir ao cinema e no ato de transmitir significado de um patrimônio para a comunidade.

Afinal, se o Cinema é uma máquina de gerar empatia, levando o espectador a enxergar o mundo pelo olhar do próximo, as Cinematecas, como instituição de memória,

são um poderoso projetor de horizontes de nossa história e cultura.

Quando consideramos as Cinematecas como arquivo-museu, torna-se crucial visualizá-las com mais funções, onde estes espaços têm a missão de trabalhar a relação entre o ser humano e os objetos. Seja um arquivo, um museu; ou ambos, sua responsabilidade é a de converter um documento/monumento em significado, transformando-os em relíquias, esse é o cinema-fórum.

Dentro dessas estruturas de Cinema de Patrimônio, uma gama diversa de atividades é realizada, principalmente, em Cinematecas que variam de acordo com as políticas, tipologias e circunstâncias de cada instituição. No caso da Capitólio, algumas dessas atividades incluem a disponibilização de instalações para pesquisa, biblioteca, projeções de filmes, exposições, debates, programas educativos, ensino profissional e cursos livres, vendas de produtos, empréstimos para exposições externas, eventos públicos através de cineclubes e festivais, além dos espaços de convivência de cafeteria como ponto de encontro.

É fundamental compreender o Cinema não apenas como uma forma de entretenimento, mas também como um arquivo permanente e um objeto de museu, um patrimônio cultural digno de preservação e transmissão. A transformação dessa 'invenção sem futuro', como a definição inicial dos irmãos Lumière, em algo significativo e portador de novos sentidos é crucial para considerá-la como um bem cultural.

Deve-se partir em sentido de ruptura, a redefinição da missão e diretrizes já existentes em Cinematecas, como a Capitólio, com a intenção de integrar as coleções em planos e ações que visem à preservação e transmissão. Um novo Arquivo, um novo Cinema de Patrimônio, uma Cinemateca Coletiva.

O "olho" da Cinemateca é semelhante à palavra "nayra" do povo Aïmará, onde o ontem está "adiante", e amanhã, "atrás". Numa cultura que dá tanto valor à evidência, faz sentido pôr o passado - o que já foi visto - à frente, ao alcance dos olhos, e o futuro - o desconhecido - nas costas, onde não se pode ver.

Assim, uma Cinemateca é um lugar onde se reconhecem fragmentos, rupturas, conexões e manifestos, proporcionando colocar a frente dos olhos a história do Cinema, oferecendo um contexto mais amplo para a compreensão da cultura e da sociedade. Podendo ser compreendido como as formas tangíveis (como a história dos edifícios, das salas de cinema e da dimensão espacial da ida ao cinema) e nas formas intangíveis (como as histórias orais relacionadas com a experiência de vivenciar o cinema).

É visível, que muitos adjetivos (arquivístico, cultural, natural, cinematográfico, etc.)

depois do termo patrimônio fazem dessa palavra sonhos sombrios e fantásticos e tem um sentido vago. As fronteiras entre diferentes “patrimônios” não são nítidas e por vezes se misturam. Uma caverna singular com pinturas pré-históricas, como apresentado no filme/documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010) de Werner Herzog, que faz refletir se as pinturas rupestres são patrimônio cultural, artístico, natural ou até mesmo arquivístico.

Os processos seletivos operados por arquivistas, supostamente, geram disputas e tensões entre diferentes dinâmicas de rememoração e esquecimento, diferente do conto de Funes, o memorioso, de Jorge Luis Borges, precisam de critérios e ações humanas de seleção do que será patrimônio. Essas ações tendem a valorizar e preservar as obras consideradas mais representativas de cada período, contudo, quais são os filmes considerados patrimônio nacional? Quais são excluídos? Quantos receberam esse status através de uma declaração oficial? Como estão sendo transmitidos para outras gerações? Sendo essa a herança cinematográfica que será legada às futuras gerações, a abordagem, de certa forma, indica um impulso em direção à patrimonialização, no entanto, sem a intenção de oferecer respostas definitivas, pois essas questões se apresentam muitas vezes num campo político.

O Cinema por si só, desde sua invenção, merece ser preservado, pois nas palavras do cineasta Andrei Tarkovsky “nenhuma outra forma de arte consegue fixar o tempo, exceto cinema. O filme é um mosaico do tempo, que reflete a essência e a importância dessa manifestação em aspectos essenciais da vida, como amor e sacrifício, tornando-se, assim, uma expressão que transcende os limites do tempo e da arte. Porém, não podemos mais sacrificar a sétima arte, pois ela permite uma representação da memória-movimento, e todos seus intercursos com nossa herança.

Esse Novo Arquivo, voltado às Cinematecas, é um cinema-sonho, é onírico, é surreal, é percepção. É um Cinema de Patrimônio que foge completamente a qualquer tentativa do convencional; é permitir-se fazer diferente, onde você entra de cabeça ou não verá sentido para uma necessidade de expressão. Afinal, música, pintura, cinema — isso é a arte da vida, como bem disse David Lynch.

Nos colocando diante de um espelho o ato de transmitir a cultura cinematográfica, numa perspectiva histórica, educativa e artística. Onde arquivar a própria vida também pode ser interpretada como uma forma de resistência, uma vez que se contrapõe à maneira como somos vistos ou percebidos socialmente, dando voz e espaço à nossa própria narrativa e relação com isso que é o Cinema.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996.

ABPA. **Carta de Ouro Preto**. 2010. Disponível em: <http://abpablog.wordpress.com/>. Acesso em: 13 nov. 2023.

ALBERCH I FUGUERAS, Ramon. et al. **Archivos y cultura: manual de dinamización**. Gijón (Asturias), ES: Ediciones TREA, 2001. p. 84-106

ALBERCH I FUGUERAS, Ramon. Difusión y acción cultural. In: **Administración de documentos y archivos**: textos fundamentales. Coordinadora de Asociaciones de Archiveros: Madrid, 2011

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>. Acesso em: 31 out. 2023.

ANICO, Marta. **A pós-modernidade da cultura**: patrimônio e museus na contemporaneidade. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 71-86, 2005.

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável [Cinema e Pintura]**. São Paulo: Cosac & Naify, 1994.

ARQUIVO NACIONAL. **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em www.arquivonacional.gov.br/images/pdf/Dicion_Term_Arquiv.pdf.

AXT, Gunter. Cine Teatro Capitólio em Porto Alegre, templo de arte dramática, lugar de memória. **Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 396–411, 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15615>. Acesso em: 3 dez. 2023.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: M. Fontes, 1990.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1982.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. 2.ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes – tratamento documental**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

BLOM, Philipp. **Ter e manter**: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BLOTKAMP, Hoos. **Some afterthought on film history in the cinema programme or programming as cinema history**. Amsterdã, 1998.

BOHN, Anna. **Denkmal Film. Der Film ala Kulturerbe**. Viena; Colonia; Weimar: Boehlau Verlag, 2013.

BOSMA, Peter. **Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives**. London and New York: Wallflower, 2015.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. Buenos Aires: Emecé editores, 2007.

BRASIL. Decreto lei no 25, de 30 de novembro de 1937. **Organiza a Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Diário Oficial da República Federativa do Brasil. Presidência da República, Rio de Janeiro/DF, 1937.

BRASIL. Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014. Acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Brasília, DF, 2014.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia: Ateliê, 2004.

BRULON, Bruno. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno1. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 25, p. 403-425, 2017.

BUTRUCE, Débora. Restauração Audiovisual: apontamentos conceituais, históricos e sua apropriação no Brasil. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 8, n. 15, p. 169-181, 2019.

CANCLINI, Néstor García. O Patrimônio Cultural e a Construção do Imaginário Nacional. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 23, p. 95-115, 1994.

CANDAU, Jöel. **Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade**. Revista Memória em Rede, Pelotas, v. 1, n. 1, p. 43-58, dez. 2009/mar. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9564/6415>. Acesso em: 31 out. 2023.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CINEMATECA CAPITÓLIO. **Quem Somos**. Disponível em <http://cinematecacapitolio.blogspot.com.br/p/quem-somos.html>. Acesso em 16 dez. 2023

CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2002.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 3.ed. São Paulo: Estação Liberdade, UNESP, 2006.

COLOMBO, Fausto. **Os Arquivos Imperfeitos: memória social e cultura eletrônica**. São Paulo: Perspectiva, 1991. 134 p.

COOK, T. Entrevista - Terry Cook. InCID: **Revista de Ciência da Informação e Documentação**, v. 3, n. 2, p. 142–156, 20 dez. 2012.

CORTÉS ALONSO, V. **Manual de archivos municipales**. 2. ed. cor. y amp. Madrid: Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, 1989.

COUGO JUNIOR, Francisco Alcides. **A patrimonialização cultural de arquivos no Brasil**. 2021.

CRUZ MUNDET, J.R. **Archivos municipales de Euskadi**: manual de organización. Vitoria: Instituto Vasco de Administración Pública, D.L. 1992.

CURY, Marília Xavier. **Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. Banca examinadora, 2005.

DAVALLON, Jean. **Le don du patrimoine**. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation, 2006. pág 89-126

DAVALLON, Jean. El juego de la patrimonialización. Construyendo el patrimonio cultural y natural, In. ROIGÉ, Xavier; FRIGOLÉ, Joan; DEL MARMOL, C. **Construyendo el patrimonio cultural y natural**. Parques, museos y patrimonio rural. Azira, Valencia: Germania, 2014. pág. 47-76, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

UNESCO. **Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual**. Disponível em: <https://www.unesco.org/pt/node/66742>. Acesso em: 31 out. 2023.

DIAS, Eliane Carniel. **Arquivos cinematográficos**: um estudo sobre a difusão do acervo da Cinemateca Capitólio. 2015.

DIAS, Eliane Carniel; ROCKEMBACH, Moisés. **Difusão em arquivos na Cinemateca Capitólio**: um estudo de caso. *Informação & Informação*, v. 23, n. 1, p. 335-350, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: A Imagem-Movimento**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DURANTI, L. **Registros documentais contemporâneos como provas de ação**. Revista Estudos Históricos, v. 7, n. 13, p. 49–64, 1 jul. 1994.

EDMONDSON, Ray et al. **Uma filosofia de arquivos audiovisuais**. Preparada por Ray, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. **Film Form, Essays in Film Theory**. Londres e Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Ed. da USP, 2009.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a Liberdade e outros escritos**. SP: Paz e Terra, 2007.

_____. **Pedagogia da Autonomia - saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GODARD, Jean-Luc. Cahiers du Cinéma n. 85, Jul 1958. In. **AVIZORA Publicaciones. Cine - Bergmanorama** - Texto de Jean-Luc Godard sobre Ingmar Bergman. Ago. 2007. Tradução de Gustavo Londoño. Disponível em: https://web.archive.org/web/20070809211008/http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/0099_bergmanorama.htm. Acesso em: 16 nov. 2023.

HANS, Lucas [Jean-Luc Godard]. **Defesa e ilustração da decupagem clássica**. Cahiers du cinéma n.º 15, setembro de 1952, pág. 28-32. Traduzido por Bruno Andrade. Disponível em: <https://focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/jornaldecupagemjlg.htm>. Acesso em: 10 jan. 2024.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução: Salma Tammus Muchail, v. 10, 2007.

GUIMARÃES, Eduardo. **História da semântica**: sujeito, sentido e gramática no Brasil. Campinas: Pontes, 2004

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective.

HEYMANN, Luciana Quillet. contemporânea: entre memória, história, legislação e direitos. **Direitos e cidadania: memória, política e cultura**, p. 15, 2007.

HEREDIA HERRERA, A. **Archivística general**. Teoria y practica. Sevilha: Diputación de Sevilla, 1991.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.

G1. **Incêndio atinge um dos galpões da Cinemateca Brasileira em São Paulo**. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/07/29/incendio-atinge-um-dos-galpoes-da-cinemateca-brasileira-em-sao-paulo.ghtml>. Acesso em: 31 out. 2023.

FIAF. **International Federation of Film Archives**. Disponível em: <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Affiliates.html>. Acesso em: 7 jan. 2024.

KETELAAR, Eric. (Des)construir o arquivo. In. HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos**: uma antologia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2018. pág. 193-206. (Edição do Kindle). Tradução de Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do Tempo**. Estudos Sobre História. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LANGLOIS, H. **The Cinémathèque Française**. *Hollywood Quarterly*, v. 2, n. 2, p. 207–209, 1947.

LARA, T. **Cinemateca modo educativo: cinema, cineclube e crianças**. [s.l.] [s.n.], 2022. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1260219>>. Acesso em: 2 jan. 2024.

LE GOFF, Jacques et al. **História e memória**. 2003.

LEROI-GOURHAN, A. **O Gesto e a Palavra**. Vol. 1. Técnica e Linguagem. Tradução V. Gonçalves. Lisboa: Edições 70, [1964] 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. **Sedução, publicidade e pós-modernidade**. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 7, n. 12, p. 7-13, 2000. doi: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2000.12.3062>

LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

LUCENA, Ludymylla Maria Gomes de. **O fluxo do tempo: uma investigação sobre as imagens temporais em Andrei Tarkovski**. 2013.

LUPORINI, Teresa Jussara. **Educação patrimonial: projetos para a educação básica**. *Revista Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 31. p. 325-338, jan./jun. 2002.

MAIRESSE, François. The politics and poetics of Museology. **ICOFOM Study Series**, n. 46, p. 17-23, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/iss/823>. Acesso em: 20 dez. 2023.

MANSO, V. D. **La Filmoteca Española**, un recurso didáctico para la Historia del Cine y los historiadores de la Educación. *History of Education in Latin America - HistELA*, [S. l.], v. 1, p. e16406, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/histela/article/view/16406>. Acesso em: 6 dez. 2023.

MARTENDAL, Fernanda Frasson; LEMOS, Leonardo Hermes; VENTURA, Renata. **A educação patrimonial para o acesso à informação em arquivos e museus**. Revista ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina, v. 22, n. 3, p. 498-513, 2017.

MATUSZEWSKI, Bolesław. Nasce uma ideia. Recine: **Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, p.12, set./2004. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12638891/revista-recine-2004pmd-arquivo-nacional>. Acesso em: 31 out. 2023.

MORÁS, Nicole Sberse. **Comunicação organizacional museus de Porto Alegre/RS, Brasil**. 2019. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2019. 159f. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/196375>. Acesso em: 31 out. 2023.

MORÁS, Nicole Sberse; BALDISSERA, Rudimar. **Comunicação e museus: aportes da comunicação organizacional**. Organicom: revista brasileira de comunicação organizacional e Relações Públicas. São Paulo. Vol. 19, n. 40 (set./dez. 2022), p. 279-293, 2022.

MORALES, J. E. M. **La preservación del patrimonio audiovisual**. Funciones de la filmoteca | revista PH. 2005.

NOGUEIRA, Soraia Nunes. **A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

NORA, Pierre et al. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 15 nov. 2023.

DE OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos. **Patrimônio Cinematográfico Brasileiro: questões conceituais e possíveis formas de patrimonialização**. 2022. Disponível em: <https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2023/06/Nezi-Heverton-Oliveira-Dissertacao.pdf>. Acesso em: 31 out. 2023.

ORTEGA, Mercedes láñez. **Musealización y puesta en valor del patrimonio cinematográfico**. 2013. Tese de Doutorado. Universidad de Granada.

SARAMAGO, J. **O conto da ilha desconhecida** (11a ed). São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

SHELLENBERG, T.R. **Arquivos modernos: princípios e técnicas**. 6.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz et al. **Em territórios do patrimônio cinematográfico: cinema, memória e patrimonialização**. 2014.

SUROWIEC, Catharine A. **The lumière project: the european film archives at the crossroads**. Lisboa: Guide - Artes Gráficas, 1996.

PAVONE, C. **Ma è poi tanto pacifico che l'archivio rispecchi l'istituto?** In: Rassegna degli Archivi di Stato, 1970.

POMIAN, K. História cultural, história dos semióforos. In: RIOUX , Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 71- 95.

POMIAN, Krystof. Coleções. In: ROMANO, Rugiero (dir.). **Enciclopédia Einaudi; Memória-História**, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. v. 1. pp. 51-86.

PONTES, M. M. **O que é um Patrimônio Documental Nacional?** SABRA - Sociedade Artística Brasileira, 20 out. 2021. Disponível em: <https://www.sabra.org.br/site/patrimonio-documental>. Acesso em: 27 out. 2023

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RIEGL, Alois (2014). **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. São Paulo: Perspectiva.

RIEGER, I. Ao menos um terço dos brasileiros mora em cidades sem museu nem cinema, aponta IBGE. **Nonada Jornalismo**, 17 dez. 2023. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2023/12/ao-menos-um-terco-dos-brasileiros-mora-em-cidades-sem-museu-nem-cinema-aponta-ibge/>. Acesso em: 27 dez. 2023

ROMERO TALLAFIGO, M. **Archivística y archivos: Soportes, edificios y organización**, Carmona, Asociación de Archiveros de Andalucía, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Yves; COUTURE, Carol. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

RÚSSIO, Waldisa. Cultura, Patrimônio e preservação, texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto (org.). **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense/CONDEPHAAT, 1984.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins

TOGNOLI, N. B.; GUIMARÃES, J. A. C. **A organização do conhecimento arquivístico: perspectivas de renovação a partir das abordagens científicas canadenses**. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 16, p. 21–44, mar. 2011.

TRUSZ, A. D. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908)**. 2008.

VÉRAY, Laurent. A história pode ser feita com arquivos fílmicos. Recine: **Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, p.54-63, set./2004. Disponível em:

<https://www.yumpu.com/pt/document/read/12638891/revista-recine-2004pmd-arquivo-nacional>. Acesso em: 31 out. 2023.

VERTOV, Dziga. Kinoks: uma revolução (1923). In. **A experiência do Cinema**, org. Ismail Xavier, Graal/Embrafilme, 1983.

FILMOGRAFIA

Olhares, lugares (Visages, villages). Direção de Agnès Varda. 2017. 94 mins.

As Praias de Agnès (Les Plages d'Agnès). Direção de Agnès Varda. 2008. 110 mins.

Os Bons Companheiros (GoodFellas). Direção de Martin Scorsese. 1990. 145 mins.

Viver (Ikiru). Direção de Akira Kurosawa. 1952. 143 mins.

Acosado (À bout de souffle). Direção de Jean-Luc Godard. 1960. 90 mins.

Os Olhos Sem Rosto (Les Yeux sans visage). Direção de Georges Franju. 1960. 84 mins.

A Colecionadora (La Collectionneuse). Direção de Éric Rohmer. 1967. 86 mins.

O Salvador (Le Sauveur). Direção de Michel Mardore. 1971. 90 mins.

Retratos Fantasmas. Direção de Kleber Mendonça Filho. 2023. 93 mins.

O Encouraçado Potemkin (Battleship Potemkin). Direção de Sergei Eisenstein. 1925. 75 mins.

Um Homem com uma Câmera (Man with a Movie Camera). Direção de Dziga Vertov. 1929. 68 mins.

Limite. Direção de Mário Peixoto. 1931. 120 mins.

Intolerância (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages). Direção de D. W. Griffith. 1916. 197 mins.

Metrópolis (Metropolis). Direção de Fritz Lang. 1927. 149 mins.

As Diabólicas (Les Diaboliques). Direção de Henri-Georges Clouzot. 117 mins.

Um Corpo que Cai (Vertigo). Direção de Alfred Hitchcock. 1958. 128 mins.

Frágil como o Mundo. Direção de Rita Azevedo Gomes. 2001. 91 mins.

Cléo das 5 às 7 (Cléo de cinq à sept). Direção de Agnès Varda. 1962. 90 mins.

Ladrões de Bicicleta (Ladri di biciclette). Direção de Vittorio De Sica. 1948. 89 mins.

Banda à parte (Bande à part). Direção de Jean-Luc Godard. 1964. 97 mins.

Crimes do Futuro (Crimes of the Future). Direção de David Cronenberg. 2022. 107 mins.

Os Óculos do Vovô. Direção de Francisco Santos. 1913. 5 mins.

O Homem Atlântico (L'homme atlantique). Direção de Marguerite Duras. 1981. 38 mins.

Stalker. Direção de Andrei Tarkovsky. 1979. 162 mins.

A saída da fábrica Lumière em Lyon (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon). Direção de Louis Lumière. 1897. 1 min.

A chegada de um trem a La Ciotat (L'arrivée d'un train à La Ciotat). Direção de Auguste Lumière, Louis Lumière. 1897. 1 min.

A viagem à lua (Le Voyage dans la Lune). Direção de Georges Méliès. 1902. 15 mins.

Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens). Direção de F. W. Murnau. 1922. 94 mins.

Persona. Direção de Ingmar Bergman. 1966. 83 mins.

O Sétimo Selo (Det sjunde inseglet). Direção de Ingmar Bergman. 1957. 96 mins.

Blade Runner, o Caçador de Andróides (Blade Runner). Direção de Ridley Scott. 1982. 118 mins.

Clube da Luta (Fight Club). Direção de David Fincher. 1999. 139 mins.

O Mágico de Oz (The Wizard of Oz). Direção de Victor Fleming. 1939. 102 mins.

Central do Brasil. Direção de Walter Salles. 1998. 110 mins.

Bacurau. Direção de Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. 2019. 131 mins.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha. 1964. 120 mins.

Marte Um. Direção de Gabriel Martins. 2022. 115 mins.

Viver a Vida (Vivre sa vie: film en douze tableaux). Direção de Jean-Luc Godard. 1962. 84 mins.

Hiroshima, Meu Amor (Hiroshima Mon Amour). Direção de Alain Resnais. 1959. 92 mins.

O Gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari). Direção de Robert Wiene. 1920. 78 mins.

M, O Vampiro de Dusseldorf (M - Eine Stadt sucht einen Mörder). Direção de Fritz Lang. 1931. 111 mins.

Terra em Transe. Direção de Glauber Rocha. 1967. 106 mins.

Vidas Secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. 1963. 100 mins.

Amor Maldito. Direção de Adélia Sampaio. 1984. 76 mins.

O Mistério do Dominó Preto. Direção de Cleo de Verberena. 1931.

A Hora da Estrela. Direção de Suzana Amaral. 1985. 96 mins.

Que Bom Te Ver Viva. Direção de Lúcia Murat. 1989. 110 mins.

Longe do Vietnã (Loin du Vietnam). Direção de Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Chris Marker, Alain Resnais, Claude Lelouch, William Klein, Joris Ivens. 1967. 115 mins.

Labirinto do Fauno (El laberinto del fauno). Direção de Guillermo del Toro. 2006. 118 mins.

Contos da Lua Vaga (Ugetsu). Direção de Kenji Mizoguchi. 1953. 93 mins.

O Grande Hotel Budapeste (The Grand Budapest Hotel). Direção de Wes Anderson. 2014. 100 mins.

Um Êxodo no Espaço (A Space Exodus). Direção de Larissa Sansour. 2008. 5 mins.

2001: Uma Odisseia no Espaço (2001: A Space Odyssey). Direção de Stanley Kubrick. 1968. 149 mins.

Casanova (Loves of Casanova). Direção de Alexandre Volkoff. 1927. 128 mins.

O Homem Que Copiava. Direção de Jorge Furtado. 2003. 123 mins.

Sal de Prata. Direção de Carlos Gerbase. 2005. 97 mins.

Um é Pouco, Dois é Bom. Direção de Odilon Lopez. 1970. 90 mins.

Campeão no Boxe (The Champion). Direção de Charlie Chaplin. 1915. 31 mins.

Batman. Direção de Tim Burton. 1989. 126 mins.

O Farol (The Lighthouse). Direção de Robert Eggers. 2019. 109 mins.

O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring). Direção de Peter Jackson. 2001. 179 mins.

O Auto da Compadecida. Direção de Guel Arraes. 1999. 174 mins.

Cidade de Deus. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. 2002. 130 mins.

Saneamento Básico, o Filme. Direção de Jorge Furtado. 2007. 112 mins.

Deu Pra Ti Anos 70. Direção de Giba Assis Brasil, Nelson Nadotti. 1981. 107 mins.

O Tempo e o Vento. Direção de Jayme Monjardim. 2013. 127 mins.

Ne Pas Projeter. Direção de Cristian Verardi. 2015. 13 mins.

O Paraíso Proibido. Direção de Carlos Reichenbach. 1981. 95 mins.

Vento Norte. Direção de Salomão Sciar. 1951. 76 mins.

Corra (Get Out). Direção de Jordan Peele. 2017. 104 mins.

Sem Sol (Sans Soleil). Direção de Chris Marker. 1983. 100 mins.

Jane B. por Agnès V. (Jane B. par Agnès V.) Direção de Agnès Varda. 1988. 97 mins.

A Caverna dos Sonhos Esquecidos (Cave of Forgotten Dreams). Direção de Werner Herzog. 2010. 90 mins.

Eraserhead. Direção de David Lynch. 1977. 89 mins.