26º ENANCIB
Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação
A Amazônia na sociedade global em rede: assimetrias e potencialidades informacionais, tecnológicas e ambientais
Belém, Pará, 09 a 13 de novembro de 2026
Universidade Federal do Pará

**ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**
**ISSN 2177-3688**

**GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação**

# MUSEALIZAÇÃO E TERRITÓRIOS DO PATRIMÔNIO CINEMATOGRÁFICO

## *MUSEALIZATION AND TERRITORIES OF CINEMATOGRAPHIC HERITAGE*

**Lucas Quadros Petry** – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
**Luis Fernando Massoni** – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

**Modalidade: Trabalho Completo**

**Resumo:** A evolução das instituições de salvaguarda evidencia a necessidade de repensar as fronteiras da memória do cinema. Este trabalho, fruto de uma pesquisa em andamento, investiga a tipologia das cinematecas e o processo de musealização do patrimônio cinematográfico. Estes elementos são representados pelo território dos antigos cinemas de rua e de instituições biformes que são as cinematecas, com seus acervos arquivísticos e museológicos; pelo público que encontra a experiência cinematográfica e a memória social; e pelo patrimônio (material e imaterial). O objetivo deste texto é analisar, sob o prisma da Sociomuseologia, os processos de musealização relacionados a uma compreensão ampliada do patrimônio cinematográfico. Esses componentes, ao adentrarem o campo museal, são despidos de sua função utilitária primária para se converterem em bens culturais portadores de valor (objetos-devir). Metodologicamente, o estudo se ampara em uma revisão conceitual que articula a dimensão material (móvel e imóvel) e a dimensão imaterial (afetos e cinefilia) do fazer cinematográfico. Conclui-se que a cinemateca atinge sua plenitude quando compreendida essencialmente como uma instituição múltipla - arquivo, museu e escola -, cujo papel ultrapassa a mera conservação técnica, atuando na reativação contínua das relações espaciais e sociais e consolidando o cinema como um território ativo de memória social.
**Palavras-chave:** cinematecas; patrimônio cinematográfico; musealização; território.

**Abstract:** The evolution of safeguarding institutions highlights the need to rethink the boundaries of cinematic memory. This work, the result of ongoing research, investigates the typology of cinematheques and the musealization process of cinematographic heritage. These elements are represented by the territory of old street cinemas and the biform institutions that are the cinematheques, with their archival and museological collections; by the public

that encounters the cinematic experience and social memory; and by the heritage (material and immaterial). The objective of this text is to analyze, through the lens of Sociomuseology, the musealization process of cinematographic heritage from this expanded perspective. These components, upon entering the museal field, are stripped of their primary utilitarian function to become cultural assets bearing value (objects-becoming). Methodologically, the study is supported by a conceptual review that articulates the material dimension (mobile and immobile) and the immaterial dimension (affects and cinephilia) of filmmaking. It is concluded that the cinematheque reaches its fullness when understood essentially as a multiple institution—archive, museum, and school—whose role goes beyond mere technical conservation, acting in the continuous reactivation of spatial and social relationships and consolidating cinema as an active territory of social memory.
**Keywords:** cinematheque; cinematographic heritage; musealization; territory.

## 1 INTRODUÇÃO

A experiência cinematográfica não se reduz à existência material do filme. Ela se constitui nas relações entre imagens, tecnologias, espaços de exibição e públicos, produzindo práticas culturais, formas de sociabilidade e referências que se inscrevem no território. Quando observada a partir da cidade, essa experiência permite compreender o cinema também pelos lugares que o abrigaram, pelos objetos que tornaram sua realização possível e pelas memórias produzidas em torno do ato coletivo de assistir aos filmes (Ortega, 2014; Soares, 2014).

Muito além da mera projeção de luz e sombra, a experiência cinematográfica tece o cotidiano urbano, dando corpo a histórias e sociabilidades que, no ritmo acelerado da modernidade, frequentemente correm o risco de se perderem no esquecimento. Para compreender essa complexidade, conforme Pesavento (2004), é preciso enxergar o espaço da cidade como um palimpsesto, onde o passado e o presente coexistem em camadas superpostas de sentidos. Para a autora, o palimpsesto é uma figura interpretativa por meio da qual é possível enxergar o passado inscrito no presente. Atuando como metáfora, o palimpsesto não é a mera sobreposição física de formas arquitetônicas ou urbanas, pois envolve a acumulação de memórias, significados e experiências que se mantém na urbe no formato de vestígios, mesmo que parcialmente ocultos.

Sob a lente da Sociomuseologia, esse território deixa de ser compreendido como uma mera delimitação geográfica para se consolidar como o núcleo da prática museal, um ecossistema de interações políticas, simbólicas e sociais. Conforme a visão de Varine (2014), a estrutura de uma instituição de memória e desenvolvimento local se define pela indissociabilidade entre a comunidade, o seu território e o patrimônio. Essa perspectiva de

enraizamento social dialoga diretamente com as proposições de Chagas e Gouveia (2014), Moutinho (1993) e Tolentino (2016), que compreendem a museologia social como um campo de interações políticas e simbólicas, no qual a participação da comunidade é vital para a reativação e preservação de suas identidades.

É neste cenário de salvaguarda da memória e do território que emergem as cinematecas. A evolução destas instituições evidencia a necessidade de repensar as fronteiras tradicionais da preservação do cinema, tradicionalmente focadas apenas no suporte fílmico, mas com raízes em museus.

Para abordar essa complexidade, é adotada uma visão ampliada do patrimônio cinematográfico baseada em Ortega (2014), deslocando o foco da mera conservação do filme para suas materialidades e experiências sociais. Essa perspectiva envolve três dimensões interligadas: a cultura material móvel (filmes, equipamentos e documentos), a material imóvel (arquitetura das salas e inserção urbana) e a imaterial (saberes, práticas, sociabilidades e cinefilia), permitindo analisar as relações entre cinema, instituições, públicos e territórios.

A proposição de Júnior (2010) apresenta a cinemateca como instituição multifacetada onde se articulam, de forma correlata, mas distinta, as dimensões arquivística (identificação, conservação e acesso ao acervo audiovisual), museológica (seleção, valorização, pesquisa e comunicação) e educativa (formação de público e difusão de conhecimento). A articulação dessas funções varia segundo a trajetória e as condições de cada instituição.

No âmbito da teoria museológica contemporânea, a transição desse patrimônio (do cinema comercial/utilitário para a cinemateca) ocorre por meio do processo de musealização. Conforme apontam Desvallées e Mairesse (2013), a musealização é a operação que extrai física e conceitualmente a coisa de seu meio natural ou cultural de origem, despojando-a de sua função utilitária primária para lhe atribuir um novo estatuto: o de bem cultural portador de valor (museália).

Neste processo de deslocamento epistemológico, os elementos cinematográficos - sejam projetores, cartazes ou as próprias salas de exibição - se transformam no que Brulon (2016) categoriza como “objeto-devir”. O autor postula que o rompimento com as classificações estáticas ocorre porque “[...] falar em objeto-devir significa fazer referência não mais ao objeto em si, mas às relações que configuram sua existência social” (Brulon, 2016, p. 111). A partir desses aspectos, o objetivo deste estudo é investigar, sob o prisma da Sociomuseologia, o processo de musealização a partir de uma compreensão ampliada do

patrimônio cinematográfico. O problema de pesquisa deste estudo é: como o território e as sociabilidades associadas à cultura do cinema de rua constituem o processo de musealização do patrimônio cinematográfico na perspectiva da Sociomuseologia?

## 2 HORIZONTE DE EVENTOS DO PATRIMÔNIO CINEMATOGRÁFICO E A CINEMATECA

Para compreender o impacto da musealização no campo do cinema, é imprescindível traçar a evolução epistemológica da instituição responsável pela sua salvaguarda. Em sua gênese, as cinematecas e os arquivos de filmes se consolidaram sob uma premissa técnica e arquivística de preservação do suporte fílmico, motivada pela urgência de salvar obras ameaçadas de destruição física ou esquecimento.

No entanto, a trajetória dessas instituições revela que uma cinemateca moderna se constitui tipologicamente como uma composição indissociável entre arquivo, museu e escola conforme apontado por Júnior (2010). A tensão histórica entre a preservação técnica e a difusão cultural evidencia que o conceito de cinemateca é, em primeira instância, técnico, mas, em última, profundamente político (Júnior, 2010). Soares (2014) nos lembra que o processo de patrimonialização do cinema está imerso em conflitos e disputas, nos quais a lembrança e o esquecimento configuram relações de poder.

É nesse ponto que Ortega (2014) se insere no debate, argumentando que a limitação ao “patrimônio fílmico” (apenas os filmes) ou ao “patrimônio audiovisual” deve ser superada pela adoção do conceito de patrimônio cinematográfico, que abarca todo bem, tangível ou intangível, que representa o fenômeno cinematográfico em sua totalidade cultural.

A partir dessa compreensão ampliada do patrimônio cinematográfico, em diálogo com Ortega (2014), o processo de musealização pode ser observado a partir de duas dimensões complementares que estruturam este estudo: a ressignificação da cultura material e a preservação das memórias imateriais ancoradas no território. Para Bruno (1996), a musealização não é apenas um resgate material, mas a elaboração de um sistema estético capaz de criar novos significados, no qual a disciplina museológica atua como um fenômeno de comunicação entre a sociedade e a sua herança.

A relação do cinema com o museu exige um olhar atento aos artefatos que tornaram a experiência da imagem técnica possível. Rezende (2019) adverte que, historicamente, as instituições se dedicaram a preservar o conteúdo das imagens (filmes e fotografias), mas frequentemente relegaram os equipamentos - como projetores, câmeras e moviolas - a um

segundo plano, permitindo que desaparecessem ou se deteriorassem frente à rápida obsolescência.

Além do maquinário, a cultura material do cinema envolve um vasto espectro de memorabilia (cartazes, programas, fotografias de estrelas e publicidade fílmica), que, como aponta Duarte (2018), serviram historicamente para materializar e prolongar a experiência cinematográfica para além da tela, atuando como reflexos palpáveis da cinefilia e da fascinação do público. Como defende Duarte (2018, p. 12):

> O ato de guardar e organizar fotografias, revistas, postais, programas de sessões de cinema, e outra memorabilia são, também, documentos que fazem parte do patrimônio do século XX, no sentido em que registram a história do cinema, dos hábitos societários associados a ele, das salas de exibição e das práticas socioculturais.

A inserção dessa memorabilia no espaço da cinemateca deflagra o processo de musealização, conforme Desvallées e Mairesse (2013) conceituam como sendo a operação que extrai física e conceitualmente uma coisa de seu meio de origem, despindo-a de sua função utilitária ou comercial para transformá-la em museália (objeto de museu). Chagas (2014) propõe o conceito de "imaginação museal", definido como a capacidade singular de selecionar, reunir, guardar e expor coisas em um determinado espaço, projetando-as no tempo com o objetivo de evocar lembranças e desenvolver narrativas.

A “imaginação museal” (Chagas, 2014) permite às cinematecas transformar artefatos cinematográficos - como projetores e cartazes - de objetos utilitários em testemunhos históricos. Ao contrário de um congelamento estático, essa musealização reativa tais itens como ‘objetos-devir’ (Brulon, 2016), rompendo classificações fixas e conferindo-lhes novos significados sociais e narrativos na interação com o visitante contemporâneo.

A preservação cinematográfica, no entanto, estaria incompleta se estivesse restrita apenas aos objetos móveis. O fenômeno cinematográfico nasce e se consagra no espaço físico da urbe, notadamente nos cinemas de rua. Ferreira (2013) argumenta que a delimitação desse espaço é um fenômeno social, onde os cinemas de rua funcionam como lugares de memória e de sociabilidade urbana; a preservação de tais espaços (mesmo por meio do restauro de uso) é essencial para garantir o direito à cidade e à cidadania.

Para interpretar essa sobreposição de tempos e afetos no tecido urbano, Pesavento (2004) fornece uma chave de leitura indispensável, onde a cidade deve ser vista como um palimpsesto. No tecido da cidade, os cinemas de rua funcionam exatamente como esses

receptáculos da experiência sensível coletiva. Quando uma cinemateca se instala no edifício restaurado de um antigo cinema, ela não está apenas ocupando um imóvel, mas assumindo a tutela de um território onde a memória já havia se cristalizado. Pesavento (2007) demonstra que o espaço urbano é um pergaminho onde o passado é reescrito continuamente pelas práticas do presente. Os antigos cinemas, mesmo quando fechados ou transformados, deixam marcas que compõem a experiência sensível e invisível da urbe.

Sob a lente da Sociomuseologia, esse “espaço habitado” (Bachelard, 1993) por memórias e afetos adquire o *status* de "território" postulado por Varine (2014), e é sob a perspectiva da Sociomuseologia, essas relações permitem compreender instituições patrimoniais como agentes inseridos em contextos sociais e territoriais específicos. Conforme Moutinho (1993), Tolentino (2016) e Chagas e Gouveia (2014), a museologia social rompe com a postura de uma instituição distante e aristocrática, exigindo que o museu desenvolva uma relação orgânica com o seu contexto e com os problemas de sua comunidade.

Essa perspectiva aproxima o tema da Ciência da Informação, pois a preservação do patrimônio cinematográfico abrange também a produção, organização e circulação de informações sobre esses bens. Massoni e Morigi (2022) destacam a informação como estruturadora das narrativas sociais e da memória. Nas cinematecas, atividades como documentação, pesquisa, exposições e ações educativas medeiam a relação entre acervos e o público, revelando como esse patrimônio é organizado, comunicado e apropriado socialmente.

Essa apropriação do território dialoga com a teoria das práticas espaciais elaborada por Certeau (1994), onde o ato de caminhar pela cidade não é passivo; o pedestre constitui, com relação à sua posição, um próximo e um distante, um cá e um lá, instaurando articulações conjuntivas. Ao se deslocarem em direção às salas de cinema, os espectadores exerciam o que Certeau (1994) classifica como "táticas", intervenções sutis no espaço urbano que criam lugares de vivência, subvertendo o uso puramente comercial e frio das vias públicas. O cinema se tornava, assim, um imã de memórias e afetos, um “lugar”.

Assim, quando um antigo cinema de rua é restaurado e ressignificado para abrigar uma cinemateca moderna, não apenas a instituição tem seu valor transformado: também o território é reinventado, a partir dos novos usos sociais que dele se faz. Um exemplo desse processo ocorreu no Cine Theatro Capitólio, em Porto Alegre, que se tornou uma cinemateca por reivindicação e ação da população.

Ao devolver as portas abertas do cinema para a rua, não se está apenas preservando o ornamento de uma fachada histórica, mas sim reativando a dimensão imaterial da cinefilia. A cinemateca, ancorada no edifício histórico, musealiza a própria experiência humana do encontro, garantindo que o direito à memória coletiva continue a pulsar no tecido vivo da metrópole.

## 3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Qualitativa, exploratória e de natureza bibliográfico-conceitual, a pesquisa articula Museologia, preservação audiovisual, Ciência da Informação e estudos sobre cinema, memória e cidade. Em vez de uma revisão sistemática, foi constituído um *corpus* teórico para examinar conceitos e tensões no processo de musealização do patrimônio cinematográfico. O *corpus* deriva de levantamento bibliográfico, cujas buscas combinaram termos como “preservação audiovisual”, “patrimônio cinematográfico”, “cinemateca”, “cinemas de rua” e “memória urbana”. A seleção das obras foi orientada pela relevância teórica e histórica para a pesquisa, priorizando trabalhos centrais e contribuições específicas sobre patrimônio cinematográfico, musealização, cinematecas, cultura material, sociabilidade, memória urbana e território. Essa combinação visou consolidar um *corpus* plural para embasar a análise.

Para fins analíticos, as referências selecionadas foram organizadas em três conjuntos temáticos: a) estudos sobre preservação audiovisual, patrimônio cinematográfico, arquivos de filmes e cinematecas; b) trabalhos relacionados à Museologia, à musealização, à Sociomuseologia e às relações entre patrimônio, instituições e públicos; e c) pesquisas sobre cultura material, cinemas de rua, memória urbana, território e sociabilidades vinculadas à experiência cinematográfica. Essa organização possui função metodológica e não pretende estabelecer fronteiras rígidas entre os campos, uma vez que parte da produção analisada atravessa mais de um desses conjuntos.

A análise parte do reconhecimento de que preservação audiovisual, patrimonialização e musealização podem se relacionar, mas não constituem processos equivalentes. Do mesmo modo, a presença de filmes, documentos, equipamentos, espaços de exibição ou atividades culturais em uma instituição não é tomada, isoladamente, como evidência de musealização. Por seu caráter bibliográfico e exploratório, os resultados apresentados correspondem a formulações interpretativas decorrentes do cruzamento do corpus selecionado e deverão ser aprofundados posteriormente por meio de investigação empírica.

## 4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

A investigação conceitual do processo de musealização no campo cinematográfico revela que a compreensão tradicional das cinematecas como arquivos de filmes é insuficiente para dar conta da complexidade do fenômeno do cinema. Os resultados da presente análise teórica apontam para uma necessária mudança de paradigma onde a preservação da sétima arte exige a superação da centralidade exclusiva da película em prol de uma atuação holística sobre o patrimônio cinematográfico (Ortega, 2014). Ao assumir essa perspectiva, a cinemateca se desloca do campo estrito da arquivística e se insere plenamente no domínio da Museologia e de suas funções.

Essa transição epistemológica impõe às instituições de salvaguarda o desafio de atuar não apenas sobre o documento, mas sobre a própria experiência humana mediada pela tecnologia e pelo espaço urbano. A discussão da teoria encontrada evidencia que esse processo ocorre de forma indissociável em duas frentes fundamentais: a ressignificação da cultura material do cinema e a reativação dos espaços de sociabilidade.

O primeiro resultado teórico extraído do cruzamento bibliográfico reside na constatação de que a materialidade do cinema atua como um vetor de sociabilidade. Conforme postula Rezende (2019), a história do cinema e da fotografia é, essencialmente, a história dos recursos tecnológicos que viabilizam a expressão humana; relegar câmeras, projetores e moviolas ao esquecimento significa amputar uma dimensão vital do processo de produção simbólica.

De maneira complementar, a cultura material do cinema envolve também a memorabilia (cartazes, programas de exibição, fotografias), que, como argumenta Duarte (2018), serve para estender a fascinação da experiência cinematográfica para além da tela, cristalizando as cinefilias em objetos palpáveis e colecionáveis. Quando a cinemateca incorpora esse maquinário obsoleto e essa documentação efêmera, ela deflagra o processo de musealização. Esse processo se apoia em Desvallées e Mairesse (2013), que definem a musealização como a etapa de separação na qual o objeto autêntico é extraído de seu contexto utilitário e comercial de origem para assumir o papel de testemunho (museália). No entanto, ao tensionar essa premissa com a teoria de Guarnieri (2010), é possível compreender que a cinemateca transforma o objeto técnico em um instrumento do "fato museal" — a relação crítica e histórica entre o ser humano e a sua realidade (Guarnieri, 2010).

Neste cenário, a lente analítica de Brulon (2016) é indispensável ao revelar que esses artefatos se tornam “objetos-devir”, onde eles rompem com as fronteiras classificatórias estáticas e passam a transitar por novos universos de significação, gerando conexões emocionais e informacionais com o público contemporâneo. Portanto, o principal efeito da musealização da cultura material do cinema não é o de congelar o passado, mas o de fornecer as chaves materiais para que o visitante contemporâneo decodifique a história da percepção visual e da tecnologia.

Para que essa engrenagem de ressignificação funcione sem sucumbir a interesses puramente comerciais ou a apagamentos autoritários, a discussão evidencia a indispensabilidade de um rigoroso alicerce ético. A salvaguarda, de acordo com as formulações de Edmondson (2017), exige que os arquivistas atuem como guardiões da integridade e da autenticidade da obra, blindando-a contra manipulações, censuras ou mutilações em nome de interesses transitórios. O processo de preservação, que é a totalidade de operações necessárias para assegurar o acesso permanente (Edmondson, 2017), atua como a garantia deontológica para que o fato museal se realize de maneira democrática.

No que tange à dimensão imaterial e imóvel do patrimônio, os resultados apontam que o cinema atinge a sua plenitude experiencial no ambiente físico da cidade. Quando os grandes cinemas de rua encerram suas atividades ou são demolidos, a perda não se restringe à arquitetura, mas atinge frontalmente o tecido social. A partir de Ferreira (2013), é possível compreender que os antigos cinemas de rua foram engendradores de "manchas culturais" cruciais para a sociabilidade de grupos sociais específicos; a defesa da preservação desses espaços é, em última instância, uma defesa do direito à memória e à própria cidade.

Quando uma cinemateca ou o público atua na preservação física de um antigo edifício exibidor (ou quando ela própria se instala nas dependências de um cinema de rua restaurado), ocorre uma transmutação conceitual no território urbano. A reflexão teórica converge para o conceito de "lugar de memória" cunhado por Nora (1993), onde esses espaços nascem exatamente de uma vontade de memória, um ato de atribuição de sentido por parte da coletividade para impedir que a história e o cotidiano sejam varridos pela modernidade.

A discussão revela, assim, que a musealização do espaço imóvel não exige necessariamente o tombamento do edifício, mas sim o que a teoria urbana define como restauro de uso (Ferreira, 2013). O restauro de uso permite que a arquitetura continue a servir

ao seu propósito primário - a congregação de pessoas em torno da arte -, mas agora sob a chancela reflexiva do museu.

Dessa forma, o trabalho demonstra que a abordagem da Sociomuseologia é o fio condutor que legitima a cinemateca como um organismo vivo. Conforme postula Varine (2014), o museu comunitário ou de território não é uma estrutura trancada em um edifício com uma coleção estática; é um processo continuado que se adapta às mudanças do seu ambiente.

Ao tutelar o patrimônio cinematográfico expandido, a cinemateca reativa o "palimpsesto urbano". Ela assegura que o ato de ir ao cinema, de ocupar a rua e de compartilhar afetos no escuro da sala de projeção não seja obliterado pelas dinâmicas individualistas de consumo do presente, consolidando o cinema como um inestimável território de resistência cultural e identitária.

Para entender a complexidade dessa dimensão, Santos (2006) lembra que o espaço não pode ser compreendido sem a sua totalidade empírica. Essa profundidade da urbe exige do pesquisador uma atitude de decifração, pois, conforme Pesavento (2004, p. 27):

> A cidade, enquanto espaço construído, é também significado, valor e entendimento que teve um dia seu sentido construído e fixado pelos homens. Tais sentidos do passado são como que enigmas ou segredos que é preciso decifrar, pois fizeram daquele espaço um lugar - um espaço dotado de sentido - que tinha a sua inteligibilidade em correspondência histórica com o tempo.

Quando os antigos cinemas de rua encerram suas atividades em detrimento das grandes redes de multiplex, o que se perde não é apenas um modelo de negócios, mas um "espaço praticado". É sob essa ótica que a teoria de Certeau (1994) se faz indispensável. Ao analisar a "invenção do cotidiano", o autor demonstra que os espaços são construídos e subvertidos pelas táticas e práticas ordinárias dos cidadãos. Para o autor, os relatos dos lugares são feitos de "bricolagens" e fragmentos de memórias; os lugares vividos são prenhes de ausências, onde o visível da cidade de hoje diz respeito à invisíveis identidades do passado.

O cinema de rua, em seu tempo de glória, foi o palco dessas táticas, abrigando encontros, murmúrios e resistências na escuridão de suas salas, a reação física ao filme - o susto, o fascínio, o encolher-se nas cadeiras - só ganha magnitude poética porque foi uma catarse coletiva. O riso e o medo são contagiosos na escuridão; o lugar da magia, onde o ambiente escuro, as paredes que isolam o mundo exterior e a tela servem como janela para novas ideias. O efeito final do processo de musealização do patrimônio cinematográfico é,

portanto, a devolução de um contexto favorável à construção e à manutenção da memória da comunidade, tornando a cinemateca um dispositivo vital para o exercício da cidadania e para a afirmação do direito à cidade e à memória.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação demonstrou que, diante da complexidade da cultura cinematográfica, a cinemateca contemporânea precisa assumir plenamente a sua vocação museológica. Para tanto, a adoção da perspectiva do patrimônio cinematográfico se revela um alicerce para que a instituição deixe de operar apenas como um arquivo e passe a atuar também como um museu-mediador ativo das relações sociais e urbanas.

A partir da reflexão teórica estruturada nos eixos material e territorial do cinema, o estudo permitiu consolidar duas constatações principais. Primeiramente, no que tange à cultura material móvel, conclui-se que o descarte ou a negligência com os equipamentos tecnológicos e a documentação configuram uma mutilação da memória. Através da operação do fato museal, a cinemateca atua diretamente contra esse apagamento, extraindo o projetor e o cartaz de suas lógicas comerciais para convertê-los em objetos-devir. Ao fazê-lo, a instituição garante que esses artefatos continuem gerando conhecimento e afetividade no tempo presente.

Em segundo lugar, no que diz respeito à dimensão imóvel e urbana do cinema, o estudo conclui que a salvaguarda do patrimônio cinematográfico é indissociável do direito à cidade. A análise demonstrou que os cinemas de rua foram palcos privilegiados das táticas do cotidiano e que, diante da ameaça de sua destruição, a mobilização social os converte em autênticos lugares de memória. Nesse sentido, quando a cinemateca atua na preservação dessas edificações por meio do restauro de uso, ela não apenas salva um edifício histórico, mas valida o cinema como um território vivo e comunitário, em consonância com as premissas da Sociomuseologia. O percurso deste estudo evidencia, portanto, que a musealização do cinema é um processo inerentemente político. Ela exige que a instituição assuma uma postura ética inegociável, atuando como guardiã democrática contra os monopólios da memória oficial ou da indústria do entretenimento.

Os resultados devem considerar as limitações desta pesquisa: o estudo não investiga empiricamente a manifestação dessas dimensões em instituições específicas, não esgota a literatura sobre patrimônio e preservação cinematográfica, nem permite generalizar as

configurações institucionais existentes. Assim, estudos empíricos e comparativos futuros são necessários para analisar acervos, preservação, políticas, ações educativas, mediação e relações territoriais em cinematecas, museus de cinema e acervos dispersos em diferentes localidades.

O conceito de "território" proposto por Hugues de Varine demonstra que a salvaguarda do patrimônio cinematográfico é, em sua essência, a salvaguarda de um território de memórias, afetos e identidades. O conceito de musealização é o eixo estruturante que justifica teoricamente a investigação das cinematecas enquanto espaços de memória ativa e polissêmica. A adoção deste conceito legitima a escolha metodológica ao evidenciar que a preservação do patrimônio cinematográfico demanda processos curatoriais contínuos e dinâmicos de preservação, pesquisa e comunicação.

A articulação crítica entre as dimensões materiais e imateriais do cinema de rua, instrumentalizada pela teoria da musealização, assegura o rigor científico necessário para propor planos de gestão inovadores no cenário patrimonial contemporâneo. Em suma, a mobilização da teoria permite concluir preliminarmente que a preservação da memória cinematográfica exige a superação da noção limitadora de arquivo de filmes, buscando preencher uma lacuna conceitual na gestão de cinematecas. A partir da compreensão do museu como vetor de subjetividades e poder de mediação, constata-se que o processo de musealização nas cinematecas carece da aplicação intencional da "imaginação museal".

Em vez de propor uma nova tipologia institucional, as reflexões desenvolvidas permitem sugerir que determinadas cinematecas podem ser analisadas também a partir de questões formuladas pela teoria museológica, especialmente quando suas práticas articulam preservação, pesquisa, comunicação, educação e relações com públicos e territórios. Essa aproximação não elimina as especificidades técnicas e éticas da preservação audiovisual, nem transforma arquivo, cinemateca e museu em instituições equivalentes. Ela evidencia zonas de contato cuja configuração precisa ser observada em cada contexto. A continuidade desta pesquisa deverá, portanto, investigar empiricamente em que condições essas articulações ocorrem, as dimensões que se aproximam e as que permanecem distintas e quais limites se apresentam para a compreensão museológica do patrimônio cinematográfico. Preservar a memória do cinema é preservar o espaço e incentivar as práticas sociais de um tempo em que a cidade parava para sonhar de olhos abertos.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRULON, Bruno. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. **Transinformação**, Campinas, v. 28, p. 107-114, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2318-08892016002800009. Acesso em: 20 jun. 2026.

BRUNO, Cristina. Museologia: algumas ideias para a sua organização disciplinar. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 9, n. 9, 1996. Disponível em: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/pt/article/view/291. Acesso em: 20 jun. 2026.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do Ceom**: Revista do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina, [*S. l.*], v. 27, n. 41, p. 9-22, 2014. Disponível em: https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2592. Acesso em: 20 jun. 2026.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/02/Conceitos-Chave_POR_BR.pdf. Acesso em: 19 jun. 2026.

DUARTE, Joana Isabel. Memorabilia cinematográfica: as materialidades do cinema como reflexo de cinefilias. **Herança:** Revista de História, Patrimônio e Cultura, [*s. l.*], v. 1, n. 2, p. 9-27, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.52152/heranca.v1i2.121. Acesso em: 19 jun. 2026.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual**: filosofia e princípios. Brasília, DF: Unesco, 2017. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000259258. Acesso em: 19 jun. 2026.

FERREIRA, Pedro Beresin Schleder. Questões para o patrimônio cultural e intangível na cidade de São Paulo: o caso do Cine Belas Artes. **Revista Cadernos de Clio**, Curitiba, v. 4, 2013. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/clio/article/view/40400. Acesso em: 19 jun. 2026.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. *In*: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. Disponível em: https://www.sisemsp.org.br/wp-content/uploads/2023/03/cat-WALDISA-volume-1-pags-simples.pdf. Acesso em: 20 jun. 2026.

JÚNIOR, Fausto Douglas. **A cinemateca brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. [*S. l.*]: Editora UNESP, 2010.

MASSONI, Luis Fernando Herbert; MORIGI, Valdir Jose. Informação, memória e cultura na construção de narrativas sociais. **Biblios Journal of Librarianship and Information Science**, Lima, n. 85, p. 115-127, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.5195/biblios.2022.1001. Acesso em: 08 de set. de 2026.

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de museologia social. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 1, n. 1, 1993. Disponível em: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/pt/article/view/467. Acesso em: 19 jun. 2026.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [*s. l.*], v. 10, 1993. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/revph/article/download/12101/8763. Acesso em: 18 jun. 2026.

ORTEGA, Mercedes. **Musealización y puesto en valor del patrimonio cinematográfico**. 2014. Tese (Doutorado) - Universidad de Granada, 2014. Disponível em: https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/30889/22574499.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 19 jun. 2026.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Com os olhos no passado**: a cidade como palimpsesto. 2004. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/163491. Acesso em: 19 jun. 2026.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, p. 11-23, 2007. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0102-01882007000100002. Acesso em: 19 jun. 2026.

REZENDE, Paula Davies. Precisamos de um museu do cinema. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, DF, v. 8, n. 15, p. 150-168, maio 2019. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/issue/view/1748. Acesso em: 18 jun. 2026.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. **Em territórios do patrimônio cinematográfico**: cinema, memória e patrimonialização. 2014. Tese (Doutorado em Memória Social) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12043. Acesso em: 18 jun. 2026.

TOLENTINO, Atila Bezerra. Museologia social: apontamentos históricos e conceituais. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 52, n. 8, jun. 2016. Disponível em: https://doi.org/10.36572/csm.2016.vol.52.02. Acesso em: 18 jun. 2026.

VARINE, Hugues de. O museu comunitário como processo continuado. **Revista Cadernos do Ceom**, Chapecó, v. 27, n. 41, p. 25-35, dez. 2014. Disponível em: https://pegasus.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2595. Acesso em 18 jun. 2026.

**FINANCIAMENTO**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.