

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ELOISA MARIA FERNANDES

**O MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ: A PRESERVAÇÃO
AUDIOVISUAL NO “MUSEU DA IMAGINAÇÃO”**

CURITIBA
2024

ELOISA MARIA FERNANDES

**O MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ: A PRESERVAÇÃO
AUDIOVISUAL NO “MUSEU DA IMAGINAÇÃO”**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes, Linha de pesquisa Experiência e Mediações nas Relações Educacionais em Artes, Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Zeloí Aparecida Martins

CURITIBA
2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Fernandes, Eloisa Maria

O Museu da Imagem e do Som do Paraná: a preservação audiovisual no "Museu da Imaginação" / Eloisa Maria Fernandes. -- Curitiba-PR, 2024.
125 f.: il.

Orientador: Zeloí Aparecida Martins.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. Preservação Audiovisual. 2. MIS-PR. 3. Cinema. 4. Educação. 5. Políticas Culturais. I - Martins, Zeloí Aparecida (orient). II - Título.

ELOISA MARIA FERNANDES

TERMO DE APROVAÇÃO

O MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ: A PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NO “MUSEU DA IMAGINAÇÃO”

Trabalho final, apresentado a Universidade Estadual do Paraná / UNESPAR, Programa de Pós-Graduação em Artes, Mestrado Profissional em Artes, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Curitiba, 02 de agosto de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente



ZELOI APARECIDA MARTINS

Data: 27/11/2024 16:55:31-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Zeloí Aparecida Martins
(UNESPAR) – orientador/a

Documento assinado digitalmente



SOLANGE STRAUBE STECZ

Data: 28/11/2024 15:14:03-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Solange Straube Stecz
(UNESPAR) – avaliador/a

Documento assinado digitalmente



LUCIANO PARREIRA BUCHMANN

Data: 02/12/2024 08:18:53-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Luciano Parreira Buchmann
(UNESPAR) – avaliador/a

*Para minha avó, Helena.
Com todo o amor e saudades.*

*Para todos os trabalhadores e trabalhadoras
dos museus brasileiros que seguem lutando
pela preservação do nosso patrimônio
cultural.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha orientadora, Dr.^a Zelo Aparecida Martins, pela confiança, ensinamentos, paciência e carinho com os quais me conduziu brilhantemente durante essa jornada.

Agradeço muito à minha mãe, Noeli, e aos meus irmãos, Leandro e Fábio, pela motivação e apoio incondicionais.

Ao Dr. Luciano Sankari e à Dr.^a Maria Aparecida Stanczyk pelo acolhimento, suporte emocional e cuidados clínicos.

Quero agradecer aos professores do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes, da Unespar, que contribuíram muito para a minha formação, enquanto pesquisadora, artista e educadora e que fomentaram diversas discussões que foram essenciais para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Um agradecimento especial para os professores da banca avaliadora; ao Dr. Luciano Parreira Buchmann, por sabiamente me dar conselhos fundamentais para a produção dessa pesquisa e pela parceria desde os tempos da graduação. Também agradeço à Dr.^a Solange Straube Stecz, pela atenção, pelo carinho, conselhos e orientações e, principalmente, por ter me acolhido na disciplina Cultura da Preservação Audiovisual, do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual, da Unespar, para que eu pudesse realizar o estágio obrigatório, que deu uma nova perspectiva sobre a preservação audiovisual e que foi fundamental para que eu conseguisse traçar os caminhos da minha pesquisa.

Ao Museu da Imagem e do Som do Paraná, que me abriu todas as portas para que eu pudesse realizar a pesquisa. Agradeço aos trabalhadores da instituição pela colaboração, à diretora Mirele Camargo, ao José Luiz de Carvalho pela atenção e principalmente ao Gerson Antonio Ferreira, por todos os conselhos, vivências, pelas conversas sobre música, cinema e sobre os objetos do acervo do MIS-PR e pela entrevista que me concedeu, a qual foi de grande importância e que contribuiu para as reflexões sobre como é a vida do trabalhador de um museu e sobretudo, como é trabalhar no MIS-PR.

Ao Dr. Luis Fernando Severo, pelos conselhos e ensinamentos enquanto cineasta, professor e ex-diretor do MIS-PR e pela gentileza de me conceder uma entrevista de grande valia para os meus estudos.

Deixo meus agradecimentos para a turma do mestrado, pela partilha de conhecimentos, pelas reflexões, reverberações e por todos os momentos maravilhosos que passamos juntos; vocês foram os melhores colegas que já tive na vida. Agradeço especialmente aos amigos e colegas Julio Constantino Campos Maciel, Junior Ken It Obata, Kelly Saraiva Santos, Mariane de Cássia Laurentino, Patrícia Ribeiro Dantas de Melo e Bertin, Rafaela Calil Mussi Lima e Rafaella Shizuko Uada pela amizade, suporte nos estudos e pelo compartilhamento das angústias e anseios que permearam nossa trajetória.

É preciso ter esperança, mas ter esperança do verbo esperar; porque tem gente que tem esperança do verbo esperar. E esperança do verbo esperar não é esperança, é espera. Esperançar é se levantar, esperar é ir atrás, esperar é construir, esperar é não desistir! Esperançar é levar adiante, esperar é juntar-se com outros para fazer de outro modo...

Paulo Freire

RESUMO

A presente pesquisa desenvolveu um estudo a respeito do tema da preservação audiovisual, considerando principalmente o campo de estudos da linha de pesquisa “Experiências e mediações nas relações educacionais em artes”, do Mestrado Profissional em Artes, da Unespar, tendo como objeto de estudo os trabalhos de conservação e preservação realizados no Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR), entre os anos de 2019 e 2024. A partir disso, levantamos a seguinte problemática: quais são as estratégias utilizadas pelo MIS-PR para realizar a preservação audiovisual? Diante dessa indagação, a pesquisa foi desenvolvida como um estudo de caso, com base nas perspectivas qualitativas e de caráter exploratório. Buscamos compreender as principais características da preservação e da conservação audiovisual, assim como escrutina as principais políticas culturais voltadas à preservação audiovisual, à níveis nacional e paranaense e suas principais perspectivas. Também abordamos questões relativas à história do MIS-PR, analisando o contexto histórico e político em que o museu foi concebido, os percalços pelos quais o museu passou ao longo da sua história. O percurso metodológico para o desenvolvimento da pesquisa observamos os trabalhos de conservação e preservação realizados pelo Setor de Acervo e Pesquisa, buscando compreender as condições em que são executados, sendo esses trabalhos basilares para o processo de preservação audiovisual da instituição, principalmente no que tange a conservação, contando com entrevistas realizadas com trabalhadores do museu e com a fundamentação teórica na área da conservação. Realizamos o estágio obrigatório no MIS-PR em 2023, como parte da disciplina Cultura da Preservação Audiovisual, do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar, refletindo sobre as experiências enquanto estudante e pesquisadora com o intuito de explorar a preservação audiovisual pelo viés educativo e de refletir sobre as possibilidades de abordar a educação patrimonial em espaços museológicos mostrando que além de ser um espaço de guarda, ele carrega em sua essência o papel de ser um lugar de pesquisa, ensino e aprendizagem. O referencial teórico e metodológico voltou-se para a leitura e análise das obras dos seguintes autores e autoras: Edmondson, Franco, Canclini, Rubim, Souza, Millarch, Coelho, Castro, Van Bogard, Bondía, Grunberg, Horta e Monteiro, Possamai e Grinspum. Após as análises, foi possível chegar à conclusão de que o processo de preservação no MIS-PR ainda passa por fragilidades, dependendo muito mais dos esforços dos trabalhadores do que das condições infraestruturais, do suporte governamental e das políticas culturais voltadas para atender suas demandas, que ainda necessitam de vários ajustes para que funcionem de forma eficiente.

Palavras-chave: Preservação Audiovisual. MIS-PR. Cinema. Educação. Políticas Culturais.

RESUMEN

Esta investigación desarrolló un estudio sobre el tema de la preservación audiovisual, considerando principalmente el campo de estudio de la línea de investigación “Experiencias y mediaciones en las relaciones educativas en las artes”, de la Maestría Profesional en Artes, de la Unespar, teniendo como objeto de estudio los trabajos de conservación y preservación realizados en el Museo de Imagen y Sonido de Paraná (MIS-PR), entre los años 2019 y 2024. A partir de esto, planteamos el siguiente problema: ¿cuáles son las estrategias utilizadas por el MIS-PR para realizar la preservación audiovisual? Frente a esta interrogante, la investigación se desarrolló como un estudio de caso, sustentado en perspectivas cualitativas y exploratorias. Buscamos comprender las principales características de la preservación y conservación audiovisual, así como escudriñar las principales políticas culturales orientadas a la preservación audiovisual, a nivel nacional y paranaense y sus principales perspectivas. También abordamos temas relacionados con la historia del MIS-PR, analizando el contexto histórico y político en el que se concibió el museo, los contratiempos que ha atravesado el museo a lo largo de su historia. El camino metodológico para el desarrollo de la investigación observó los trabajos de conservación y preservación que realiza el Sector de Colección e Investigación, buscando comprender las condiciones bajo las cuales se realizan, siendo estos trabajos fundamentales para el proceso de preservación audiovisual de la institución, especialmente con En lo que respecta a la conservación, apoyándonos en entrevistas realizadas a trabajadores de museos y fundamentos teóricos en el área de conservación. Realizamos la pasantía obligatoria en el MIS-PR en 2023, como parte de la disciplina Cultura de la Preservación Audiovisual, de la Licenciatura en Cine y Audiovisual de la Unespar, reflexionando sobre nuestras experiencias como estudiante e investigador con el objetivo de explorar la preservación audiovisual desde una perspectiva educativa y reflexionar sobre las posibilidades de abordar la educación patrimonial en los espacios museísticos, mostrando que además de ser un espacio de almacenamiento, lleva en su esencia el rol de ser un lugar de investigación, enseñanza y aprendizaje. El marco teórico y metodológico se centró en la lectura y análisis de las obras de los siguientes autores: Edmondson, Franco, Canclini, Rubim, Souza, Millarch, Coelho, Castro, Van Bogard, Bondía, Grunberg, Horta e Monteiro, Possamai y Grinspum. Luego de los análisis, fue posible llegar a la conclusión de que el proceso de preservación en el MIS-PR aún adolece de debilidades, dependiendo mucho más del esfuerzo de los trabajadores que de las condiciones infraestructurales, el apoyo gubernamental y las políticas culturales orientadas a satisfacer sus demandas, que aún requieren varios ajustes para que funcionen eficientemente.

Palabras clave: Preservación Audiovisual. MIS-PR. Cine. Educación. Políticas Culturales.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – GRAVURA DE 1880.....	60
FIGURA 2 – FACHADA DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ.....	64
FIGURA 3 – PALÁCIO DA LIBERDADE, 1914.....	66
FIGURA 4 – VISTA AÉREA DA SEDE DO MIS-PR.....	70
FIGURA 5 – MANUSEIO E LIMPEZA DAS PELÍCULAS.....	81
FIGURA 6 – MANUSEIO E LIMPEZA DAS PELÍCULAS.....	81
FIGURA 7 – LOCAL DE MANUSEIO DAS PELÍCULAS.....	90
FIGURA 8 – LIMPEZA DE PELÍCULA EM PROCESSO DE DETERIORAÇÃO.....	91
FIGURA 9 – RESERVA DOS FILMES.....	92
FIGURA 10 – RESERVA DE FITAS MAGNÉTICAS.....	100
FIGURA 11 – RESERVA DE FITAS MAGNÉTICAS.....	101
FIGURA 12 – FITA MAGNÉTICA COM FUNGOS.....	103

LISTA DE SIGLAS

ABPA – Associação Brasileira de Preservação Audiovisual

Ancine – Agência Nacional do Cinema

CineOP - Mostra de Cinema e Patrimônio de Ouro Preto

Condecine - Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica

COSEM - Coordenação do Sistema Estadual de Museus

Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes

EducAção – Festival Internacional de Cinema e Educação

FIAF - Federação Internacional de Arquivos de Filmes

FUNARTE - Fundação Nacional de Artes

IASA - International Association of Sound and Audiovisual Archives

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

ICOM - Conselho Internacional de Museus

LabEducine - Laboratório de Cinema e Educação

PPG-CINEAV – Programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Vídeo

MIS – Museu da Imagem e do Som

MISes – Museus da Imagem e do Som

MIS-PR – Museu da Imagem e do Som do Paraná

MIS-RJ – Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

PAIC - Programa de Apoio e Incentivo à Cultura

PPGArtes – Programa de Pós Graduação em Artes

PROFICE - Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura do Paraná

Pronac - Programa Nacional de Apoio à Cultura

SAV – Secretaria do Audiovisual

SEEC - Secretaria de Estado da Cultura

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Unespar – Universidade Estadual do Paraná

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL: ENTRE AVANÇOS E DESAFIOS	18
1.1 ATRIBUTOS DA CONSERVAÇÃO E DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL.....	19
1.2 OS AVANÇOS DAS AÇÕES DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NOS CONTEXTOS HISTÓRICO E POLÍTICO DO BRASIL.....	24
1.3 POLÍTICAS CULTURAIS E A PRESERVAÇÃO DOS REGISTROS AUDIOVISUAIS: SUAS PRINCIPAIS PERSPECTIVAS.....	38
2 MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ: CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA TRAJETÓRIA ALÉM DO IMAGINÁRIO	50
2.1 O “MUSEU DA IMAGINAÇÃO”: DE UMA SALA DE BIBLIOTECA PARA O PALÁCIO DA LIBERDADE.....	52
2.2 MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ: A CHEGADA DO “MUSEU DA IMAGINAÇÃO” AO PALÁCIO DA LIBERDADE.....	59
3 CONHECER PARA PRESERVAR: O SETOR DE ACERVO E PESQUISA DO MIS- PR	72
3.1 UM RELATO DE EXPERIÊNCIA NA DISCIPLINA CULTURA DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL.....	73
3.2 PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS NO SETOR DE ACERVO E PESQUISA.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	115

INTRODUÇÃO

A trajetória que me levou à presente pesquisa teve início muito antes de ingressar no mestrado, partindo do interesse particular pela área de conservação e restauro de bens culturais, que me levou a realizar diversos cursos relacionados ao assunto. Em 2019, realizei o Curso Básico de Conservação e Restauro em Metais, promovido pelo Museu Casa Alfredo Andersen; nessa ocasião, conheci o Gerson Antonio Ferreira, que é técnico de acervo no Setor de Acervo e Pesquisa do MIS-PR. Desde então, acompanhava os trabalhos de conservação desenvolvidos por ele no museu, muito antes de pensar em desenvolver uma pesquisa sobre o Museu da Imagem e do Som do Paraná -MIS-PR em objeto de estudo mas, a troca de experiências sobre preservação serviu de estímulo para que a pesquisa seguisse nessa direção.

Enquanto pesquisadora e estudante do mestrado, que vivenciava os trabalhos realizados pelo Setor de Acervo e Pesquisa, percebi que estar nas dependências desse setor escrutinando os trabalhos preservacionistas realizados por ele, foi algo que se tornou cada vez mais basilar à medida que a pesquisa foi sendo desenvolvida, mas foi o estágio obrigatório do mestrado, que realizei no segundo semestre de 2023, na disciplina Cultura da Preservação Audiovisual, do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar a peça fundamental para que a pesquisa fosse definitivamente estruturada.

Dada a conjuntura, têm-se como objeto de pesquisa os aspectos da preservação audiovisual no Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR) entre os anos de 2019 e 2024, onde levantamos a seguinte questão: Quais são as estratégias utilizadas pelo MIS-PR para realizar a preservação audiovisual? Diante dessa indagação, a pesquisa foi desenvolvida como um estudo de caso, com base nas perspectivas qualitativas e de caráter exploratório, que segundo Antonio Carlos Gil tem como principal objetivo “[...] o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições” (Gil, 2002, p. 41) e possibilita “[...] a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado” (Gil, 2002, p. 41), tendo como objetivo principal discutir os aspectos dos processos de preservação realizados no museu e suas possíveis contribuições para a preservação audiovisual, sob a perspectiva dos trabalhadores da instituição e das experiências vividas durante o estágio obrigatório

realizado no MIS-PR. Já como objetivos específicos, a pesquisa buscou investigar como se desenvolvem as políticas culturais voltadas à preservação do patrimônio audiovisual, as características das práticas de salvaguarda dos registros audiovisuais, como as práticas de salvaguarda são desenvolvidas no MIS-PR, as contribuições do Ensino Superior para o avanço e disseminação das reflexões dentro do campo da educação patrimonial e refletir sobre o papel e as possibilidades de se pensar no MIS-PR enquanto espaço de pesquisa, ensino e aprendizagem.

Justifica-se a pesquisa sob os argumentos de que os museus têm sido responsáveis por garantir a preservação, conservação e difusão de inúmeros registros audiovisuais, que provavelmente se perderiam se não fossem os esforços dessas instituições. Saliento que o MIS-PR possui o segundo maior acervo audiovisual da capital paranaense, somente atrás da Cinemateca de Curitiba, sendo as únicas instituições que possuem como uma de suas principais finalidades a preservação audiovisual.

O Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR) é a segunda instituição museológica do Brasil criada para dedicar-se à preservação de arquivos audiovisuais. Atualmente possui um acervo caracterizado pela vasta gama de objetos, vão desde registros audiovisuais, fotográficos, registros de áudio e documentos e até objetos tridimensionais. Ao longo de sua existência, o museu passou por vários processos de adaptação, mudanças de sede e momentos de instabilidade, chegando a ser desativado entre os anos de 1981 a 1984. Esses episódios colocaram em risco o seu acervo e, juntamente com as políticas culturais que em raras ocasiões beneficiaram as instituições museológicas, fizeram com que o MIS-PR não conseguisse atingir muitas das metas que havia estabelecido, restando-lhe apenas as expectativas, o que lhe garantiu na década de 1980 o título de “Museu da Imaginação”.

Durante um levantamento de informações sobre o MIS-PR, encontrei possíveis evidências sobre o descaso com o setor museológico na pesquisa de Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça, que trata dos aspectos da preservação na rede de Museus da Imagem e do Som (MISes) à nível nacional, onde a autora aponta, por exemplo, que na época em que a sua pesquisa estava sendo produzida, apenas em 20% das instituições o procedimento de higienização dos acervos era realizada de forma adequada. Mendonça também aponta que “[...] além da higienização, as ações de conservação compreendem ainda a catalogação dos acervos e, nesse aspecto, os Museus da Imagem e do Som têm muito a avançar” (Mendonça, 2012, p. 220). Outro

dado importante que me levou a investigar a preservação audiovisual realizada pelo MIS-PR, foi a afirmação que Renato Carneiro, que era o responsável pela Coordenação do Sistema Estadual de Museus (COSEM), deu em 2018 em uma entrevista sobre a falta de verbas para a manutenção dos museus paranaenses, salientando que “[...] os recursos destinados à cultura são muito inferiores àqueles destinados aos outros setores e a manutenção diária acaba não se dando como deveria ser” (Carneiro *in* Tümler; Derevecki, 2018).

Diante desse cenário, a pesquisa foi organizada em três capítulos, sendo realizada primeiramente uma análise sobre os conceitos de conservação e preservação, que divergem entre si, mas que são ao mesmo tempo complementares e fundamentais para a compreensão da temática. Para conceituar essas ações, nos embasamos nos escritos de autores como Ray Edmondson (2002; 2017), Gloria Cristina Motta (2008) e Carlos Roberto de Souza (2009). Em um outro momento, realizei um levantamento sobre as ações políticas voltadas para a preservação audiovisual no Brasil, considerando os diferentes cenários históricos e políticos pelos quais elas transitaram para que se chegasse a atual conjuntura, que apesar de demonstrar alguns avanços, ainda possuem fragilidades e em várias situações não funcionam de forma adequada. Para isso, analisei as principais legislações brasileiras que tratam dessa temática e as decisões tomadas tanto pelo Governo Federal quanto pelo Governo Estadual que impactaram a atual situação da preservação audiovisual, sobretudo em instituições museológicas sob a ótica de Antonio Canelas Rubim (2008), Newton Cunha (2010), Carlos Roberto de Souza (2009) e outros autores.

No segundo capítulo, abordei a trajetória do MIS-PR, desde a sua incipiente formação, nas dependências da Biblioteca Pública do Paraná, até a sua atual sede, o Palácio da Liberdade. Escrutinar a trajetória do museu é de fundamental importância para nos levar à compreensão da forma como as ações tomadas pelo Governo Estadual afetaram e continuam afetando as condições de salvaguarda dos acervos e os trabalhos de preservação realizados pelo museu. Essa abordagem foi realizada por meio de artigos de jornais que tratam dessa trajetória a exemplo do *Diário da Tarde*, *Diário do Paraná*, *Correio de Notícias* e arquivos da própria instituição, com destaque aos *Cadernos do MIS*, que foram fundamentais para compreender os aspectos históricos do Palácio da Liberdade, atual sede do museu. Além desses

artigos, contei com críticas jornalísticas, principalmente as de Aramis Millarch¹ (1987), cujas críticas pontuais são os principais fios condutores para tecer a discussão em torno das condições de funcionamento do MIS-PR. Fomentando a abordagem sobre as condições de funcionamento, discorro também sobre os aspectos arquitetônicos e estruturais do Palácio da Liberdade, considerando que para que o acervo do museu esteja em boas condições de salvaguarda, ele também depende da infraestrutura que o abriga, com base principalmente nos escritos de Analu Cadore (2021) e Marcelo Saldanha Sutil.

No terceiro capítulo, foram abordadas algumas experiências pessoais vivenciadas no museu; a maioria dessas experiências ocorreram na disciplina Cultura da Preservação Audiovisual, do curso Bacharelado em Cinema e Audiovisual, da Universidade Estadual do Paraná, cujas atividades foram realizadas no Setor de Acervo e Pesquisa do MIS-PR. Esbocei uma relação entre as atividades realizadas na disciplina explorando a educação patrimonial como uma ferramenta educativa na construção do pensamento crítico e reflexivo acerca da preservação audiovisual, sobretudo dentro do museu. Esse diálogo foi fundamentado principalmente nos escritos de Evelina Grunberg, Maria de Lourdes Parreira Horta e Adriane Queiroz Monteiro (1999). Da mesma forma, de acordo com as bibliografias de Zita Rosane Possamai (2002) e Denise Grinspum (2000), busquei apontar as questões que fazem com que o museu, além de um espaço de salvaguarda, também seja um espaço de pesquisa, ensino e aprendizagem.

As experiências pessoais, que estimularam o desenvolvimento da pesquisa quando tive que reajustar o planejamento inicial, foram fundamentais para que pudesse chegar até um resultado final da presente pesquisa. De forma cartográfica, seguindo as reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), também trouxe reflexões pessoais, com base nas experiências dentro do MIS-PR enquanto uma pesquisadora e estudante do mestrado que vivenciou os trabalhos realizados pelo

¹ “Aramis Millarch (12-07-43 / 13-07-92) foi um dos mais importantes jornalistas e críticos de música e cinema, reconhecido nacionalmente pelo significativo trabalho que desenvolveu durante seus 32 anos de profissão. Foi um dos poucos paranaenses que recebeu o Prêmio Esso de Jornalismo e participou dos principais festivais, concursos ou prêmios de âmbito nacional onde a arte ou a cultura era objeto de discussão. Foi também um dos fundadores e o primeiro presidente da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira. Como consequência dessa dedicação, deixou dois grandes legados: um dos maiores acervos de música e cinema em nosso país, e o relato na imprensa, durante mais de três décadas, do que de importante aconteceu no âmbito da cultura e da memória no Brasil e no exterior. O acervo deixado por Aramis Millarch (mais de 30.000 discos, entre outros itens) se posiciona entre as maiores fontes de informação sobre música e cinema do país” (Tabloide, 2016).

Setor de Acervo e Pesquisa, contando principalmente com o aporte teórico de Jorge Larrosa Bondía (2002; 2006).

De forma justaposta, esse capítulo também trouxe questões de cunho técnico da área de conservação, especificamente das práticas de conservação de acervos audiovisuais voltadas para instituições de salvaguarda, que são teoricamente embasadas por Fernanda Coelho (2006), Natália de Castro (2023) e Jonh Van Bogard (2001), sendo aplicadas aos trabalhos de conservação realizados no MIS-PR. Buscando compreender como é o cotidiano no museu e os desafios que os trabalhadores tem que enfrentar para conseguir preservar seu acervo audiovisual, entrevistei Luis Fernando Severo e Gerson Antonio Ferreira, seguindo a estrutura de entrevista informal, que de acordo com Gil “[...] é recomendada nos estudos exploratórios, que visam abordar realidades pouco conhecidas pelo pesquisador, ou então oferecer visão aproximativa do problema pesquisado” (Gil, 2002, p. 111).

A pesquisa possui o intuito de contribuir tanto para o setor audiovisual paranaense quanto para a museologia, trabalhando com as possibilidades de preservar registros audiovisuais e explorar a educação patrimonial em museus e nas instituições de Ensino Superior, contribuindo para o fomento de discussões acerca da temática. Também visa contribuir com o MIS-PR, fortalecendo e aprofundando os diálogos com os campos educativo e audiovisual, o que pode vir a ampliar os olhares sobre os trabalhos de preservação realizados no museu, principalmente como uma contribuição para os trabalhadores do Setor de Acervo e Pesquisa, que se dedicam a preservação desses registros.

1 PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL: ENTRE AVANÇOS E DESAFIOS

O conceito de preservação não pode soar vago no que concerne aos acervos museológicos; o volume crescente de documentos audiovisuais e a rápida obsolescência das tecnologias utilizadas para criá-los são fatores que impõem desafios imensos para os registros e coleções audiovisuais. De forma ampla, comumente chamamos de preservação audiovisual o conjunto de procedimentos que visam a salvaguarda de documentos audiovisuais, entre os quais os registros, ou seja, materiais que têm como suporte algum tipo de película cinematográfica.

A preservação audiovisual é uma temática ainda pouco abordada pelas políticas públicas culturais no Brasil e, mesmo quando citada, normalmente ela está vinculada às questões de produção dos registros de cinema e vídeo e não à preservação de fato. Ao mesmo tempo em que começam a surgir várias pesquisas sobre o tema, que contribuem para o amadurecimento e fortalecimento dos diálogos com esse setor, é possível observar que, como aponta a pesquisadora Maria Laura Souza Alvez Bezerra Lindner, “[...] as instituições detentoras de acervos audiovisuais dispersas pelo Brasil têm histórias marcadas por crises sucessivas, causadas pela situação de penúria crônica e extrema fragilidade institucional em que se encontram” (Lindner, 2013, p. 17).

A área da preservação audiovisual passa por um processo de amadurecimento, mas apesar dos avanços, há ainda muito a ser feito, pois as fragilidades acabam transparecendo nas etapas do processo de preservação de seus acervos, sendo que os problemas podem ser ainda mais complexos do que os que se relacionam às questões intituicionais, estando presentes desde os primórdios das políticas públicas voltadas à preservação audiovisual no Brasil.

1.1 ATRIBUTOS DA CONSERVAÇÃO E DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

A preservação é um processo composto por etapas, dentre as quais destaca-se a conservação, que muitas vezes é confundida ou absorvida pelo conceito de preservação, sendo necessário fazer essa divisão de conceitos, visando a melhor compreensão e valorização das etapas do processo. Houve uma época em que os termos conservação e preservação eram utilizados como sinônimos por pesquisadores e trabalhadores que atuam em prol da proteção de objetos de valor cultural, obras de arte, livros, fontes documentais primárias e objetos de museu.

Sob a perspectiva preservacionista, o crítico de cinema e bibliotecário australiano Ray Edmondson, parte da teoria de que “[...] a preservação é a soma das medidas necessárias para garantir a acessibilidade permanente – para sempre – do patrimônio documental” (Edmondson, 2002, p. 15), assim como “[...] o acesso permanente é o objetivo da preservação: sem ele, a preservação não tem sentido, exceto como fim em si mesmo” (Edmondson, 2002, p. 16); o ato de preservar envolve várias ações, normalmente subdivididas em etapas.

Em concordância com Edmondson, o professor e arquivista Paul Conway, diz que a preservação “[...] é uma palavra que envolve inúmeras políticas e opções de ação, incluindo tratamentos de conservação” (Conway, 2001, p. 14). Isso quer dizer que na atualidade, tanto para a literatura quanto para os pesquisadores, existem visões diferentes entre os termos “conservação” e “preservação”. Na prática, existe uma conexão entre as ações, uma vez que a preservação é uma atividade administrativa e de planejamento e a conservação é uma prática cotidiana de profissionais e usuários.

Escrutinando o termo “conservação” sob uma perspectiva histórica, de acordo com a pesquisadora Norma Cianflone Cassares, o ato de conservar somente começou a ser formulado em decorrência de um desastre natural ocorrido em Florença, na Itália, em 1966:

[...] quando o Rio Arno transbordou e matando muitas pessoas e destruindo milhões de obras valiosas e de livros antigos e raros. Um milhão de livros e documentos da Biblioteca Nacional Central de Florença foram danificados. Uma grande legião de voluntários (chamados de Anjos da Lama) do mundo todo se juntou para colaborar no salvamento e recuperação dos imensos e valiosos acervos danificados pela água. Este acontecimento, [...] que até

então era uma atividade pouco conhecida e praticada por poucos profissionais capacitados e por muitos artesãos com grande habilidade manual, porém sem conhecimento científico. A dificuldade encontrada nesta tarefa levou profissional a se dedicarem ao estudo dos materiais que compõem os acervos das mais diversas naturezas (Cassares, 2008, p. 28).

Foi somente a partir da década de 1970, devido aos progressos da ciência da conservação e do conhecimento das causas de deterioração, que o foco das atividades de conservação foi gradativamente evoluindo, passando a incluir além da curadoria de objetos considerados raros e valiosos para as ações de conservação, a conservação preventiva e os procedimentos de intervenção mínima em conjuntos documentais e bibliográficos. Quando falamos em conservação preventiva, nos referimos às medidas protetivas que minimizam e, em alguns casos, impedem fatores responsáveis pela degradação dos objetos e previnem contra a perda de informações. De acordo com Gloria Cristina Motta, a conservação preventiva engloba:

- controle das condições ambientais;
- planejamento de preservação;
- treinamento em preservação;
- procedimentos adequados de manuseio e armazenagem, transporte e uso;
- plano de prevenção e recuperação de desastres;
- controle de pestes;
- reformatação e/ou duplicação (Motta, 2008, p. 42).

A conservação é um termo abrangente, porém Motta trás de forma pontual a definição de que as práticas de conservação incluem “[...] o estudo, a documentação, o tratamento e os cuidados preventivos, apoiados por pesquisa e documentação” (Motta, 2008, p. 41). Edmondson enfatiza que a conservação “[...] são aquelas ações, que envolvendo o mínimo de intervenção técnica, são requeridas para prevenir uma deterioração ulterior do documento original” (Edmondson, 2002, p. 15). É importante ressaltar que a conservação não tem o poder de suspender um processo de degradação já instalado mas pode, fazendo usos de métodos técnicos e científicos, reduzir ou estabilizar esse processo, prolongando a vida útil desses objetos.

Acerca das características da conservação, Edmondson diz que elas são as “[...] medidas que supõem uma intervenção técnica mínima, indispensável para prevenir a deterioração posterior do material original” (Edmondson, 2002, p. 61), o que é imprescindível, pois tanto o suporte, quanto o formato e principalmente o conteúdo são de extrema importância para garantir as investigações e estudos dos

registros audiovisuais em suas concepções originais, proporcionando também a manutenção de suas características materiais e históricas.

Tão abrangente quanto o termo conservação é o termo “preservação”. Em uma visão geral, a preservação trata das ações que se destinam à salvaguarda dos objetos, incluindo todas as diretrizes administrativas baseadas em políticas estabelecidas e que são utilizadas para prever desde o projeto de edificações e instalações, até a seleção, aquisição, acondicionamento e armazenamento dos objetos, assim como o treinamento dos usuários no que tange o manuseio e também das ações adotadas pelos trabalhadores.

A definição proposta por Ray Edmondson, diz que preservação audiovisual consiste na “[...] totalidade de operações necessárias para assegurar o acesso permanente a documentos audiovisuais no maior grau de sua integridade” (Edmondson, 2017, p. 24). Em suma, essa definição, que ora é tida como uma atividade responsável por um fazer artesanal e empírico, ora técnico e especializado, possui uma identidade difusa e indefinida que é reforçada pela grande diversidade de termos e conceitos, tais como: conservação, restauração e conservação preventiva, com múltiplos significados atribuídos em diferentes contextos.

Inicialmente, percebe-se que a análise da preservação de registros audiovisuais ainda é uma área em desenvolvimento, com muitos conceitos ainda não consolidados e que mesmo já possuindo alguns autores clássicos, que estão presentes em quase todas as bibliografias, não existe ainda uma consonância nos conceitos usados. Portanto, para lançar luz à essa conceitualização, nos valem também da definição do estatuto da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), que além de conceitualizar preservação audiovisual, também estabelece o que é “obra ou registro audiovisual”, que é o conceito seguido por esta pesquisa:

Por “obra ou registro audiovisual” se entenderá o produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão. Por “preservação audiovisual” se entenderá o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual (ABPA, 2016).

Carlos Roberto de Souza também define o termo:

A preservação será entendida como o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação, e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades (Souza, 2009, p. 6).

Souza faz uma interessante observação sobre o caráter do processo de preservação ao dizer que “[...] a preservação não é uma operação pontual mas uma tarefa de gestão que não termina nunca” (Souza, 2009, p. 7); o autor utiliza como argumento o fato de que “[...] nenhum filme está preservado; na melhor das hipóteses, ele está em processo de preservação” (Souza, 2009, p. 7). Isso significa que independentemente das gestões dos acervos, principalmente no caso daqueles que são institucionalizados, em tese, deveria existir uma manutenção dos trabalhos, mantendo numa constante a qualidade e o rigor à longo prazo, visando a integridade do registro audiovisual, independente dos regimes administrativos.

Já segundo Marília Franco, a preservação seria o ato de “[...] oferecer condições de perenização de obra cultural na sua materialidade, integridade e integralidade física, bem como suas documentações conexas, para fins de difusão, pesquisa, estudos e fruição” (Franco, s.d), tendo a necessidade de serem preservados o registro em suporte físico (em versão original e integral), incluindo as cópias em quaisquer suportes que foram feitas na época em que o registro foi lançado; os documentos de criação, como “[...] pesquisas, roteiros e versões, projetos visuais, projetos sonoros, projetos tecnológicos, documentos de ensaios, fotos de cena, making offs, projetos de edição, projetos de finalização” (Franco, s.d.); os documentos de produção, como os planejamentos, documentação do elenco e dos técnicos envolvidos na produção, orçamentos, financiamentos e premiações; os documentos de difusão, como os cartazes, trailers, fotos de cena e de premiações, sites, teasers e os materiais relacionados ao lançamento; os documentos de recepção, que seriam referentes a “[...] lançamento, matérias, críticas, debates, twits, entrevistas, outros.

Reflexões, pesquisas, influências culturais” (Franco, s.d.) e os documentos conexos que se referem a trilhas sonoras lançadas, souvenirs, fã-clubes, dentre outros.

Deve-se considerar também que o realizador e produtor podem ser vistos como os primeiros preservadores das obras que estão produzindo, levando-se em conta de que para o realizador da obra preservada, seria o único registro indiscutível de seu direito autoral e o ponto de partida para a preservação deveria ser a incorporação de uma cópia da obra, sendo a mais completa possível e a mais próxima possível do “original”. Os níveis de atuação são descritos por Franco como sendo:

- a) Preservação primária – apenas guarda, sem tratamento documental ou de preservação técnica.
- b) Preservação secundária – cabendo a instituição de guarda o tratamento documental, tratamento técnico básico de guarda e preservação, condições de difusão direta ou associada. (caráter regional municipal/estadual).
- c) Preservação terciária e restauro – instituições com alta qualificação tecnológica e técnica e de recursos humanos com alta especialização. Laboratórios analógicos e digitais, espaços especializados de guarda (caráter nacional envolvendo políticas públicas de memória e patrimônio) (Franco, s.d.).

Estes grupos seriam os grandes responsáveis por formar o elo, a base constitutiva da cadeia de ações que vem a definir as condições e a longevidade da vida útil do registro audiovisual. O fato de afirmarmos que nesse contexto, as ações devem partir principalmente daqueles que trabalham diretamente com os registros audiovisuais, não nos exime de refletir sobre as relações existentes e deveres do Estado e das parcerias institucionais para que essas ações possam ser desenvolvidas com o auxílio de políticas públicas e ações voltadas para o setor audiovisual.

Portanto, entende-se que a conservação vem a ser uma das etapas da preservação, de caráter preventivo, não sendo estes termos sinônimos, entendendo a preservação como um trabalho que garante a integridade da obra audiovisual e sua experiência em âmbito intelectual. É importante destacar, principalmente em âmbito institucional, de acordo com Fernanda Coelho “[...] a necessidade da continuidade na aplicação dos procedimentos técnicos; e a necessidade de um constante trabalho de diagnóstico e planejamento” (Coelho, 2009, p. 231), sendo a conservação e, conseqüentemente, a preservação, trabalhos contínuos e potencializados quando planejados em parceria com outras instituições preservacionistas.

1.2 OS AVANÇOS DAS AÇÕES DE PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL NOS CONTEXTOS HISTÓRICO E POLÍTICO DO BRASIL

Os parâmetros existem, mas devemos falar dos acontecimentos que antecederam esses projetos, especificamente no Brasil e também como as políticas culturais no cenário nacional se desenvolveram após a criação desses parâmetros. Por política cultural, podemos compreender, de acordo com Newton Cunha, como um:

[...] conjunto de intervenções e decisões dos poderes públicos por meio de programas e de atividades artístico-intelectuais ou genericamente simbólicas de uma sociedade, conduzido em nome do interesse geral ou do bem comum de uma coletividade [...] (Cunha, 2010, p. 81).

Podemos começar a falar das políticas culturais voltadas para o setor audiovisual já na década de 1930, quando o governo de Getúlio Vargas passou a regulamentar as atividades do setor; citamos o Decreto nº 21.240, datado de 04/04/1932², como sendo o primeiro decreto a abranger o cinema, desde o educativo até o comercial. Entre outras coisas, o decreto nacionalizou a censura de filmes que, até então era de responsabilidade das polícias locais; diminuiu as taxas alfandegárias para a importação de películas e criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, que em 1938 seria transformado no famigerado Departamento de Informação e Propaganda.

Nesse período, Gustavo Capanema foi ministro da Educação e Saúde Pública, ajudando a consolidar o projeto voltado ao cinema; a produção cinematográfica brasileira, desde o início dos anos de 1930, passou a ser utilizada como instrumento pedagógico e ideológico dentro de um projeto de governo que visava a renovação política e cultural. Embora a imprensa tivesse uma importante função na formação da opinião pública e dos valores culturais da época, o cinema e o rádio passaram a ser o fio condutor de quase toda a expressão cultural popular nessa época. O cinema ao assumir essa nova função de instrumento de formação da nação, veículo de propaganda e difusor da ideologia nacionalista, deveria ser empreendido, nas palavras de Vargas como:

² Decreto disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

O livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola (Vargas, 1934, p. 188).

Esse viés fica evidente nas políticas culturais da época, já que o objetivo do Estado em garantir a existência do cinema nacional, também servia como uma ferramenta para a estratégia do governo Vargas de “difundir os valores culturais brasileiros”, reforçando o patriotismo de um povo formado por imigrantes, povos originários e negros, sendo que destes, uma grande parcela era analfabeta. Essas ações estimularam a produção e o mercado cinematográfico nacional; nessa perspectiva pedagógica e propagandista, Vargas sancionou a Lei nº 378, em 13 de janeiro de 1937³, que reorganizava o Ministério da Educação e Saúde e criava o Instituto Nacional de Cinema Educativo, que tinha como finalidade o estímulo e a difusão de filmes de caráter educativo e com viés político-nacionalista; esses feitos confirmam que os períodos autoritários são marcados por grandes intervenções do Estado no campo da cultura.

O governo de Getúlio Vargas inaugurou a atuação sistemática do Estado na cultura; dentre outros procedimentos, houve a criação de legislações para o cinema, a radiodifusão, as artes, as profissões culturais e a constituição de vários organismos culturais. O pesquisador Antonio Canelas Rubim é enfático em apontar a atuação da gestão de Vargas e Capanema, dizendo que o segundo:

[...] apesar de conservador, acolheu muitos intelectuais e artistas progressistas em seu ministério, em plena ditadura do Estado Novo, a começar pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete, e outros como Oscar Niemeyer e Cândido Portinari. Pela primeira vez pôde-se falar efetivamente em políticas culturais do Estado brasileiro. Simultaneamente, inauguram-se as políticas culturais nacionais e a tradição de sua problemática conexão com o autoritarismo (Rubim, 2008, p. 187-188).

A ditadura militar implantada em 1964, reafirmou essa relação entre a cultura e o autoritarismo, há exemplo disso em 1966 foi criado o Instituto Nacional de Cinema, que exercia atividades de regulamentação e fiscalização; estabeleceu o ingresso padronizado e a obrigatoriedade de caixas registradoras nos cinemas, permitindo o

³ Legislação disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

controle do número de ingressos vendidos, tornou obrigatória a cópia, no Brasil, dos filmes estrangeiros destinados à exibição comercial no país, visando o fortalecimento dos laboratórios nacionais, sendo pela primeira vez, o Estado brasileiro passou a participar diretamente da produção de filmes, utilizando o imposto sobre a remessa de lucros. Mas, por outra perspectiva:

[...] reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, os intelectuais, os artistas, os cientistas e os criadores populares, mas, ao mesmo tempo, constituíram uma agenda de “realizações” nada desprezível para a (re)configuração da cultura no Brasil (Rubim, 2008, p. 188).

Aqui nos deparamos com os resultados das ações exercidas pelo poder da esfera política, que é tido por Cunha como sendo:

[...] toda contraposição moral, econômica, étnica, religiosa ou cultural transforma-se em ação política quando adquire força suficiente para agrupar os homens em amigos e inimigos, em aliados ou adversários, isto é, em campos opostos e publicamente constituídos, reconhecidos como tal e geradores de ideologias e de ações práticas (Cunha, 2010, p. 40).

Nesse quadro, aos poucos o Instituto Nacional de Cinema foi sendo desmantelado e suas atribuições foram assumidas por outras instituições. Uma delas, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), criada em 1969 para promover o cinema brasileiro no exterior, passou por reformulações e a partir de 1975, pela Lei nº 6.281/1975 passou a atuar como produtora e distribuidora de filmes, ganhando novas atribuições, dentre elas as de “[...] pesquisas, prospecção, recuperação e conservação de filmes; [...] formação profissional; documentação e publicação; [...] manifestações culturais cinematográficas” (Brasil, 1975).

Em termos de políticas culturais, a preservação audiovisual apareceu pela primeira vez em 1986, na elaboração de propostas para a Política Nacional do Cinema, pela Embrafilme, mas não recebeu a devida atenção. De todo modo, a preservação audiovisual mesmo que estando prevista legalmente no estatuto da Embrafilme, não foi tomada como um tema relevante e seguiu desamparada. Nesse momento, previa-se que o Ministério da Cultura fosse dotado de recursos para a implantação de um programa de preservação da memória audiovisual, que se criasse o Arquivo Nacional de Matrizes Audiovisuais⁴ e que se instituísse o depósito legal. O

⁴ De acordo com Souza “[...] no corpo da proposta da Política Nacional do Cinema, entre as ‘Medidas

depósito legal de filmes seria instituído pela Resolução nº 38/1986, que regulamentava o registro de obra cinematográfica e o depósito de uma cópia da obra na Cinemateca Brasileira, mas a medida nunca teve qualquer desdobramento concreto. No período em que a ditadura militar já dava sinais de que estava em declínio, sob o governo de Ernesto Geisel (1974-1979), a produção cultural voltou a ter um papel importante, ampliando-se os investimentos na área, sendo em 1975 criada a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)⁵ e o primeiro Plano Nacional de Cultura. Essas novas conexões foram importantes, pois marcaram a mudança na destinação dos recursos para a cultura, que antes tinham como prioridade a preservação do patrimônio histórico, passando então a incentivar também outras atividades do setor cultural.

Esses acontecimentos foram fundamentais para que em 1985, o Ministério da Cultura fosse criado como uma pasta independente no governo de José Sarney, sendo uma importante medida tomada pelo Ministério da Cultura, a criação da Lei Sarney⁶, que foi a primeira lei de incentivo à cultura no Brasil. Ao mesmo tempo que essas medidas criadas pelo Governo Federal indicassem avanços nas políticas culturais, o mesmo diminuía sua participação direta, principalmente no que tange os incentivos fiscais, estabelecendo que os recursos financeiros fossem buscados na iniciativa privada. A Lei Sarney sofreu diversas críticas, principalmente por não distinguir dentre as iniciativas culturais, aquelas que de fato necessitavam dos

de emergência no âmbito do Poder Executivo', o item 19 previa que o Ministério da Cultura fosse dotado de recursos para 'a implantação de um programa de preservação da memória audiovisual' que possibilitasse a construção do Arquivo Nacional de Matrizes Audiovisuais, 'ligado ao laboratório de restauração de filmes [sic] da Cinemateca Brasileira', a restauração de 'filmes e materiais danificados', a continuidade da pesquisa e publicação da Filmografia Brasileira, 'a ampliação das instalações da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro' e do 'quadro de técnicos da Cinemateca Brasileira'. No campo operacional do 'Plano de Metas para 5 anos', destacava-se a importância de 'investir na prospecção do acervo de cinema e televisão disperso pelo país, promovendo a restauração do material deteriorado, conservando-o no Arquivo Nacional de Matrizes Audiovisuais e possibilitando a sua ampla divulgação'" (Souza, 2009, p. 178-179).

⁵ "Criada em 1975, a Fundação Nacional de Artes – Funarte é o órgão do Governo Federal brasileiro cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país. É responsável pelas políticas públicas federais de estímulo à atividade produtiva artística brasileiras; e atua para que a população possa cada vez mais usufruir das artes. Atualmente a Funarte, vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), alcança as áreas de circo, dança e teatro; de música, de concerto, popular e de bandas; e de artes visuais; e também a preservação da memória das artes e a pesquisa na esfera artística. É a única instituição no Estado brasileiro com as atribuições e especialidades necessárias para tratar desses campos de atividade" (GOV.BR, 2021).

⁶ "A Lei 7.505, batizada de Lei Sarney, criou as bases de uma parceria entre o poder público e o setor privado para dinamizar a produção cultural. Ela estabeleceu uma isenção de até 10% do Imposto de Renda devido pelas empresas, desde que tais recursos fossem investidos em produções artísticas brasileiras" (Memorial, 2017).

recursos, não havendo um controle fiscal.

A lei foi revista no governo de Fernando Collor de Melo, sendo que em 1991, após ser duramente criticado por extinguir várias instituições federais de fomento à cultura, criou dentro do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), a Lei Rouanet⁷, que é um dos principais mecanismos de financiamento cultural utilizados no país até os dias atuais e que também é um mecanismo de grande importância para o setor audiovisual, desde a produção até a preservação audiovisual, mas que seguindo o modelo da Lei Sarney, também conta com recursos oriundos exclusivamente da iniciativa privada. Porém, no ano de 1992, o Governo Collor extinguiu da noite para o dia o Ministério da Cultura e seus órgãos vinculados, inclusive a Embrafilme e Concine. Nesse processo de redemocratização, por meio de um programa de desestatização, o cinema nacional foi duramente prejudicado. O professor e pesquisador Fernão Ramos é enfático ao tratar desse episódio:

O cinema brasileiro, com o fim da Embrafilme, acaba. A gente passa de mais de cem filmes por ano, de longas metragens que a gente produzia nos anos 80, para uma produção pífia de quatro ou cinco longas metragens por ano, entre 1991 e 1994. Para se ter uma idéia, nem os festivais conseguiam ter filme para passar (Ramos *in* Câmara, 2008).

O mercado interno ficou sem suas instâncias regulatórias, assim como a produção de cinema no Brasil entrou em colapso; o Governo Collor não só colocou em uma situação difícil o setor audiovisual com essas medidas, mas sim todo o sistema cultural brasileiro e consequentemente o apoio do Governo à preservação audiovisual acabou se tornando algo insignificante e tido como desnecessário, assim como todas as outras políticas voltadas à cultura brasileira.

Para fomentar a retomada da produção, Itamar Franco, sucessor de Collor, implementou uma lei de incentivo fiscal específica para o setor, a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993)⁸, que estimulou o investimento privado na atividade. Essa lei foi criada com o objetivo de garantir o equilíbrio e a concorrência dentro do setor audiovisual brasileiro, estimulando a produção, a divulgação e a exibição dos

⁷ “A Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 - mais conhecida como Lei Rouanet - sancionada com o objetivo de fomentar a atividade cultural no Brasil, instituiu o Programa Nacional de Incentivo à Cultura (Pronac) para captar e canalizar recursos para o setor. Diversos estados e municípios também possuem leis de incentivo à cultura, que se estruturam a partir de renúncias fiscais e incentivos de diversas naturezas” (GOV.BR, 2020).

⁸ Legislação na íntegra disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1993/lei-8685-20-julho-1993-349838-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

registros, tanto no Brasil como no exterior. Também age por meio da renúncia fiscal e é, atualmente, a principal forma de incentivo a registros cinematográficos nacionais. O número de registros brasileiros lançados vai aumentando gradativamente mas, por vários motivos, o cinema no Brasil tornou-se acessível apenas para as elites.

Dentre as regulamentações dessa lei, citamos o Artigo 8º que beneficiaria de forma direta os suportes físicos com a criação de um depósito legal de obras audiovisuais, financiada com recursos públicos federais; de acordo com esse artigo “[...] fica instituído o depósito obrigatório, na Cinemateca Brasileira, de cópia da obra audiovisual que resultar da utilização de recursos incentivados ou que merecer prêmio em dinheiro concedido pelo Governo Federal” (Brasil, 1993). No entanto, no caso do depósito legal, ele só é obrigatório para os registros financiados com recursos públicos federais, por meio de leis de incentivo à produção.

Também foi nesse período que começaram a surgir projetos como os de restauração dos registros de cineastas como Glauber Rocha. Podemos observar esses casos sob a perspectiva da valorização do cinema nacional, mas também sob uma perspectiva que podemos chamar de “cinema de autor”, que orientou a seleção dos filmes da década de 1960 que foram objetos de ações de preservação e especificamente de restauração no século XXI, em outras palavras, seria uma espécie de seletividade, priorizando os registros produzidos por cineastas renomados que seriam beneficiados pelas leis de incentivo fiscal. Questões de caráter mais técnico, como a escolha de registros cujos suportes físicos estivessem em pior estado de conservação ou que corressem maiores riscos de se perderem, não seriam priorizadas neste cenário. Concordamos com Marco Dreer Buarque (2011), quando diz que:

[...] se a história das cinematecas é conturbada, marcada por períodos de penúria orçamentária e sinistros, especialmente incêndios, algo não muito diferente ocorre com as restaurações de filmes realizadas no país, costumeiramente reféns de limitações orçamentárias e ausências de materiais e ferramentas de melhor qualidade (Buarque, 2011, p. 37).

Dos registros audiovisuais existentes, os cinematográficos são os de maior impacto econômico, tanto pela geração de emprego e renda, como pelo grande volume de recursos captado por meio da renúncia fiscal. No entanto, essas leis de incentivo têm agentes determinantes de quais projetos são ou não financiados, resultando na eleição de critérios (que podem soar como questináveis) que passam a

reger a escolha dos contemplados com verbas. De forma resumida, é difícil entender os critérios de seleção dos contemplados, assim como as verbas destinadas para cada projeto, fazendo com que um projeto possa ser privilegiado em detrimento a outros.

Em 2000, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, já sob o governo de Fernando Henrique Cardoso, foi criado o Grupo Gestor do Plano Nacional de Conservação de Filmes que tinha como objetivo de idealizar a política de preservação de acervo brasileiro de imagem em movimento. Para isso em 2001, a Secretaria do Audiovisual (SAv) liberou o orçamento para a Fase I do *Diagnóstico do Acervo Cinematográfico Brasileiro* na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM-RJ. Um projeto parecido teve financiamento da BR Distribuidora, sendo sugerido então o *Censo Cinematográfico Brasileiro*, realizado em parceria com a Cinemateca Brasileira que resumidamente se tratava de:

[...] estudo de medidas legais para que o patrimônio audiovisual brasileiro, “a ser produzido de hoje em diante”, fosse “devidamente registrado e protegido, possibilitando dessa forma que o Censo Cinematográfico esteja permanentemente atualizado (Souza, 2009, p. 262).

Um novo órgão de gestão pública só viria a aparecer em 2001, quando Fernando Henrique Cardoso criou a Agência Nacional do Cinema (Ancine); os objetivos dessa nova agência eram os de fomentar e regular a indústria cinematográfica e videofonográfica nacional, e fiscalizar a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica (Condecine), que é uma taxa que incide sobre a produção, veiculação, licenciamento e distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas publicitárias com fins comerciais. A arrecadação compõe o Fundo Setorial do Audiovisual, destinado ao desenvolvimento da indústria audiovisual brasileira. O que chama a atenção até aqui é que a prioridade das políticas públicas é o estímulo à produção e as outras demandas eram colocadas muitas vezes em segundo plano ou realizadas de forma parcial.

Em termos de políticas públicas, a preservação só voltou a ser debatida a partir de 2003, no primeiro ano do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, quando a Ancine foi vinculada ao Ministério da Cultura, sob a administração de Gilberto Gil, o então Ministro da Cultura. No mesmo ano, foi lançado o *Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual: Brasil um país de todas as telas*, que definiu as políticas

públicas de atuação nas áreas a produção e da difusão, mas que também incluía a formação na área e a memória audiovisual, sendo uma alteração bem significativa, mesmo que grande parte dos recursos ainda fosse voltado para a produção e difusão.

No Governo Lula, a SAV, criada no início do governo de Fernando Henrique Cardoso, foi reestruturada e as políticas setoriais foram agrupadas em quatro eixos (produção, difusão, formação, política externa e memória) refletindo uma ampliação da atuação do órgão e uma busca de integração entre os setores da produção audiovisual. Foi nesse período que investiu-se na democratização da produção e difusão, com programas dirigidos a grupos sociais, que não eram profissionais, que até então eram excluídos das políticas culturais. Sobre isso, Rubim aponta que:

[...] o público do ministério não eram apenas os criadores e produtores culturais, mas a sociedade brasileira. Deste modo, o diálogo com a sociedade deu substância ao caráter ativo, abrindo veredas para enfrentar outro desafio: o autoritarismo. Ou seja, o essencial desafio de formular e implementar políticas culturais em circunstâncias democráticas foi nitidamente colocado na agenda da pasta (Rubim, 2007, p. 195).

Como podemos observar, no Governo Lula as políticas culturais, sobretudo as de preservação audiovisual foram pautadas. Também deve-se deixar claro que o amadurecimento do campo da preservação audiovisual foi imprescindível para que isso acontecesse, com representantes cientes da necessidade de se articularem politicamente e de se unirem para que as ações preservacionistas pudessem de fato acontecer. Esse processo foi se fortalecendo com a inserção da preservação como parte do processo de produção e nas normativas, como a Resolução nº 10 de 2006 do Conselho Nacional de Educação, que previa a inclusão da preservação audiovisual no currículo dos cursos de Cinema.

Em contraponto, em 2004 o projeto Censo Cinematográfico Brasileiro⁹, desenvolvido entre 2001 e 2003, patrocinado pela BR Distribuidora, foi encerrado sob a justificativa de que inibia as atividades cotidianas da Cinemateca Brasileira, que era a instituição responsável pela produção desse projeto e detentora do acervo que seria catalogado. A Cinemateca encaminhou um novo projeto à Petrobras, chamado Cinema Brasileiro: Prospecção e Memória. Ao final de 2006, esse projeto possibilitou

⁹ Sobre o projeto, em 2004 a *Agência Brasil* divulgou que “[...] são 21.300 registros com informações sobre longas e curtas-metragens, cinejornais e filmes domésticos do país. O Projeto Censo, patrocinado pela BR Distribuidora, possibilitou ainda o exame técnico de seis mil rolos de filme e a duplicação de 240 mil metros de matrizes p&b em 35mm” (Agência, 2004).

à Cinemateca Brasileira a complementação dos dados da Filmografia Brasileira¹⁰¹¹, com a inserção de dados referentes à produção das décadas de 1960 a 1980 e dos anos iniciais do século XXI.

Embora enfrentando dificuldades e com projetos com algumas inconscistências, o Governo Lula foi fundamental para o desenvolvimento de metodologias de gestão de políticas culturais, sendo que o Ministério da Cultura, conforme Lucas Barbosa de Santana e Rafael Alves Orsi “[...] passou a buscar uma ampliação do conceito de cultura, conforme o entendimento de inúmeros teóricos da área, mas também a reconhecer os conceitos e técnicas de políticas públicas, além de dar maior sistematicidade às ações, com a finalidade de garantir maior prestância às atividades, cristalizando metodologias técnicas e práticas que garantissem o êxito real das atividades implementadas” (Santana; Orsi, 2023, p. 170). Até 2013, foram desenvolvidos outros projetos¹² centrados na Cinemateca Brasileira, em parceria com o Ministério da Cultura e outros órgãos e entidades públicas, criando um ambiente de intercâmbio, possibilitando que as instituições ligadas à preservação audiovisual tivessem uma visibilidade política consistente para seguir com os desafios do campo.

A questão da preservação acabou entrando na pauta de fóruns federais, estaduais e municipais para o planejamento e implementação das políticas públicas. Preconizadas pelo Plano Nacional de Cultura (Lei 12.343 de 2 de dezembro de 2010), foram estipuladas metas para a área de cultura que deveriam ser atingidas até 2020, desdobrando-se em Planos Estaduais, Municipais e Setoriais. Dentre as competências atribuídas ao poder público e de interesse do campo da preservação audiovisual, destacavam-se a promoção e estímulo ao acesso de registros, empreendimentos e serviços relacionados à cultura e principalmente o “[...] contato e a fruição do público com a arte e a cultura de forma universal” (ABPA, 2016). Além disso, visava também a garantia da preservação do patrimônio cultural brasileiro “[...] tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência aos valores,

¹⁰A Filmografia Brasileira é “[...] uma base de dados que reúne informações sobre a produção cinematográfica nacional a partir de transcrições de letreiros produzidas pelo setor de Catalogação e de fontes disponíveis no Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira. A Filmografia Brasileira contempla registros de Informações sobre filmes domésticos, filmes brasileiros e um importante conjunto de cinejornais, produzidos entre 1897 a 2007 (longas-metragens e curtas-metragens)” (Fundação, 2018).

¹¹ Para consultar o acervo, acessar a plataforma Filmografia Brasileira, disponível em: <<https://bases.cinemateca.org.br/cgibin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹² Lista de projetos desenvolvidos disponível em: <<http://cinesac.org.br/preservacao-audiovisual/>>. Acesso em: 18 jan. de 2024.

identidades, ações e memórias dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (ABPA, 2016).

O Governo Federal, por meio da Ancine, lançou em 2013 o *Plano de diretrizes e metas para o audiovisual* que tratava-se de uma iniciativa do Conselho Superior do Cinema dirigida para o planejamento do mercado de conteúdos audiovisuais, abrangendo aspectos regulatórios, de desenvolvimento e organização de ordens pública e privada. Em suas diretrizes e indicadores, tem como recorte temporal os anos de 2011 a 2020, funcionando como um guia para as ações do poder público no setor. Dentre os pontos relacionados diretamente com o campo da preservação, esse planejamento destacava que:

Para além do acervo, preserva-se a informação. O novo olhar sobre o velho filme, a história dos olhares já pensados e escritos, a disponibilidade dos fotogramas já feitos, a informação atualizada sobre o que e como se fez sustentam a autocompreensão do processo criativo e, ao fazê-lo, propõem sua reinvenção. Assim, a guarda e acervamento se fortalecem e completam na medida em que as obras são devolvidas ou mantidas em circulação, resignificando-se e influenciando as novas produções. Além disso, a preservação e recuperação do patrimônio audiovisual ganham dimensão estratégica ao se combinarem com os esforços de digitalização dos acervos audiovisuais e iconográficos (Ancine, 2013, p. 95).

Em meio a altos e baixos, em 31 de agosto de 2016, após um processo de impeachment, a presidenta Dilma Rousseff perde o cargo. Enquanto interino, no dia da sua posse, Michel Temer extinguiu o Ministério da Cultura por meio de uma Medida Provisória, mas com a pressão do setor, volta atrás e restabelece a pasta com uma outra Medida Provisória, em 23 de maio de 2016, fato este que foi noticiado pela *Agência Brasil*:

A decisão de Michel Temer de unir os ministérios gerou revolta da classe artística e de outros trabalhadores do setor. Ao se apresentar aos servidores da pasta extinta, o novo ministro da Educação e Cultura, Mendonça Filho (DEM), chegou a ser vaiado. Pelo menos 21 edifícios ligados ao Ministério da Cultura foram ocupados no país.

Nesta tarde, em coletiva de imprensa, o ministro da Educação, Mendonça Filho, disse que a recriação do ministério foi "gesto de largueza" do presidente interino, que não queria "tencionar algo que estava sendo alvo de muitas críticas por parte dos setores da cultura do Brasil" (Tokarnia, 2016).

O desinteresse do Governo pelas pautas do setor cultural estava escancarado. Isso se confirmou em janeiro de 2019, quando Jair Bolsonaro tomou posse e extinguiu o Ministério da Cultura, reunindo as pastas da cultura, do

desenvolvimento social, do esporte e do trabalho no Ministério da Cidadania, sob a gestão de Osmar Terra, que já era Ministro do Desenvolvimento Social na gestão Temer; a cultura voltou a ser uma pasta, regida por uma secretaria especial, com a SAV subordinada a ela.

Os quatro anos do Governo Bolsonaro foram de ataques constantes ao setor audiovisual brasileiro, assim como de ataques e tentativas de sucateamento de manifestações culturais e do setor cultural como um todo. Além de extinguir o Ministério da Cultura, o governo de Jair Bolsonaro tentou vetar inúmeras leis de incentivo ao cinema nacional, como a Lei Paulo Gustavo¹³ e a Lei do Audiovisual e defendeu a censura e a extinção da Ancine. O então presidente também pretendia excluir a Condecine, contribuição que financia a atividade cinematográfica do país, do plano orçamentário de 2023.

Mudanças ocorreram nos quadros institucionais colocando em risco o funcionamento da democracia no país que fizeram com que o Brasil começasse a passar por um período de grande instabilidade política a partir de 2013. Desde o impeachment da presidente Dilma Rousseff, passando pelo governo Temer, até a ascensão de Bolsonaro à presidência e o aparecimento do fenômeno do Bolsonarismo. Diante desse novo cenário político, alguns órgãos foram instrumentalizados para atuarem de acordo com as pautas proposta pelo Governo. O caso mais emblemático do Governo Bolsonaro foi o da Ancine, que foi palco de uma disputa alimentada de um lado pelo discurso bolsonarista e seus propósitos ideológicos, que afirmavam que passaria por avaliações e que nas palavras do então presidente "[...] vai ter um filtro sim. Já que é um órgão federal, se não puder ter filtro, nós extinguiremos a Ancine. Privatizaremos, passarei ou extinguiremos" (Esquerda, 2019).

Mas, o episódio mais dramático para o setor audiovisual e em especial para a preservação audiovisual, foi sem dúvida o incêndio na Cinemateca Brasileira, em 29 de julho de 2021. Dentre as várias manifestações de repúdio, citamos a nota lançada pela *Associação Brasileira de Imprensa*:

¹³ "A Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195, de 08 de julho de 2022) dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da covid-19" (Sistema, 2022)

Há um ano, os dirigentes da área cultural do governo Bolsonaro vinham sendo avisados sobre o risco de uma tragédia no galpão da Cinemateca Brasileira, na Vila Leopoldina, em São Paulo, o maior centro audiovisual da América do Sul, fechado desde 2020. O último aviso foi na semana passada, quando o Ministério Público Federal (MPF) alertou as autoridades sobre o risco de incêndio. No entanto, nenhuma medida foi tomada (Sousa, 2021).

Contudo, diante desse cenário catastrófico, cito que a Constituição de 1988, na Seção II da Cultura, Artigo 215, deixa claro que “[...] o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (Brasil, 1988). Além disso, nessa mesma seção, consolidam-se como patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, valorizando memórias e identidades de diferentes grupos formadores da nação. Isso significa que é responsabilidade do Estado zelar pela produção cultural nacional, em sua pluralidade de manifestações, independente de quaisquer ideologias políticas ou religiosas, bem como zelar pelas instituições responsáveis pela preservação e difusão cultural. Diante desses fatos, podemos chegar à conclusão de que o Governo que dizia “jogar dentro das quatro linhas” da Constituição, deixou muito à desejar no que diz respeito à cultura e sobretudo ao setor audiovisual.

Nas eleições do ano de 2022, Lula é eleito novamente para ocupar o cargo de Presidente da República; logo no começo de seu mandato, em um evento realizado em 23 de março, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, houve o lançamento de um novo decreto de fomento à cultura. A Ministra da Cultura, Margareth Menezes anunciou investimentos no setor audiovisual brasileiro:

O campo cultural é muito diverso, abrigando desde dinâmicas comunitárias até empreendimentos econômicos de alta complexidade como o setor audiovisual. E hoje aqui, com o Presidente Lula, nós anunciamos R\$ 1 bilhão para o audiovisual brasileiro e suas produções (Menezes *in* Agência, 2023).

As atividades do setor audiovisual começam a ser novamente fomentadas, sendo esta verba parte dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, gerenciados pela Ancine, que estão prestes a ser aplicados no mercado audiovisual nos próximos meses, na forma de investimentos em projetos de filmes e em infraestrutura para as empresas brasileiras do setor. É importante salientar que a reestruturação do Ministério da Cultura considerou a importância do setor audiovisual, criando a Secretaria do Audiovisual, comandado pela produtora Joelma Gonzaga. Também

citamos que o Presidente Lula regulamentou, em maio de 2023, a Lei Paulo Gustavo (195/2022) que garantiu ao setor cultural o maior valor orçamentário voltado para a cultura da história brasileira, sendo investidos cerca de R\$ 3,8 bilhões em projetos culturais em todo o país. De acordo com essa lei, no *Inciso III: Formação, Difusão, Preservação, Fomento ao mercado, Pesquisa e Cidades de locação*, está entre as atividades previstas a “[...] memória, preservação e digitalização de obras ou acervos audiovisuais” (Brasil, 2022), bem como o “[...] apoio a observatórios, a publicações especializadas e a pesquisas sobre audiovisual” (Brasil, 2022).

Já em 2024, o Ministério da Cultura, em parceria com o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação e com a Financiadora de Estudos e Projetos, lançou a chamada pública *Infraestrutura e Pesquisa de Acervos 2024*. Esse edital conta com um investimento de R\$ 250 milhões, com o intuito de dar subsídio financeiro para a realização de projetos institucionais de cunho infraestrutural e de serviços em prol da preservação, pesquisa, divulgação e restauração em museus, bibliotecas e demais instituições de guarda de patrimônio material que possuam relevância em acervos científicos, históricos e culturais. Como objetivos específicos, pretende-se:

Preservar, divulgar e restaurar acervos científicos, históricos e culturais de alto valor para o país, com especial atenção para ações de proteção, disseminação e acesso desses acervos, como a digitalização e a constituição de acervos digitais, incluindo a produção de aplicativos e de software, visando garantir a sua integridade física e a informatização (Finep, 2024, p. 1).

Por meio de editais de apoio como o citado anteriormente, o Governo Federal vem buscando tentar suprir e resolver as demandas das instituições de salvaguarda, no entanto, não se trata de um edital voltado especificamente ao setor audiovisual, mas sim para todas as instituições de salvaguarda, contemplando várias tipologias de acervos, fazendo com que, mesmo com alguns avanços, a preservação audiovisual ainda sofra com a escassez de recursos direcionados especificamente para as ações.

Em âmbito paranaense, existe a possibilidade de submeter projetos direcionados à preservação audiovisual por meio dos editais do Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura do Paraná (PROFICE), sancionado em 2011, durante o governo de Beto Richa, que por meio da renúncia fiscal possibilita, dentre outras coisas, a preservação de bens culturais. O setor audiovisual encontra-se entre

as áreas contempladas pelo programa¹⁴, o que em tese possibilita que sejam realizados projetos de preservação audiovisual, no entanto, não existe, assim como na Lei Paulo Gustavo, uma categoria exclusiva para essa área, o que faz com que projetos de áreas distintas, como de festivais e demais produções, tenham que competir entre si para garantir o repasse de verbas.

Já em Curitiba, atualmente existe o Programa de Apoio e Incentivo à Cultura (PAIC)¹⁵, que é composto por dois mecanismos: o Fundo Municipal da Cultura e o Mecenato Subsidiado. Sob a coordenação da Fundação Cultural de Curitiba, o programa tem como finalidade o apoio e incentivo à área cultural curitibana, cujas verbas são disponibilizadas por meio de renúncia fiscal dos tributos municipais e dotação orçamentária, por meio de contrato com a Fundação Cultural de Curitiba. Na prática, os editais do Fundo Municipal da Cultura sempre são destinados somente a uma área cultural, já os editais do Mecenato Subsidiado abrangem todas as áreas culturais, independente do projeto e com um valor monetário normalmente superior ao do Fundo Municipal da Cultura. No entanto, no que tange a preservação audiovisual, no Fundo Municipal de Cultura, o proponente do projeto deverá esperar um edital específico que contemple a área audiovisual, já no Mecenato Subsidiado, deverá concorrer com projetos de outras áreas, havendo um limite de vagas proposto pela comissão do programa.

O setor cultural, ainda um tanto deslocado de suas funções originais, mediante as políticas adotadas na gestão anterior, começa novamente a ser beneficiado e valorizados com a retomada de incentivos fiscais e a retomada e adoção de novas políticas. É possível vislumbrar os períodos de maior e menor estabilidade do setor cultural e sobretudo de como as políticas voltadas para a preservação audiovisual evoluíram em âmbito nacional.

¹⁴ Para mais informações sobre o programa e áreas contempladas, acessar as informações disponíveis em: <<https://www.cultura.pr.gov.br/PROFICE/Pagina/PROFICE>>. Acesso em: 20 jan. 2024.

¹⁵ Para mais detalhes, consultar o arquivo sobre o programa disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecureitiba.com.br/pub/file/multimidia/pdf/441-3167-apresentacao.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2024.

1.3 POLÍTICAS CULTURAIS E A PRESERVAÇÃO DOS REGISTROS AUDIVISUAIS: SUAS PRINCIPAIS PERSPECTIVAS

Sobre os aspectos da preservação e de que forma eles interferem na salvaguarda desses registros, quando analisamos historicamente a relação entre a cultura e o Estado, é importante ressaltar, conforme afirma o pesquisador Antônio Albino Canelas Rubim, que “[...] a história das políticas culturais do Estado nacional brasileiro pode ser condensada pelo acionamento de expressões como: ausência, autoritarismo e instabilidade” (Rubim, 2007, p. 102). A história das políticas públicas voltadas ao cinema brasileiro também segue por esse viés, pautada pela inconstante produção de títulos nacionais, que criou lacunas temporais na produção audiovisual e pelas dificuldades mercadológicas de circulação dos registros. Apontando um estado de maior calamidade, à respeito das mídias físicas, o pesquisador e gerente da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hernani Heffner diz o seguinte:

Estima-se perdas consideráveis para o cinema mudo mundial. Algo em torno de 60% a 70% da produção teria desaparecido em definitivo. A percentagem varia de país para país, com maior incidência em nações pobres como o Brasil, que salvou cerca de 10% de tudo que produziu entre 1898 e 1933. A velocidade desta verdadeira tragédia cultural diminuiu até a década de 1950, com estimativas de perdas em torno de 30% do volume produzido nos países industrializados e em torno de 50% nos países pobres (Heffner, 2001).

A indústria audiovisual brasileira, embora reconheça a necessidade de incrementar a formação, a capacitação técnica e a preservação, parece estar mais voltada às questões atuais do mercado cinematográfico e às questões relacionadas ao financiamento da produção audiovisual. No meio dessa situação em que se encontra o setor audiovisual, que é uma área que movimenta muitos recursos, chama a atenção que as políticas culturais ainda pareçam não contemplar uma política efetiva voltada à preservação audiovisual. Lindner formula a teoria de que a interferência do Estado e dos interesses da gestão pública seriam alguns dos principais responsáveis pelos avanços e retrocessos das políticas culturais e das políticas de preservação audiovisual; para Lindner “[...] a institucionalização deficiente das políticas de cultura no Brasil, abre espaço para que relações de força, que variam com a conjuntura, levem à formação de arranjos institucionais instáveis, singulares e de curta duração”

(Lindner, 2013, p. 34).

Ressalto que o desenvolvimento e a implementação das políticas culturais são de responsabilidade dos Estados, refletida na atuação dos mais diversos órgãos na esfera pública e em diferentes esferas governamentais. Também é importante destacar que as políticas públicas também podem ser influenciadas por órgãos e orientações internacionais, sendo que as políticas públicas culturais brasileiras são influenciadas principalmente pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Ao longo dos anos e de acordo com as diversas propostas dos governantes que presidiram o Brasil foram criadas, assim como extinguidas, entidades e planos que visavam o estabelecimento de políticas culturais e que beneficiariam de alguma forma o setor audiovisual. No entanto, ressaltamos a homologação da *Recomendação para a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento da UNESCO*, em 27 de outubro de 1980, que contribuiu para a constituição de diretrizes de preservação audiovisual.

A UNESCO auxilia no delineamento de políticas para o patrimônio audiovisual sobretudo com a obra supracitada, que trata do valor cultural e histórico de documentos audiovisuais, com proposições claras para sua salvaguarda. De acordo com Ray Edmondson, foi somente na década de 1990 que efetivamente o “[...] desenvolvimento de uma base teórica codificada para a profissão tornou-se finalmente uma preocupação” (Edmondson, 2017, p. 2), principalmente devido ao reconhecimento do audiovisual como componente do patrimônio mundial, e à expansão da atividade da preservação audiovisual no escopo dos arquivos tradicionais e em contextos comerciais.

Originalmente, o documento de recomendações foi elaborado em ocasião da vigésima primeira conferência da UNESCO, na cidade de Belgrado, na Sérvia, tendo como objetivo apontar para a necessidade de se preservar os acervos de imagens em movimento dada a sua fragilidade, observada por fatores como a obsolescência tecnológica, a degradação dos suportes físicos e eletrônicos e até mesmo pela destruição destes materiais. Vale ressaltar que em 2005, a UNESCO instituiu a data de 27 de outubro como o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, de modo a chamar a atenção para a importância da preservação desse bem patrimonial. Acerca do audiovisual, que é referenciado como “imagens em movimento”, o documento considera que:

“[...] that moving images are an expression of the cultural identity of peoples, and because of their educational, cultural, artistic, scientific and historical value, form an integral part of a nation's cultural heritage, [...] considering that moving images constitute new forms of expression, particularly characteristic of present-day society, whereby an important and ever-increasing part of contemporary culture is manifested [...]” (Unesco, 1980)¹⁶.

Dentre outras considerações, diz que os registros audiovisuais internacionais, desde que sejam originais, também podem fazer parte do patrimônio cultural do país, principalmente quando são de importância cultural ou histórica do país em questão. Também diz que a maior parte possível dos registros deverá ser salvaguardada e preservada caso não seja possível a transmissão integral dos registros às gerações vindouras, quer seja por razões técnicas ou financeiras, devendo serem tomadas “[...] the necessary arrangements should be made to ensure that concerted action is taken by all the public and private bodies concerned in order to elaborate and apply an active policy to this end” (Unesco, 1980)¹⁷.

A UNESCO criou no ano de 1992 o *Programa Memória do Mundo*, tendo como objetivos principais a facilitação da preservação e o acesso universal ao patrimônio documental, bem como promover a conscientização de sua existência e importância. Apesar de não se tratar de um programa específico para o audiovisual, a definição utilizada pelo programa abrange as imagens em movimento. O trabalho feito na década de 1990 serviu de base para a criação da nova edição do Programa Memória do Mundo, em 2002, construído por um grupo de trabalho especial da UNESCO, que propôs a definição de parâmetros para a preservação dos acervos que representam a memória mundial.

Organizados por Ray Edmondson, os principais objetivos do programa são os de “[...] facilitar a preservação do patrimônio documental mundial mediante as técnicas mais adequadas” (Edmondson, 2002, p. 6), que pode ser realizado por meio de assistencialismo prático e incentivo do treinamento para quem vai preservar os acervos, assim como promovendo a ligação entre patrocinadores e projetos e a propagação de conteúdo informativo. Outro objetivo é o de “[...] facilitar o acesso

¹⁶ “[...] as imagens em movimento são uma expressão da identidade cultural dos povos e, devido ao seu valor educacional, cultural, artístico, científico e histórico, fazem parte integrante do patrimônio cultural de uma nação, [...] considerando que as imagens em movimento constituem novas formas de expressão, particularmente características da sociedade atual, nas quais se manifesta uma parte importante e cada vez maior da cultura contemporânea [...]” (Unesco, 1980, tradução nossa).

¹⁷ “[...] as medidas necessárias para assegurar a atuação concentrada de todos os organismos públicos e privados interessados na elaboração e aplicação de uma política ativa nesse sentido” (Unesco, 1980, tradução nossa).

universal ao patrimônio documental” (Edmondson, 2002, p. 6), que inclui o incentivo à produção de cópias digitalizadas dos registros audiovisuais e de materiais análogos que possam ser disponibilizados na Internet, assim como à publicação e distribuição materiais físicos, como livros, CD’s, DVD’s, dentre outros, de maneira ampla e igualitária, de acordo com as possibilidades e demandas. O último objetivo seria o de “[...] criar uma maior consciência em todo o mundo da existência e importância do patrimônio documental” (Edmondson, 2002, p. 6), que reforça a importância do acesso aos registros e o incentivo à produção de cópias para acesso, evitando a excessiva manipulação das matrizes originais dos registros audiovisuais.

Pode-se observar avanços na formulação de teorias sobre políticas culturais, sobretudo nas voltadas para a preservação audiovisual, tendo afirmações teóricas, entretanto, quando são analisadas suas práticas, há uma distância entre essa realização e aquilo que a fundamenta. De acordo com a professora e pesquisadora Luzia Ferreira “[...] isso ocorre porque a cultura ainda é vista como algo menor, ou melhor, que pertence a um grupo: a elite” (Ferreira, 2017, p. 47). Tanto o Estado quanto as instituições públicas ou privadas, normalmente adotam modelos teóricos utilizados em outros países, importando experiências e práticas que muitas vezes não consideram as características e particularidades de onde serão aplicadas.

Ainda segundo Ferreira, “[...] a maioria dos países latino-americanos ainda está na fase de democratização cultural” (Ferreira, 2017, p. 45), isso ocorre principalmente porque existem, em alguns casos, limitações econômicas que influenciam o Governo a não investirem tanto quanto deveriam na área cultural, bem como existe a falta de inclusão de projetos de políticas públicas nos projetos governamentais, o que impossibilita os avanços.

A partir da pesquisa de Ferreira, nos deparamos com outros autores que também compartilham da opinião de que deve-se evitar a importação de modelos de políticas culturais. Dentre os autores citados por Ferreira, destacamos Néstor García Canclini, que fala da importância da UNESCO para as discussões das políticas culturais, por meio de seus documentos e conferências, no entanto, também aponta suas discrepâncias:

[...] do ponto de vista do debate sobre as contradições básicas do nosso desenvolvimento, tais conferências reiteram os limites das reuniões intergovernamentais. Complexas questões tecnológicas, linguísticas e artísticas são tratadas apenas por políticos profissionais, em alguns casos sequer eleitos pelos seus povos. São recomendadas medidas para proteger

as culturas indígenas e populares, mas os seus protagonistas não participam (Canclini, 2017, p. 48).

Ainda segundo o autor, os conflitos e dificuldades que acompanham as políticas culturais, as discussões teóricas e metodológicas, aparecem mais nas reuniões de especialistas organizadas por instituições, como os museus e em outros debates intelectuais e também em estudos acadêmicos de uma forma mais pontual e aprofundada, considerando as especificidades locais, se comparadas com as conferências da UNESCO. Canclini, cuja metodologia é escrutinada por Ferreira, sugere que “[...] a cultura deve ser vista, consumida e vivenciada para que haja ‘força social’ no caminho da emancipação” (Ferreira, 2017, p. 45), no entanto, esse modelo proposto por Canclini esbarra no fato de que é preciso que haja um canal de comunicação entre a sociedade e os setores cultural e político via agentes culturais, mas isso acaba não sendo possível devido às “[...] ações incisivas como as da mídia, impondo padrões repetitivos, longe da nossa realidade, que acabam por estabelecer como verdade absoluta qual cultura deve chegar aos cidadãos” (Ferreira, 2017, p. 46) e, conseqüentemente, além da cultura que deve chegar aos cidadãos, também o que é interessante ser preservado.

Sobre os modelos de práticas culturais adotados na América Latina, o teórico paraguaio Tício Escobar diz que é necessário “[...] evitar importação de experiências culturais por serem negativas” (Ferreira, 2017, p. 46), sendo o modelo de práticas ideal aquele que parte das próprias experiências das instituições culturais onde são desenvolvidas as ações, por isso é importante as instituições de salvaguarda, como os museus, que trabalham com os mesmos tipos de acervos como no caso do audiovisual brasileiro, as cinematecas e a rede de MISes (Museus da Imagem e do Som) , fortaleçam suas relações, troquem experiências e trabalhem em conjunto em prol de políticas culturais específicas que supram suas necessidades.

Para além das políticas pautadas por órgãos públicos voltadas para a guarda de acervo e demais processos que permeiam o campo audiovisual, no que se refere à preservação, é importante citar algumas instituições que surgiram com a intenção de ampliar os diálogos e debates sobre o tema. Aqui destaco a FIAF (Federação Internacional de Arquivos de Filmes), que é uma organização que atua à nível internacional, criada em 1938, na França, e que dedica-se às “[...] atividades de recolhimento e preservação de filmes, tanto como obra de arte ou como documento histórico; auxilia na preservação e disseminação desses documentos” (GOV.BR,

2022), sendo importante salientar que ela também atua estimulando vários países na criação e manutenção de arquivos, cinematecas e outras instituições de preservação de registros audiovisuais, dedicando-se à proteção desses registros e desenvolvendo a cooperação entre as instituições que a ela são afiliadas. No Brasil ainda são poucas as instituições afiliadas, sendo elas a Cinemateca Brasileira, a Cinemateca do MAM-RJ e o Arquivo Nacional, o que pode-se considerar um número pequeno diante de todas as instituições brasileiras que possuem essa tipologia de registro em seus acervos, acarretando na dificuldade de um diálogo mais amplo e aprofundado à nível internacional sobre a preservação audiovisual pautada na diversidade e na realidade em que atuam as instituições brasileiras.

Destaco a International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), que é uma associação internacional que mantém relações com a UNESCO e que se preocupa com o cuidado, acesso e preservação à longo prazo do patrimônio audiovisual e sonoro, desenvolvendo iniciativas de associação e treinamento à nível internacional. A IASA foi criada em 1969, em Londres, contando atualmente com a participação de instituições de mais de 70 países, como a Library of Congress (USA), a British Library (UK), a a Bibliothèque National de France. No Brasil, a IASA tem como membro a Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. Uma de suas publicações mais importantes é *A salvaguarda do patrimônio audiovisual: ética, princípios e estratégia de preservação* (2017), que trás a seguinte definição de preservação:

A preservação nos permite transmitir a nossos descendentes o máximo de informações contidas em nossos acervos, dentro do que é possível realizar em nosso ambiente de trabalho. Um arquivo tem a responsabilidade de avaliar as necessidades de seus usuários atuais e antecipar na medida do possível as necessidades dos usuários futuros, equilibrando essas necessidades com as condições do arquivo e de seus documentos (Prentice; Gaustad, 2017, p. 4).

É importante salientar que, de acordo com a publicação supracitada, a principal tese da IASA é a de que nenhum formato de mídia física ou digital poderá ser reproduzido para sempre, afirmando que a obsolescência dos formatos impulsionada pelo mercado “[...] nos obriga a reconhecer que o período de tempo em que era possível a preservação digital de conteúdos armazenados em suporte é finito” (Prentice; Gaustad, 2017, p. 4), sendo a migração para suportes digitais a forma mais segura de se preservar os registros audiovisuais, fazendo a manutenção dos registros

originais enquanto for possível, considerando a deterioração dos suportes e a obsolescência dos equipamentos de reprodução.

Cito também a criação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, em 2008, que viria a concretizar algumas das demandas do setor. Seu surgimento foi possível a partir do espaço aberto pela organização da Mostra de Cinema e Patrimônio de Ouro Preto (CineOP), no 3º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros. Esse evento, iniciado em 2006, têm sido pioneiro em ter como foco a preservação audiovisual, a história e a memória, sendo um instrumento de salvaguarda do patrimônio audiovisual e tecendo diálogos com o campo da educação. Consolidada em 2009, a criação da ABPA fortaleceu os profissionais que trabalham no campo da preservação audiovisual, que passaram a ter um fórum de debates voltados para essa área de atuação.

Com a participação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual e do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, em 2016 foi construído um Plano Nacional de Preservação Audiovisual, cujos principais objetivos são os de “[...] implementar uma Política Nacional de Preservação Audiovisual” (ABPA, 2016), que faria parte das políticas públicas de cultura, considerando as singularidades do setor, visando a promoção do desenvolvimento da preservação audiovisual e aperfeiçoando a legislação para o setor; “[...] promover o reconhecimento do patrimônio audiovisual” (ABPA, 2016), com um olhar estratégico voltado para o desenvolvimento da sociedade brasileira, inclusive economicamente, destinando também recursos específicos para o setor e ampliação dos investimentos; “[...] melhorar a formação e capacitação, ampliando a oferta de cursos para a formação técnica e acadêmica sistematizada no campo da preservação audiovisual” (ABPA, 2016), fortalecendo a qualidade dos serviços de preservação e, principalmente, incentivando o reconhecimento, a regulamentação, a valorização profissional e “[...] fomentar pesquisas e publicações sobre preservação audiovisual” (ABPA, 2016).

A organização da Mostra mantém em sua programação até os dias atuais a Assembleia Anual da ABPA e o Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais, promovendo importantes contribuições nos seminários do evento, se tornando um lugar importante para a troca de experiências e a discussão de temas pertinentes entre as diversas instituições, preservadores e acervos do Brasil.

O Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, que foi citado anteriormente, também foi um suporte para a difusão dos trabalhos preservacionistas

bem como para o desenvolvimento de pesquisas sobre o audiovisual brasileiro. A propagação de publicações científicas se intensificou, sobretudo nos anos 2000, o que mostra o progresso no processo de amadurecimento na área no Brasil. É neste período também que os acervos audiovisuais e sua preservação começaram a figurar como elementos de interesse para os demais envolvidos na produção audiovisual, além do aumento da percepção da preservação como área de atuação profissional.

Em âmbito nacional, deve-se dar importância e fortalecer os trabalhos desenvolvidos por organizações formadas pela sociedade civil, como a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual e o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, mesmo que ainda a teoria seja muito distante daquilo que pode ser realizado e de seus fundamentos, principalmente diante dos entraves impostos pelas instâncias das políticas governamentais.

No entanto, durante a 19ª CineOP, a ABPA lançou a *Carta de Ouro Preto 2024*, que trata-se de um documento de extrema relevância para o futuro da preservação audiovisual no Brasil. Essa carta é resultado de um diálogo contínuo com a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, demonstrando um avanço relevante nas relações com o Governo Federal, propondo iniciativas como a criação de uma Rede Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais e uma Câmara Técnica de Preservação Audiovisual na Ancine. A carta¹⁸ destaca a urgência da criação de políticas emergenciais para acervos em risco, abordando também a importância de atualizar marcos regulatórios, incluindo a regulamentação do VOD (Video On Demand) e o uso da Inteligência Artificial. As enchentes ocorridas no final do mês de abril de 2024 no Rio Grande do Sul, reforçam a necessidade de ações entre os Governos Federal e Estadual de forma coordenada e uma abordagem que considere as questões ecológicas e climáticas para a preservação de acervos.

Quando voltamos para as questões do setor audiovisual em âmbito paranaense, entre as diferentes trajetórias das ações culturais, destaca-se que, por meio do *Texto base para a construção do plano setorial do audiovisual no Paraná*, resultado da Reunião Estadual do Conselho de Cultura, conselho este coordenado em 2017 pela professora e pesquisadora Solange Straube Stecz e o cineasta Jeferson Ayetta de Miranda, é possível entender que para que os trabalhos de caráter preservacionista tenham êxito no que tange as instituições de salvaguarda, é

¹⁸ Documento na íntegra disponível em: <<https://cineop.com.br/n/carta-de-ouro-preto-2024-encontro-nacional-de-arquivos-e-acervos-audiovisuais-brasileiros/>>. Acesso em: 19 set. 2024.

imprescindível que:

[...] os primeiros pilares institucionais devem estar fincados nos municípios, em seus centros de memória e museus locais, bem como na atenção a formação de profissionais que possam localmente cuidar dos primeiros passos da documentação, preservação e difusão do patrimônio da cultura desenvolvida na região (Stecz; Miranda, 2017, p. 16).

Os programas e leis de incentivo para o setor audiovisual no Paraná, em suma, são direcionados para o fomento da produção audiovisual no Estado, ficando à cargo das instituições museológicas, pesquisadores, realizadores e instituições de ensino o suporte dessa prática. Dentre as atividades realizadas especificamente em Curitiba, com o auxílio dos recursos do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura, da Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba, foi realizado em 2022 pelo Edital 078/2021 (que era direcionado especificamente para a Cinemateca de Curitiba) a Oficina de Formação em Preservação Audiovisual, ofertado pelo projeto LabEducine¹⁹, visando estimular as ações preservacionistas, principalmente as direcionadas aos registros paranaenses.

A Oficina se propõe a apresentar uma introdução à preservação analógica e digital, discutir questões de arquivamento, catalogação, gestão de acervos públicos e particulares, uso de ferramentas de apoio para preservação, evidenciando assim a importância da preservação audiovisual e como a mesma é ainda mais eficaz e potente quando é pensada desde o planejamento da obra audiovisual (Labeducine, 2023).

Antes disso, no ano de 2015, o setor audiovisual realizou em três etapas o 1º Fórum Paranaense de Cinema, tendo como objetivo reunir profissionais envolvidos nas diversas atividades audiovisuais para discutir, organizar e encaminhar demandas aos poderes públicos. Os representantes de preservação audiovisual presentes, reconhecendo o crescimento da produção audiovisual no Estado e a urgência da preservação, não apenas dos produtos finais em suportes tradicionais, de nitrato e acetato, ou digitais, mas de toda a documentação que envolve os processos, desde a pré-produção, entendendo a necessidade da implementação urgente de uma cultura da preservação na esfera estadual. De acordo com o que foi noticiado por Laís Melo, o objetivo era o de “[...] debater os desafios e perspectivas do setor, a proposta é,

¹⁹ O Laboratório de Cinema e Educação – LabEducine “[...] desenvolve projetos de extensão e de pesquisa vinculados ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual e ao Programa de Mestrado Profissional em Artes da Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II/FAP” (Labeducine, 2015).

coletivamente, formular propostas de políticas públicas que potencializem essas e outras áreas do audiovisual” (Melo, 2018). O fórum teve mais duas outras edições, uma em 2018 e outra em 2019, com a organização do Festival Olhar de Cinema, da Associação de Vídeo e Cinema do Paraná e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar. Destacamos também que na edição de 2019 houve a participação da Superintendência-Geral da Cultura do Paraná nesse fórum; a superintendente de Cultura do Paraná, Luciana Casagrande Pereira salientou que sua gestão, iniciada naquele ano, teria como uma de suas metas a intensificação dos diálogos com os municípios do Estado.

No Governo de Carlos Massa Ratinho Júnior iniciado em 2019, seguindo os passos do Governo Federal, deixou de ocupar a condição de secretaria para ocupar a condição de superintendência, sendo que somente em 2023, com uma nova gestão federal e com uma reforma administrativa estadual, a Secretaria de Estado da Cultura voltou a existir, sendo desmembrada da Secretaria de Estado da Comunicação, voltando a atender somente as demandas do setor cultural e ampliando seus trabalhos. Com o novo Governo Federal e com a reestruturação da Secretaria de Estado da Cultura, de acordo com o que foi noticiado pela Assembleia Legislativa do Estado do Paraná, Casagrande diz que:

[...] o setor do cultural paranaense vive um “momento histórico” em relação ao fomento e investimentos financeiros. De acordo com ela, isso se deve ao volume de recursos vindos da Lei Paulo Gustavo destinados ao Estado, além de uma série de ações da pasta que permitiram produtores e municípios se prepararem para ter acesso aos editais de cultura. “A Cultura tem a oportunidade de alcançar um protagonismo fora de sua bolha” (Casagrande *in* Alonso, 2023).

Há também nesse movimento em prol da preservação audiovisual uma intensa participação da comunidade acadêmica, como o LabEducine e o Fórum Paranaense de Cinema, anteriormente citados e a promoção de outras atividades, como a Mostra da Preservação Audiovisual Cinemateca, organizada pelos estudantes da disciplina Cultura da Preservação Audiovisual, do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná. Ao tratar de ações culturais, Cunha afirma que elas elaboraram-se “[...] historicamente como forma de atividade simbólica e sociopolítica, a partir de projetos e no interior de organizações da sociedade civil” (Cunha, 2010, p. 40), isso demonstra que além do poder governamental, os trabalhos realizados por grupos da sociedade civil são imprescindíveis na construção de

projetos que contribuem para o desenvolvimento da cultura.

É desejável, no entanto, que haja articulação dessas ações locais com políticas culturais estaduais tanto através de legislações específicas de estímulo aos atos de preservação e difusão, quanto a adoção de projetos e políticas que reúnam necessidades mais complexas que possam ser desenvolvidas para atender demandas das instituições museológicas que são detentoras de acervos audiovisuais. Pode-se observar a participação da Cinemateca de Curitiba em algumas dessas ações, mas se deve pontuar que o MIS-PR também promove atividades e ações em prol da causa preservacionista.

Cita-se como exemplo um curso ofertado pela instituição, em 2019; o *Curso de preservação audiovisual em película*, com Hernani Heffner, que tinha ênfase no manuseio de películas e na sua preparação para conservação de longo prazo e outro curso realizado pela instituição foi em 2021, com o professor e cineasta Luis Fernando Severo. É importante salientar que no Paraná os cursos desse gênero são ofertados em poucas ocasiões, sendo que a Cinemateca de Curitiba já ofertou cursos parecidos por meio de editais culturais. A demanda é grande, tanto que quando cursos que envolvem a preservação são anunciados, as vagas esgotam-se em pouco tempo.

Evidenciando a atuação das instituições museológicas, durante a 18ª CineOP, em Minas Gerais, o MIS-PR, participou da constituição da formação do Encontro Nacional dos Museus de Imagem e Som e do Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som – MIS em Rede. A iniciativa para a formação desse fórum teve início há mais de um ano, envolvendo também outros museus da rede de MISes, sobretudo os de São Paulo, Goiás, Campinas, Ceará, Alagoas e Belo Horizonte.

Esses eventos voltados especificamente para a rede de MISes são fundamentais para atender e compreender as demandas dessas instituições, pois elas possuem características muito singulares, englobando a área audiovisual, o museu tradicional e a área tecnológica; para Mirele Camargo, atual diretora do MIS-PR “[...] durante o encontro, foi identificada a necessidade de resolver essas questões e promover a troca de informações e experiências, a fim de alcançar um alinhamento em nível federal” (Camargo *in* MIS, 2023). O Fórum MIS em Rede tem como objetivo estreitar as relações e funcionar como canal de comunicação entre todos os MISes do Brasil, sejam eles municipais ou estaduais. Além disso, outros museus com as mesmas características poderão participar, abrangendo os locais onde a demanda por esse tipo de apoio esteja presente.

O cenário de instabilidade nas políticas culturais é algo que assola o Brasil desde tempos remotos, agravado por governos que não tinham a cultura como uma das prioridades em seus planejamentos, quer seja por questões ideológicas ou por não enxergarem o potencial econômico e educativo da cultura. Isso acabou comprometendo a curto e longo prazos a preservação de registros audiovisuais, inclusive daqueles que estavam sob a guarda de instituições, principalmente as museológicas e diretamente vinculadas ao Estado, que são dependentes dessas políticas para sua subsistência.

Mesmo diante de tantas fragilidades e transitando pelo cenário instável que acomete a cultura brasileira, o MIS-PR vem fortalecendo seus vínculos com outras instituições. A consolidação do Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som veio para sanar uma debilidade institucional, que era a falta de comunicação com seus pares, principalmente com os quais compartilha especificidades, sobretudo no que tange seus acervos, o que contribui na visibilidade das instituições e na troca de saberes e práticas preservacionistas. Dessa forma, o MIS-PR acaba sendo ao poucos, cada vez mais reconhecido pelo seu trabalho e potencial como instituição museológica que se empenha na salvaguarda de registros audiovisuais.

2 MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ: CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA TRAJETÓRIA ALÉM DO IMAGINÁRIO

Os museus apresentam-se como instrumento de preservação da memória cultural de uma sociedade, bem como são responsáveis pela preservação patrimonial. Até pouco tempo atrás, os museus eram vistos pela sociedade como instituições que tinham como finalidade somente a guarda de objetos, havendo com o passar do tempo uma alteração nas suas funções, deixando de serem apenas depósitos para assumir, segundo o pesquisador Luis Marcos Suplicy Hafers, “[...] uma dinâmica de objetivos inspiradores, um grande acervo de dados que agreguem estudiosos sob novas considerações e conceitos” (Hafers, 2011, p.121).

Neste sentido, a definição de museu é a de que ele é “[...] uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial” (Icom, 2022). Os museus possuem como princípios proporcionar experiências educativas e de fruição, provocando a reflexão e partilhando o conhecimento com o público que usufrui de seus espaços, sendo que a definição elaborada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), contou com a participação de diversos países, dentre eles o Brasil, sendo consultados diversos especialistas, individualmente e por meio de debates promovidos em diferentes regiões do país. A definição do ICOM assemelha-se à do Estatuto dos Museus, lei federal brasileira sancionada em 2009, que considera como museus:

[...] as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (Brasil, 2009).

Os avanços para a criação de legislações específicas para essa área são frutos dos esforços e da percepção, por parte da sociedade brasileira, perante a necessidade de se criar condições para atender a um princípio básico de cidadania, que é o de assegurar a todos o acesso à cultura. Para a museóloga e professora Maria Cristina Oliveira Bruno, destaca que são realizados, no Brasil e em outros países “[...]”

expressivos esforços governamentais para a implantação de novos museus, para a elaboração de legislações que normalizem as ações museais” (Bruno, 2011, p. 30), após anos de espera e luta por parte da população e dos trabalhadores da cultura, contribuiu para a consolidação de uma política voltada para o setor, vindo também a fomentar a criação de novas instituições museológicas.

Somente em Curitiba existem cerca de 25 museus²⁰, sendo a Cinemateca de Curitiba e o Museu da Imagem e do Som do Paraná os únicos a terem a preservação audiovisual como uma de suas principais finalidades. O Museu da Imagem e do Som do Paraná possui um acervo de mais de 3 milhões de itens²¹, que se dividem em fotografias, negativos, discos de vinil, depoimentos, fitas de áudio, fitas cassete, documentos e filmes, além de contar com mais de seiscentos equipamentos utilizados para manipular, exibir e gerar esses materiais, tais como câmeras, radiolas, TV's, projetores, dentre outros equipamentos.

[...] o museu conta também com uma biblioteca especializada que possui mais de dois mil livros e periódicos sobre cinema, fotografia, música, memória e áreas afins. Pesquisadores de diversas áreas que tiverem interesse podem ter acesso ao acervo do museu mediante solicitação prévia (Baú, 2014).

Para se chegar nessa atual configuração, ao longo dos anos o museu passou por algumas adaptações derivadas dos projetos e planejamentos de políticos e culturais de ordens institucional e governamental, tanto no que concerne a sua infraestrutura quanto na gestão de seus acervos.

²⁰ A lista completa dos museus de Curitiba está disponível no site *Instituto Municipal Curitiba Turismo*. Disponível em: <<https://turismo.curitiba.pr.gov.br/conteudos/museus/140/1>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

²¹ Informação disponível em: <<https://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Acervo-e-Pesquisa>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

2.1 O “MUSEU DA IMAGINAÇÃO”: DE UMA SALA DE BIBLIOTECA PARA O PALÁCIO DA LIBERDADE

O Museu da Imagem e do Som do Paraná começou a se formar na Biblioteca Pública do Estado do Paraná, no ano de 1968; na época, a novidade foi noticiada pelo jornal *Diário do Paraná*, como a de um museu que tinha por objetivo inicial o de “[...] guardar para a posteridade a voz de todas as personalidades do Paraná” (Diário, 1968, p. 2). A primeira sede do museu foi uma sala da Biblioteca Pública do Paraná, criada por iniciativa da professora Nancy Westphalen Corrêa. O MIS-PR nasceu numa época em que o exemplo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ)²² estimulava a formação de unidades semelhantes em vários estados; a intenção inicial era a de gravar depoimento de todas as personalidades paranaenses, fossem elas escritores, poetas, pintores, escultores, compositores ou políticos.

Acreditava-se, desde o início, no potencial e na importância histórica desse projeto, sendo afirmado por um dos trabalhadores entrevistados pelo jornal *Diário da Tarde*, ao dizer que “[...] o empreendimento poderá se estender até mesmo para fins didáticos” (Diário, 1968, p. 2). Embora a inauguração estivesse prevista para setembro de 1968, ela ocorreu somente em 25 de março de 1969, juntamente com a inauguração da sala braile e a abertura da exposição do Museu Histórico, na Biblioteca Pública do Paraná.

A presença de Tarso Dutra, que na época exercia o cargo de Ministro da Educação e Cultura é enfatizada, ficando claro que as intencionalidades do museu estavam aparelhadas às medidas políticas instituídas pelo regime militar que estava em vigor. Sobre o setor de cinema, de acordo com o que foi noticiado pelo jornal *Diário da Tarde*, havia a pretensão de que todos os filmes produzidos no Paraná fossem catalogados, além disso o setor também abrangeria a “[...] premiação de filmes brasileiros, exposições sobre cinema e instituição de prêmios a personalidade

²² “Fundado em 1965, o Museu da Imagem e do Som foi pioneiro no Brasil ao lançar um novo modelo audiovisual. Hoje, o MIS-RJ possui cerca de 350 mil itens em seu acervo que evidenciam a riqueza da cultura brasileira, especialmente, da carioca. Instituição de referência internacional, um espaço da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, o Museu da Imagem e do Som (MIS) abriga um acervo constituído por vinte e quatro coleções que reúnem documentos nos mais variados suportes como partituras, fotografias, discos, filmes e vídeos, recortes de jornal, textos, entre outros. Além das coleções doadas ou adquiridas, o MIS, produz, desde 1966, sua própria coleção, ‘Depoimentos para a posteridade’, formada a partir da gravação em áudio e vídeo de depoimentos prestados por personalidades da cultura brasileira. São quase mil depoimentos, que perfazem, aproximadamente, quatro mil horas de gravação inédita” (Museus, 2021).

paranaense, ou não, que mais se tenham destacado no ano” (Diário, 1969, p. 3).

O MIS-PR, ainda recentemente inaugurado, se fazia ativo mas, embora fosse conhecida a importância das ações desenvolvidas pelo museu, já entre 1969 e 1970 encontraram-se indícios das primeiras dificuldades que o museu viria a enfrentar e que seriam constantes obstáculos no seu processo de expansão e estruturação. De acordo com um artigo do jornal *Diário da Tarde*, o MIS-PR sofria com a falta de verbas para a aquisição dos materiais necessários para as gravações dos documentários, especificamente “[...] não possuía recursos para comprar carretéis de fitas para uma gravação considerada importante, e em consequência a solução é aguardar que melhores dias cheguem” (Diário, 1970, p. 5), revelando que o museu realizava suas atividades e atendia as demandas impostas sem recursos suficientes e que mesmo com as propagandas havia um certo descaso por parte do poder público na manutenção do museu, o que prejudicava seu pleno funcionamento.

O espaço físico ocupado pelo MIS-PR na Biblioteca Pública do Paraná era limitado, o que fazia com que ele acabasse não sendo apropriado ao desenvolvimento de todas as atividades almejadas pelo museu. No entanto, um dos episódios mais decepcionantes que viria a surgir nesse cenário de dificuldades que se faziam frente ao desenvolvimento do museu, constatou-se em notícias do ano de 1971. Foi relatado o cometimento de atos de depredação de seu acervo, à exemplo de páginas de livros queimadas por cigarro e a depredação de equipamentos e de objetos em modo geral. Na tentativa de coibir e denunciar esses atos, no dia 13 de março de 1972 foi inaugurada uma exposição no espaço do Museu da Imagem e do Som.

Dezenas de livros mutilados, rasgados, rasurados, como vítimas de uma guerra diferente, onde a ignorância é a vencedora e a gilete e as canetas são as armas, estarão às vistas dos visitantes. É para chocar mesmo, Enciclopédias valiosíssimas obras caras, dicionários ilustrados, livros de história, compendios de poesia, desfilarão aos olhos com páginas arrancadas, cantoneiras mutiladas e folhas-de-rosto aos pedaços. Marly Correia, a idealizadora da mostra, explica o intuito: “sempre mostramos só o lado bom. Acharmos que os leitores também devem saber do grotesco que acontece em nossas salas de leituras, onde dezenas e dezenas de livros são retalhados mensalmente” (Diário, 1972, p. 8).

Tendo como exemplo essa iniciativa, pode-se afirmar que o papel social do museu se fazia presente já nesse período, estando a comunidade envolvida também em debates sobre assuntos que eram relacionados ao campo das artes, que eram promovidos pelo museu, visando o fomento à discussão dos mais variados assuntos

e contribuindo para a expansão do campo artístico e a aproximação entre a comunidade e as artes. Sobre os debates, destaca-se a notícia:

O Museu da Imagem e do Som do Paraná estará realizando, no próximo dia 13, às 20h 30m, no auditório da Diretoria de Assuntos Culturais, a Rua Ébano Pereira, 240, 2º andar, debates sobre Artes Plásticas. Na oportunidade, o Museu estará gravando e filmando os artistas presentes, para que os depoimentos fiquem arquivados, enriquecendo o seu acervo (Diário, 1973, p. 3).

Em 27 de junho 1974 marca a mudança de instalações do museu, que desde 1972 tinha como sede a Secretaria de Estado da Cultura, passando então a funcionar na recém inaugurada sede do Museu de Arte Contemporânea, que também abrigava o Conselho Estadual da Cultura. Com o auxílio de Fernando Velloso, então diretor do Museu de Arte Contemporânea, foi possível a ocupação do antigo prédio da Secretaria do Trabalho e Assistência Social, localizado na Rua Westphalen, esquina com a Praça Zacarias, sendo uma parte do imóvel cedida ao MIS-PR.

Em 1975 o museu passou a desenvolver as atividades da então chamada Filmoteca Educativa; seguindo as determinações do então secretário da educação Borsari Netto e considerando o audiovisual como uma ferramenta de ensino para as escolas, conforme a concepção de educação e cultura impostas pelo regime militar, o museu passou também a emprestar seu acervo para esses professores, além de exibí-los. O museu disponibilizaria “[...] listas esclarecedoras do material que compõe o acervo, o que facilitará a escolha de temas que se enquadrem aos planejamentos a serem desenvolvidos nos currículos escolares” (Diário, 1975, p. 3). Os registros audiovisuais em questão tratavam-se de curta-metragens, em película de 16mm, a exemplo de *Um rei fabuloso* (1965)²³, *A transamazônica* (1970)²⁴, *Arte brasileira* (1970)²⁵, *Os melhores do mundo* (1973)²⁶, dentre outros.

Nessa época também já existiam concursos promovidos pelo museu, que também contribuíam para que seu acervo fosse expandido com os materiais que eram enviados para concorrerem às premiações, tendo como exemplo o concurso fotográfico *Imagens Paranaenses*, tema do ano de 1976 do Concurso Fotográfico do Museu da Imagem e do Som do Paraná. De acordo com o que foi noticiado na época,

²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cc072WwnO3A>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8Io0WfKo0Qo>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GgKc_szsJBQ>. Acesso em: 10 fev. 2024.

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=44NMdZOYdr8>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

sobre os temas escolhidos “[...] o concorrente pode optar pelas construções históricas, construções antigas, marcos históricos, monumentos, templos, aspectos turísticos, tradições, folclore e costumes do Estado do Paraná” (Diário, 1976, p. 2), mostrando mais uma vez que a institucionalização do espírito nacionalista e regionalista estavam incutidos em todas áreas que permeavam os campos da cultura e da educação.

Mesmo participando ativamente na difusão e produção de atividades artísticas, culturais e educativas e até então instalado em uma sede tida como definitiva, no ano de 1981 o museu foi mais uma vez realocado, passando a funcionar na Coordenadoria da Comunicação Cultural da Secretaria da Cultura e do Esporte. Segundo noticiado na época, funcionariam normalmente a filmoteca, o setor de recuperação, de folclore e de gravações, anunciando que “[...] as instalações definitivas do Museu serão na Barão do Rio Branco, onde funcionava a Secretaria da Justiça” (Diário, 1981, p. 2). No entanto, de acordo com as informações oficiais da Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, o museu ficou desativado entre os anos de 1981 e 1984.

O espaço não era o ideal para o funcionamento do museu, mas ele funcionou ali até 1982, quando foi desativado após o término da gestão do jornalista Reynaldo Jardim. Na opinião de Luis Fernando Severo, segundo a coluna de Sérgio Viralobos para o jornal *HojePR*, Jardim “[...] pegou o aparelho cultural muito desestruturado e acabou perdendo a sede” (Viralobos, 2023). Antes de Jardim, o MIS-PR foi dirigido por Marcelo Marchioro, que foi deslocado para a direção artística da Fundação Teatro Guaíra e César Ribeiro da Fonseca que, mesmo com as precárias condições técnicas e a falta de uma estrutura adequada, fizeram com que o setor de exposições se desenvolvesse, assim como a produção de audiovisuais e, especialmente gravações de depoimentos.

Com a desativação do MIS-PR, no final da gestão do governador Ney Braga, o Museu de Arte Contemporânea ampliou suas instalações para a área que o MIS-PR ocupava. Na gestão de José Richa, o MIS-PR voltou para algumas salas da Secretaria da Cultura e depois foi realocado para um imóvel alugado na Rua XV de Novembro. Dali saiu para a Rua Martim Afonso, nº 280, que julgava-se que seria sua sede definitiva, mas que cuja estrutura não era adequada para receber o museu. Sobre a nova troca de sede, o jornalista Aramis Millarch, em um artigo para o jornal *Estado do Paraná*, de 1987, onde em tom crítico abordava as sucessivas mudanças de sede do MIS-PR, tece o seguinte comentário:

[...] mais uma vez, seu destino era de enfrentar problemas de espaço e instalações técnicas. Agora, se espera que ganhe ao menos uma sede condigna e deixe de ser aquela unidade que Fernando Velloso, tão bom trocadilhista quanto artista plástico, chama de **"Museu da Imaginação"** (Millarch, 1987, p. 17, grifo nosso).

Nesse período extinguiram-se as notícias e menções ao museu das páginas dos jornais, que até então eram constantes, principalmente sobre a divulgação de concursos e aberturas de exposições. Em 1981 a situação do museu demonstrou-se grave perante a denúncia pública realizada pelo então deputado Mário Celso Cunha. Segundo Cunha, o Governo estaria sendo omissos quanto a situação do patrimônio histórico paranaense, denunciando também o desaparecimento de filmes que marcaram a história do Paraná. Citando o relato de Cunha para o *Diário do Paraná*, ele é incisivo ao afirmar que “[...] que filmes que datam de 1930, englobando documentários, jornais de tela e outros, estão ficando podres e inúteis devido à falta de cuidado” (Diário, 1981, p. 3). O deputado também solicitou que a Secretaria de Cultura e Esporte tomasse medidas visando a preservação desses arquivos e criticou o museu quanto o uso de verbas, que em seu entendimento estariam sendo aplicadas mais em publicidade do museu do que na preservação de seu acervo.

Passado esse período de instabilidade, a sua reabertura se deu em 29 de maio de 1985, em um edifício localizado na Rua XV de novembro, nº 1425, com a exposição “Registros Pictográficos nos Presídios Estaduais”, que mostrava as diferentes formas de expressão manifestadas por detentos durante um período de quase 100 anos. Segundo o jornal *Correio de Notícias*, a reabertura do MIS-PR seria “[...] presidida pelo secretário Fernando Ghigmone, da Cultura e do Esporte e contará com a presença de inúmeras autoridades ligadas às áreas da política e da cultura” (Correio, 1985, p. 7). É interessante salientar aqui que falamos de algo muito difícil para qualquer museu, que é o sucateamento, a perda de seu acervo e o fechamento de suas portas para o público, por falta de manutenção por parte de seus mantenedores, que no caso é o poder público. No entanto, oportunamente, quando há algum evento de relevância social, essas mesmas pessoas que deveriam contribuir com a manutenção do museu e por algum motivo não fizeram, reaparecem como se nada tivesse acontecido, realizando a autopromoção de suas imagens como defensores da cultura e promovendo a manutenção dos laços de sociabilidade entre a cultura e a política.

Mesmo com críticas positivas e com boa repercussão de suas atividades, em

1986 foi novamente realocado para a sede da Rua Martim Afonso. Sobre a realocação, Millarch tece críticas, inclusive sobre a forma como o museu vinha sendo administrada pela Secretaria de Cultura e Esportes. Levantou a questão: “[...] por que o governo José Richa - leia-se Secretaria da Cultura e Esportes - adquiriu há quase dois anos um prédio que não se prestava para a instalação de um Museu?” (Millarch, 1987, p. 17), pois essa sede era definitivamente um local impróprio para o funcionamento do museu e só não foi retirado de lá devido ao alto valor investido pela Secretaria para se adquirir o imóvel. Também foi enfático ao apontar que “[...] as salas são incômodas, não há possibilidades de fazer obras que resolvam a situação” (Millarch, 1987, p. 17), sendo impossível desenvolver muitos dos projetos previstos para o museu.

O próprio diretor do museu na época, que era o Francisco Bettega Neto, chamava a sede de “pombal”, em referência ao tamanho do espaço, que era minúsculo para abrigar um museu, já que tratava-se de uma residência que pelos padrões poderia abrigar uma família com quatro, no máximo cinco integrantes. Em concordância, Millarch tece a crítica de que o MIS-PR era uma espécie de “filho engeitado” pelo poder público, dado ao tamanho descaso que tinham por ele e “[...] que ao longo de duas décadas tem percorrido endereços improvisados, o que faz com que ao invés de ampliar seu acervo, o perca cada vez mais” (Millarch, 1987, p. 17). O acervo que se perdia dentro de um “pombal” era um dos fatores que corroboraram para o apelido tragicômico de “Museu da Imaginação”, pois sempre haviam projetos a serem desenvolvidos, ideias para serem colocadas em prática, no entanto, o museu encontrava-se cada vez mais sucateado, com um acervo preservado em péssimas condições e sem uma sede própria definitiva.

Depois de todas essas realocações, em 1989 o MIS-PR mudou-se para o Palácio da Liberdade, também conhecido como o prédio do antigo Palácio do Governo, localizado na Rua Barão do Rio Branco, voltando a ser notícia nos jornais depois de um período de raras menções. Todo o acervo do museu ficou encaixotado até 1985, sendo muitos objetos danificados e tantos outros desaparecidos. O fato do museu passar por essa situação calamitosa, com desfalques e sucateamento de objetos do acervo, sendo fechado e reaberto depois de tantos anos, como se nada tivesse acontecido, como um empreendimento qualquer, demonstra o descaso e a irrelevância com que o museu foi visto pelo poder público. O museu tinha importância somente para aqueles que faziam parte da instituição e do segmento cultural, tanto

que “[...] desde 1984 ele vinha sendo discutido e reavaliado” (Correio, 1989, p. 11), sendo decidido que esses estudo deveriam “[...] ocupar-se com duas áreas de pesquisa e formação de um novo acervo: Sociedade e Trabalho, Comunicação e Linguagem” (Correio, 1989, p. 11), no entanto, atualmente o acervo não possui essa divisão por segmentos, mas sim por coleções²⁷, provavelmente devido a grande quantidade de objetos. Para preservar esse acervo que restou, assim como o acervo que viria posteriormente, começou a ser realizada a catalogação dos objetos do acervo, visando a manutenção de sua integridade. Porém, essa catalogação também não foi mantida, sendo refeita diversas vezes ao longo dos anos.

O jornal *Correio de Notícias*, na matéria que foi citada anteriormente trata essa mudança de sede como sendo uma “inauguração” do museu; nesse período Valêncio Xavier era o diretor do MIS-PR e pretendia realizar na “inauguração”, uma sessão de filmes. Além disso, já haviam sido acertadas “[...] quatro exposições, que terão lugar no museu: de fatos sobre cinema de Oswaldo Candeias, com projeção de slides; de uma coleção de gramofones antigos de Joel Mendes; das fotos de Guilherme Gluck” (Correio, 1989, p. 11). Como se inaugura uma instituição que já havia sido inaugurada há duas décadas atrás? É como se houvesse um apagamento da história do museu, omitindo do público tanto suas benfeitorias quanto os infortúnios que permeiam sua trajetória, borrando seu abandono por parte do poder público com uma nova sede e o descaso do Governo para com o diretor e demais trabalhadores do museu, que trabalhavam arduamente para geri-lo, negligenciando a história e a trajetória do MIS-PR.

Foi somente em 2002 que o Palácio da Liberdade passou a ser considerado a sede definitiva do MIS-PR, com a transferência do imóvel do Governo Federal para o Estado com o objetivo da criação de uma sede nova para o museu. No entanto, como parecia bom demais para ser verdade, o prédio encontrava-se em ruínas e precisava ser reformado; as reformas começaram somente 2012, sendo o MIS-PR reaberto somente em 2016. Mas diferentemente das anteriores, o museu não ficou fechado, ele passou a funcionar no bairro Santa Cândida²⁸ até o término da reforma do Palácio da Liberdade.

O cineasta e professor Luis Fernando Severo, que foi diretor do museu entre

²⁷ Questões referentes aos objetos que compõem o acervo são abordadas no Capítulo 3.

²⁸ Algumas questões relativas a esse processo de mudanças de sede são abordadas no próximo subcapítulo.

os anos de 2011 e 2016 e trabalhou no museu por volta de 1980 a convite do diretor na época, o César Ribeiro da Fonseca, sendo que também já deu aulas de cinema no local. Em entrevista ao site G1, Severo afirmou que a volta do MIS-PR para o Palácio da Liberdade era algo aguardado há muito tempo, ao falar da importância do museu em sua vida disse que “[...] sinto como se tivesse que dar continuidade a um ciclo de vida, pois tenho muito apego por esse lugar” (Severo *in* Baú, 2014).

Severo também nos concedeu uma entrevista e dentre seus apontamentos, ele falou um pouco sobre as condições em que o MIS-PR se encontrava quando assumiu o cargo de diretor do museu:

Eram condições muito ruins, inclusive o secretário de cultura, quando me fez o convite, me avisou que seria um grande problema, que o MIS era um grande problema e que havia gente que achava que o MIS deveria fechar e o acervo dele ir para o Museu Paranaense. Me pediu para avaliar bem a situação e ver o que era possível; essa sede histórica estava fechada, em ruínas, parecendo para algumas pessoas até impossível de restaurar. O MIS estava em um grande galpão no Santa Cândida, aonde havia funcionado o Banestado e o acervo estava espalhado pelo galpão em condições bem precárias (Severo, 2024).

Depois de tanta peregrinação e sendo o Palácio da Liberdade a atual sede do MIS-PR, local que por mais tempo abrigou o museu, trataremos de discutir de forma mais aprofundada questões relativas à história do edifício, bem como de suas características arquitetônicas e das atividades do museu nesse espaço.

2.2 MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ: A CHEGADA DO “MUSEU DA IMAGINAÇÃO” AO PALÁCIO DA LIBERDADE

O Palácio da Liberdade, que é a atual sede do MIS-PR, é um edifício de grande relevância histórica e patrimonial para a cidade de Curitiba; tombado como patrimônio histórico pelo Estado em 20 de junho de 1977, sendo considerado desde então como Patrimônio Histórico e Cultural, inscrito no Livro Tombo sob o nº 59, processo 60/77 e também palco de diversos eventos políticos, enquanto sede governamental. Sendo um dos poucos edifícios oitocentistas que restaram na antiga Rua da Liberdade e o escolhido para ser a sede definitiva do MIS-PR, o edifício acaba encontrado-se imbricado ao museu, tanto historicamente, já que o museu faz parte da

história do edifício e vice-versa, quanto em questões que cabem ao campo da preservação e principalmente ao da conservação, isso porque o acervo do museu depende diretamente das condições infraestruturais do edifício para sua subsistência.

Remontando à sua origem, o Palácio da Liberdade foi construído entre os anos 1870 e 1890 pelo engenheiro italiano Ernesto Guaita; o edifício foi inicialmente idealizado para ser a residência do engenheiro Leopoldo Ignácio Weiss e de sua esposa, Izolina Izaura Carneiro Weiss. Sobre o engenheiro Weiss, tem-se a informação de que “[...] como engenheiro civil, Leopoldo Ignácio Weiss instalou linhas telegráficas no interior do Paraná e Rio Grande do Sul, tendo trabalhado com Ernesto Niemeyer do ano de 1886 a 1889” (Museu, 1989, p. 5).

FIGURA 1 - GRAVURA DE 1880



FONTE: Arquitetura mundo afora. Disponível em:
<<https://www.arquitetandomundoafora.com.br/post/palacio-da-liberdade-curitiba-pr-a-recuperao-da-arquitetura-através-da-intervencao>> .
Acesso em: 5 mai. 2024.

A figura acima se trata de um dos primeiros registros do Palácio da Liberdade; denota-se que já em 1880, a preocupação com o planejamento urbano de Curitiba se intensificava; a capital da então província crescia e se desenvolvia

rapidamente, o que demandava decisões estratégicas à respeito dos encaminhamentos de seus projetos urbanos, aliado a isso, a visita do então imperador D. Pedro II à província do Paraná impulsionaram os projetos e melhorias. Ainda nesse ano, foi solicitado pela Câmara Municipal de Curitiba um estudo para a implantação de uma estação ferroviária na cidade. A pesquisadora, arquiteta e urbanista Analu Cadore analisa a produção arquitetônica de Guaita em Curitiba e sua contribuição para o desenvolvimento da cidade em um contexto histórico de Curitiba no século XIX e também trás curiosidades sobre a região em que foi construído o Palácio da Liberdade, revelando que “[...] na inauguração da ferrovia, em 1885, a extensão da Rua Leitner que chegava até a estação - conforme Ferucci havia planejado - foi batizada de Rua da Liberdade (atual Barão do Rio Branco)” (Cadore, 2010, p. 54).

Ainda segundo a autora, em 1888 “[...] a partir do eixo da Rua da Liberdade até a estação ferroviária, Ernesto Guaita elaborou o plano ‘Nova Curitiba’, em linhas reticulares, que previa a expansão da cidade” (Cadore, 2010, p. 55). O planejamento de Guaita serviu como base para a expansão urbana de Curitiba durante muitos anos, formando ruas paralelas e perpendiculares à então chamada Rua da Liberdade²⁹, ou seja, o planejamento urbano de Curitiba tem como ponto de referência inicial a Rua da Liberdade, atual Rua Barão do Rio Branco. Já o pesquisador Marcelo Saldanha Sutil comenta que essa rua também era conhecida como “rua do poder” pois, segundo o pesquisador nela “[...] situavam-se o Palácio do Congresso, o Palácio do Governo e o Paço Municipal (a partir da segunda década do século)” (Sutil, [s.d.], p. 4), lembrando que a rua também era conhecida por sediar desfiles e cortejos em homenagem aos políticos e celebridades como forma de recepção na cidade.

No contexto político, durante o ano de 1890, assumiram o poder no Paraná quatro governadores e três vice-governadores. Os governadores nomeados foram José Marques Guimarães, Américo Lobo Leite Pereira, o tenente coronel Innocencio Serzedello Correia e o general José Cerqueira Aguiar Leme. O tenente coronel Innocencio Serzedello Correia assumiu o governo em 28 de agosto de 1890 e em outubro daquele mesmo ano, mandou abrir concorrência para a compra do Palácio do

²⁹ “O modelo Beaux-arts estava presente na relação de axialidade entre a porta principal da Estação Ferroviária e o eixo da Rua Barão do Rio Branco e na concepção “ecletica” dos principais edifícios. O desenho da rua tem como ponto de fuga a Praça Generoso Marques, que contém o Paço da Liberdade (Antigo Paço Municipal), projeto de autoria do engenheiro e prefeito Cândido de Abreu, de arquitetura Art Nouveau. Na rua Barão do Rio Branco localizavam-se o Palácio do Governo (atual Museu da Imagem e do Som) e a Assembléia Legislativa (atual Câmara Municipal), projetados por Ernesto Guaita, além de principais hotéis e lojas de comércio” (Gnoato, 2009, pp. 5-6).

Governo, sendo a escritura assinada em 24 de outubro de 1890 (MIS, 1989). Correia deixou o Paraná em novembro, o que torna provável que ele nem tenha chegado a se transferir para o Palácio, pois “[...] não se tendo encontrado nenhuma notícia da mudança e da inauguração do prédio, embora a transferência do Palácio do Governo estivesse prevista para alguns dias depois da compra” (MIS, 1989, p. 5).

Generoso Marques dos Santos, governador eleito em abril de 1891, foi deposto em novembro daquele mesmo ano. Constituiu-se, então, uma Junta Governativa composta por Roberto Ferreira, Bento José Lamenha Lins e Joaquim Monteiro de Carvalho e Silva. Esta junta se instalou na residência de Carvalho e Silva, o Palacete Wolf. Por este motivo, o Palácio do Governo ficou em desuso durante alguns meses até ser ocupado pelo governador Francisco Xavier da Silva em 1892.

Tendo sido adquirido em 1890, pela Fazenda Nacional para ser a sede oficial do Governo do Estado do Paraná e servir como residência para o governador, a posse do edifício passou para o Governo Federal, passando a se chamar “Palácio da Liberdade”, que enquanto sede do Governo, era chamado de “Palácio do Governo”. Em 1894, funcionava em uma parte do pavimento térreo do então Palácio do Governo a Secretaria de Obras Públicas e Colonização e, em 1895, ainda permanecia no mesmo local esta Secretaria, mesmo as acomodações não sendo apropriadas para o seu funcionamento. Por esta razão, foi construída uma casa de madeira situada no centro do pátio do lado direito do Palácio e ali acomodaram uma parte da estrutura da Secretaria (MIS, 1989).

Em 1896, além da Secretaria de Obras Públicas e Colonização, foi instalada a Secretaria do Interior no lado direito do edifício. Servindo de sede governamental até 1937 quando o interventor Manoel Ribas adquiriu, da família Garmatter, o Palácio São Francisco, transferindo para lá a sede de seu governo entre janeiro e junho de 1938. Com a mudança do Palácio do Governo para o Palácio São Francisco, “[...] instalou-se no prédio a Chefatura de Polícia que lá deve ter permanecido até 1942” (MIS, 1989, p. 8). A partir dessa data, foi sede permanente da Secretaria do Interior e Justiça, sendo que à partir de 1976, a Secretaria do Interior se separou da Secretaria da Justiça, que passou a ter sua própria sede no edifício Castelo Branco, em 1978.

Obrigado a passar por adaptações, não somente para sediar o Palácio do Governo mas também para acomodar outras repartições públicas, o edifício passou por inúmeras reformas no decorrer dos anos. No entanto, não há documentos oficiais, como plantas arquitetônicas da época que descrevam com minúcias as modificações

executadas durante o período em que o edifício sediou órgãos públicos. Por meio de relatórios governamentais, sabe-se que entre os anos de 1898 e 1938, ano em que passou a sediar a Chefatura da Polícia, foram realizadas obras de reparos estruturais, o que evidenciava a preocupação do Governo com a manutenção do edifício.

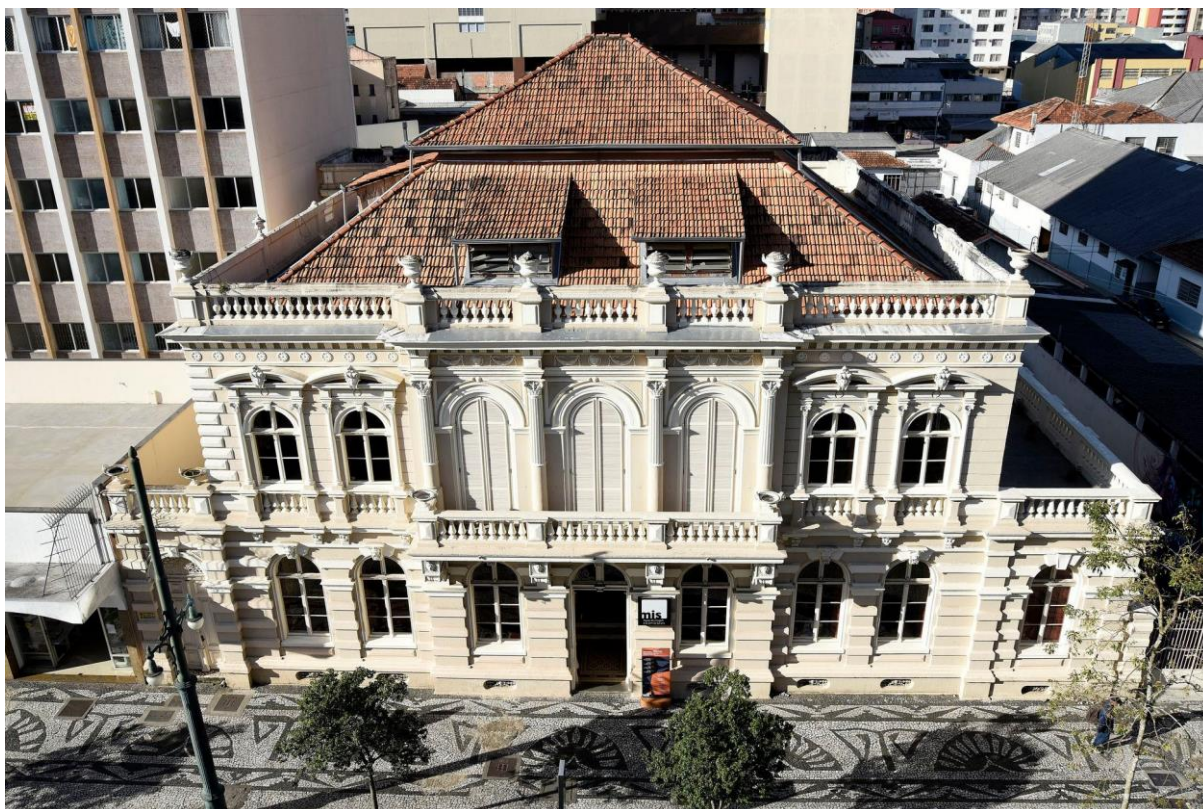
Tratando-se das reformas, uma das obras de grande porte realizadas no edifício, que provavelmente contribuiu para que suas estruturas originais fossem alteradas, foi realizada em 1907, sobre ela sabe-se que por determinação do então presidente do Estado, João Cândido Ferreira, foi comprado o terreno nos fundos do edifício, sendo construído um muro nos limites do terreno, além de calçadas, duas estrebarias e canalização de água pluvial para a limpeza do local. No próprio edifício também houveram reformas, citando a “[...] construção para os fundos e na parte superior de trez quartos, cosinha e varanda envidraçada, sendo também aproveitada a antiga copa para augmentar a sala de jantar e transformada em uma só as salas que davão entrada do são nobre” (Paraná, 1907)³⁰. Também foram abertas algumas portas internas, o que modificou o planejamento original do edifício.

Em 1913 chegou-se, por meio de outro relatório, à conclusão de que o edifício não era adequado para as funções que estavam sendo atribuídas a ele, sendo afirmado que “[...] foram feitos melhoramentos, reparos e trabalhos de conservação em vinte e tres próprios estadoaes, inclusive no Palacio do Governo que absolutamente não prestava aos fins a que é destinado” (Paraná, 1913). O imóvel sediou o governo do Paraná desde a gestão de Generoso Marques até os anos 1930, durante o governo de Getúlio Vargas, quando foi ocupado pelo interventor Manoel Ribas. Após 1938 passou a sediar a Chefatura de Polícia e, mais tarde, a Secretaria da Justiça.

Ao longo dos anos o edifício passou por diversas obras e acréscimos, sendo algumas, que foram elencadas acima, tanto na fachada quanto na planta, que vieram por descaracterizar os traços originais de Guaita. Sobre seus aspectos arquitetônicos, Sutil enfatiza que “[...] Guaita, como era de costume nos sobrados de moradia, dotou o piso superior, considerado nobre, de um acúmulo de ornamentação, deixando para o térreo o quase despojamento” (Sutil, [s.d.], p. 7). Essas características são visíveis na fachada do edifício, que é simétrico e que em cuja parte superior foram aplicados diversos ornamentos, sem muitos detalhes significativos na parte térrea.

³⁰ Na presente pesquisa optamos por manter as grafias originais dos documentos.

FIGURA 2 - FACHADA DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ



FONTE: Penas / SEEC, 2024.

A arquitetura do Palácio da Liberdade é caracterizada pelo ecletismo que se encontrava em voga no Paraná, sendo sua composição original marcada pela simetria e elementos neoclássicos. Para Cadore, a arquitetura eclética pode ser caracterizada por “[...] possuir em sua composição elementos de diversos estilos num único edifício” (Cadore, 2010, p. 31); o ecletismo se tornou um elemento representativo da arquitetura do século XIX, mesclando vários elementos culturais em uma mesma edificação. ao se referir ao período do ecletismo no Paraná sob uma perspectiva social, o arquiteto e pesquisador Key Imaguire Junior diz que “[...] corresponde à ascensão da burguesia regional, inicialmente tímida mas logo alçando vôo às asas da economia hervateira e se estendendo, mais adiante, pela madeireira e cafeeira” (Junior *in* MIS, 1989, p. 23).

O progresso do ecletismo aconteceu justaposto em relação ao desenvolvimento urbano, onde em meados do século XIX as cidades se adaptavam às novas necessidades da população e aos novos planejamentos urbanos. Com o progresso das cidades e as novas demandas da população, os edifícios que já

existiam passaram por adaptações para novos usos. Para atender aos novos costumes da população e os novos usos dos edifícios, os estilos arquitetônicos eram escolhidos conforme os pedidos dos clientes e normalmente serviam para comunicar sua finalidade ou para distinção social do morador do edifício. Marcelo Saldanha Sutil, endossa o fato de que os edifícios passaram por adaptações para suprir as necessidades da época e que “[...] para invocar as origens, um momento importante, ou para a imagem pretendida, escolheram-se os estilos” (Sutil, 2000, p. 10).

Edifícios como o Palácio da Liberdade são o sinônimo da autoafirmação da burguesia, que demonstrava seu poder aquisitivo por meio de construções monumentais, sendo uma marca do século XIX e início do século XX. A coexistência de diferentes estilos arquitetônicos numa mesma construção era uma forma de expressão dos arquitetos; as composições utilizadas pelos arquitetos do ecletismo possuíam uma espécie de divisão no que diz respeito à linguagem, sendo as características ecléticas definidas de acordo com a finalidade da construção. Sutil define bem isso ao dizer que

[...] estufas, armazéns, mercados, pavilhões de exposições e fábricas eram construídos num estilo metalúrgico; igrejas, num estilo bizantino, romântico e, principalmente, no gótico; e os edifícios públicos, no clássico, derivados da matriz greco-romana. (Sutil, 2000, p.10)

Essa espécie de classificação ou divisão dentro do estilo eclético é perceptível nos edifícios que foram construídos em Curitiba durante o século XIX e início do século XX, onde a arquitetura identificava a função do edifício. As construções ecléticas se aproximavam de monumentos antigos no campo estético, mas se diferenciavam no que tange as técnicas aplicadas devido ao uso de novas tecnologias e de novos materiais.

Entre 1892 e 1977, o Palácio da Liberdade perdeu sua simetria, várias de suas sacadas e espaços internos originais. De acordo Cadore, com base nos laudos técnicos realizados para o restauro do edifício, que foi dirigido pela arquiteta Stefanie Freibeger, é possível identificar que:

[...] no momento em que o edifício serviu como sede do Governo do Estado (de 1890 a 1937) ocorreram as primeiras intervenções mais significativas. Posteriormente, em 1907 houve uma ampliação nos fundos do edifício que acabou por alterar e quebrar a composição simétrica e a proporção original do edifício, fatores que lhe conferem características projetuais específicas, uma vez que era uma metodologia frequente nas obras de Guaita (Cadore, 2021).

FIGURA 3 - PALÁCIO DA LIBERDADE, 1914



FONTE: Turistoria. Disponível em: <<https://www.turistoria.com.br/palacio-da-liberdade-o-sobrado-que-ja-foi-sede-do-governo-do-parana>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

Na imagem acima, é possível observar que em 1914 o edifício já havia passado por algumas alterações. Nota-se que foi construída uma cobertura na varanda do segundo andar, além de uma estrutura do lado direito do edifício e as alterações realizadas no muro, que foi substituído por grades. Em 1949 ocorreram as alterações mais significativas; de acordo com Cadore houve:

[...] o fechamento da varanda para ampliação do espaço interno no pavimento superior, e no térreo houve a remoção do portão de ferro que dava acesso à garagem e o fechamento deste espaço. O portão foi substituído por uma imitação das janelas existentes. Tal ampliação comprometeu fortemente a composição simétrica do edifício, bem como cobriu ornamentos e detalhes da fachada frontal e lateral. Para as aberturas, foram reproduzidas esquadrias imitando as esquadrias originais (Cadore, 2021).

Sobre a história do Palácio da Liberdade há várias outras minúcias e narrativas que poderiam ser elencadas, no entanto, atentando-nos aos seus aspectos enquanto sede de um museu que trabalha com a preservação audiovisual, chamou-me a atenção que, enquanto estudava as bibliografias que abordavam a história do edifício, na apresentação do Cadernos do MIS, escrita pelo professor, advogado e

jurista René Ariel Dotti, que foi Secretário de Estado da Cultura entre os anos de 1987 e 1991, depois de dizer que a transferência do Museu da Imagem e do Som da sede da Rua Martim Afonso, para o Palácio da Liberdade não foi uma simples mudança, tendo um significado muito maior. Para ele:

O evento, na realidade, deve ser saudado como a retomada de movimentos fecundos da história e na prática do cinema entre nós, principalmente nos anos 50, quando a televisão ainda não invadira os lares e as cabeças de milhões de brasileiros.

O MIS, em sua nova conformação física e institucional, deixa de ser inadequado depósito de discos, fitas e outros objetos culturais. Ele pretende ser um importante centro de convergência entre técnicos culturais e a população e um permanente gerador de estímulos da inteligência paranaense e brasileira.

No momento em que a nova Constituição de nosso país declara que o Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação e de outras formas de acautelamento e preservação (art. 216, § 1º), é confortador acompanhar a sucessão de iniciativas e de gestos que envolve os trabalhadores da Cultura. Eles visam, principalmente, impedir o desenvolvimento dos fatores responsáveis pela perda ou danificação de importantes referenciais de memória sobre os homens, as comunidades e os sítios do nosso Paraná (Dotti *in* MIS, 1989, p. 1 – 2).

Em 2003, devido à problemas estruturais e também carecendo de adaptações para as novas funções às quais o edifício deveria atender, fizeram com que o corpo técnico e o acervo do MIS-PR fossem realocados temporariamente para o bairro Santa Cândida. Após um levantamento arquitetônico e documental e de um diagnóstico das condições físicas do edifício, deu-se início a um projeto que visava restabelecer a sua integridade e também retomar a simetria através da remoção de uma ampliação na lateral e dos acréscimos feitos ao longo dos anos em decorrência das inúmeras reformas sofridas.

Devido ao avançado estado de deterioração em que se encontrava, a Secretaria de Estado da Cultura (SEEC) órgão que detém a tutela do edifício, decidiu que era chegado o momento de realizar uma profunda intervenção. Como se tratavam de muitos reparos, a arquiteta Stefanie Freiburger da Secretaria do Patrimônio Histórico, mencionada anteriormente, decidiu que iriam aproveitar o momento para devolver ao edifício suas características originais. Cadore relatou que o edifício estava com grandes problemas estruturais, sendo que “[...] devido à série de acréscimos ao longo dos anos, das ampliações, das inclusões de alvenaria, a estrutura se ressentiu e após dez anos fechado a situação estava bastante agravada” (Cadore, 2021).

As reformas começaram em 2012, terminaram em 2014 e somente em 2015,

após as instalações serem readequadas para receber um museu, o Palácio da Liberdade voltou a ser a sede do MIS-PR, sendo reaberto no dia 13 de abril de 2016. Mesmo diante de um cenário de precariedade e com um ambiente inadequado para acondicionar os acervos e com um número de trabalhadores que não era o ideal para o pleno funcionamento do museu, Severo assinalou que “[...] o acervo era maravilhoso, importantíssimo e a equipe que estava trabalhando era muito reduzida mas muito valorosa, fizeram o que foi possível para preservar e organizar” (Severo, 2024).

A desvalorização do MIS-PR é algo constante durante sua trajetória, variando de acordo com as gestões governamentais. Destacamos que na época em que Severo estava dirigindo o museu, o governador era Beto Richa e o secretário de Cultura era Paulino Viapiana, que também foi presidente da Fundação Cultural de Curitiba. Severo contou que fora Viapiana quem o convidou para ser dirigente do MIS-PR e que “[...] foi alguém que procurou fazer o que estava ao alcance dele naquele momento em prol dos museus, inclusive conseguiu a verba para a restauração do MIS” (Severo, 2024).

Muitas coisas mudaram desde a época em que Severo foi diretor, sendo a reforma da sede um ponto fundamental para o acondicionamento correto dos acervos, possibilitando a catalogação, que ainda é um trabalho que está em processo. Severo também relatou que quando deixou a direção do MIS-PR “[...] ele estava numa condição melhor, com parte do acervo digitalizada, com a sede inteiramente pronta para ser ocupada” (Severo, 2024).

Um outro passo importante na adequação do Palácio da Liberdade para acomodar o MIS-PR foi dado em 29 de junho de 2022, quando foi anunciada a criação da Central Integrada de Custódia, a ser instalada no bairro Tarumã, para onde seria transferida a Central de Triagem da Polícia Civil. A central fica ao lado do MIS-PR, mas o espaço que ela ocupa originalmente fazia parte das instalações do Palácio da Liberdade. A transferência da central, além de beneficiar a comunidade carcerária, beneficiaria o MIS-PR, que retomaria de forma gradativa o espaço total que enquanto sede do governo ocupava. Em 2022, o museu já ocupava um espaço de 600 metros quadrados que pertencia à central e mais tarde, de acordo com o que foi noticiado, a transferência teve segmento, sendo que a Secretaria de Estado da Segurança Pública do Paraná levou 188 pessoas privadas de liberdade para outras unidades da Polícia Penal e também:

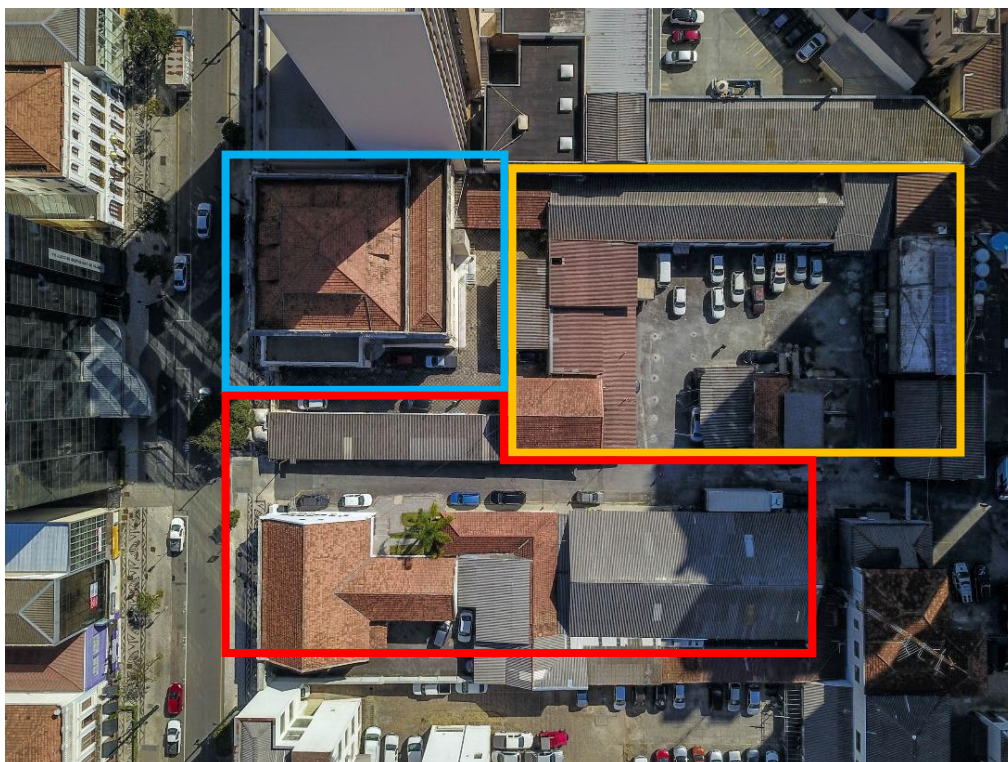
O espaço desocupado aumentará em 3.561 m² a área do museu. Anunciada pelo governador Carlos Massa Ratinho Junior, a cessão de terreno da Secretaria de Segurança Pública para o MIS-PR prevê a incorporação de uma área total de 6.480 m² que pertence ao Palácio da Liberdade, prédio histórico tombado e que hoje é ocupado pela Polícia Civil. A devolução do terreno acontecerá de forma gradativa. Uma das etapas foi essa retirada dos detentos (Agência, 2023).

Essa decisão acaba por fortalecer e fomentar a cultura paranaense, podendo também expandir o circuito cultural de Curitiba. Num primeiro momento, a prioridade é a de readequar o acervo, expandindo as reservas técnicas e também investir na criação de laboratórios e no fortalecimento do setor educativo. Com o intuito de aumentar o espaço expositivo, há a previsão de que futuramente o setor administrativo seja transferido e que nessa nova área seja montada uma exposição permanente sobre o Palácio da Liberdade “[...] voltada à história do local, contendo registros, documentações e testemunhos históricos que resgatem a importância desse patrimônio para o Paraná” (Agência, 2023).

Sobre as instalações do museu, durante o 1º Festival Internacional de Cinema e Educação (EducAção), que ocorreu nos dias 20, 21 e 22 de setembro de 2023, na Cinemateca de Curitiba, promovido pela Werner Produções, com apoio institucional da Unespar, por meio do Programa de Pós Graduação em Artes (PPGArtes) e do Laboratório de Cinema e Educação (LabEducine), a atual diretora do MIS-PR, a turismóloga, produtora e gestora cultural Mirele Camargo, que era uma das palestrantes do evento, disse que:

O prédio histórico passa a ser 100% expositivo, contando a história daquela casa, que é uma história importante, que vai de encontro com a história do Paraná, sendo sede do Governo por 47 anos, depois Secretaria da Justiça, Chefatura de Polícia, então ela tem uma característica importante para o histórico do Paraná (Camargo, 2023).

FIGURA 4 – VISTA AÉREA DA SEDE DO MIS-PR



FONTE: Agência Estadual de Notícias. Disponível em: < <https://www.aen.pr.gov.br/Galeria-de-Imagens/Com-criacao-da-Central-de-Custodia-MIS-PR-retoma-ocupacao-do-Palacio-da>>. Acesso em: 18 fev. 2024³¹.

Na imagem acima é possível observar que o antigo espaço útil era de cerca de 1000 metros quadrados, destacado em azul, sendo a área destacada em amarelo já integrada às dependências do museu e a área em vermelho em processo de integração. Segundo Camargo, “[...] foi muito difícil fazer com que os gestores entendessem as necessidades, mas entenderam e agora vamos começar a trabalhar no museu, com dignidade, a preservação” (Camargo, 2023). As obras de integração e adequação dos espaços para a instalação das dependências do museu foram iniciadas em outubro de 2023, depois que foi realizada uma licitação orçamentária emergencial junto ao Governo do Estado. O que foi apresentado por Camargo no evento EducAção, que vai de encontro com o que foi até então divulgado pela imprensa, revela a intencionalidade de que hajam laboratórios, a catalogação e acondicionamento dos acervos por tipologia, assim como o acondicionamento do acervo de películas em câmaras com controle de temperatura, para inibir o seu processo de degradação.

³¹ A imagem contém intervenções gráficas feitas pela autora.

Um dos espaços que chama a atenção é o que fica aos fundos e faz parte integrada, onde funcionava uma triagem da Polícia Civil, que faz parte da Central de Triagem da Polícia Civil, citada anteriormente, o que um tanto peculiar, pois não é muito comum o funcionamento de instituições de acolhimento de detentos nos grandes centros urbanos, sendo normalmente localizados em bairros adjacentes. De acordo com Camargo, o MIS-PR tem a pretensão de:

[...] ressignificar esse espaço, o transformando em um grande espaço de criação, que contempla estúdios de gravação de podcasts, de gravação de áudio, de sonoplastia, estúdio de revelação fotográfica analógica, ações da Film Commission [...] vai ser um espaço criativo que vai ter várias salas e estúdios equipados para que a academia possa utilizar em parceria com o MIS-PR, é um projeto que temos em parceria com a Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, sendo um espaço utilizado pelas universidades, sendo um espaço compartilhado, que não existe no Brasil um espaço público que faça esse tipo de trabalho vinculado a um acervo museal tão grande como o nosso (Camargo, 2023).

Destaca-se nessa narrativa a importância de fortalecer os diferentes aparelhos de preservação, inclusive por meio de parcerias com o Ensino Superior, a participação da população e principalmente, dos trabalhadores do setor cultural envolvidos nesse processo. No entanto, as carências são múltiplas e o descaso, principalmente dos órgãos governamentais, permeiam a existência do MIS-PR desde a sua inauguração e se estendem ao longo dos anos, tendo como maiores exemplos as suas diversas “reinaugurações” e realocações que comprometeram seriamente o andamento dos trabalhos de conservação e preservação dos acervos e a integridade física dos mesmos, além dos diversos projetos, que por mais bem intencionados que fossem, em poucas ocasiões foram implementados em sua plenitude ou obtiveram os resultados desejados, o que rendeu à instituição o apelido de “Museu da Imaginação”.

Contudo, esse último projeto que visa a readequação dos espaços do museu e a implementação de novas atividades, promete garantir a ele uma projeção maior, enquanto instituição preservacionista e cultural, além de se tornar uma instituição parceira do Ensino Superior com seus novos espaços de criação, que prometem além da inovação, serem espaços de fomento à produção artística.

3 CONHECER PARA PRESERVAR: O SETOR DE ACERVO E PESQUISA DO MIS-PR

Os museus são locais destinados para fins de uso público e coletivo, que necessitam de manutenção, organização e preservação que advém das alianças formadas entre a sociedade e os órgãos governamentais, sendo que são muitas as necessidades que assolam essas instituições, a fim de que ofereçam um desempenho satisfatório e uma prestação de serviços de qualidade. Para Bruno, uma de suas principais características é a de “[...] mediar as relações entre a convicção sobre a transitoriedade humana e os desafios preservacionistas referentes às expressões culturais da humanidade consignadas em seus acervos e coleções” (Bruno, 2011, p. 35). No entanto, são muitas as suas carências, que consistem desde as coisas mais básicas como recursos humanos, materiais e financeiros, chegando até a falta de conhecimento básico dos responsáveis pela conservação dos acervos e habilitados para curadoria e organização de exposições.

Os trabalhadores dos museus, assim como os profissionais envolvidos com a preservação em diferentes lugares, encontram-se em uma situação delicada. Atuar em um museu é importante, uma vez que as interações com o público frequentemente giram em torno da memória, porém, para que o museu possa cumprir sua função, os trabalhos realizados devem se dar de forma que ele não se limite a ser visto somente como um espaço de contemplação. A pesquisadora Eilean Hooper-Greenhill, ao discorrer sobre as funções dos museus na sociedade contemporânea, afirma que seus principais objetivos são os de conservar, estudar e comunicar, possuindo uma importância muito relevante enquanto espaços vinculados à educação, não sendo somente espaços contemplativos ou de diversão; para a autora “[...] el componente lúdico de los museos siempre tiene como última finalidad ofrecer algo nuevo, que despierte nuestro interés y tenga un valor potencial” (Greenhill, 1998, p. 189)³².

A educação em museus é uma questão que pode ser explorada de distintas formas e, tendo em vista que o conceito de educação passou por transformações ao longo dos anos, tanto em espaços formais quanto não-formais de ensino, faz com que

³² “[...] o componente lúdico dos museus sempre tem como última finalidade oferecer algo novo, que desperte nosso interesse e tenha um valor potencial” (Hooper-Greenhill, 1998, p. 189, tradução nossa).

a educação em museus, que é tido como um espaço não-formal, conte com “[...] una amplia variedad de actividades, desde exposiciones y talleres hasta publicaciones, para una variedad mucho mayor de visitantes: colegios, familias y adultos interesados en aprender” (Greenhill, 1998, p. 191)³³. As atividades de cunho educativo que podem ser praticadas pelos museus foram possíveis de serem vivenciadas no MIS-PR por meio dos trabalhos de conservação e preservação desenvolvidos na instituição, no contexto do Ensino Superior, sob a perspectiva dos trabalhadores da instituição, por meio da pesquisa e do estágio desenvolvidos no museu, mostrando as possibilidades de usufruir desta instituição enquanto espaço educativo e preservacionista.

3.1 UM RELATO DE EXPERIÊNCIA NA DISCIPLINA CULTURA DA PRESERVAÇÃO AUDIOVISUAL

Para abordar as questões relacionadas ao estágio obrigatório, devemos voltar um pouco no tempo, nas vivências com o MIS-PR que o antecederam e que foram fundamentais para se chegar ao atual escopo da presente pesquisa. Em 2022, logo no início do mestrado, comecei a visitar o MIS-PR com o intuito de compreender como eram realizados os trabalhos de preservação no museu, especificamente no Setor de Acervo e Pesquisa e no Setor Educativo, sendo que à princípio, abordaria os trabalhos realizados nos dois setores.

No Setor Educativo, tive a oportunidade de conhecer as ações educativas; foi possível averiguar que o MIS-PR também trabalha com a preservação por meio desse setor, sendo afirmado no site oficial do museu que ele “[...] tem como objetivo despertar o interesse para questões relacionadas à preservação e conservação da memória audiovisual do Estado” (MIS-PR, 2024). O MIS-PR é um exemplo excepcional na rede de MISes quando se trata de práticas educativas, pois Mendonça ao referenciar os setores educativos dos MISes, diz que “[...] quando o assunto é a ação educativa, a metade, 53,85% dos museus, respondeu que não tem essas ações sistematizadas e nos museus onde as ações existem, elas não são avaliadas”

³³ “[...] una amplia variedad de actividades, desde exposiciones e oficinas até publicaciones, para una variedad mucho mayor de visitantes: escuelas, familias e adultos interesados en aprender” (Hooper-Greenhill, 1998, p. 191, tradução nossa).

(Mendonça, 2012, p. 232).

Dentre as ações promovidas pelo setor educativo do museu, existem as que envolvem visitas e assessoria de ações educativas envolvendo registros audiovisuais e fotográficos, citamos que “[...] as visitas mediadas que são realizadas para grupos, geralmente escolares, onde são abordadas as exposições permanentes e temporárias, além de explorarem os aspectos históricos e artísticos do edifício” (Martins; Fernandes, 2023, p. 515). Alguns dos temas abordados durante as visitas permeiam alguns campos da arte e da comunicação, como fotografia, música, cinema, televisão e também a preservação. Destacamos que à partir de 2022, o museu passou a promover visitas guiadas noturnas, sendo essa programação “[...] direcionada ao público adulto e focada em experiências sensoriais em torno da fotografia. Durante a programação será exibido um curta surpresa sobre o gesto de fotografar e músicas no tocador de vinil” (G1, 2022).

Atualmente o museu conta com algumas atividades, como ações formativas e visitas mediadas, assim com o outros eventos, à exemplo de exposições, palestras, cursos e cineclubes. Dentre os eventos voltados para o cinema, destaca-se o Cineclube Cerejeira, que é um “[...] cineclube ligado ao Programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV). Tem como principal função exibir e debater filmes ligados às pesquisas desenvolvidas por alunos do Mestrado” (MIS-PR, 2024). O Cineclube Cerejeira tem como principal propósito ser “[...] um espaço de interlocução sobre os filmes e materiais audiovisuais pesquisados/criados por mestrandos, possibilitando a difusão tanto de filmes quanto das pesquisas/processos de criação dos alunos” (MIS-PR, 2024). No entanto, cumpre informar que algumas das atividades realizadas pelo setor, principalmente as ações formativas voltadas para os professores da rede de educação básica, eram realizadas no Centro Juvenil de Artes Plásticas (CJAP), pois no museu ainda não há um espaço adequado para a realização dessas atividades. Já as práticas educativas que eram realizadas no museu pelo setor educativo, voltadas para os estudantes da educação básica, eram estabelecidas por meio de projetos que normalmente estavam relacionados às exposições em cartaz no museu, sendo compostas por visitas mediadas e oficinas.

Foram poucas as oportunidades de dialogar com a pessoa responsável pelo setor, sem ter sido dada a oportunidade de participar das atividades, o que impossibilitou discutir ou adentrar na relação do MIS-PR com a educação de uma forma aprofundada e criteriosa, assim como vivenciar essas práticas educativas. No

entanto, com o pouco que pudemos observar nesse setor, foi possível ter a dimensão de que o MIS-PR possui uma ação educativa comprometida com a preservação; para a pesquisadora Denise Grinspum, quando o público do museu tem a possibilidade de participar de atividades e dos processos educativos, é possível fazer com que ele tenha a capacidade de “[...] interpretar os objetos de suas coleções, atribuindo-lhes os mais diversos sentidos, estimulando-os a exercer, como cidadãos, a responsabilidade social de compartilhar, preservar e valorizar seus patrimônios” (Grinspum, 2000, p. 30).

A autora ainda aponta que “[...] as práticas e teorias educativas estão impregnadas de concepções ideológicas, que influenciam a maneira como se opera a cadeia de operações que regem os processos de aquisição, pesquisa, preservação, comunicação e educação” (Grinspum, 2000, p. 30-31). Sendo assim, as ações educativas realizadas no MIS-PR, por meio dos trabalhos que promovem a parceria entre instituições como a Universidade Estadual do Paraná e a integração entre espaços físicos e virtuais, à exemplo dos artigos e exposições virtuais que o museu realiza em seu site oficial, também devem ser considerados quando se trata de preservação.

Com a interrupção do diálogo com o setor educativo devido a falta de oportunidades, a pesquisa acabou se voltando para o Setor de Acervo e Pesquisa, o que não comprometeu a pesquisa. Em caráter pessoal, quando iniciei a pesquisa sobre a preservação audiovisual e, indo além, sobre a instituição Museu da Imagem e do Som do Paraná, não sabia o que exatamente iria encontrar, no entanto, foi processando esses novos espaços e percorrendo caminhos que percebi que precisaria conhecer mais a fundo esses novos sujeitos que surgiam. As reflexões que foram surgindo, vão de encontro com os escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao dizerem que:

[...] somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não tem a mesma natureza. [...] e constantemente as linhas se cruzam, se sobrepõem a uma linha costumeira, se seguem por um certo tempo. [...] é uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem penetrar numa outra. Rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 76-77).

Nos caminhos que trilhei durante esse processo enquanto pesquisadora, diversas experiências e ideias foram se formando e se atravessando; me senti

desafiada a expandir meu repertório para que pudesse absorver as informações que me eram apresentadas no percurso da pesquisa, tal qual o “pesquisador-cartógrafo”, pois segundo o pesquisador Luciano Bedin da Costa:

O pesquisador-cartógrafo não sabe, de antemão, o que irá atravessar, quais serão os encontros que irá ter e no que estes mesmos encontros poderão acarretar. O cartógrafo, de certa forma, é um amante dos acasos, ele está disponível aos acasos que o seu campo lhe oferece, aos encontros imprevisíveis que se farão no decorrer do caminho (Costa, 2014, p. 70).

Para Costa, “[...] a cartografia surge como uma possibilidade de pesquisa que vem crescendo muito, uma prática investigativa que, ao invés de buscar um resultado ou conclusão, procura acompanhar o processo” (Costa, 2014, p. 70). Quando comecei a acompanhar mais de perto os trabalhos de conservação e preservação do Setor de Acervo e Pesquisa do MIS-PR, analisando as ações do museu em prol da preservação audiovisual, não me importei com o fato de que alguns ambientes apresentavam uma certa insalubridade, o que poderia inibir quaisquer outros pesquisadores, tendo a convicção de que o envolvimento faz parte do processo, pois segundo Costa, a cartografia se trata de:

[...] uma prática suja, distante da assepsia e da limpeza que método científico positivista nos propõe. O cartógrafo, ao estar implicado no seu próprio procedimento de pesquisa, não consegue (e não deseja) manter-se neutro e distante – eis o sentido da sujeira aplicado a sua prática. Ele se mistura com o que pesquisa, e isto faz parte de sua cartografia. A cartografia se ocupa dos caminhos errantes, estando suscetível a contaminações e variações produzidas durante o próprio processo de pesquisa (Costa, 2014, p. 71).

Saliento que o contato de longa data com o Gerson Antonio Ferreira, que é o técnico de acervo do MIS-PR, acabou contribuindo para que a pesquisa seguisse nessa direção, sendo o estágio obrigatório do mestrado, realizado na disciplina Cultura da Preservação Audiovisual, do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar uma peça fundamental para que a pesquisa fosse definitivamente estruturada.

Sobre o curso da graduação, destaco que ele teve início em 2005, com o nome de Bacharelado em Cinema e Vídeo que, posteriormente, passou a ser chamado de Bacharelado em Cinema e Audiovisual. O curso, composto por oito períodos, abrange seis principais eixos: realização em cinema e audiovisual; teoria, análise e crítica; economia e política do cinema e do audiovisual; linguagens; artes;

humanidades. A disciplina de Cultura da Preservação Audiovisual passou a ser curricularizada em 2018 e possui carga horária de 34 horas, sendo ofertada inicialmente no quarto período do curso. A presença da referida disciplina pode ser justificada pela resolução tomada pelo III Congresso Brasileiro de Cinema, que aconteceu em Porto Alegre no ano de 2000 que determina, dentre outras coisas a inclusão na estrutura dos cursos de cinema a área de restauração e preservação³⁴.

Podemos dizer que a baixa carga horária da disciplina dificulta uma abordagem aprofundada do assunto; não há como esperar dos estudantes uma aderência significativa às práticas de preservação com poucas horas dedicadas ao tema, no entanto, eles acabam tendo minimamente uma noção das práticas preservacionistas que eles podem colocar em prática com seus próprios acervos, além do contato prático com os hábitos e procedimentos da área, por meio das aulas de campo, que acabam vindo a contribuir na formação dos estudantes, principalmente no que diz respeito à discussão de tecnologias.

Em 2022 foi planejado um novo Projeto Pedagógico de Curso para o Bacharelado em Cinema e Audiovisual. O projeto incluía a disciplina de Cultura da Preservação Audiovisual no Núcleo de Formação II, que se constitui enquanto aprofundamento e diversificação de estudos das áreas de atuação profissional. Além disso, o projeto propunha o deslocamento de algumas disciplinas para outros períodos. Assim, a disciplina deixou de ser ofertada no quarto período, integrando a grade curricular do segundo período. A disciplina também passou a ser realizada em parceria com a Cinemateca de Curitiba, com atividades no acervo dessa instituição e “[...] ações práticas que cumprirão o papel formativo da disciplina” (Unespar, 2022, p. 52). À partir da Resolução nº 031/2024 – CEPE/Unespar, que aprova Regulamento da Curricularização da Extensão na Unespar, a disciplina foi curricularizada de acordo com o novo Regulamento, de forma que passou a ser oficialmente teórico/prática. Com isso, a professora responsável pela disciplina estabeleceu uma parceria com o MIS-PR para a realização de atividades práticas no museu.

A disciplina é ministrada pela professora Dr^a. Solange Straube Stecz e abrange diversos assuntos relacionados à área de preservação: histórico e conceitos de preservação audiovisual; identificação/catalogação/armazenamento; conservação e uso de matrizes, cópias e materiais conexos; políticas públicas e culturais para a

³⁴ Relatório disponível em: <<https://congressobrasileirodecinema.wordpress.com/historico/3%C2%BA-congresso-brasileiro-de-cinema/>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

preservação; preservação em instituições públicas, privadas e arquivos particulares; experiências nacionais e internacionais de preservação audiovisual. Como requisitos para a aprovação, os estudantes devem produzir um relatório individual, um texto acadêmico relacionado à área de preservação audiovisual e, ao final, responder a um questionário sobre as práticas de preservação realizadas durante a disciplina, explorando as reflexões geradas e abrindo para reverberações em suas vidas profissionais, principalmente no que tange a preservação de seus próprios registros audiovisuais e materiais correlatados.

Podemos tecer relações entre essa disciplina e a Educação Patrimonial, que é centrada no patrimônio cultural³⁵ e na valorização de bens culturais³⁶. De acordo com os escritos de Evelina Grunberg, Maria de Lourdes Parreira Horta e Adriane Queiroz Monteiro:

A Educação Patrimonial é um instrumento de “alfabetização cultural” que 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. Este processo leva ao reforço da autoestima dos indivíduos e comunidades e à valorização da cultura brasileira, compreendida como múltipla e plural (Grunberg; Horta; Monteiro, 1999, p. 6).

A partir da experiência e do contato direto com diferentes manifestações culturais o trabalho da Educação Patrimonial busca levar o indivíduo a um processo ativo de conhecimento e de valorização de sua cultura, capacitando-os para uma melhor fruição destes bens, proporcionando a geração de novos conhecimentos, num processo de criação cultural. Para o professor e pesquisador Luiz Antônio Custódio, o desenvolvimento do conhecimento sob uma perspectiva crítica e a apropriação do patrimônio por sua comunidade “[...] são fatores indispensáveis no processo de preservação sustentável desses bens, assim como no fortalecimento dos sentimentos de identidade e cidadania” (Grunberg; Horta; Monteiro, 1999, p. 4). Neste sentido,

³⁵ “O patrimônio em todas as suas formas é o resultado das ações humanas legadas para as próximas gerações, sejam elas objetivadas em edifícios ou um conjunto urbano de caráter histórico, seja na forma imaterial, objetivada nas tradições, formas de fazer, de construir artefatos ou instrumentos musicais, de produzir alimentos, de pinturas corporais e outras manifestações” (Grunberg; Horta; Monteiro, 1999, p.5)

³⁶ Para o professor e pesquisador Flavio de Lemos Carsalade, ao definir bem cultural, diz que “[...] qualquer bem produzido pela cultura é, tecnicamente, um bem cultural, mas o termo, pela prática, acabou se aplicando mais àqueles bens culturais escolhidos para preservação – já que não se pode e nem se deve preservar todos os bens culturais –, fazendo com que, no jargão patrimonial – e por força de convenções internacionais –, a locução bem cultural queira se referir ao bem cultural protegido” (Carsalade, 2016, p. 14).

podemos dizer que a Educação Patrimonial tem um papel fundamental no entendimento sobre as noções de patrimônio, nas suas formas de preservação e valorização, trabalhando na promoção e difusão do conhecimento, tornando-se uma importante ferramenta de ensino. Em um processo realizado a partir das experiências adquiridas por meio do contato com as manifestações culturais, acaba estimulando a apropriação de novos conhecimentos culturais.

O diálogo permanente que está implícito neste processo educacional estimula e facilita a comunicação e a interação entre as comunidades e os agentes responsáveis pela preservação e estudo dos bens culturais, possibilitando a troca de conhecimentos e a formação de parcerias para a proteção e valorização desses bens (Grunberg; Horta; Monteiro, 1999, p. 5).

Esse diálogo é tecido entre a disciplina da graduação, os estudantes e também com MIS-PR de tal forma que não só os estimula a refletirem sobre como eles preservam seus próprios registros audiovisuais, como também a refletirem sobre as condições em que o MIS-PR preserva seu acervo audiovisual por meio das experiências vividas dentro do museu, tanto trabalhando no Setor de Acervo e Pesquisa, quanto trocando experiências e conhecimentos com os trabalhadores do museu. Na turma em que realizei o estágio obrigatório, essas experiências reverberam de tal forma que, com o término das aulas de campo, alguns estudantes tiveram interesse em realizar estágios voluntários no museu. Portanto, podemos dizer que essa iniciativa promovida pela disciplina Cultura da Preservação Audiovisual, de certa maneira, reduz a distância entre os estudantes e o museu, suscitando novas reflexões sobre os modos de preservação audiovisual, principalmente das relacionadas à grandes acervos.

Quando questionado sobre a disciplina, Fernando Severo deu a seguinte opinião sobre como ela pode reverberar nas práticas dos estudantes:

Eu acho essa disciplina fundamental, porque é uma coisa nova dentro da universidade e porque preservação não diz respeito somente aos materiais antigos e históricos, preservação diz respeito a aquilo que está sendo feito hoje, que com a passagem do tempo ganha caráter histórico, novas leituras e as novas gerações estão muito descuidadas com relação a isso, porque eles vivem em um universo de saturação audiovisual, então eles não têm preocupação em guardar e preservar. Eles têm a visão de que tudo fica disponível em algum lugar, o que não é verdade, porque as mídias vão mudando e os lugares de acesso vão fechando, então é muito importante primeiro que os estudantes entendam o porquê de ser importante dar atenção aos seus próprios materiais e segundo entender como é importante existirem políticas de preservação audiovisual que mantenham os filmes que são

referenciais para o cinema em condições perfeitas de serem assistidas e de serem reutilizadas em novos filmes, materiais de arquivo (Severo, 2024).

A opinião de Severo entra em concordância com Franco, quando a autora diz que o início da preservação se dá na produção, onde destaca, também por níveis as responsabilidades dos detentores dos registros, sendo que os primeiros preservadores são “[...] os autores/produtores/distribuidores (detentores de eventuais direitos autorais e patrimoniais)” (Franco, s.d.). Nesse sentido, tendo como respaldo as ideias discutidas pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, Franco afirma que:

[...] se torna indispensável que o realizador e seu produtor vejam-se como os primeiros preservadores das obras que estão produzindo, considerando que para o realizador a obra preservada é o único registro indiscutível de seu direito autoral assim como para o produtor é a garantia patrimonial de seu investimento e propriedade (Franco, s. d.).

À princípio, as aulas práticas da disciplina eram realizadas na Cinemateca de Curitiba, que possui um vasto acervo audiovisual, no entanto, no segundo semestre de 2023, as aulas foram ministradas no MIS-PR. No museu os estudantes puderam participar dos trabalhos de conservação e preservação, que são diariamente realizados pelos trabalhadores do Setor de Acervo e Pesquisa, que são o Gerson Antonio Ferreira, o José Luiz de Carvalho e o Sandro Fernandes do Nascimento.

FIGURA 5 – MANUSEIO E LIMPEZA DAS PELÍCULAS



FONTE: A autora, 2023.

FIGURA 6 – MANUSEIO E LIMPEZA DAS PELÍCULAS



FONTE: A autora, 2023.

O manuseio e a limpeza das películas³⁷ audiovisuais foram as primeiras etapas dos trabalhos de conservação realizados pelos estudantes, como pode ser observado nas imagens acima, que foram obtidas durante o estágio obrigatório nas dependências do MIS-PR, onde os estudantes retiraram as películas de suas latas, limpando-as com um pano para remover as sujidades e transferindo-as para outras latas ou mantendo-as nas mesmas, caso estivessem em bom estado de conservação. Nessa etapa, não existe uma forma correta de realizar os procedimentos, isso porque de acordo com Coelho “[...] como em muitos procedimentos de cuidado e manipulação de películas, é bom usar o bom senso e desenvolver, com o tempo e a experiência, um estilo próprio” (Coelho, 2006, p. 10). Particularmente, até então não havia trabalhado com o manuseio de películas audiovisuais, sendo algo completamente novo, no entanto, por já possuir noções das práticas de conservação e restauro de bens culturais, não foi difícil compreender a lógica dos procedimentos que estavam sendo realizados.

Houve a preocupação tanto por parte da professora Solange de que os estudantes estivessem com equipamentos de segurança para manusear as películas, como luvas, máscaras e jalecos. Os trabalhadores do museu também salientaram a importância do uso de equipamentos de segurança para o manuseio das películas, porém muitas vezes o museu não dispõe de equipamentos apropriados nem mesmo para os próprios trabalhadores do setor, quanto mais para um grupo de cerca de 20 pessoas, o que fez com que a professora fosse a responsável pela disponibilização de todo o equipamento necessário para os estudantes.

Além da limpeza, também foi realizado um registro, para uma posterior catalogação das películas, com as informações contidas nas latas, como visto na imagem acima, como nome, ano de produção e formato. Muitas das películas que estavam sendo higienizadas ainda não se encontravam catalogadas, ou seja, não sabia-se qual era exatamente a quantidade e os títulos dos registros audiovisuais disponíveis no acervo, o que tornou esse trabalho realizado pelos trabalhadores do setor e pelos estudantes, primordial para a formação e manutenção do acervo do MIS-PR.

Para além da obrigatoriedade, realizar estágio é um momento de oportunidade para vivenciar os desafios que a docência no Ensino Superior pode

³⁷ “Denominação genérica usada para referir-se ao conjunto formado pelo suporte, plástico flexível e uma emulsão sensível à luz” (Mnemocine, [s.d.], p. 17).

proporcionar. Nesse sentido, tratamos de pensar acerca do fazer docente, que normalmente é permeado por discursos engessados. Encontramos em Jorge Larrosa Bondía problematizações acerca da experiência, que colocamos em prática na escrita deste relato. Para o autor “[...] experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que experimenta, que se prova” (Bondía, 2002, p. 25); na prática, a “experiência” serve à muitos daqueles que experienciam a docência para a elaboração de um distanciamento a respeito do que se poderia chamar de organização do discurso pedagógico, uma ordem dos modos de dizer e de pensar, que encontra forças em pedagogias tradicionalistas e que transformam tudo em técnicas minuciosas de disciplinarização da vida acadêmica.

Em concordância com o pensamento da experiência em Bondía, podemos dizer que não cabe à experiência fundamentar nenhuma prática e nenhuma metodologia, a experiência é algo que pertence aos próprios fundamentos da vida, como todas as suas nuances e matizes. Nessa direção, nada é mais fundamental que uma turma de graduação que há pouco tempo entrou na universidade, como é o caso da turma onde foi realizado o estágio obrigatório, para colocar em movimento a experiência dos estudantes, da professora e da estagiária. Bondía também nos convida a pensar que o mundo atual está completamente preenchido com informações e as mais diversas opiniões, não havendo espaço e tempo para experiências e, por isso, há um vazio de experiências.

No que concerne ao ensino, é necessário constantemente empreender um esforço, mesmo na contramão da contemporaneidade, nesse tempo onde há uma desenfreada aceleração dos dias, que acaba por brutalizar até mesmo a educação, parando para pensar que:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, e escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Bondía, 2002, p.24).

A experiência de vivenciar o estágio foi importante e significativa. Primeiro, por que me conferiu a oportunidade ser protagonista na aula, segundo, por possibilitar

o exercício do trabalho coletivo, do respeito, da escuta, da análise e, principalmente, das trocas de saberes com a professora e os trabalhadores do MIS-PR com os quais foi realizado o estágio obrigatório. A princípio, a visão tinha sobre o estágio era a de que seria uma etapa da vida acadêmica bem mais sucinta e protocolar, sem que isso pudesse interferir na minha vida profissional futuramente. Entretanto, particularmente o único objetivo era o de dar o meu melhor para a turma, me dispondo a ajudar no que fosse necessário, dentro ou fora do campo da preservação audiovisual.

Destaco que sendo da área de artes visuais, não possuía nenhuma experiência e pouco conhecimento na área de cinema, o que à princípio me gerou um certo desconforto, mas que logo deu lugar à vontade de aprender mais sobre a temática e sobre o curso de graduação, com o auxílio dos estudantes, me fazendo refletir sobre minhas experiências enquanto pesquisadora, estudante e docente. Sobre essas questões relacionadas ao estágio, a pesquisadora Lusinilda Carla Pinto Martins aponta que:

Além de uma experiência inaugural da docência, que faz emergir a professoralidade, o estágio também promove uma atitude crítica e reflexiva, oriundas da experiência, especialmente pela vivência de conflitos, instaurando a heterogeneidade constitutiva desse momento e espaço de formação (Martins, 2018, p. 171).

Vale ainda ressaltar que esta experiência não propicia, nem poderia propiciar a experiência de todas as situações presentes no exercício do fazer docente e tampouco do cotidiano do trabalho em um museu à longo prazo. Dessa forma, nota-se que durante o estágio não é possível vivenciar todos os aspectos da realidade universitária, embora ele venha a se constituir como um importante espaço de aprendizado da profissão docente, e de construção profissional, uma vez que é no efetivo exercício do magistério que a profissão docente vai ser de fato aprendida, sendo também uma “[...] prática investigativa porque promove constantemente a análise e reflexão sobre a atividade profissional além de proporcionar a sistematização e aplicação do conhecimento específico” (Martins, 2018, p. 171).

Ninguém passa intacto por uma formação, ainda que seus efeitos não sejam aqueles designados pelos objetivos formalizados pelo projeto pedagógico ou pelos planos de ensino. A conclusão da formação e suas consequências para o sujeito, porém, permanecem uma incógnita e vão depender do comprometimento individual dos envolvidos, seria algo como aponta Bondía, quando diz que:

A formação é uma viagem aberta, uma viagem que não pode estar antecipada, e uma viagem interior, uma viagem na qual alguém se deixa influenciar a si próprio, se deixa seduzir e solicitar por quem vai ao seu encontro, e na qual a questão é esse próprio alguém, a constituição desse próprio alguém, e a prova e desestabilização e eventual transformação desse próprio alguém (Bondía, 2006, p. 65).

É um fato que durante o estágio não seja possível vivenciar todos os aspectos da realidade universitária, embora ele seja um importante espaço de aprendizado da profissão docente e de reflexões para a construção profissional, uma vez que é somente no exercício do magistério que a profissão docente vai ser de fato aprendida. As pesquisadoras e professoras Selma Garrido Pimenta e Maria Socorro Lucena Lima apontam que:

[...] o estágio pode não ser uma completa preparação para o magistério, mas é possível, nesse espaço, professores, alunos e comunidade escolar e universidade trabalharem questões básicas do alicerce, a saber: o sentido da profissão, o que é ser professor na sociedade em que vivemos, como ser professor, a escola concreta, a realidade dos alunos nas escolas de ensino fundamental e médio, a realidade dos professores nessas escolas, entre outras (Lima; Pimenta, 2011, p. 100).

No entanto, mesmo com as limitações impostas, na bagagem se consegue trazer um pouco desse material de formação; na disciplina Preservação da Cultura Audiovisual, foi fundamental o conhecimento dos processos de preservação audiovisual dentro de um museu, com pessoas especializadas no assunto e com uma professora que nos trouxe o conhecimento e a experiência que ela já possui dentro da área da preservação sob uma perspectiva científica que cabe à universidade. Assim foi possível processar a apropriação de saberes e das experiências adquiridas ao longo da disciplina, onde os estudantes, a partir de suas próprias subjetividades, acabam ressignificando e reverberando o processo educativo. A disciplina da graduação acabou se tornando uma possibilidade de aproximar os estudantes da linguagem cinematográfica, sendo também uma forma de aproximá-los de conceitos ligados à história e a memória, cuja relevância é refletida na compreensão de algumas perspectivas sociais e cinematográficas.

O diálogo permanente que está implícito neste processo educacional estimula e facilita a comunicação e a interação entre as comunidades e os agentes responsáveis pela preservação e estudo dos bens culturais, possibilitando a troca de conhecimentos e a formação de parcerias para a proteção e

valorização desses bens (Grunberg; Horta; Monteiro, 1999, p. 5)

Além disso, o museu também acabou sendo beneficiado com o trabalho de higienização desenvolvido pelos estudantes, pois é importante salientar que o MIS-PR possui apenas três trabalhadores no Setor de Acervo e Pesquisa, sendo que também passam pelo museu alguns estagiários e residentes, mas que devido à grande quantidade de itens no acervo e as demandas cotidianas, o trabalho de conservação, que foi a parte trabalhada com os estudantes no museu, acaba se tornando algo muito moroso, realizado a passos lentos se comparado a outros museus de Curitiba. Isso acaba interferindo no processo de gestão do acervo e desencadeando uma série de percalços nos trabalhos de preservação audiovisual do MIS-PR.

3.2 PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS NO SETOR DE ACERVO E PESQUISA

O acervo do MIS-PR é constituído por objetos variados, compostos dos mais diferentes materiais e técnicas, muitas vezes num único objeto, o que dificulta o trabalho dos profissionais no que tange a preservação desses objetos. Somado a isso, também é contabilizada a presença comum de gestões descontinuadas e de diferentes metodologias praticadas ao longo do tempo, por dirigentes e profissionais dos museus. Os trabalhos práticos direcionados à incorporação, registro, catalogação, conservação, pesquisa, curadoria e comunicação são tratados de forma muito particular, a depender dos critérios e também da formação de cada profissional. Essas características são salientadas por Edmondson, ao dizer que:

Pode dizer-se que os museus lidam com objectos mais do que documentos ou publicações per se: colecionam, pesquisam, documentam, exibem. A conservação é uma disciplina e actividade central, e as actividades de exibição pública sob condições ambientais controladas para propósitos educacionais são uma razão de ser fundamental (Edmondson, 1998, p. 24).

Nesse ponto, recordamos que o MIS-PR além de ser um museu audiovisual, também é um museu com características históricas; em um mundo que cada vez mais prioriza a velocidade das informações e das próprias relações sociais, o “passado”,

configurado nos acervos dos museus históricos, encontra-se em um paradoxo. A pesquisadora Maria de Lourdes Horta, afirma que a ideia de progresso, aliada ao que é tido como novidade “[...] joga para os sótãos ou para os museus tudo o que é obsoleto, e na linguagem popular a expressão “coisa de museu” refere-se ao que não tem mais sentido ou função no meio social (Horta, 2011, p. 271).

As “coisas de museu” se difundem cada vez mais, colocando os profissionais dos museus frente ao problema de pensar e avaliar a aquisição de seus acervos. Essa situação não deve ser pensada apenas em termos de objetos adquiridos de acordo com as inovações tecnológicas, mas também em termos de espaços e sociabilidades urbanas. É possível afirmar que os trabalhadores de museus, encontram-se em uma situação delicada; desempenham uma importante função para a sociedade no mundo atual, caracterizado principalmente pela transformação, conservando memórias e bens culturais. Porém, ao mesmo tempo, devem ter consciência de que suas atividades nesse espaço estão relacionadas à característica de seleção de bens patrimoniais. Sobre essa questão, a pesquisadora Ana Lúcia Siaineis de Castro diz:

Em seu perfil institucional, o museu não é um espaço neutro; como instituição que seleciona, guarda e transmite informações, constrói e define, sob determinado ponto de vista, um contexto social. Ao sustentar verdades incontestáveis em sua legitimidade ao selecionar, pesquisar e expor o seu acervo, o museu torna-se uma estrutura imobilizada no próprio discurso, com dificuldade de comunicar diferenciados aspectos dos vários contextos sociais expressos nos objetos (Castro, 2009, p. 72).

A acumulação de objetos faz parte da concepção do museu, lembrando que os atos de colecionismo, de organização e de exposição estão presentes na humanidade desde seus primórdios enquanto organizada em sociedades, no entanto, muitas vezes a subjetividade emocional é mais forte que a racionalidade institucional. Para Castro, isso ocorre porque “[...] os objetos reunidos revelam não somente o mundo das relações sociais, mas, sobretudo, o universo da representação individual e coletiva” (Castro, 2009, p. 73). No caso do MIS-PR, essa subjetividade emocional se reflete no próprio acervo que ao longo dos anos foi se formando sem nenhum tipo de critério técnico para o aceite dos objetos, o que fez com que o museu acumulasse até mesmo equipamentos eletrônicos sucateados, que não possuem a mínima condição de serem expostos ou restaurados.

Para compreender o funcionamento dos trabalhos de preservação no MIS-PR, que ficam à cargo do Setor de Acervo e Pesquisa, contamos com o suporte do

Gerson Antonio Ferreira, que trabalha no museu desde 2016, graduado em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná e que nos concedeu uma entrevista onde relatou como é trabalhar no Setor de Acervo e Pesquisa do MIS-PR e, em linhas gerais, como é trabalhar em uma instituição museológica. Em sua fala, evidenciou a questão sobre a aquisição dos objetos que compõem o acervo, conforme Ferreira:

Agora tem um novo regulamento para doação; cada museu tem uma especificidade e os itens que fazem parte do acervo devem ter relação com essa especificidade, o que não acontecia aqui. Havia muito despejo, as pessoas despejavam as coisas aqui, sem nenhum critério técnico (Ferreira, 2024).

É importante a informação que Ferreira trouxe na sua narrativa a respeito da criação de normas, mediante a criação de regulamento próprio para mediar as aquisições do MIS-PR; a falta dessa regulamentação durante tantos anos fez com que o processo de preservação do acervo audiovisual fosse comprometido e não fosse desenvolvido em sua total plenitude. Se tratando de instituições de salvaguarda, é fundamental a elaboração de programas que visem a criação de diretrizes de preservação de acervos audiovisuais, considerando fatores como “[...] o ambiente, o tipo de material, a estratégia de preservação/conservação propostas, o acesso às técnicas, os conhecimentos em matéria de preservação, o controle da documentação, as coleções e as disposições em matéria de acesso” (Unesco, 2002, p. 15). Adentrando o campo da Museologia, para que o objeto se torne museológico, precisa seguir certos critérios de documentação, obedecendo metodologias científicas ligadas aos conhecimentos de conservação para que o objeto possa ser preservado da melhor maneira possível. O processo de musealização seria, de acordo com André Desvallées e François Mairesse:

[...] é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal. [...] Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 57).

Esse processo também pode ser caracterizado, de acordo com a pesquisadora e museóloga Maria Lúcia de Niemeyer Matheus Loureiro, como um “[...]”

conjunto de processos integrado por uma série de práticas (coleta, identificação, pesquisa, documentação, conservação etc.) voltadas a uma estratégia de preservação” (Loureiro, 2016, p. 92), tem como o trabalho desenvolvido pelos museus seu principal exemplo. No caso do MIS-PR, assim como nos demais MISes, dada sua essência, a preservação ocorre principalmente no campo audiovisual. De modo geral, de acordo com Mendonça, por meio dos MISes “[...] as imagens e os sons de indivíduos ou grupos e de manifestações históricas e artísticas gravados nos suportes e nos formatos mais diversos, passaram a se constituir em acervos desses museus e, como tal, submetidos a processos de musealização” (Mendonça, 2012, p. 189).

Nesse contexto, o objeto perde seu desígnio original, perdendo seu senso de utilidade, sendo retirado de seu contexto original, tornando-se apenas uma testemunha desta realidade. No entanto, mesmo perdendo seus desígnios originais, no MIS-PR, principalmente por tratar-se de um museu de caráter histórico e que têm propostas educacionais como essência, a preservação perpassa pela necessidade de manter em funcionamento as tecnologias mais antigas e as características que são a elas associadas, sendo uma das principais funções do Setor de Acervo e Pesquisa a de devolver a funcionalidade dos itens que compõem o acervo.

Pensar na existência do patrimônio a longo prazo depende também das condições ambientais dos locais que abrigam os acervos e das variações climáticas em que se encontram. Fenômenos naturais, como inundações e incêndios podem ser antevistos por meio de um planejamento que atenue as consequências dessas catástrofes sobre os acervos e, de acordo com a UNESCO “[...] o patrimônio documental corre maiores perigos nos climas tropicais que nas zonas temperadas” (Unesco, 2002, p. 15). Sobre as condições de acondicionamento do acervo, o MIS-PR encontra-se em uma fase de transição, onde o acervo está sendo realocado para as novas instalações.

FIGURA 7 – LOCAL DE MANUSEIO DAS PELÍCULAS



FONTE: A autora, 2023.

É possível observar por meio da imagem anterior que os trabalhos de conservação realizados pelos estudantes estavam ocorrendo em uma área externa, em um local que era um posto de combustível dos automóveis utilizados pela polícia, pois o museu ainda não conta com um espaço adequado para a manipulação desses suportes que, em estado de deterioração, liberam gases tóxicos que se inalados durante um longo período, podem ser prejudiciais à saúde. Existem várias tipologias de deterioração dos suportes, à depender da composição das películas cinematográficas, sendo uma das piores conhecida como “síndrome do vinagre” que afeta os suportes à base de acetato de celulose³⁸. Esse nome deve-se ao fato de que o ácido acético liberado pelas películas em acetato, quando em estado de

³⁸ “Plástico derivado da celulose utilizado para o suporte do filme cinematográfico. Há mais de um tipo de acetato utilizado pelo cinema: diacetato de celulose, acetato-propionato, acetato-butirato e triacetato de celulose” (Mnemocine, [s.d.], p. 1).

deterioração, possui um odor semelhante ao de vinagre. Quando a película se encontra nesse estado ocorre o seguinte processo:

Uma espiral gruda na outra de tal forma que se torna impossível desenrolar a película. Algumas vezes a liberação de ácido acético é tão intensa que, somada à absorção de umidade, dissolve a emulsão, chegando a formar uma espécie de melaço ou mingau escuro no fundo da lata. Quando chega nesse ponto, o filme está perdido, não é mais recuperável (Coelho, 2006, p. 44)

FIGURA 8 – LIMPEZA DE PELÍCULA EM PROCESSO DE DETERIORAÇÃO



FONTE: A autora, 2023.

Na imagem anterior é possível observar a manipulação de uma película em avançado estado de deterioração; ela fica deformada, o que resulta da perda de umidade, de plastificantes e outros componentes da película, sendo o ressecamento, o encolhimento e o abaulamento das películas algo muito comum de ocorrer. Porém vale informar que:

Essas formas de deterioração são bem comuns e, até certo ponto, não impedem qualquer uso do material. Quando muito intensas, deixam o filme fora dos padrões dimensionais e até completamente deformado. Isso significa que o filme já não está mais de acordo com as medidas dos equipamentos de controle, duplicação, projeção, etc. Essas formas de deterioração podem deformar o suporte a ponto de impossibilitar até mesmo uma restauração (Coelho, 2006, p. 47).

Destaco que o acervo do MIS-PR também conta com películas em suporte de nitrato³⁹ de celulose que podem sofrer decomposição desencadeada principalmente pelo contato com água ou com a exposição a altas taxas de umidade. Esse processo de degradação, que é lento, porém extremamente prejudicial é conhecido como hidrólise que “[...] indica a forma mais grave de deterioração desse material, que tem grande capacidade de absorver umidade” (Coelho, 2006, p. 45), que pode vir a destruir completamente a película. Esse processo de deterioração também se encontra presente em algumas películas do acervo do museu, fazendo com que seja impossível o acesso ao conteúdo dos registros audiovisuais deteriorados, restando apenas o título como referência à esse registro que ficará para sempre perdido. De acordo com Natália de Castro “[...] cada tipo de suporte exige condições específicas de revisão e armazenamento e o arquivo deve fazer o possível para segui-las, de acordo com suas possibilidades” (Castro, 2023, p. 59).

FIGURA 9 – RESERVA DOS FILMES



FONTE: A autora, 2023.

³⁹ “Foi o primeiro material plástico moderno a ser utilizado, quase universalmente, como suporte dos filmes 35mm até os anos de 1950” (Mnemocine, [s.d.], p. 16).

Na imagem anterior é possível visualizar um pouco do local onde as películas estavam sendo armazenadas durante o período em que o estágio estava sendo realizado. Chamado de “Reserva dos Filmes”, o local que era um posto de gasolina, mesmo não sendo um local ideal, com controles de temperatura e umidade, é importante salientar que o acervo encontrava-se organizado, sendo possível identificar os títulos e as subdivisões por coleções de diretores, no entanto, o odor extremamente desagradável que é presente no ambiente, torna-o quase insalubre, sendo impossível ficar no local sem o uso de uma máscara protetora.

É importante zelar pelas condições de armazenamento, o que acaba contribuindo para a longevidade das películas “[...] incluindo a temperatura, a umidade, a luz, os poluentes atmosféricos, os animais e insetos, e a segurança material” (Unesco, 2002, p. 16). Salienta-se que não são todas as instituições que conseguem operar em condições ideais, tendo que fazer o possível dentro dos meios disponíveis, o que não exime o museu de realizar uma boa gestão, mesmo com poucos recursos. Cabe dizer que para seu manuseio, a película deveria passar por um ambiente de transição de clima, do local de armazenamento para o local de manuseio, o que no momento não é possível no MIS-PR, pois:

Mudanças bruscas de temperatura e umidade relativa são extremamente maléficas aos filmes, pois podem causar um desequilíbrio térmico que prejudica a aderência da emulsão ao suporte, manchas de umidade, entre outros danos. A elevação brusca de umidade também pode causar condensação na embalagem do filme, inclusive internamente (Castro, 2023, p. 27).

De acordo com os pesquisadores e cineastas Carlos Augusto Calil e Valêncio Xavier recomenda-se que “[...] os suportes originais sejam mantidos em ambientes frios (aproximadamente 6°C) e baixa umidade (inferior a 50%). Dessa forma as películas serão conservadas em longo prazo, por um período considerado museológico” (Calil; Xavier, 1981, p. 76). Também é importante levar em consideração que para a manutenção dos suportes é imprescindível que eles sejam armazenados em latas e batoques⁴⁰ de boa qualidade. Atualmente no MIS-PR, de forma gradativa, as latas estão sendo substituídas por embalagens plásticas, pois o processo de oxidação e corrosão do metal que compõe as latas também comprometem a

⁴⁰ “Elemento cilíndrico, geralmente de plástico e originalmente de madeira, utilizado como centro para se bobinar as películas e para o acoplamento dos rolos nos equipamentos” (Mnemocine, [s.d.], p. 2).

integridade das películas audiovisuais. Sobre as características das películas, a pesquisadora Angélica Gasparotto de Oliveira, relata que:

Os filmes em cores foram mais amplamente utilizados no Brasil depois de 1970 e já na década de 1980 era possível perceber que as películas coloridas se deterioravam mais facilmente do que as em preto e branco, pois além de a cor desaparecer à medida que o tempo passa, sua restauração é extremamente complicada (Oliveira, 2016, p. 466).

As películas audiovisuais são materiais extremamente frágeis e de difícil conservação, especialmente em ambientes úmidos e quentes, como é o caso do Brasil. Para que um acervo audiovisual seja conservado a longo prazo, é fundamental que os responsáveis pela conservação possam reconhecer as diferentes formas de deterioração e quais as providências cabíveis a se tomar para minimizar ou interromper esse processo.

No caso dos museus paranaenses públicos, é o Estado quem arca com o aperfeiçoamento dos profissionais por meio de cursos voltados para a área. No Paraná, a Secretaria de Estado da Cultura, por meio da Coordenação do Sistema Estadual de Museus (COSEM), promove cursos e oficinas de capacitação museológica com o objetivo de tornar mais adequado e eficiente o trabalho específico em museus e entidades afins, segundo o órgão, suas principais ações se caracterizam pela atuação “[...] nas ações de articulação, apoio técnico, comunicação e formação. Estas ações foram planejadas com o objetivo de qualificar, aperfeiçoar e valorizar os museus e seus acervos museológicos” (Cosem, 2024). Mas cada instituição tem suas próprias características e demandas, o que faz com que compartilhem da opinião de Ferreira quando diz que “[...] os cursos servem como um norte, para saber como trabalhar com o acervo, mas quando você chega no museu, você tem que adaptar tudo o que aprendeu para poder trabalhar com o acervo do museu” (Ferreira, 2024). Não existe a possibilidade de se seguir “à risca” tudo o que é apreendido nas formações voltadas para atuar nos acervos dos museus, pois cada instituição possui suas limitações e particularidades.

É possível apontar alguns princípios básicos para a realização de práticas que possam ser tidas como adequadas à preservação de acervos, a exemplo do controle da documentação e das coleções, que diz respeito a “[...] classificar e documentar a natureza e o estado de conservação dos diferentes suportes a fim de que possam ser manipulados e recuperados de maneira segura é um aspecto

importante da ‘boa administração’” (Unesco, 2002, p. 16). Manter esses registros em dia de forma manual, por meio de fichas catalográficas, inventário ou por registros digitais, sendo realizados em categorias de coleções ou registros individuais, acaba sendo fundamental para o conhecimento e controle, principalmente por quem trabalha diretamente com as obras, dos trabalhos de caráter conservatório sobre o que se tem feito no acervo. No MIS-PR, de acordo com o que foi relatado por Ferreira, para se realizar a catalogação existem alguns passos a serem seguidos:

[...] você deve primeiro fazer o registro de catalogação, depois a ficha catalográfica, que tem que ser colocada no livro tomo com todas as informações principais. Esse livro tomo vai registrar o item com um número, depois os livros devem ser assinados pelo diretor da instituição, pelo técnico responsável e por alguém da Secretaria de Cultura. Esse livro vai ficar em um lugar reservado para controle do acervo (Ferreira, 2024).

Os trabalhos de catalogação realizados no museu estão de acordo com os parâmetros estipulados pelo *Código de ética do ICOM para museus*, que diz que os acervos devem ser documentados em concordância com normas profissionalmente reconhecidas, sendo que a documentação “[...] deve permitir a identificação e a descrição completa de cada item, dos elementos a ele associados, de sua procedência, de seu estado de conservação, dos tratamentos a que já foram submetidos e de sua localização” (ICOM, 2004, p. 16). A documentação museológica dos objetos que compõem o acervo é primordial para garantir a sobrevivência dos objetos, possibilitando o acesso ao histórico do objeto, a análise e diagnóstico do estado de conservação, as possíveis intervenções pelas quais o objeto já passou, desde a limpeza até restaurações, além de ser um documento que pode ser utilizado para pesquisas e estudos sobre o objeto.

Os livros tomo são livros físicos, como uma espécie de cadernos onde são feitos os registros. No entanto, vale salientar que o ideal seria que eles fossem armazenados pelo menos em três formatos: em um HD Externo, online e mantivessem o livro físico, para evitar que as informações se percam. Isso seria bom principalmente diante do argumento de Ferreira do porquê de se ter livros tomo:

Se caso venha alguma fiscalização, ou alguém questionando a guarda daquele item e você tenha o registro, legalmente não terá problemas sobre a posse do item, principalmente porque muitos itens dos museus são doados por famílias (Ferreira, 2024).

O acervo, de modo geral, vem passando por uma recatologação, que é algo que nos chamou a atenção, pois por meio de Ferreira fomos informados que haviam discrepâncias na catalogação entre os anos 1990 e 1996, sendo dito por ele que “[...] muita gente começou a catalogação em 1990, em 1996 resolveram mudar sem nenhum tipo de diretriz que avisasse sobre as mudanças, havendo uma lacuna na catalogação do acervo durante esse tempo” (Ferreira, 2024). Para dar continuidade aos trabalhos de preservação, foi necessário preservar o material já existente, porque é uma fonte histórica, sendo necessário catalogar o acervo novamente, com uma nova metodologia, para adaptar tudo o que abrange um item. Para padronizar a catalogação, no MIS-PR usualmente são consultadas as diretrizes do Arquivo Público, da Biblioteca Nacional e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), no entanto, mesmo sendo um órgão governamental de extrema importância para o funcionamento dos museus brasileiros, o IBRAM somente oferece diretrizes sobre o funcionamento institucional, sem fazer menção às diretrizes sobre a catalogação dos acervos.

Fez parte da nossa discussão sobre a catalogação de acervos, as formas como eles são catalogados pela Secretaria da Cultura, que atualmente utiliza o software Pergamum para catalogar o acervo de instituições públicas. O Pergamum, que é um sistema digital de gerenciamento de dados, que atende as Universidades, Faculdades, órgãos públicos, governamentais, dentre outros, possui armazenados alguns itens do acervo do MIS-PR. Sobre esse projeto, sabe-se que foi iniciado em 2011 e que “[...] em parceria com a Pontifícia Universidade Católica do Paraná, desenvolve o módulo museu no banco de dados Pergamum, denominado Rede de Informações MUSEUS PARANÁ⁴¹” (Cossem, 2024). Principalmente registros fotográficos, o que poderia ser uma opção de armazenamento viável, se não fosse por um detalhe apontado Ferreira, que conhece o funcionamento do sistema e que afirmou que o software possui limitações, sendo que “[...] lá você não pode, por exemplo, colocar uma imagem scaneada, porque ela perde a qualidade e muitos campos de informação sobre os itens não estão todos preenchidos e existem informações incorretas” (Ferreira, 2024). Mas a catalogação no MIS-PR vai além disso; além de serem catalogados os itens, existem outras atividades correlacionadas que devem ser relatadas, citando a “[...] relação de tudo o que foi feito errado, como quebra de equipamentos, extravios, as relações de itens antigos que são diferentes

⁴¹ Sistema disponível em: <<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

das atuais” (Ferreira, 2024).

O trabalho de catalogação realizado por Ferreira é extremamente minucioso, mas varia de acordo com as normas de cada instituição, e quando ela não possui, é o próprio trabalhador quem cria sua metodologia de trabalho, como foi o que Ferreira fez, desde que trabalhava no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, onde ele trabalhou no Setor de Documentação e Pesquisa e, posteriormente, no Setor de Acervo. Mas uma coisa que chamou a atenção durante a entrevista, foi quando ele disse o seguinte:

[...] quando cheguei aqui, eu já tinha deixado em ordem aquele acervo, 99% do que eles estão usando lá, fui eu que deixei, mas foi por causa disso, porque eu adquirindo essas experiências de organização, de pensar que aquilo é uma coisa que as pessoas vão precisar, porque se estão indo atrás é porque vão precisar, você pesquisa porque precisa, as vezes para um doutorado, para uma tese, ou outras coisas e aquilo é importantíssimo. Então todos os museus são centro de pesquisa, então nós temos que pensar que o acervo não é do museu, ele é disponibilizado pelo museu; ele está no museu mas tem que estar acessível. Não vai adiantar nada deixar ele numa redoma de vidro; as vezes tem algum objeto que a pessoa precisa pelo menos tirar uma foto porque aquilo vai servir de base para o estudo que ela está fazendo, então o acervo serve para isso (Ferreira, 2024).

Dessa forma, o museu se coloca como sendo uma instituição cultural, social e educativa, como um espaço de transmissão de culturas, propiciando um diálogo plural a partir da transmissão de discursos e conhecimentos compartilhados pela sociedade. Para a pesquisadora Arlete Sandra Baubier:

Além de um difusor de culturas, o Museu pode ser uma extensão do saber; ele também representa uma nova maneira de ensinar, conjugada a uma nova maneira de aprender, pela interação com o meio natural e social, através da observação, da experimentação, da prática e das experiências nas quais educandos e educadores atuam como membros de um grupo em busca de um objetivo comum (Baubier, 2011, p. 57).

O museu também possui a característica de ser um lugar de pesquisa; de acordo com a professora Zita Rosane Possamai, a pesquisa “[...] constitui-se em uma das atividades basilares dos museus, acompanhando-os em sua trajetória histórica” (Possamai, 2002, p. 77). No entanto, existem diferenças e especificidades entre as pesquisas que são realizadas em um museu e em outros espaços. Em concordância com a autora, acreditamos que os museus devam exercer atividades de pesquisa que estejam inseridas na chamada pesquisa pública, já que para ela “[...] a diferença fundamental entre pesquisa pública e aquela exercida no âmbito acadêmico reside na

forma de devolução ao público e de acesso do mesmo ao conhecimento produzido” (Possamai, 2002, p. 77). Nessa conjuntura, os trabalhadores do museu seriam também os responsáveis por estabelecer as relações entre o acervo e o público.

Ao tratar da questão do acesso, Ferreira não se refere somente ao de pesquisadores e visitantes, com fins de usufruir do museu enquanto espaço de saber, mas principalmente ao acesso dos trabalhadores ao acervo:

Eu acho que deveriam ser feitos vídeos explicando como manusear o acervo, acho que seria mais fácil do que explicar no papel. Muitas vezes os funcionários se acham donos dos seus trabalhos, por isso eu estou realizando um trabalho que é acessível para o entendimento de qualquer outro funcionário que chegar e qualquer pessoa que quiser acessar o acervo. [...] O grande problema que encontrei quando cheguei foi a bagunça em que se encontrava o acervo. Não há continuidade no trabalho, um dia, quando eu deixar a instituição, não sei como vai acontecer a continuidade do meu trabalho, não tem um legado a ser deixado (Ferreira, 2024).

Uma questão que interfere diretamente nas práticas de preservação, diz respeito à descontinuidade dos trabalhos de conservação, desde a catalogação, como vimos anteriormente, até mesmo à influência da gestão do museu. Isso faz com que muitas vezes os trabalhos no acervo do MIS-PR acabem se perdendo, por falta de uma regulamentação ou gerenciamento de atividades, que faz com que, devido a rotatividade de trabalhadores, principalmente de estagiários, que ficam na instituição por um prazo determinado por contrato, interrompendo ou desordenando as atividades que já estavam sendo realizadas de uma determinada maneira. Isso também pode ser um reflexo das gestões institucionais, que também passam por descontinuidades, muitas vezes ficando à cargo de profissionais que não tem conhecimento ou interesse na área, estando ali somente para suprir alguma demanda. Sobre essa questão, Ferreira opina que:

As descontinuidades de gestões interferem totalmente no trabalho; eu não acho correto a nomeação de pessoal que não são técnicos para instituições que são tão específicas como esse museu. Por exemplo, se você nomeia um engenheiro como diretor de um museu de arte contemporânea, ele vai correr o risco de não conseguir fazer um bom trabalho. Eu acho que você tendo conhecimento técnico e vai dirigir o museu, vai ficar mais fácil, mesmo não sendo um servidor público, mesmo achando que deveria ser um servidor, porque o servidor está a serviço do Estado, o que faz com que ocorra essas descontinuidades (Ferreira, 2024).

Depois de realizada a catalogação, vem a parte mais ardilosa, que é a limpeza, que para Ferreira “[...] não é igual a um trabalho de escritório onde você faz tudo ‘a toque de caixa’, é um trabalho demorado, delicado, porque é comum você trabalhar com itens raros, mesmo não funcionando mais, é um item histórico” (Ferreira, 2024). Para fazer a limpeza de um rolo⁴² de película, Ferreira nos relatou que:

[...] você coloca ele na enroladeira, passa um pano limpo e depois, com cuidado, passa álcool isopropílico, vai segurando o filme, limpando ele com álcool isopropílico, depois coloca ele no batoque e na lata. Depois você faz anotações de quando foi feita a limpeza, em quais condições o filme estava, a temperatura e outras informações que vão fazer parte da ficha catalográfica (Ferreira, 2024).

Já o trabalho de limpeza realizado pelo MIS-PR, mesmo com suas limitações, está de acordo com o passo-a-passo estipulado por Fernanda Coelho, que é o seguinte:

1. Só faça limpeza em mesa enroladeira, de preferência horizontal. Não tente limpar o filme manualmente em mesa comum, isso causaria problemas piores do que a sujeira existente no material.
2. Coloque o rolo de filme no prato da mesa enroladeira, puxe a ponta e prenda no batoque (onde o filme vai ser enrolado) no prato giratório.
3. Umedeça generosamente um veludo 100% algodão com tricloroetano.
4. Dobre o veludo colocando o filme no meio, mantendo o filme reto, perpendicular à mesa.
5. Segure o veludo junto ao filme com pouca pressão, para não riscar a emulsão e o suporte. A pressão do veludo deve ser suficiente apenas para que o movimento do filme não tire o veludo da sua mão.
6. Vá enrolando o filme devagar. O tricloroetano deve evaporar completamente antes que o filme seja enrolado de novo. Dependendo da posição de que se olha, é possível observar a evaporação do líquido: ele deve estar completamente evaporado mais ou menos no meio da mesa (Coelho, 2006, p. 64).

⁴² “Unidade final de montagem e reprodução do negativo de uma película. O conceito se consolidou nos anos 20 e 30 quando os fabricantes começaram a oferecer películas para cópia em rolos de 1.000 pés (304 metros) de comprimento” (Mnemocine, [s.d.], p. 21).

Além do acervo de películas em rolos, o MIS-PR também conta com um vasto acervo de fitas magnéticas (VHS⁴³, U-matic⁴⁴, Betamax⁴⁵, dentre outras), sendo que algumas das coleções encontram-se armazenadas em caixas em uma das salas do museu, como pode ser visto nas imagens seguintes.

FIGURA 10 – RESERVA DE FITAS MAGNÉTICAS



FONTE: A autora, 2024.

⁴³ “As fitas VHS são um meio de armazenamento analógico de vídeo que usam um método de gravação de sinal magnético em uma fita de plástico revestida de óxido de ferro. Elas foram introduzidas pela primeira vez pela JVC em 1976 e se tornaram um meio popular para armazenamento de conteúdo de vídeo doméstico. As fitas VHS têm a capacidade de armazenar até 3 horas de vídeo de qualidade padrão (ou 2 horas de qualidade superior) e podem ser reproduzidas em um videocassete compatível” (Video, 2024).

⁴⁴ “O U-matic foi um formato de videocassete analógico introduzido pela Sony em 1971, usando fita de 3/4 de polegada. Um tambor de cabeça de vídeo helicoidal. Foi o primeiro formato de videocassete, e todos os formatos de fita de vídeo anteriores eram compatíveis. [...] Ele foi originalmente planejado para uso doméstico, portanto, o primeiro modelo que poderia gravar tinha um sintonizador de TV embutido. Madeira nas laterais do gabinete – embora não tivesse um cronômetro embutido, um cronômetro separado estava disponível em 1972. No entanto, talvez pelo alto preço, ele se tornou o padrão para fins industriais, educacionais e de demonstração. Continuando a ser usado por mais de 25 anos. Também foi amplamente utilizado na produção de televisão, particularmente para a coleta de notícias no local” (Video, 2024).

⁴⁵ “[...] foi o primeiro formato desenvolvido para o segmento consumidor. Criado pela Sony em 1975, utilizava fita de 1/2 pol (+/- 13 mm). Com a competição do formato VHS, desenvolvido pela JVC, foi perdendo força no mercado (entre outras vantagens, além do custo mais baixo o VHS podia gravar 2 horas em uma fita contra 1 no Betamax, facilitando assim a gravação de filmes) até desaparecer completamente. Tecnicamente superior ao VHS, entre outros fatores, devido à maior velocidade de deslocamento da fita em relação às cabeças” (Fazendo, 2018).

FIGURA 11 – RESERVA DE FITAS MAGNÉTICAS



FONTE: A autora, 2024.

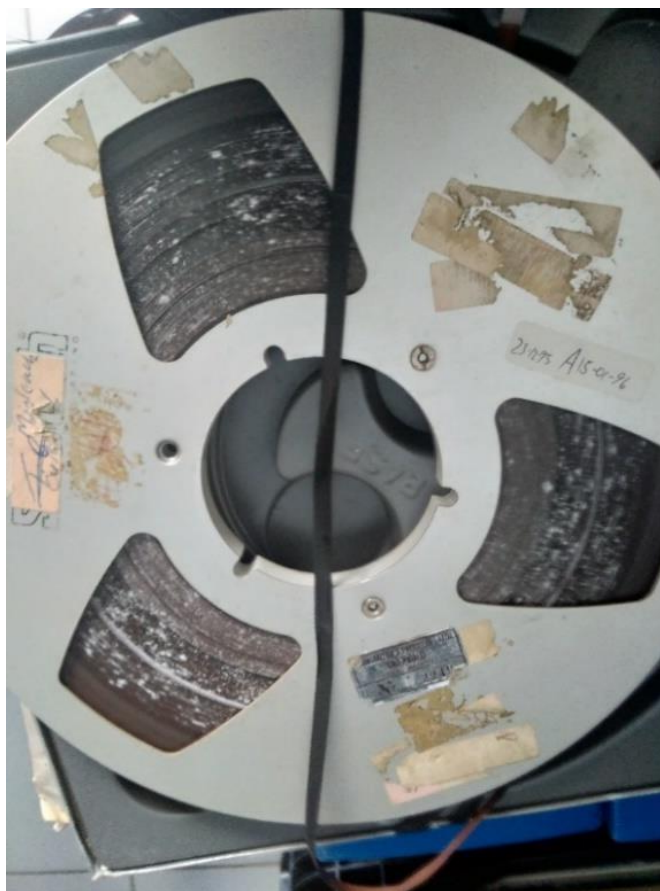
A fita magnética é uma mídia de armazenamento que consiste em uma fita plástica coberta de material magnetizável que pode ser utilizada para registro de informações analógicas ou digitais, incluindo áudio, vídeo e dados de computador, sendo disponíveis em rolos, cassetes ou cartuchos. Para o pesquisador Jonh Van Bogard, esse tipo de suporte⁴⁶ possui uma vida útil, sendo que “[...] o limite máximo para produtos baseados em fita magnética parece ser de 30 anos, incluindo as fitas de vídeo e áudio” (Bogard, 2001, p. 20). Uma das grandes limitações desse suporte está justamente na camada magnética que o compõe pois, se sofrer qualquer tipo de alteração, por menor que seja, em suas propriedades magnéticas, pode acarretar na perda do material registrado. Não há muitas ações que possam ser realizadas para a prevenção da deterioração desse suporte, mas segundo Bogard “[...] a taxa de deterioração pode ser reduzida pelo armazenamento das fitas em temperaturas mais

⁴⁶ “Fita de material plástico que proporciona a resistência mecânica de uma película e sobre a qual se estende a emulsão fotossensível e o aglutinante das partículas magnéticas. Consiste numa tira muito fina, cortada com a largura adequada a cada sistema (35mm, 16mm, etc.), e nos suportes fotossensíveis, dotadas de perfurações para o arraste do material pelos equipamentos” (Mnemocine, [s.d.], p. 23).

baixas. O nível de umidade tem pouco efeito direto sobre a deterioração dos pigmentos magnéticos ” (Bogard, 2001, p. 14).

As imagens anteriores revelam que a reserva técnica, assim como no caso das películas, também ainda não se encontra nos parâmetros ideais; apesar de ser um local livre de sujidades e longe de exposição de campos magnéticos, o ambiente não conta com controle de temperatura, umidade e também com uma organização um tanto quanto caótica devido à implementação de mudanças nos espaços onde deveram ser armazenados, o que faz com que as fitas fiquem propensas a ataques de fungos, devido a exposição à umidade e ao processo de deterioração. De acordo com Bogard “[...] as normas técnicas atuais recomendam que os materiais sejam armazenados sob condições próximas a 65 - 70°F (18 - 21°C) e 40 - 50% de umidade relativa (UR)” (Bogard, 2001, p. 27), mas isso é muito difícil de ser mantido, por isso as normas estão sendo revistas, em prol das fitas magnéticas “[...] reconhecendo que elas se beneficiam com armazenagem em temperaturas e umidades inferiores àquelas recomendadas no passado” (Bogard, 2001, p. 27), mas de qualquer forma, exigiria que o MIS-PR tivesse uma reserva técnica com características específicas ou condições mínimas para o acondicionamento desse acervo, coisa que atualmente não existe.

FIGURA 12 – FITA MAGNÉTICA COM FUNGOS



FONTE: A autora, 2024.

Além dos problemas de deterioração e de acondicionamento, o grande problema das fitas magnéticas, assim como dos demais suportes de registros audiovisuais, é o acesso às informações, pois diversos fatores acabam impedindo a transmissão das informações neles contidos. Por isso, no caso de registros audiovisuais a migração para outros formatos é algo inevitável. Porém, a necessidade de se conservar documentos originais, como no caso dos audiovisuais, “[...] significa que nenhuma informação é perdida, e que não se fecha nenhuma opção futura de preservação e acesso” (Unesco, 2002, p. 16), isso é importante, pois normalmente o documento original possui um valor próprio que uma cópia porventura jamais terá. Além disso, a migração também acaba se tornando uma técnica viável para a preservação de acervos, pois “[...] copiar um documento em um formato diferente – é útil e com frequência necessário para efeito de acesso” (Unesco, 2002, p. 16). Já para a Federação Internacional de Arquivos de Filmes:

When copying materials for preservation purposes, archives will not edit or distort the nature of the work being copied. Within the technical possibilities available, new preservation copies shall become accurate replicas of the source materials. The processes involved in generating the copies, and the technical and aesthetic choices which have been taken, will be faithfully and fully documented (FIAF, 2022)⁴⁷.

Edmondson trata desse aspecto ao dizer que “[...] a experiência (por exemplo) de ouvir um fonógrafo ou gramofone acústico, ou assistir à projeção de uma cópia em película, ao invés de um substituto digital, é um aspecto válido do acesso público” (Edmondson, 2017, p. 6). Esses argumentos vão de encontro com a opinião de Ferreira, que ao se referir ao acervo do MIS-PR diz que:

Esse é um museu mais histórico, com muita relevância por ainda manter os objetos físicos; você pode pegar na mão, você pode ver como eram as tecnologias mais antigas, nós deixamos as pessoas pegarem um disco na mão e colocar na vitrola, acionar um rádio, acionar uma televisão antiga, acionar um sistema antigo de visualização, de escuta, para que as pessoas entendam a evolução das tecnologias (Ferreira, 2024).

Esses objetos revelam a materialidade do passado, que além de remeter os visitantes à outro tempo, também são evidências de costumes e modos de vida das sociedades que usufruíram dessas tecnologias. A promoção desse contato direto com os objetos, incita os visitantes a buscarem diferentes sentidos que permeiam o conteúdo das exposições do museu, podendo também estimular debates sobre os usos desses objetos, tanto no passado quanto no presente, promovendo uma leitura onde o visitante também pode se tornar protagonista da história, lhe dando a sensação de pertencimento.

Para os pesquisadores Paulo Eduardo Silva Linz Cajazeira e José Jullian Gomes Souza, que ao falarem da preservação de arquivos e documentos audiovisuais, sobretudo das questões relacionadas ao armazenamento, disseminação e recuperação “[...] encontra na migração digital, ou na hibridização, uma nova possibilidade de funcionamento, acesso e uso da informação audiovisual” (Cajazeira; Souza, 2020, p. 265), também nos levam a compreender que:

⁴⁷ “Ao copiar materiais para fins de preservação, os arquivos não editam ou distorcem a natureza do trabalho que está sendo copiado. Dentro das possibilidades técnicas disponíveis, as novas cópias de preservação devem tornar-se réplicas precisas dos materiais de origem. Os processos envolvidos na geração das cópias e as escolhas técnicas e estéticas que foram tomadas serão fiel e totalmente documentados” (FIAF, 2009, tradução nossa).

As novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) e o advento da digitalização possibilitaram a preservação da memória e história da nossa sociedade. A mídia digital funciona como uma das condições fundamentais para que a memória do documento audiovisual permaneça viva e em movimentação (Cajazeira; Souza, 2019, p.123).

Voltando a tratar das questões relativas à migração para novos formatos, quando pensamos nesse assunto, logo pensamos no formato digital, que é o comumente utilizado na contemporaneidade. A confiança no arquivo digital e no armazenamento online, principalmente quando não se tem um planejamento de migração e monitoramento dos arquivos digitais, faz com que o risco de perda desses registros seja muito elevado. E, quando se trata do uso de um HD Externo, como é o caso do arquivamento dos registros digitalizados do MIS-PR, é preciso lembrar que são equipamentos muito sensíveis e que estão sujeitos a falhas; dependendo do uso e do ambiente onde ele é utilizado, a vida útil desses equipamentos pode ser comprometida, tanto no que diz respeito a integridade do hardware, vírus e também furtos, o que pode acarretar em problemas de perda de dados.

Outra opção seria o armazenamento em nuvem, o que também tem seus problemas, como o limite na quantidade de conteúdos que podem ser armazenados, o que pode vir a comprometer a integridade do arquivo digital. Mesmo ainda não existindo um consenso de qual seria a melhor maneira de armazenar esses registros no meio digital, é importante salientar que a preservação digital, quando bem planejada e com os dados constantemente monitorados quando ocorre a migração de dados, acaba se tornando essencial para o acesso dos registros audiovisuais.

No MIS-PR, o procedimento realizado é o de digitalização dos registros com o auxílio de um scanner, que foi doado ao museu mas que acaba não sendo suficiente para realizar o trabalho de uma forma mais ágil, devido à grande quantidade de registros para serem digitalizados e as limitações do equipamento. Há algum tempo atrás, realizamos uma pesquisa, que foi discutida no XV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e o VI Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano promovido pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, sobre o projeto “Memória Viva do Paraná” cujos registros audiovisuais fazem parte do acervo do MIS-PR, onde viemos a descobrir que “[...] apenas 18 arquivos encontram-se digitalizados, o que acaba prejudicando tanto o acesso à pesquisadores como também a sobrevivência dos arquivos” (Martins; Fernandes, 2023, p. 8).

É difícil pensar que a primeira instituição de Curitiba que é dedicada

exclusivamente à preservação e difusão de registros audiovisuais paranaenses, tendo em seu acervo cerca de 3 milhões de itens e que, dentre as reservas, destacam-se aquelas que acondicionam os arquivos audiovisuais esteja nessa situação. As reservas técnicas que abrigam os acervos audiovisuais são a reserva da Coleção da Associação Cultural Bamerindus, que contém os registros do projeto *Memória Viva do Paraná*⁴⁸ e do projeto *Gente que Faz*⁴⁹; a reserva de filmes, que contém películas longas e curtas-metragens nacionais e internacionais em formatos 8 mm, Super 8 mm, 16 mm e 35 mm e a reserva dedicada à coleção do jornalista e produtor Tiomkim⁵⁰. Também podemos mencionar os acervos de VHS de registros nacionais e internacionais, os DVD's de registros nacionais e internacionais e os HD's Externos que contém registros digitalizadas, que se somam aos registros audiovisuais que devem ser preservadas.

Essas inúmeros registros que compõem o acervo também passam pela mesma situação e, na tentativa de salvaguardar esse acervo, os profissionais do museu digitalizam os registros conforme a demanda dos pesquisadores que precisam ter acesso a esses registros e periodicamente fazem a higienização preventiva dos suportes. Voltamos a repetir que um dos principais fatores que dificultam a preservação é a quantidade reduzida de trabalhadores; segundo Ferreira “[...] faltam funcionários para fazer esse serviço, é algo que leva muito tempo para fazer, porque o equipamento é muito antigo, não é como os scanners de hoje em dia que fazem a digitalização em poucos minutos” (Ferreira, 2024).

Por melhores intenções que tenham ao realizarem seus trabalhos, acabam ficando sobrecarregados e sem condições de desempenharem suas funções de forma que garanta plenamente a preservação do acervo. Podemos dizer que dos acervos de museus do Estado do Paraná, o do MIS-PR é um dos mais difíceis de se trabalhar e mesmo assim, a falta de material adequado dificulta a realização do trabalho ou muitas vezes não condizem com os materiais necessários para desempenhar

⁴⁸ O projeto *Memória Viva* é “[...] composto por depoimentos realizados de 1986 a 1994 de personalidades, artistas, políticos, intelectuais e outros que fizeram a história do Paraná (como Juarez Machado, Helena Kolody, David Carneiro e Pedro Fedalto)” (MIS-PR, 2024).

⁴⁹ O projeto *Gente que Faz* foi um “[...] programa que foi veiculado na televisão entre 1993 e 1996 em que profissionais de todos os estados prestavam depoimentos sobre suas atividades” (MIS-PR, 2024).

⁵⁰ Osval Dias de Siqueira Filho (1952-2021), mais conhecido como Tiomkim, foi “[...] pioneiro e referência no audiovisual paranaense, que atuou durante 24 anos no MIS-PR. [...] Jornalista, videomaker, colecionador, produtor de cinema, vídeo e fotografia, Tiomkim produziu inúmeros curtas-metragens, representando o Paraná em festivais nas décadas de 1980 e 1990. Premiado em 1989 pelo Salão Curitiba Arte V, viajou até Praga, na antiga Tchecoslováquia, onde registrou o fim do Comunismo” (Museu, 2021).

determinadas atividades. Com relata Ferreira:

Deram para nós luvas de plástico. Como vamos usar luvas de plástico para trabalhar com filmes? Para manusear os filmes, precisamos de luvas de algodão, que já não pode usar para manusear um disco, para o disco precisa de uma luva cirúrgica. [...] É muito trabalho, que demanda tempo, seria interessante haver parcerias entre as instituições, disponibilizadas pela COSEM, tendo uma rede de convênios e comunicação entre as instituições, o que não ocorre com frequência hoje. Cada museu faz o que se propõe a fazer, sem um conversar com o outro, as vezes acontece, como no caso do Museu Oscar Niemeyer que nos emprestou um carrinho de transporte” (Ferreira, 2024).

A falta de equipamentos para manusear os objetos do acervo é algo que não deveria acontecer em nenhuma instituição museológica, muito menos em museu com um acervo tão vasto, composto por objetos extremamente frágeis, como é o caso do MIS-PR, o que demonstra a falta de conhecimento, ou até mesmo desinteresse por parte do Estado das reais necessidades do museu. As parcerias entre os museus mencionadas por Ferreira, também são questões a serem pontuadas e que poderiam passar por melhorias, principalmente no caso dos museus que são administrados pelo Estado sendo, em teoria, mais fácil de estimular esses diálogos e parcerias por meio da COSEM, que poderia atuar na mediação desses contatos, fortalecendo os laços de trabalho e sociabilidade entre as instituições, o que provavelmente seria benéfico para a rede de museus do Estado do Paraná.

Saliento que no início de 2024, foi noticiado pela *Agência Estadual de Notícias*, que é um aparelho publicitário das políticas do Estado do Paraná, que esse Estado é o que mais possui projetos classificados em um programa de modernização dos museus vinculado ao Ministério da Cultura. Essa notícia faz menção ao MIS-PR, dizendo que a instituição também seria beneficiada por meio de um projeto elaborado pela Secretaria da Cultura, no valor de R\$ 250 mil, tendo como objetivo “[...] o desenvolvimento de um protótipo de estojo ventilado de melhor performance para manutenção de filmes em película, a fim de minimizar a decomposição química de filmes” (Agência, 2024). Mas será que é necessário aguardar a abertura de editais do Governo Federal para que questões tão básicas e inerentes à manutenção do funcionamento do museu sejam solucionadas? O Governo do Estado não poderia, com iniciativa própria e em diálogo com os trabalhadores do museu, ir resolvendo suas demandas, como a aquisição de equipamentos e aparatos para o manuseio e preservação do acervo?

As dificuldades apresentadas não surgiram do acaso, elas resultam da precariedade do campo cultural que ainda procura se legitimar junto à sociedade brasileira. As soluções encontradas pelo poder público para manter e beneficiar os aparelhos de preservação, especificamente no caso do MIS-PR, nem sempre condizem com as reais necessidades museu, fazendo com que ele sempre tenha que padecer com a falta de condições infra estruturais, dependendo somente dos esforços dos seus trabalhadores para que possa ter seu acervo preservado e continue com seus trabalhos de forma digna, mesmo sem poder cumprir todas as demandas devido a tantos obstáculos.

Trabalhar com acervos museológicos requer, além de subsídios, planejamento e estratégias criativas por parte dos trabalhadores, que no caso do MIS-PR, trabalham sem os recursos necessários para a execução plena do seu ofício. Aqui destaco um trecho da entrevista com Ferreira, que sintetiza de forma direta e espontânea como é trabalhar na reserva técnica de um museu:

Aqui você tem que fazer as coisas direito, fazer o que é certo. Quer ser um varredor de rua? Seja o melhor possível, em tudo você tem que ser o melhor possível, tem que ser focado. Quer trabalhar com acervo? Você não pode fazer um trabalho mal feito. Não tem paciência? Não tem abnegação? Então esse não é um trabalho para você. Aqui não tem glamour, aqui é uma coxia, é o calabouço do museu (Ferreira, 2024).

Esse relato ratifica a importância desses trabalhadores dentro do museu, com um ofício que além de árduo, é primordial para a existência do museu, pois sem a conservação e a preservação realizada por eles, o acervo não existiria. Mas é fato que essa profissão nem sempre é valorizada como deveria ser; à exemplo disso, temos o exemplo da profissão de conservador-restaurador, cujas funções se equiparam às funções realizadas pelos trabalhadores do Setor de Acervo e Pesquisa do MIS-PR e que ainda não é regulamentada⁵¹, sendo vista como uma atividade complementar de outras profissões.

No entanto, devo considerar que particularmente, conhecer o ambiente de trabalho, manusear as películas e entender na prática a complexidade em torno da preservação audiovisual foi de fundamental importância para dar continuidade e encontrar um novo caminho para a pesquisa e lançar novos olhares à formação no

⁵¹ O projeto de Lei 1183/19 que regulamenta a profissão de conservador-restaurador ainda está na Comissão de Constituição e Justiça.

mestrado. Compreender que o Ensino Superior e os museus podem ampliar o olhar do estudante e do público em geral, podem ampliar as perspectivas de se trabalhar e promover o interesse sobre a educação patrimonial, auxiliando teoricamente e por meio de técnicas que possibilitem vivenciar as práticas preservacionistas.

Sobre as formas de se preservar, ainda não se sabe se existe uma forma ideal de se preservar um acervo audiovisual, pois até mesmo nas instituições com mais recursos sempre vai existir algum problema, mesmo tendo desumidificador, temperatura ideal e outras coisas, pois se você está assistindo um filme, você está gastando o suporte e se não assiste, ele também é danificado pela falta de uso, pois ele pode ser atacado por fungos e bactérias e se deteriora. Mesmo não existindo um ideal, é inegável que o auxílio do poder público pode transformar a realidade dessas instituições. Na atual conjuntura, somente existe uma forma; que é a de ir equilibrando as coisas, até onde for possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa, buscamos responder a questão de quais são as estratégias que o MIS-PR utiliza para a preservação do patrimônio audiovisual. Contudo, também foi possível identificar os êxitos e as fragilidades das práticas preservacionistas adotadas pelo museu frente às políticas públicas voltadas para a cultura e as políticas institucionais vigentes, bem como as possibilidades de se experimentar a educação patrimonial no Ensino Superior.

Na última década, as reflexões sobre as instituições museológicas e de preservação audiovisual têm se tornado cada vez mais urgentes, principalmente diante dos momentos de instabilidade no setor cultural; o cinema brasileiro possui um grande histórico de perda de filmes, portanto é imprescindível que seja feito um trabalho de prevenção sobre as perdas e necessidade de guarda urgentes. Partindo da fundamentação bibliográfica, compreendemos que mesmo com a existência de organizações que defendem a preservação do patrimônio audiovisual brasileiro e com a existência de diretrizes voltadas para a conservação e preservação de registros audiovisuais, é notória a falta de políticas culturais voltadas para esse segmento, sendo a preservação audiovisual uma temática praticamente inexistente nas políticas brasileiras.

Observa-se que a preservação audiovisual é estritamente conectada às políticas culturais, sendo elas fundamentais para a organização e planejamento dos aspectos funcionais dos trabalhos preservacionistas. Se por um lado mudanças políticas e administrativas interferem diretamente no processo, fica explícita a persistência dos profissionais da área da preservação audiovisual em avançar em suas conquistas, buscando soluções. Destacamos intencionalmente as deficiências e a precariedade dos cenários político e cultural que a preservação audiovisual no Brasil enfrenta, com o intuito de evidenciar o papel fundamental que as instituições de salvaguarda, sobretudo o papel que o MIS-PR possui para a preservação dos registros audiovisuais. Refletir sobre suas demandas, seus acervos e, mais recentemente, as questões voltadas à preservação a longo prazo, são desafios enfrentados pelo MIS-PR e seus profissionais.

Por meio da troca de experiências e vivências nos trabalhos cotidianos do MIS-PR, houve um expressivo avanço na compreensão de como a preservação

audiovisual é trabalhada nessa instituição. Nota-se que os trabalhos de preservação são desenvolvidos de acordo com cada gestão da instituição, independente do fato de os trabalhadores fazerem ou não parte de gestões anteriores. Isso faz com que a continuidade das atividades laborais, principalmente as do Setor de Acervo e Pesquisa acabem sendo dificultadas, principalmente pela alta rotatividade de trabalhadores, sendo uma parte da equipe composta por estagiários contratados por tempo determinado e pelas metas de cada gestão, que nem sempre são elaboradas de acordo com as necessidades dos setores do museu.

No MIS-PR, quando abordei a conservação do acervo, foram presenciados vários empecilhos para seu pleno desenvolvimento, principalmente em âmbito técnico, principalmente a falta de insumos para realização das práticas de conservação, mas que justificam-se frente a dependência que a instituição possui do Estado, o qual ainda não permitiu que certas melhorias sejam implantadas, sobretudo no que tange as reservas técnicas, cujos registros “sobrevivem” mais pelos esforços dos trabalhadores do que por suas condições infraestruturais. A preservação dos registros audiovisuais à longo prazo também encontra-se comprometida, principalmente quando falamos do acondicionamento, catalogação e digitalização dos registros, pois a sobrecarga laboral, decorrente da falta de trabalhadores e dos equipamentos necessários, faz com que os trabalhos não consigam avançar conforme o necessário.

Foi possível compreender que as adversidades não surgiram por mera casualidade; elas são o resultado do descaso com que o setor cultural é tratado ao longo da história, lembrando que em algumas gestões políticas a cultura foi claramente sujeita ao abandono e as instituições ligadas à ela foram amplamente sucateadas, fragilizando ainda mais o setor. A instabilidade nas políticas culturais é algo presente no Brasil desde tempos remotos, agravado por governos que não tinham a cultura como uma das prioridades, principalmente por questões ideológicas e por não quererem reconhecer o potencial econômico e educativo que a cultura possui.

As ações do poder público para manter e beneficiar as instituições, inclusive o MIS-PR, raramente condizem com suas reais necessidades, fazendo com que sempre tenham que padecer com a falta de recursos, chegando em algumas situações ao total estado de precariedade. Na contemporaneidade, os museus assumem um papel de suma importância no trabalho de preservação, conservação e acesso de seus acervos, ao mesmo tempo em que os objetos e os bens culturais que

se encontram nesses espaços estão sob a ameaça do esquecimento, devido a uma cultura que se diz progressista, mas que coloca o novo em contraposição ao velho, existindo a necessidade cada vez maior da construção, justificação e legitimação dessas instituições.

Destacamos a importância de fortalecer os instrumentos utilizados no processo de preservação, inclusive a promoção de parcerias com o Ensino Superior, a participação da comunidade civil e principalmente, dos trabalhadores e pesquisadores do setor cultural envolvidos nesse processo. Porém, a escassez de recursos é imensa e o descaso, principalmente dos órgãos governamentais, faz parte da história do MIS-PR desde a sua inauguração e distendendo-se ao longo dos seus anos de existência. Mesmo diante de tantas fragilidades, a preservação audiovisual ainda consegue desenvolver, mesmo que aos poucos, suas atividades por meio de programas de incentivos fiscais e ações de organizações privadas que trabalham em prol da preservação audiovisual. Nesse cenário, o MIS-PR vem ampliando seus vínculos com outras instituições; a consolidação do Fórum Brasileiro de Museus da Imagem e do Som veio para fortalecer a comunicação entre as instituições, principalmente porque compartilham de especificidades, sobretudo com relação aos seus acervos, o que contribui na visibilidade das instituições e na troca de saberes e práticas preservacionistas.

Quando tratamos dessas semelhanças e especificidades que competem aos MISes, é importante salientar que essas instituições normalmente seguem diretrizes de preservação e salvaguarda de outras instituições e de órgãos internacionais, que em muitos casos não condizem com a realidade que esses museus vivenciam. Acreditamos que à partir dessa rede de comunicação e com o estreitamento de laços, seria interessante para o progresso das instituições o desenvolvimento de trabalhos de parceria, principalmente no que tange seus acervos, dadas as suas particularidades. Poderiam desenvolver em conjunto suas próprias diretrizes de preservação e salvaguarda, por meio do diálogo e das experiências que as instituições possuem com seus próprios acervos, fazendo com que a rede de MISes desenvolvesse em alguma instância uma uniformidade nos trabalhos realizados e metas a serem alcançadas, o que poderia vir a ser benéfico para a preservação à longo prazo dos registros audiovisuais do MIS-PR e das demais instituições.

Mesmo diante dos impasses institucionais, as ações vinculadas à educação vem ganhando espaço dentre as atividades promovidas pelo museu, fazendo com os

conceitos acerca da preservação possam atingir um maior número de pessoas, gerando diferentes tipos de reflexões, o que leva a fomentar as discussões sobre o assunto. Por meio das experiências pessoais vivenciadas no MIS-PR, foi possível conhecer as práticas laborais, compreendendo na prática a complexidade em torno da preservação audiovisual, o que foi de fundamental importância para dar continuidade à presente pesquisa. Também foi possível perceber que diante das adversidades que o MIS-PR enfrenta para cuidar do seu acervo, a atual estratégia desenvolvida para o progresso dos trabalhos de preservação acontece por meio da possibilidade da promoção de atividades vinculadas ao Ensino Superior nos museus, podendo ampliar as perspectivas de trabalho, promovendo o interesse sobre a educação patrimonial, auxiliando teoricamente e por meio de técnicas que possibilitem os estudantes a vivenciarem e refletirem acerca das práticas preservacionistas, sendo uma esperança para o futuro da preservação audiovisual.

A iniciativa da disciplina Cultura da Preservação possui o intuito de aproximar e fomentar o interesse dos estudantes pelos conceitos e práticas preservacionistas e em contrapartida acaba auxiliando o MIS-PR, por meio da execução de alguns trabalhos de preservação realizados pelos estudantes no Setor de Acervo e Pesquisa do museu. Essas práticas servem de exemplo aos outros cursos de graduação da Unespar, vinculados a área artística, nos quais os estudantes produzem seus próprios registros e não possuem ferramentas que possibilitem a preservação de seus acervos pessoais, bem como de refletirem sobre a preservação de outros bens culturais.

Os atravessamentos, por hora rizomáticos e as vezes cartográficos, em um emaranhado de ideias e reflexões dentro dessa pesquisa, levam à compreensão de que mesmo que os trabalhos para a preservação audiovisual no Brasil e, especificamente no MIS-PR, não tenham ainda alcançado plenamente seus objetivos, há a necessidade de se atentar para a quantidade de registros audiovisuais que está se perdendo, muitos deles sequer documentados, voltando-nos para o estabelecimento de parâmetros mínimos de salvaguarda dos registros, estimulando a circulação das produções e outras formas de se preservar, inclusive em contextos educativos.

Destaca-se nessa narrativa a importância de fomentar as ações das instituições que trabalham com a preservação, quer seja por meio da educação ou com participação da população e principalmente, do poder público e dos trabalhadores do

setor cultural que se encontram inseridos nesse processo. No entanto, as carências ainda são muitas e o descaso, principalmente por parte do Governo Estadual e com a falta de políticas culturais, que fazem parte da existência do MIS-PR desde a sua inauguração, foram e continuam sendo danosos para os trabalhos de preservação dos acervos e a integridade física dos mesmos de “Museu da Imaginação”.

Contudo, esse último projeto que vem sendo efetivado e que visa a readequação dos espaços do museu, em conjunto com a implementação de novas atividades e o fortalecimento institucional, promete garantir a ele uma maior estabilidade, enquanto instituição preservacionista e cultural, além de torna-lo uma instituição parceira do Ensino Superior com seus novos espaços de criação, que prometem além da inovação, serem espaços de fomento à produção artística. Isso faria com que o MIS-PR se tornasse um referencial dentre as instituições de preservação audiovisual à nível nacional. Somente podemos desejar que esse projeto seja integralmente efetivado, não se tornando apenas um dentre os tantos sonhos planejados pelo “Museu da Imaginação”.

REFERÊNCIAS

III CBC / Congresso Nacional de Cinema. **Congresso Brasileiro de Cinema / Em defesa do audiovisual brasileiro.** Disponível em: <<https://congressobrasileirodecinema.wordpress.com/historico/3%C2%BA-congresso-brasileiro-de-cinema/>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

ABPA. **Carta de Ouro Preto 2024**, 24 jun. 2024. Disponível em: <<https://cineop.com.br/n/carta-de-ouro-preto-2024-encontro-nacional-de-arquivos-e-acervos-audiovisuais-brasileiros/>>. Acesso em: 19 set. 2024.

_____. **Plano nacional de preservação audiovisual**, 27 jun. 2016. Disponível em: <https://avecpr.files.wordpress.com/2017/04/plano_nacional_de_preservacao_audiovisual_abpa_27jun2016.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2024.

ACERVO e pesquisa. **MIS-PR – Museu da Imagem e do Som do Paraná.** Disponível em: <<https://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Acervo-e-Pesquisa>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

ACETATO de celulose. In: **Glossário**: extraído do livro de Maria Fernanda Curado Coelho, A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso, publicado pela Editora Mnemocine. São Paulo: Editora Mnemocine, s.d.

AÇÕES da COSEM. **COSEM - Coordenação do sistema estadual de museus.** Disponível em: <<https://www.cultura.pr.gov.br/COSEM/Pagina/Acoes-da-COSEM>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

AGÊNCIA Nacional do Cinema. **Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas.** Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013.

ALONSO, Thiago. Para secretária de cultura, área vive “momento histórico”. **Assembleia Legislativa do Paraná**, 21 nov. 2023. Disponível em: <<https://www.assembleia.pr.leg.br/comunicacao/noticias/para-secretaria-de-cultura-area-vive-momento-historico>>. Acesso em: 27 jan. 2024.

ANCINE divulga investimentos de mais de R\$ 1 bilhão para o setor audiovisual e anuncia novas ações para 2023. **Agência Nacional do Cinema**, 5 abr. 2023. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-divulga-investimentos-de-mais-de-r-1-bilhao-para-o-setor-audiovisual-e-anuncia-novas-acoes-para-2023>>. Acesso em: 19 jan. 2024.

APRESENTAÇÃO. **GOV.BR**, 23 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/acesso-a-informacao-lai/institucional/institucional>>. Acesso em: 10 set. 2024.

ARQUIVO Nacional. A transamazônica (1970). **YouTube**, 22 set. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8lo0WfKo0Qo>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

_____. Arte brasileira (1970). **YouTube**, 1 fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GgKc_szsBQ>. Acesso em: 10 fev. 2024.

_____. Desenho animado sobre o petróleo (1965). **YouTube**, 15 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cc072WwnO3A>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

_____. Federação Internacional de Arquivos de Filmes. **GOV.BR**, 17 mai. 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/aceso-a-informacao/acordos/acoes-internacionais-2/federacao-internacional-de-arquivos-de-filmes>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

_____. Os melhores do mundo (1973). **YouTube**, 1 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=44NMdZOYdr8>>. Acesso em: 11 fev. 2024.

BATOQUE. In: **Glossário**: extraído do livro de Maria Fernanda Curado Coelho, A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso, publicado pela Editora Mnemocine. São Paulo: Editora Mnemocine, s.d.

BAÚ, Daiane. Palácio da Liberdade volta a abrigar Museu da Imagem e do Som do Paraná. **G1 PR**, Curitiba, 19 dez. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2014/12/palacio-da-liberdade-volta-abrigar-museu-da-imagem-e-som-do-parana.html>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

BAUBIER, Arlete Sandra Mariano Alves. **O museu e a diversidade cultural na Amazônia**: estudo do brinquedo indígena como objeto educativo em Museus de Manaus. 2011. 285 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

BETAMAX. **Fazendo vídeo**. Disponível em: <<http://fazendovideo.com.br/infotec/betamax.html>>. Acesso em:

BOGARD, John W. C. Van. **Armazenamento e manuseio de fitas magnéticas**. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 2001.

BOLSONARO volta a dizer que vai impor censura ideológica ou acabar com a Ancine. **Esquerda Diário**, 19 jul. 2019. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetillaarticulo&id_article=29755>. Acesso em: 19 jan. 2024.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

_____. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e máscaras. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

BPP gravará vozes para posteridade. **Diário da tarde**, Curitiba, 9 ago. 1968, ed. 21373, p. 2.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em:

<https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 03 mai. 2024.

_____. Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

_____. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm>. Acesso em: 29 jan. 2024.

_____. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

_____. Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME - e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/l6281.htm>. Acesso em: 10 fev. 2024.

_____. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1993/lei-8685-20-julho-1993-349838-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

_____. Lei Paulo Gustavo: audiovisual. **Ministério da Cultura**, 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/cartilha_audiovisual.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2024.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Os museus servem para transgredir: um ponto de vista sobre a museologia paulista. In: SISTEMA Estadual de Museus de São Paulo (Org.). **Museus: o que são, para que servem?** Brodowski: ACAM Portinari; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2011, p. 29-40).

BUARQUE, Marco Dreer. A experiência com restauração de filmes no Brasil. A experiência com restauração de filmes no Brasil. **Revista Mosaico**, vol. 3, n. 5, 2011, p. 35-58.

CADORE, Analu. **A produção arquitetônica de Ernesto Guaita em Curitiba**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

CAJAZEIRA, Paulo Eduardo Silva Lins; SOUZA, José Jullian Gomes de. Acervo audiovisual e virtualização: as potencialidades da tecnologia digital para a preservação da memória. In: **Rizoma**, Santa Cruz do Sul, v. 7, n. 1, p. 122, junho, 2019.

CALIL, Carlos Augusto; XAVIER, Ismail. **Cinemateca imaginária: cinema & memória**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

CAMARGO, Mirele. Palestra proferida no 1º Festival Internacional de Cinema e Educação (EducAção), 2023. 2 vídeos (30 min.).

CANCLINI, Néstor García. **Política cultural: conceito, trajetória e reflexões**. Salvador: EDUFBA, 2019.

CASSARES, Norma Cianflone. **Como fazer conservação preventiva em arquivos e bibliotecas**. São Paulo, SP: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2000.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. **O museu do sagrado ao segredo**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2009.

CASTRO, Natália de. **Revisão de filmes: manual básico**. Rio de Janeiro: Cinemateca MAM Rio / Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, 2023.

CHAMADA pública MCTI/FINEP/FNDCT/Identidade Brasil – recuperação e preservação de acervos 2024. **Finep**: Financiadora de estudos e projetos, 2024. Disponível em: <http://www.finep.gov.br/images/chamadas-publicas/2024/11_07_2024_Edital_Acervos.pdf>. Acesso em: 17 set. 2024.

CINEMATECA Brasileira divulga censo cinematográfico, **Agência Nacional**, 3 fev. 2004. Disponível em: <<https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2004-02-03/cinemateca-brasileira-divulga-censo-cinematografico>>. Acesso em: 03 jan. 2024.

CÓDIGO de ética do ICOM para museus. **ICOM**, 2004. Disponível em: <<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Portuguese.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2024.

COELHO, Maria Fernanda Curado. **Manual de manuseio de películas cinematográficas: procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado / Cinemateca Brasileira, 2006.

_____. **A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

COM aporte de R\$ 750 mil, Paraná lidera programa nacional de modernização de museus. **Agência Estadual de Notícias**, 10 jan. 2024. Disponível em: <<https://www.aen.pr.gov.br/Noticia/Com-aporte-de-R-750-mil-Parana-lidera-programa-nacional-de-modernizacao-de-museus>>. Acesso em: 11 abr. 2024.

COM desocupação da triagem, MIS-PR recebe nova parte do terreno histórico da capital. **Agência Estadual de Notícias**, Curitiba, 28 fev. 2023. Disponível em: <<https://www.aen.pr.gov.br/Noticia/Com-desocupacao-da-triagem-MIS-PR-recebe-nova-parte-do-terreno-historico-da-Capital>>. Acesso em: 30 jan. 2024.

CONWAY, Paul. **Preservação no universo digital**. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 2001.

COSTA, Luciano Bedin da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista digital do Laboratório de Artes Visuais**, v. 7, n. 2, mai. / ago. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/issue/view/721>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

CUNHA, Newton. **Cultura e ação cultural**: uma contribuição a sua história e conceitos. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

DAVID, Claudio; LIBERATO, Maiara. Glauber Rocha, **FACOM/UFBA**. Disponível em: <<https://facom.ufba.br/com024/tropicalia/glauber.html>>. Acesso em: 20 fev. 2024.

DEBATE. **Diário da tarde**, Curitiba, 5 jun. 1973, ed. 21941, p. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

DEPUTADO denuncia descaso. **Diário do Paraná**, Curitiba, 22 jul. 1981, ed. 7856, p. 3.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus / Pinacoteca do Estado de São Paulo / Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

É CRIADA a primeira lei de incentivo à cultura, **Memorial da democracia**, 2017. Disponível em: <<https://www.memorialdademocracia.com.br/card/e-criada-a-1a-lei-de-incentivo-a-cultura>>. Acesso em: 10 set. 2014.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual**: filosofia e princípios. Trad. Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília: UNESCO, 2017.

_____. **Diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental**. Trad. Maria Elisa Bustamante. Brasília: UNESCO, 2002.

_____. **Uma filosofia de arquivos audiovisuais**. Paris: UNESCO, 1998.

ENDEREÇO. **Diário da tarde**, Curitiba, 22 out. 1981, ed. 23736, p. 2.

ESPECIAL Cinema 3 - Crise com o fim da Embrafilme e retomada a partir de 1995(08'12"), **Rádio Câmara**, 21 jan. 2008. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/radio/programas/295407-especial-cinema-3-crie-com-o-fim-da-embrafilme-e-retomada-a-partir-de-19950812/>>. Acesso em: 28 dez. 2023.

EVENTOS. **MIS-PR – Museu da Imagem e do Som do Paraná**. Disponível em: <<https://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Eventos>>. Acesso em: 19 mai. 2024.

FERREIRA, Gerson Antonio. Entrevista concedida a Eloisa Maria Fernandes. Curitiba, 2 fev. 2024.

FERREIRA, Luzia Aparecida. Políticas públicas para a cultura: teoria e prática.

Curitiba: Appris, 2017.

FIAF code of ethics. **FIAF**: international federation of film archives, 2009. Disponível em: <<https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html>>. Acesso em: 18 abr. 2024.

FILMOGRAFIA Brasileira, **Cinemateca Brasileira**. Disponível em: <<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

FRANCO, Marília. A preservação começa na produção. **Centro de pesquisadores do cinema brasileiro**. Disponível em: <<http://www.cpcb.org.br/artigos/a-preservacao-comeca-na-producao/>>. Acesso em: 16 abr. 2024.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas S.A., 2008.

GIORDANO, Patrícia de Almeida; CASSARES, Norma Cianflone; MOTTA, Gloria Cristina. **Diálogos**: conservação de acervos de bibliotecas. São Paulo: Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 2008.

GNOATO, Salvador. **Arquitetura do movimento moderno em Curitiba**. Travessa dos Editores. Curitiba 2009.

GRINSPUM, Denise. **Educação para o patrimônio**: museus de arte e escola – responsabilidade compartilhada na formação de públicos. 148 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GRUNBERG, Evelina. HORTA, Maria de Lourdes Parreira; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico da educação patrimonial**. Petrópolis: Museu Imperial, 1999.

HAFERS, Luis Marcos Suplicy. Sim, museus. In: SISTEMA Estadual de Museus de São Paulo (Org.). **Museus: o que são, para que servem?** Brodowski: ACAM Portinari; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2011, p. 121-122.

HEFFNER, Hernani. Preservação. **Contracampo**, 2001. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/34/questoesgerais.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Los museos y sus visitantes**. Gijón: Ediciones Trea S.L., 1998.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira. Educação patrimonial. In: BATISTELLA, Alessandro (org.). **Patrimônio, memória e poder**: reflexões sobre o patrimônio histórico-cultural de Passo Fundo (RS). Passo Fundo: Méritos, 2011.

IMAGENS paranaenses no concurso fotográfico. **Diário da tarde**, Curitiba, 10 mar. 1976, ed. 22783, p. 2.

INAUGURADO o Museu da Imagem e do Som. **Diário da tarde**, Curitiba, 26 mar. 1969, ed. 21590, p. 3.

LEI Paulo Gustavo. **Sistema Nacional de Cultura**, 2022. Disponível em: <<http://portalsnc.cultura.gov.br/auxilio-cultura/lei-paulo-gustavo/>>. Acesso em: 19 jan. 2024.

LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010) ou:** “para que eles continuem vivos através de novos modos de vê-los”. 324 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

LIVROS mutilados: uma exposição para advertir e chocar. **Diário do Paraná**, Curitiba, 11 mar. 1972, ed. 5003, p. 8.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Reflexões sobre musealização: processo informacional e estratégia de preservação. In: **III seminário serviços de informação em museus:** colecionar e significar: documentação de acervos e seus desafios. São Paulo, n. 3, p. 91 – 103, nov. 2016.

MARTINS, Lusinilda Carla Pinto. **Estágio supervisionado:** prática simbólica e experiência inaugural da docência. São Paulo: Cultura acadêmica, 2018.

MARTINS, Zeloí Aparecida; FERNANDES, Eloisa Maria. Instâncias da preservação audiovisual: o caso do Museu da Imagem e do Som do Paraná. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 29, n. 2, p. 503–522, 2023. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/8049>>. Acesso em: 3 jun. 2024.

MELO, Laís. Estudantes e profissionais realizam Fórum do Audiovisual Paranaense. **Brasil de fato**, 6 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.brasildefatopr.com.br/2018/07/06/estudantes-e-profissionais-realizam-forum-do-audiovisual-paranaense>>. Acesso em: 27 jan. 2024.

MENDONÇA, Tânia Mara Quinta Aguiar de. **Museus da Imagem e do Som:** o desafio do processo de musealização dos acervos audiovisuais no Brasil. 448 f. Tese (Doutorado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2012.

MILLARCH, Aramis. De um museu à procura de uma sede. **Estado do Paraná**, Curitiba, 17 jun. 1987. Disponível em: <<https://www.millarch.org/artigo/de-um-museu-procura-de-uma-sede-sem-final-feliz>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

_____. 18 anos à procura de uma sede fixa. **Estado do Paraná**, Curitiba, 29 mai. 1987. Disponível em: <<https://www.millarch.org/artigo/18-anos-procura-de-uma-sede-fixa>>. Acesso em: 28 fev. 2023.

MIS em casa nova. **Correio de notícias**. Curitiba, 24 fev. 1989, ed. 00225, p. 11.

MIS-PR integra fundação de fórum nacional de museus da imagem e do som. **MIS-PR**, 3 jul. 2023. Disponível em: <<https://www.mis.pr.gov.br/Noticia/MIS-PR-integra>>.

fundacao-de-forum-nacional-de-museus-da-imagem-e-do-som>. Acesso em: 27 jan. 2024.

MORRE Tiomkim, pioneiro e referência no audiovisual paranaense, que atuou durante 24 anos no MIS-PR. **Revista Museu**, Curitiba, 18 jan. 2021. Disponível em:<<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/10388-18-01-2021-morre-tiomkim-pioneiro-e-referencia-no-audiovisual-paranaense-que-atuou-durante-24-anos-no-mis-pr.html>>. Acesso em: 17 ago. 2024.

MUSEU da Imagem e do Som do Paraná. **Cadernos do MIS: O antigo prédio do Governo**. Vol. 5. Curitiba: 1989.

MUSEU da Imagem e do Som presta ajuda à educação. **Diário da tarde**, Curitiba, 17 mai. 1975, ed. 22535, p. 3.

MUSEU da Imagem e do Som promove visitas noturnas. **G1**, 3 jun. 2022. Disponível em:<<https://g1.globo.com/pr/parana/o-que-fazer-no-parana/noticia/2022/06/03/museu-da-imagem-e-do-som-promove-visitas-noturnas-em-curitiba-veja-programacao.ghtml>>. Acesso em: 18 mai. 2024.

MUSEUS da capital. **Museus do Rio**, 2021. Disponível em:<<https://www.museusdoriorio.com.br/site/index.php/museus-cidade-do-rio/area-de-planejamento-1/item/51-fundacao-museu-da-imagem-e-do-som-do-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 29 jan. de 2024.

MUSEUS Paraná. **Rede Pergamum**. Disponível em:<<http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

MUSEUS. **Instituto Municipal Curitiba Turismo**. Disponível em:<<https://turismo.curitiba.pr.gov.br/conteudos/museus/140/1>>. Acesso em: 29 jan. 2024.

NITRATO de celulose. In: **Glossário**: extraído do livro de Maria Fernanda Curado Coelho, A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso, publicado pela Editora Mnemocine. São Paulo: Editora Mnemocine, s.d.

NO MIS, formas de expressões de detentos. **Correio de notícias**, Curitiba, 29 mai. 1985, ed. 1179, p. 7.

O ICOM. **ICOM – international council of museums**, 2024. Disponível em:<https://www.icom.org.br/?page_id=4>. Acesso em 29 jan. 2024.

OFICINA de formação em preservação audiovisual. **LabEducine**, 2022. Disponível em:<<http://labeducine.org/oficina-de-formacao-em-preservacao-audiovisual/>>. Acesso em: 22 jan. 2024.

OLIVEIRA, Angélica Gasparotto de. Preservação de acervo audiovisual. In: **Revista ibero-americana de ciência da informação**, Brasília, v. 9, n. 2, p. 460-474, jul./ dez. 2016.

PARANÁ. **Mensagem enviada ao Congresso Legislativo do Estado pelo Dr. Carlos Cavalcante de Albuquerque.** Curitiba, 1913.

_____. **Relatório apresentado ao exmo snr Coronel Joaquim Monteiro de Carvalho e Silva por Francisco Gutierrez Beltrão.** Curitiba, 1907.

PELÍCULA. In: **Glossário:** extraído do livro de Maria Fernanda Curado Coelho, A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso, publicado pela Editora Mnemocine. São Paulo: Editora Mnemocine, s.d.

PIMENTA, Selma Garrido; LIMA, Maria Socorro Lucena. Estágio e docência: diferentes concepções. In: **Revista POIÉSIS.** Vol. 3, nº 3 e 4, p. 5-24, 2006.

POSSAMAI, Zita Rosane. A pesquisa no museu. In: **Ciências e letras:** Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Porto Alegre: FAPA, n.31, jan/jun 2002. p.77-86.

PRENTICE, Will; GAUSTAD, Lars (org.). **A salvaguarda do patrimônio audiovisual:** ética, princípios e estratégia de preservação. Londres: IASA, 2017.

PRESERVAÇÃO audiovisual. **Sociedade Amigos da Cinemateca.** Disponível em: <<http://cinesac.org.br/preservacao-audiovisual/>>. Acesso em: 18 jan. 2024.

PROFICE. **Governo do Estado do Paraná.** Disponível em: <<https://www.cultura.pr.gov.br/PROFICE/Pagina/PROFICE>>. Acesso em: 20 jan. 2024.

PROGRAMA Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). **GOV.BR**, 25 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.gov.br/iphan/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/programas/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac>>. Acesso em: 10 set. 2024.

PROGRAMA de apoio e incentivo à cultura. **Prefeitura Municipal de Curitiba.** Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/pub/file/multimidia/pdf/441-3167-apresentacao.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2024.

PROJETO pedagógico de curso: bacharelado em cinema e audiovisual campus de Curitiba II. **UNESPAR**, Curitiba, 2022. Disponível em: <<https://fap.curitiba2.unespar.edu.br/assuntos/graduacao/PPCCINEMAEAUDIOVISUALVERSAOFINA.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2024.

QUEM foi Aramis Millarch?. **Tabloide digital**, 2016. Disponível em: <<https://www.millarch.org/quem-foi-aramis-millarch?page=1>>. Acesso em: 03 jul. 2024.

ROLO. In: **Glossário:** extraído do livro de Maria Fernanda Curado Coelho, A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso, publicado pela Editora Mnemocine. São Paulo: Editora Mnemocine, s.d.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. **III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador, mai. 2007.

_____. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

SANTANA, Lucas Barbosa de; ORSI, Rafael. Investimentos públicos em políticas culturais: uma análise comparativa entre as gestões do PMDB e do PT em Araraquara/SP. **Políticas culturais em revista**, vol. 16, 2023, p. 163–187.

SETOR educativo. **MIS-PR – Museu da Imagem e do Som do Paraná**. Disponível em: <<https://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Setor-Educativo>>. Acesso em: 2 mai. 2024.

SEVERO, Luis Fernando. Entrevista concedida a Eloisa Maria Fernandes. Curitiba, 23 jan. 2024.

SOBRE. **LabEducine**, 2015. Disponível em: <<http://labeducine.org/>>. Acesso em: 22 jan. 2024.

SOUSA, Paulo Jeronimo de. Inação do governo Bolsonaro resulta em incêndio da Cinemateca Brasileira. **Associação Brasileira de Imprensa**, 20 jul. 2021. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/inacao-do-governo-bolsonaro-resulta-em-incendio-da-cinemateca-brasileira/>>. Acesso em 19 jan. 2024.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. 310 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP, 2009.

STECZ, Solange Straube; MIRANDA, Jeferson Ayetta de. **Texto base para a construção do plano setorial do audiovisual no Paraná** - Reunião do Conselho Estadual de Cultura. Curitiba: 8 ago. 2017.

SUPORTE. In: **Glossário**: extraído do livro de Maria Fernanda Curado Coelho, A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais - um estudo de caso, publicado pela Editora Mnemocine. São Paulo: Editora Mnemocine, s.d.

SUTIL, Marcelo Saldanha. **Eixo Barão-Riachuelo**: o prédio da estação e a rua da liberdade. Texto: Acervo Casa Romário Martins.

_____. **O espelho e a miragem**: ecletismo, moradia e modernidade na Curitiba do início do século. 170 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, 1996.

TOKARNIA, Mariana. Atos contra fusão do Ministério da Cultura à Educação ocorrem em 18 capitais. **Agência Brasil**, 19 mai. 2016. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-05/atos-contra-fusao-do-ministerio-da-cultura-educacao-ocorrem-em-18-capitais>>. Acesso em: 19 jan. 2024.

TUDO sobre fitas VHS. **Video shark**. Disponível em: <<https://videoshack.com.br/blog->

post/tudo-sobre-fitas-vhs-caracteristicas-vantagens-e-desvantagens/>. Acesso em:

TÜMLER, Cecília; DEVERECKI, Raquel. Assim como o Museu Nacional, museus de Curitiba também têm dificuldades de manutenção. **Tribuna PR**, Curitiba, 4 set. 2018. Disponível em: <<https://tribunapr.uol.com.br/noticias/curitiba-regiao/assim-como-o-museu-nacional-museus-de-curitiba-tambem-tem-dificuldades-de-manutencao/>>. Acesso em: 15 jun. 2024.

U-MATIC. **Video shark**. Disponível em: <<https://videoshack.com.br/u-matic/>>. Acesso em:

UNESCO. **Memória do mundo**: diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2002.

_____. **Recommendation for the safeguarding and preservation of moving images**, Serbia, 1980. Disponível em: <<https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>>. Acesso em: 23 jan. 2024.

VARGAS, Getúlio. O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país. In: **A nova política do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1934.

VERBAS entravam atividades do Museu da Imagem e do Som. **Diário da tarde**, Curitiba, 19 jul. 1970, ed. 21357, p. 5.

VIRALOBOS, Sergio. Geração Cinemateca. **HojePR**, Curitiba, 6 abr. 2023. Disponível em: <<https://hojepr.com/coluna-frente-fria-geracao-cinemateca/>>. Acesso em: 28 fev. 2024.

VOCÊ conhece a Filmografia Brasileira?, **Fundação Catarinense de Cultura**, 27 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.cultura.sc.gov.br/noticias/1417-noticias-mis/12849-12849-voce-conhece-a-filmografia-brasileira>>. Acesso em: 13 jan. 2024.