

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COORDENADORIA ESPECIAL DE MUSEOLOGIA  
GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

**Filipe Gomes de Souza**

**A IMAGINAÇÃO PROJETADA:** Encontros entre a Museologia e o Cinema no filme  
“O Visitante do Museu” (1989)

Florianópolis  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Souza, Filipe Gomes de

A IMAGINAÇÃO PROJETADA : Encontros entre a Museologia e o Cinema no filme "O Visitante do Museu" (1989) / Filipe Gomes de Souza ; orientador, Renata Cardozo Padilha , coorientador, Valdemar de Assis Lima , 2022.

72 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Museologia, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Museologia. 2. Cinema. 3. Museu. 4. Representação. I. , Renata Cardozo Padilha. II. , Valdemar de Assis Lima. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Museologia. IV. Título.

Filipe Gomes de Souza

**A IMAGINAÇÃO PROJETADA: Encontros da Museologia e Cinema no filme O Visitante do Museu (1989)**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Graduação em Museologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Museologia. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Renata Cardozo Padilha. Coorientador: Prof. Valdemar de Assis Lima.

Florianópolis  
2022

Filipe Gomes de Souza

**A IMAGINAÇÃO PROJETADA: Encontros da Museologia e Cinema no filme O Visitante do Museu (1989)**

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Museologia e aprovado em sua forma final pelo Curso de Museologia.

Florianópolis, 20 de julho de 2022.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes.  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata Cardozo Padilha  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aglair Maria Bernardo  
Avaliador(a)  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes.  
Avaliador(a)  
Universidade Federal de Santa Catarina

## **AGRADECIMENTOS**

É difícil conceber a ideia de que uma obra se constrói sozinha, nós não existimos ou vivemos sozinhos, nossas produções são fruto das muitas interferências feitas por pessoas próximas e distantes de nós, e por conta de tal percepção carrego comigo muitos agradecimentos.

Primeiramente agradeço à minha mãe Maria Aparecida, minhas irmãs Maria Cecília e Eloísa, e meu irmão Guilherme, pelo amor e apoio incondicionais durante todos esses anos. Existe um amor muito grande aqui que precisa ser registrado.

Agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina pela formação acadêmica que tive de forma pública, gratuita e de qualidade.

Agradeço imensamente ao Professor Valdemar de Assis Lima pela orientação, pelo acolhimento, pelo carinho, pela amizade, pelos conselhos, pelo suporte, por ser uma pessoa comprometida com a vida e pelos incontáveis momentos que ficarão guardados e serão estimados em minha memória.

Agradeço à Professora Renata Cardozo Padilha pela orientação, pela disponibilidade, pela generosidade, pelos apontamentos técnicos, pelo apoio, pelo suporte e compreensão que me foram sempre oferecidos.

Agradeço à Professora Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes pelo apoio, pelos direcionamentos, pelas conversas, pelos incentivos e pelas demonstrações sensibilidade e cuidado em momentos difíceis.

Agradeço à servidora Eliza Regina Cordeiro pelo carinho, pelo apoio, pelos auxílios, pela torcida, pelos momentos na coordenação junto da Bianca e por todos os momentos em que sua mão se estendeu para me encorajar.

Faço também aqui o registro, com muita felicidade, de extremo agradecimento pelas pessoas que fizeram parte dessa jornada comigo. Especialmente, ficam apontados meu apreço e consideração para: Ana Luiza, Bruno Alan, Camila Costa, Caroline Liebl, Daniele Rauber, Elisa Schemes, Gustavo Voltolini, Igor Godoy, João Luz, Larissa da Mota, Letícia Félix, Letícia Gondim, Lucas Ferreira, Lucas Lopes, Luiza Politi, Nathalia Maia, Pedro Cesco, Thainá Hank e Vitor Santarosa.

Deixo aqui também marcado meus agradecimentos carregados de muito afeto à Cristiane A. Wartha e Edinaldo L. Duarte por terem me acolhido, por me entenderem, por estarem junto de mim quando mais precisei e pelo mais importante, por serem quem são. Nutro muito carinho e consideração por ambos.

Por fim, agradeço e honro a memória de Maria Fátima de Souza Rauen Mazzoquetto, que carrego vivamente em meu coração.

Terminar a história — essa é a parte fácil.  
A difícil é deixá-la partir.  
(João Luz, 2017).

## **RESUMO**

O trabalho a seguir tem como eixo geral a composição de ideias que discutam as ressonâncias do Cinema e Museologia a partir da perspectiva de representação no filme “O Visitante do Museu” (1989), tendo em foco seu conteúdo temático e narrativo. Para tal, foi construído um texto que abordou sobre o entendimento de Cinema, Museologia, museus e a teoria da representação, a partir de leis nacionais, verbetes de dicionários técnicos, livros, artigos acadêmicos e ensaios filosóficos. O intuito desta pesquisa é o de promover a aproximação dos campos de estudo do Cinema e da Museologia, uma vez que ambos tratam, em suas particularidades, sobre as dinâmicas de representação que são inerentes à humanidade, suas construções e interferências na realidade.

**Palavras-chave:** Museologia. Cinema. Museu. Representação.

## **ABSTRACT**

The following work has as its general axis the composition of ideas that discuss the resonances of Cinema and Museology from the perspective of representation in the film *The Museum Visitor* (1989), focusing on its thematic and narrative content. To this end, a text was built with the purpose of understanding the concepts of Cinema, Museology, museums and the theory of representation, based on national laws, technical dictionary entries, books, academic articles and philosophical essays. The purpose of this research is to promote the approximation of the fields of Cinema studies and Museology, since both deal, in their particularities, with the dynamics of representation that is inherent to humanity, its constructions and interferences in reality.

**Keywords.** Museology. Cinema. Museum. Representation.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pôster: O Visitante do Museu (1989)	44
Figura 2 - Sequência: o caminhar pelos montes de lixo	45
Figura 3 - Sequência: chegada na primeira estalagem	46
Figura 4 - Sequência: ferrovia e o lixo	47
Figura 5 - Sequência: refeição na segunda estalagem	49
Figura 6 - Sequência: conversa sobre as diferenças culturais	50
Figura 7 - Sequência: a viagem de trem	51
Figura 8 - Sequência: o inspetor e a autorização de viagem	52
Figura 9 - Sequência: chegada na primeira estalagem	53
Figura 10 - Sequência: a prece	55
Figura 11 - Sequência: O mar e os raios	56
Figura 12 - Sequência: as mentiras do mundo	57
Figura 13 - Sequência final do filme	58

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus

PCD – Pessoa com deficiência

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2. CENÁRIO DOS CAMPOS</b>	<b>20</b>
2.1 PLANO DE FUNDO - MUSEUS	20
2.2 PLANO SEQUÊNCIA - MUSEUS E A MUSEOLOGIA	24
<b>3. LUZES, CÂMERAS E REPRESENTAÇÃO</b>	<b>30</b>
3.1 DAS LUZES, CÂMARAS E CÂMERAS - DA ARTE E TÉCNICA	30
3.2 DO ROTEIRO E DIREÇÃO - O REPRESENTAR	34
3.3 DOS BASTIDORES – A ANÁLISE	39
<b>4. ATOS, PODER E IMAGINAÇÃO</b>	<b>42</b>
4.1 APRESENTAÇÃO DO FILME “O VISITANTE DO MUSEU”	42
4.2 A IMAGINAÇÃO PROJETADA	57
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>66</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>68</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Cultura, uma palavra tão curta mas que é de difícil definição e caracterização. Essa palavra e seus significados pouco precisos sempre me chamaram atenção. Sou um homem, preto, cisgênero, nasci e fui criado na cidade catarinense de Blumenau. Cidade essa que é conhecida por ser “um pedacinho da Alemanha, da Europa, no Brasil” parafraseando aqui os seus residentes tradicionalistas.

Justamente por conta dessa percepção local pude compreender, conforme o meu crescimento acontecia, que muito se prezava uma noção de “germanidade”<sup>1</sup> na cidade e isso era refletido na arquitetura do centro urbano, no teatro, nas escolas, bibliotecas e num tipo de instituição que sempre foi muito enigmática e sempre atiçou minha curiosidade, os museus.

Na minha experiência, como cidadão blumenauense e posteriormente como estudante de Museologia, museus blumenauenses sempre exaltaram grandemente a “germanidade” advinda da herança colonial da cidade e tal fato chamava minha atenção por conta da ausência de outros tipos de pessoas, de vidas, que fugiam dos moldes e estereótipos germânicos. Minha família materna e eu não tínhamos traços dos estereótipos germânicos, eu tinha colegas na escola que eram chamados de “índios”<sup>2</sup> que também não estavam nos conformes dessas características. Logo, na adolescência me peguei questionando os motivos pelos quais pessoas como meus colegas indígenas, minha família e eu não nos víamos presentes dentro da cultura da cidade, pois pessoas como nós existíamos na cidade mas não existiam na história popular e ou instituições.

A dialética do existir materialmente, mas inexistir culturalmente em minha cidade natal germinou e cresceu nas minhas idiossincrasias. Tais percepções existenciais unidas ao meu apreço por museus e demais instituições culturais abriram caminho para o despertar do meu interesse e enveredar na Museologia.

Ao longo da minha trajetória como graduando no curso de bacharelado em Museologia na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), pude compreender o quão importantes são os museus para a vida cultural de uma localidade ou comunidade. Pude também aprender que essas instituições culturais específicas, museus, são muito peculiares, pois a elas são socialmente delegadas funções de

---

<sup>1</sup> Leia-se germanidade como uma noção de tradição alemã (germânica), ver em SANTOS (2015).

<sup>2</sup> Forma pejorativa para se referir a pessoas indígenas.

extrema importância para o insumo e manutenção da organicidade cultural da sociedade e, para que essas incumbências sejam cumpridas, os espaços museológicos se valem de ferramentas e fundamentos que atuam como diretrizes teórico-práticas como, por exemplo, o tão conhecido “tripé da museologia”<sup>3</sup>, a preservação, a pesquisa e a comunicação que prevê e sintetiza, de forma muito básica, o arcabouço basilar das instituições museológicas.

Ao avançar na minha formação acadêmica fui adquirindo conhecimentos sobre os processos e metodologias museológicas que vão desde a conservação, documentação e pesquisa de acervos até os processos expográficos de criação e desenvolvimento de projetos expositivos e de propostas curatoriais.

Todavia, percebi que quanto mais a Museologia se ramifica, seja no âmbito técnico ou a nível teórico, o distanciamento do foco de tratamento prático e do arcabouço teórico não se desliga ou se torna insólito, apesar da diferença do exercício, da práxis, em relação à natureza inscrita do conhecimento teórico; o distanciamento não parece ocorrer devido à existência do elemento que se leva em consideração em ambas as esferas – do estudo e da prática – uma construção comum para elas e ponto de intermédio entre ambas, os acervos.

Dentro de suas concepções de ação, das formas de pensar e de fazer, os museus e instituições culturais – como galerias de arte e centros culturais<sup>4</sup> – trabalham com a perspectiva de que um objeto valorado institucionalmente, em sua unicidade, se compreende enquanto acervo e, por sua relevância – artística, sociocultural, técnica –, passa a ser preservado e respeitado enquanto seu potencial de ressonância simbólica, permitindo que os processos comunicacionais ocorram, cumprindo assim as diretrizes de garantia do direito à cultura<sup>5</sup>. Dentro dessa perspectiva é possível notar que há uma lógica presente na organização e funcionamento das instituições em sua coletividade, uma vez que não há organização cultural que sustente suas atividades em torno de um único acervo, pois

---

<sup>3</sup> Uma perspectiva advinda dos pensamentos de Zbynve K Z. Stránský e Peter van Mensch ao discutir a organização disciplinar e a metodologia da Museologia. Para adentrar na discussão ver Cerávolo (2004).

<sup>4</sup> Para compreensão sobre as atribuições e associações legais de museus enquanto instituições culturais ver BRASIL. Constituição (2009). Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. **Estatuto de Museus**. Brasília.

<sup>5</sup> Construção legislativa brasileira que incentiva e fomenta o acesso à cultura e garante a salvaguarda de objetos, “(...)modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira” (BRASIL. Constituição (1991). Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. **Pronac**: Programa Nacional de Apoio à Cultura. Brasília.

é justamente a diversidade de acervos que estimula a construção de narrativas expositivas, de exposições propriamente ditas, de comunicação e troca.

Enquanto estudantes de Museologia, aprendemos com ênfase que nenhum acervo fala ou comunica por si só. A sua materialidade, sua mera exibição num espaço circunscrito não possibilita a expressão narrativa, não possibilita comunicação. São as diferentes perspectivas - das manifestações humanas, de cunho técnico, de natureza artística ou de interesse científico - que atribuem significação ao que se vê.

Ao refletir sobre os tópicos anteriores surgiu um pensamento: museólogas(es/os) e profissionais da cultura não trabalham única e estritamente com a materialidade dos objetos - no entendimento mais tradicional do termo -, com o suporte físico, eles trabalham necessariamente com as diferentes formas de expressão cultural.

A partir dessa compreensão questiona-se: se pensarmos para além da materialidade dos suportes, será que existem obras, peças de natureza e potencial cultural que, ao partir de si mesmas, já nos permitem passar por uma experiência cultural, comunicacional (individual ou coletiva)?

As primeiras respostas que obtive do eco que se faz o exercício de pensar, foram simples: o cinema, os filmes. Tais respostas, as possibilidades de perspectivas cinematográficas, foram responsáveis por atizar meu interesse em investir no presente trabalho.

Contudo, me questionei se o cinema poderia ocupar o espaço de objetos de estudo levando em consideração os campos de pesquisa e atuação da Museologia. A dúvida no que tange à possibilidade do cinema ocupar a posição de âmbito de estudo se sanou quando me recordei da segunda fase da graduação, onde a Professora Thainá Castro ministrou a disciplina Museologia e Colecionismo. Na referida disciplina, foram discutidos os pormenores dos fenômenos que são conhecidos como coleções: construções humanas complexas tão caras ao campo das ciências sociais e filosóficas que tangenciam distintas problemáticas, indo das perspectivas mais técnicas às mais filosóficas. Por conta da densidade das discussões advindas da disciplina, a referida professora estrategicamente exibiu durante as aulas, filmes que problematizam a natureza das coleções e traziam à tona narrativas que abriam caminhos para maior compreensão do fenômeno específico.

O cinema advém de narrativas escritas, roteirizadas, planejadas e previamente registradas com os objetivos de comunicar, de proporcionar as mais variadas experiências àquelas/es que empregarem seus sentidos. Assim como coleções são passíveis de ocupar a posição de objeto de estudo perante problemáticas pertinentes, pois o cinema também se configura - em paralelo às coleções - enquanto um fenômeno humano complexo e plural, uma vez que:

O cinema pode ser compreendido como uma estrutura plural que engloba produção, consumo, hábitos, criatividade, valores simbólicos e imaginários que dizem respeito a uma sociedade específica. Nesse sentido, um dos vários campos que compreende o estudo de cinema se interessa pela organização sociocultural da sua produção e pelo que a experiência fílmica aporta a uma sociedade específica; mais particularmente, podemos dizer que o cinema, como outras mídias, funciona como um produto de base da sociedade contemporânea, participando da psiquê da comunidade, da consciência e da experiência dos indivíduos (GUTFREIND, 2006, p.2).

Findada a preocupação sobre a possibilidade de pesquisa e do escrutínio acadêmico, me peguei pensando sobre o que motiva e instiga o cinema na geração de seus filmes. O que seria um filme, senão o produto de um anseio pela exteriorização de um recorte de ideias e pensamentos? O filme seria, nesse contexto, a esfera tem o propósito de representar como os escritores, produtores e diretores analisam e compreendem os principais fatores que compõem suas obras, aquilo que eles julgam conhecer ou ainda aquilo que vaga em seus íntimos e, partindo daí, aquilo que cristaliza seus desejos, suas vontades de exteriorizar de forma ordenada as narrativas construídas. Como dito pela Professora de Teoria e História do Audiovisual da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Flávia Cesarino, em sua obra *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*:

O surgimento do cinema no final do século 19 marcou o início de uma era de predominância da imagem. Os filmes desenvolveram uma linguagem audiovisual que se tornou dominante no planeta e que foi assimilada pela televisão e pelas mídias eletrônicas. O padrão de organização de imagens e sons criados pela linguagem cinematográfica tem, desde então, influenciado nossas maneiras de conceber e representar o mundo, nossa subjetividade, nosso modo de vivenciar nossas experiências, de armazenar conhecimento, e de transmitir informações (COSTA, 2005, p.17).

Além de compreender o quão moderno é o advento da invenção do cinema, na sua arte e tecnicidade (MACHADO, 2014), ao me deparar com estudos e ensaios sobre a arte de criar filmes e seus desdobramentos, pude ter algo para além de um vislumbre sobre a capacidade comunicacional e o potencial de carga simbólica que

os filmes podem possuir e como isso é caro para a Museologia, no sentido de pensar as formas com as quais os filmes se relacionam com o campo e com o seu principal invólucro de atuação, as instituições culturais, em maior especificidade para com os museus.

O ser humano anseia pela comunicação, das mais variadas formas, por meio dos mais variados suportes. Observar, racionalizar, atribuir significado e comunicar são os traços que os diferem da humanidade dos demais seres que também fazem parte do reino animal.

Unidades complexas, visões de mundo, recortes particulares fragmentados, dimensões lúdicas, seletividade, interpelações de sentido, busca latente de significação: este é o vasto e emblemático mundo dos filmes e, por conseguinte, do cinema - construções humanas idealizadas e expressas por meio de imagens em movimento.

O cinema e seus arcabouços e espectros socioculturais contemporâneos são construções vivamente presentes dentro da esfera de atuação das/os profissionais da cultura, tal qual um museólogo, uma vez que, segundo o historiador Jorge Nóvoa (1995), “O filme, ficção ou realidade, é por conseguinte um documento histórico da maior importância!” e, justamente por tamanha presença e potencial comunicacional-representativo, se faz mais que necessário que se desenvolvam metodologias de estudo e pesquisas que incentivem o diálogo e gerem acréscimo ao leque de conhecimentos museológicos.

Portanto, ao considerar os pontos debatidos até o momento é importante salientar que a proposta de análise e, conseqüentemente, os debates que surgirão a partir do processo de pesquisa sobre os filmes, sobre o cinema e as suas particularidades e fenomenologia, caracterizam sua possível e esperada contribuição aos estudos de representação e memória na Museologia.

Podemos ainda, em caráter organizacional e visando a síntese, nos indagar certos pontos que podem dar forma a miríade de pensamentos expostos até este ponto, estas sendo: de que maneira o cinema e os filmes representam os museus? Há semelhança de entendimento entre as obras selecionadas no que se refere como são instituições museais? O que se compreendia por museu, no pensar, ser e fazer museal no microcosmo do filme analisado? Existem paralelos e dissonâncias sobre como museus são representados em filmes e como o campo da Museologia idealiza tais instituições?



As indagações anteriormente feitas reverberam diretamente nos objetivos geral e específicos do presente trabalho; O objetivo geral é compor uma discussão teórica sobre as ressonâncias da Museologia e do Cinema por meio de discussões alusivas ao campo da representação a partir do filme o Visitante do Museu (1989); os objetivos específicos constituem-se em três pontos: a) compreender as dinâmicas culturais que podem se construir a partir de filmes, b) analisar o filme por meio da bibliografia específica referente ao Cinema e a Museologia e c) discutir o imaginário museal, por meio da ideia de representação de museus, que permeiam o campo da teoria museológica na obra selecionada.

A Professora Renata Cardozo Padilha, docente na graduação de Museologia da UFSC inferiu em sala de aula, na disciplina Metodologia Científica, que um trabalho e estudos verdadeiramente científicos possuem alto rigor em sua construção, com objeto e métodos bem definidos, como apontado na obra Fundamentos da Metodologia Científica (MARCONI; LAKATOS, 2010).

Para construção do debate que proponho, o trabalho contará com a pesquisa e análise fílmica como matriz metodológica fundamentadora. A matriz de análises contará com o filme Visitante do Museu (1989).

Os filme foi escolhido a partir de dois critérios: o primeiro, apresentar dentro de sua narrativa a presença ou a ideia de uma instituição museal que tenha relevância dentro do contexto da obra; o segundo critério, foi o de caráter designatório, uma vez que: o filme integrado e fomentador do trabalho é advindo de uma gama de indicações de professoras e professores que já ministraram aulas no curso de Museologia da UFSC, sob o pretexto de que, de alguma maneira, iriam contribuir para nossa formação acadêmica e profissional.

Para proposição teórica, serão utilizados artigos de periódicos, dissertações e teses relacionados aos temas abordados dentro das linhas temáticas compreendidas enquanto: estudos sobre representação e simbolismo, teoria e processos museológicos e, de forma pontual, a história do cinema.

A proposta metodológica é a análise da narrativa e dos elementos simbólicos coletados a partir do filme designado, valendo da perspectiva da decomposição das obras - o esmiuçar e a identificação da estrutura da obra - e seus componentes constitutivos, como apontado no *Ensaio sobre a análise fílmica* (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15), aplicando aqui mais especificamente as formas de análise fílmica de conteúdo (PENAFRIA, 2009), e seguindo, o debate da

problematização e discussão sobre o que é um museu e quais seriam as suas funções em consonância com a bibliografia de cunho mais teórico, leia-se aqui, museu idealizado por profissionais e acadêmicos e o museu enquanto representado no filme.

O propósito deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é trabalhar as indagações e questionamentos direcionados pela proposta de pesquisa, de forma a discutir a imaginação museal e as estruturas de representação cultural e institucional a partir do filme anteriormente citado.

No propósito de estabelecer um fio condutor no trabalho os capítulos serão estruturados da seguinte forma:

No primeiro capítulo, Cenário dos Campos, em caráter de contextualização, serão discutidas brevemente questões como: o que são museus e quais são suas funções enquanto instituição, assim como quais são imbricamentos de tais instituições museais para com a Museologia. Para tal incursão serão utilizados como referencial teórico obras como as da museóloga Cristina Bruno (1996; 2011), da museóloga e educadora de museu Marília Xavier Cury (2005), do museólogo e educador Mario de Souza Chagas (1998; 2005; 2009), do museólogo e educador Valdemar de Assis Lima (2017) e da museóloga Marlene Suano (1986).

No segundo capítulo, Luzes, Câmeras e Representação, se farão presentes discussões sobre o que é o cinema, o que são filmes e quais são os entendimentos gerais relegados ao universo cinematográfico; serão abordados também pontos nevrálgicos ao trabalho, como: as características simbólicas e representativas das obras de cinema. Serão tratados os pontos sobre as dinâmicas do pensar, criar e representar, sobre os meios que possibilitam radiar tais ações e seus produtos. A bibliografia utilizada para tal abordagem temática se constituirá a partir das obras do filósofo e sociólogo Walter Benjamin (1985; 1994), do curador e comunicólogo Arlindo Ribeiro Machado Neto (2014) e artigos de historiadores como Felipe Pereira da Silva Davson (2017) e Henrique Codato (2010).

No terceiro e último capítulo, Atos, Poder e Imaginação, será analisada a narrativa do filme *O Visitante do Museu* (1989), no propósito de conduzir o entrelaçamento teórico para com os dois primeiros capítulos e, por conseguinte, promover o debate sobre a imaginação museal, tocando no ponto da capacidade de obras fílmicas servirem enquanto elementos referenciais socioculturais. Para tais análises serão empregadas, além do filme em suas especificidades observadas, as

obras de Mário Chagas (2009; 2019), do historiador Pierre Nora (1993), da cientista social Flávia Cesarino Costa (2005) e a obra do professor de cinema Francis Vanoye (1994).

## 2. CENÁRIO DO CAMPO MUSEOLÓGICO

Neste capítulo serão apresentados e discutidos os conceitos e definições de Museologia e Museu em diferentes perspectivas, assim como serão abordadas as especificidades teórico-práticas da Museologia e suas dinâmicas.

### 2.1 PLANO DE FUNDO - MUSEUS

Ao adentrar debates que dizem respeito à Museologia, enquanto campo do conhecimento e ciência social aplicada, estudantes, profissionais, pessoas curiosas e aspirantes ao profissionalismo cultural se deparam corriqueiramente com duas percepções da realidade: a primeira é de compreender que a organização e a sistematização dos pensamentos da Museologia, enquanto área do conhecimento, são muito recentes numa perspectiva histórica; a segunda é a de que as pessoas, em generalidade, não costumam saber sobre o que se trata na Museologia, quais suas funções e atuações em especificidade e sobre como é árduo o exercício, para museólogas(es/os), de tentar sintetizar respostas para tais pontos que sejam elucidativas e palatáveis, para pessoas que não atuam ou não estão habituadas a compreender os campos da cultura academicamente, sem que se tornem um monólogo ou aula não solicitada.

Todavia, ao adentrar o território das curiosidades sobre a Museologia, não raro as pessoas têm seu pensamento induzido, de forma consciente ou inconsciente, à ideia de museu. Uma vez que a associação do campo de atuação museológico aos espaços museais parece ser um gatilho de pensamento “semiautomático”. Da mesma maneira, quando se iniciam discussões que tratam ou perpassam a Museologia e museus não há como não se deparar com uma questão aparentemente simples, todavia de difícil resposta, sendo: o que é um museu?

Se levarmos em consideração o imaginário coletivo, ao utilizar o termo museu as imagens que virão a mente da maioria das pessoas, muito possivelmente, serão compostas de espaços físicos que contêm obras de arte, objetos “incomuns” e “coisas antigas”, pois “no imaginário coletivo, museus são locais sacros, revestidos de uma aura de austeridade e intelectualidade”(GONÇALVES, 2006, p. 38). Provavelmente também será evocada a imagem de um prédio antigo com uma fachada peculiar que difere um pouco do restante da paisagem.

Se a mesma pergunta, interrogando sobre o que é um museu, for direcionada para uma pessoa que estuda ou pesquisa a temática museus, ou que é uma

frequentadora de museus, ou mesmo, que é uma trabalhadora de museu, as respostas passarão a ser diversas e raramente serão objetivas, justamente pela dificuldade de inferir com precisão o que é exatamente um museu. Se adotada uma perspectiva descritiva sobre o que seria um museu se pode consultar o dicionário terminológico, Conceitos-chave de Museologia (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013), e ao fazê-lo nos deparamos com o seguinte verbete sobre a palavra museu:

O termo “museu” tanto pode designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio. A forma e as funções do museu variaram sensivelmente ao longo dos séculos (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64).

Numa perspectiva mais objetiva e organizacional, segundo o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), com base no Artigo 1º da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, museus são:

(...) 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.

Uma definição deveras abrangente que tenta dar conta de generalizar de forma não pejorativa toda uma estirpe institucional e enfatiza uma noção onde os museus são instituições que estão a serviço da sociedade e dos públicos que a integram, e idealmente, estão a serviço dos públicos que os segmentos do poder hegemônico higienista que fazem parte da sociedade marginaliza.

Há quem diga que o museu “é uma instituição ocidental que expressa uma intenção de colecionar objetos para serem mostrados” (FILHO, 2006, p. 7). Uma percepção generalista que não dá conta da pluralidade de instituições museais existentes. Há, não obstante, colocações abrangentes mas não limitantes, como a do poeta e museólogo Mário Chagas, que diz “os museus também são casas de comunicação e investigação” (2005, p.59).

Numa perspectiva mais recente, Chagas, em toda a liberdade poética da sua experiência e bagagem na Museologia e da vida, pontua nove percepções para refletirmos e debatermos museus, sendo elas:

1. Pensar os museus como territórios poéticos e políticos do “e” e não do “é”.
2. Compreender que todo desejo de definir o que é o museu morre no limite da própria definição.
3. Compreender que os museus podem ser isso e aquilo e podem ser outra coisa e, também, podem ser metamorfoses ambulantes e ainda tudo ao contrário do que foi dito antes.
4. Levantar em conta que os museus são bons para pensar, mas também são bons para sentir, intuir, sensibilizar e agir.
5. Pensar os museus como espaços de relação e não de acumulação.
6. Pensar que os museus podem ser práticas sociais transitórias, sem desejo de eternidade.
7. Imaginar que os museus podem ser conectores de espaço e tempo e, também, conectores de pessoas e grupos sociais distintos.
8. Pensar os museus como dispositivos e heterotopias e exercitar a profanação do dispositivo que captura o desejo humano de mais vida.
9. Reimaginar, reinventar, transver os museus e pensá-los como lugar comum (2019, p.141).

Há profissionais museólogas(es/os), aos quais me incluirei futuramente, que irão entender museus em suas pluralidades, como amálgama de processos museológicos e “(...) museais institucionalizados ou não porquanto iniciativas de memória que, inobstante o seu projeto museológico, se disponham a servir a uma vontade de memória” (LIMA, 2017, p. 29).

Se uma pessoa no intuito de sanar a avidez por uma definição realizar uma breve pesquisa, nos moldes acadêmicos formais, sobre o que é um museu ela irá se deparar com obras que procuram definir o arquétipo da instituição museal a partir da sua gênese, das origens ocidentais do termo museu e de seu histórico.

Tais abordagens chamam atenção para o fato do museu ter sua origem ligada ao mouseion, a casa das nove musas da mitologia grega, musas estas responsáveis pela inspiração criativa da humanidade em suas mais variadas repartições, da música ao teatro, da literatura aos estudos astrológicos, a poesia e assim por diante; tais personificações das artes humanas eram filhas da deusa da memória Mnemosine e do rei dos deuses Zeus (SUANO, 1986, p.10). O que é interessante de pontuar nas alegorias do mito é o imbricamento da memória e do poder representado pelas duas deidades que são mãe e pai das musas, fazendo com que o museu possa ser compreendido como um espaço de exercício de duas forças, do poder e da memória.

Se concebermos que de fato a instituição museu detém as propriedades e o respaldo social para lembrar e esquecer, para afirmar e negar, para ampliar voz e silenciar, para estimar ou banalizar fica quase indissolúvel a associação do espaço de memórias onde se exerce poder.

Não obstante, o elo dos museus com a perspectiva de poder, de sumidade ou autoridade é algo que não fica restrito unicamente às suas origens mitológicas, uma vez que historicamente<sup>6</sup> os museus eram instituições que possuíam laços e que eram restritas às pequenas parcelas de detentores de riquezas de cunho monetário, portanto ao tentarmos traçar uma linha diacrônica da transformação fenomenológica institucional iremos nos deparar com referências ao Museu de Alexandria, aos gabinetes de curiosidade, as coleções principescas e aos espaços embrionários de desenvolvimento da ciência<sup>7</sup>.

Logo, é compreensível conceber que museus, em ideia e forma, tradicionalmente se remetem aos grupos que detinham e exerciam poder e que ditaram o passado memorial do ocidente<sup>8</sup>.

Uma vez respondidas, em maior ou menor magnitude, as questões sobre o que é um museu e quais suas origens, outra questão de relevância semelhante adentra a discussão: quais são as funções dos museus?

## 2.2 PLANO SEQUÊNCIA - MUSEUS E A MUSEOLOGIA

A historiadora e museóloga Maria Cristina de Oliveira Bruno entende que museus, na contemporaneidade, possuem - idealmente - quatro serventias, elas sendo:

- a. Os museus servem para 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;
- b. Os museus servem para produzir e difundir conhecimento novo sobre as diversas ciências e artes, mediante estudo, salvaguarda e comunicação de seus acervos e coleções;
- c. Os museus servem, ainda, para demonstrar que é necessário não perder de vista a capacidade operacional, interdependente e processual das ações técnicas e científicas desenvolvidas por diferentes ramos profissionais e, também, a necessidade de análise sobre as atividades curatoriais, quando se tem a responsabilidade pública pelo patrimônio coletivo;
- d. Os museus servem, sobretudo, para aliar as novas tecnologias à preservação patrimonial, os diferentes tempos de fruição à perspectiva do tempo pautado pela dinâmica da vida cotidiana 'sem tempo' e as distintas

---

<sup>6</sup> É de grande importância reforçar que ao fazer alusões históricas aos museus me refiro ao passado histórico na perspectiva ocidental, de forma que não se abra margem para universalizar outras possíveis origens das instituições museus fora do ocidente.

<sup>7</sup> Como se pode observar nas páginas iniciais da obra **Museus e Patrimônio Histórico: uma relação complexa** (CARLAN, 2008).

<sup>8</sup> A relação dos museus para com os grupos históricos detentores de poder é referida em maior parte em CHAGAS (1998) e brevemente em VASCONCELLOS (2006).

formas pedagógicas de educação dos sentidos à pedagogia da educação da memória (BRUNO, 2011, p. 35-36).

Se buscarmos entender museus na perspectiva jurídica nacional, iremos nos deparar com documentos oficiais como o Artigo 2º da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009:

São princípios fundamentais dos museus:

I – a valorização da dignidade humana;

II – a promoção da cidadania;

III – o cumprimento da função social;

IV – a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental;

V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural;

VI – o intercâmbio institucional.

Há interseções entre as quatro funções de serventia citadas por Bruno (2011), os princípios jurídicos fundamentais dos museus, assim como algumas concepções, citadas anteriormente, sobre o que são museus, sendo algumas delas: o caráter de servidão pública social dos museus; o dever preservacionista e de forma direta ou indireta, ligação das instituições museais com um espaço de mediação das dinâmicas e percepções humanas, das mais variadas naturezas, como por exemplo temporais, históricas, artísticas, políticas e assim por diante.

A partir das breves discussões até aqui feitas, os museus podem ser entendidos como espaços de confluência dos mais diversos anseios da humanidade, tanto que é uma tarefa hercúlea buscar a demarcação sobre modelos universais de instituições museais, pelo entendimento de que a variabilidade institucional está atrelada aos diferentes anseios humanos por preservação e representação.

Há de se perceber, também pelo exposto até o presente ponto, que museus são instituições peculiares e complexas, que possuem amplas funções e responsabilidades tendo elas altos teores de variabilidade em suas naturezas.

Mas, voltando à discussão inicial do capítulo, quais seriam as linhas que se interseccionam entre museus e a Museologia? O que é Museologia? O que se trata como e em Museologia?



Segundo o dicionário terminológico, Conceitos-chave de Museologia (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013), a palavra Museologia possui algumas distinções de interpretação, sendo a acepção mais amplamente disseminada sobre a palavra:

[...]visa a aplicar, muito amplamente, o termo “museologia” a tudo aquilo que toca ao museu e que remete, geralmente, no dicionário, ao termo “museal”. Podemos, assim, falar em departamentos museológicos de uma biblioteca (a reserva técnica ou os gabinetes de numismática), e ainda de questões museológicas (relativas ao museu), etc. É, com frequência, essa a acepção que se adota nos países anglo-saxônicos e, igualmente, por influência, em alguns países latino-americanos. Assim, nos países onde não existe a profissão específica reconhecida(...) (p. 61).

Se faz demonstrado pelo verbete que a acepção de maior disseminação sobre a Museologia cria um paralelo direto do termo para com instituições museais, remetendo a Museologia aos museus, seus edifícios e sua materialidade e as ações que neles se desenvolvem, de forma categórica<sup>9</sup>. Uma perspectiva limitadora no sentido em que cristaliza as práticas museológicas aos museus, pois a Museologia existe e atua para além dos museus, como será demonstrado posteriormente.

Na obra *Museologia: algumas ideias para a sua organização disciplinar*, de Cristina Bruno(1996), baseada em estudos de Peter Van Mensch (1994), elenca os pilares fundamentais que se apresentavam como possibilidades para compreensão da Museologia em seu *locus* de conhecimento, sendo eles:

- 1) a Museologia como estudo da finalidade e organização de museus;
- 2) a Museologia como o estudo da implementação e integração de um conjunto de atividades visando à preservação e uso da herança cultural e natural;
- 3) a Museologia como o estudo dos objetos de museu;
- 4) a Museologia como estudo da musealidade e,
- 5) a Museologia como o estudo da relação específica do homem com a realidade (BRUNO, 1996, p.14)

Em síntese, nos parâmetros citados, a Museologia enquanto ciência social aplicada está preocupada com:

a necessidade de compreender o comportamento individual e/ou coletivo do homem frente ao seu patrimônio e por outro lado, desenvolver mecanismos para que a partir desta relação o patrimônio seja transformado em herança e esta, por sua vez, contribua para a necessária construção das identidades (individuais e/ou coletiva) (BRUNO, 1996, p. 16).

---

<sup>9</sup> O contexto histórico que permeia os motivos para tal compreensão acerca da Museologia é cronológica e epistemologicamente apresentado em CERÁVOLO (2004, p. 239-248).

Portanto, se faz possível compreender que a Museologia possui ligações muito significativas para com as construções simbólicas socioculturais advindas da humanidade, em macro ou microcosmo, em sua materialidade ou imaterialidade patrimonial, ligações que se iniciam na vontade de memorar e seguem para preservação das produções humanas e são tangenciadas para questões de acessibilização, fomento, manutenção, comunicação e discussão dessas primeiras.

As colocações acadêmicas citadas demonstram também que, apesar da ligação simbiótica dos museus com a Museologia, existem desdobramentos dos campos museológicos que vão para além dos museus, cabendo a compreensão de que instituições museais podem ser como uma espécie de laboratório, onde se fazem externados paradigmas teóricos e exercidas práticas da Museologia<sup>10</sup>.

Ao entender a Museologia como campo, como ciência social aplicada, que está para além dos museus e que se relaciona intrinsecamente com os constructos simbólicos da humanidade, nos deparamos com a questão: de que formas a Museologia se imbrica com os signos humanos?

Baseada nos trabalhos de Z. Z. Stránský, a museóloga e educadora de museus, Marília Xavier Cury, elenca triangularmente conceitos que são basilares para a compreensão das relações teórico-práticas da Museologia, sendo eles: a musealia, a musealidade e a musealização (CURY, 2020).

A triangulação conceitual se dá pois as acepções dos termos se apontam regularmente. Como se pode observar ao procurar o sentido do termo musealia: "Musealia, objetos que têm seu estatuto modificado pela musealização, pelos atributos (valores, qualidade) atribuídos pelo museu e no museu"(CURY, 2020, p.133). A autora infere objetivamente que musealia são os objetos que passam por um processo transformador de natureza particular da Museologia, a musealização, demonstrando a correlação direta entre os termos. Pois, para se tornar musealia o objeto precisa passar pelo processo de musealização.

A musealidade, por sua vez, é o entremeio da musealização para com a musealia, pois:

Este conceito pode ser basicamente referenciado a qualidades e valores. Tais qualidades/valores, não obstante, se dariam a partir de processos em

---

<sup>10</sup> Percepção advinda da conjunção dos estudos teóricos-bibliográficos para com diversos debates sobre epistemologia dentro da disciplina de Introdução à Teoria Museológica (2014), ministrada pelo Professor Valdemar de Assis Lima na UFSC.

que um objeto se desloca de sua realidade originária, sendo dotado de significações condizentes a um novo contexto, no caso, museal. Este processo instauraria a configuração de uma representação do real, não substituta, mas referente na musealia (VAZ, 2017, p. 35).

A caracterização como entremeio supracitado se dá pela correlação entre o conjunto de valores potenciais (musealidade), o processo (musealização) e a condição (musealia). Uma vez que se “percebe que a musealidade seria uma qualidade atribuída no objeto de museu, melhor dizendo, um objeto comum se tornaria musealia através da constituição de sua musealidade”(VAZ, 2017, p.35).

A lógica triangular dita que os musealia se constituem com base em suas musealidades, mas isso ocorre a partir de um processo transformador, de caráter particular da museologia, a musealização.

A musealização enquanto terminologia específica da Museologia é compreendida enquanto processo que se constitui a partir da valorização cultural, social e política dos objetos, valorização esta que acontece em caráter de seletividade, impregnado de subjetividade (CURY, 2006, p.24-25). A musealização possui caráter transformador uma vez que se entende que “O ato de musealizar é composto por procedimentos básicos, pelos quais um bem (material ou imaterial) adquire o status de patrimônio(...)”(JESUS, 2014, p.100).

Portanto, a musealização tem em si acumuladas funções que permeiam a seleção, a valorização e a conferência da condição de patrimônio, de objeto musealizado, pois “se a musealidade é o valor ou qualidade daquilo que é musealizado, é a musealização, como processo, que sustenta os valores ou qualidades no presente”(CURY, 2020, p. 136). Mas de que forma tal caráter transformador da natureza dos objetos atrelado à musealização se traduz processualmente na realidade?

A literatura especializada acerca do musealizar propõe que:

Em síntese, entende-se o processo de musealização como uma série de ações sobre os objetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. O processo inicia-se ao selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende, ainda, as atividades administrativas como pano de fundo desse processo (CURY, 2006, p.26)

Logo se faz possível o entendimento de que a seletividade proposta sobre a musealização já está presente ao adquirir ou perceber objetos em sua potencial

musealidade. A pesquisa, conservação e documentação que são conseguintes e interpostas sobre os objetos conferem a valorização simbólica necessária para que a comunicação possa acontecer de forma a aproveitar ao máximo o potencial de ressonância representacional que estes mesmos objetos têm a oferecer<sup>11</sup>.

A condição de “musealizado” também externa uma perspectiva de mudança de natureza, pois para que se possa musealizar algo deve-se retirá-lo de seu circuito funcional primário ou tradicional. Como colocado pelo museólogo e historiador Bruno Brulon:

Tudo se passa como se a vida anterior à musealização deixasse de existir para que o objeto de museu possa “renascer” para um novo universo de significações. Nessa nova fase de sua existência são alterados, para além de sua função que deixa de ser utilitária e passa a ser interpretativa, os seus modos de se relacionar com os outros objetos e com os seres humanos que lhe dão sentido. Ele não perde a sua funcionalidade e nem mesmo é possível afirmar que “morre” para o mundo do qual fazia parte anteriormente(...)(BRULON, 2016, p.108).

Dado o exposto se pode afirmar que as mudanças advindas do musealizar, começam com sujeitos imbuídos de intenção, e se fazem principalmente no âmbito simbólico, no campo das idéias, e nas múltiplas formas de leitura que podem ser empregadas de forma posterior a esse processo tão particular e curioso da Museologia, uma vez que:

Neste sentido, toda a operação de musealização, assim como as funções/qualidades possíveis dos musealia, se alteram. Os processos de deslocamento, qualificação e tratamento do objeto passam a atender intuídos dados, justamente, pela capacidade em relacionar-se contextualmente, seu valor é um valor dialógico que perpassa desde as ações de salvaguarda às de comunicação (VAZ, 2017, p.60).

Apesar das transfigurações simbólicas é dado saber que a musealização também altera consideravelmente as formas de se relacionar com objetos calcados na materialidade, as ditas ações de salvaguarda englobam os campos da conservação física e substancial para garantir a preservação informacional pois ambas são geradoras do potencial comunicacional dos musealia.

A complexidade técnica que precede o entendimento dos processos de musealização se apresenta como um desafio de transmissão do conhecimento para

---

<sup>11</sup> Urge a necessidade de salientar o fato de que a musealização não se faz apenas calcada na materialidade como também ocorre na imaterialidade, como tratado em **Uma reflexão sobre o processo de musealização: o patrimônio imaterial nos espaços museais** (JESUS, 2014, p.102).

profissionais da Museologia e para suas áreas afins. No intuito de sintetizar as construções e discussões teórico-metodológicas que foram desenvolvidas até o aqui sobre as percepções da musealização, podemos entender que a:

Musealização, então, é um processo de seleção, suspensão, retirada de objetos de certo circuito (de uso ou funcionalidade, simbólico, econômico e outros), o reposicionamento dele numa instituição, o museu, mantida por uma gestão, cuja administração permite que os musealia recebam cuidados. Esse movimento requer seleção e criticidade – distanciamento e objetividade – e escolha e vontade – preferência e subjetividade. E por mais que se diga que os objetos têm em si uma representatividade de dada circunstância complexa, a realidade, eles falam igualmente daqueles que os escolheram para finalidades diversas, simbólicas fundamentalmente (CURY, 2020, p.135).

É importante salientar que a Museologia, enquanto ciência social aplicada, e seus procedimentos e processos particulares possuem uma grande valia pelos aspectos simbólicos e representacionais que perpassam a vida humana. A importância dada à criatividade e imaginação, as percepções que são tecidas pelas mentes e ações humanas são embutidas nos processos de musealização que acabam por culminar na valorização sociocultural dos constructos que se originam de tais aspectos, sejam eles materiais ou imateriais<sup>12</sup>.

Uma vez estabelecido o entendimento das múltiplas variáveis categóricas de apreensão que são passíveis de adentrar o circuito de processualidades museológicas é cabido o pensar: de que forma o cinema, a arte, e por conseguinte os seus expoentes fílmicos, as obras, podem se relacionar com as análises de representação que são amplamente presentes na Museologia?

---

<sup>12</sup> As discussões sobre a valorização e importância das obras humanas e da relação da humanidade para com essas primeiras e a condição dessas obras como documentos interpretativos da realidade podem ser vistas em pormenores nas obras **Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbyněk Z. Stránský e a Escola de Brno** (BRULON, 2017) e **Os objetos de museu, entre a classificação e o devir** (BRULON, 2015).

### 3. LUZES, CÂMERAS E REPRESENTAÇÃO

Este capítulo contextualiza e caracteriza termos como o Cinema e os filmes partindo de noções como mídia e vídeo. Será discutido nele também perspectivas sobre a representação, seus significados, complexidade e presença no campo do Cinema. Também se apresentará a técnica de análise fílmica de conteúdo e o conceito de imaginação museal de Mário Chagas, que serão os alicerces de análise do filme que é mote do trabalho.

#### 3.1 DAS LUZES, CÂMARAS E CÂMERAS - DA ARTE E TÉCNICA

A sociedade contemporânea é muito marcada pela presença de dispositivos tecnológicos e canais comunicacionais que possibilitam o consumo das mais variadas formas de mídia imagináveis, como: músicas, jogos, jornais e vídeos. Fazendo uma acepção geral, podemos dizer que as mídias estão presentes, quase que de forma constante, em nossos cotidianos; como coloca a comunicóloga, Andrea França (2005), sobre as formas e consumo de mídias na contemporaneidade:

Hoje as formas de mostrar e de dizer estão envoltas num excesso de estímulo, de informação, de comunicação imediata. São filmes, jornais, televisão, publicidade, videoclipe, imagens do mundo inteiro que estão aí para informar, explicar, integrar tudo e todos numa espécie de consensualismo (FRANÇA, 2005, p.34).

Logo, sendo colocadas como meros elementos em segundo plano, ou sendo elas foco da atenção no cenário corriqueiro que é o cotidiano, as mídias nos cercam com seus estímulos e com o fluxo de informações.

Dentro das tipologias midiáticas mais presentes no cotidiano, a modalidade videográfica, os vídeos, propriamente ditos - podendo os filmes serem entendidos como formas de vídeo - são o foco deste capítulo<sup>13</sup>.

Vídeos, seguem o mesmo princípio de filmes, a lógica da imagem sequenciada em movimento, lógica do cinema<sup>14</sup>, da arte cinematográfica. No intuito elucidativo, podemos exemplificar a lógica das imagens em movimento como:

---

<sup>13</sup> A discussão acerca da cinematografia e a videoarte, tal como as compreensões sobre a modalidade vídeo, são tratadas em pormenores na obra **Cinema, vídeo e videoclipe: relações e narrativas híbridas** (FARRO, 2010).

<sup>14</sup> A perspectiva de lógica do cinema citada é advinda dos pensamentos sobre a arte cinematográfica transcritos em entrevista de Ismail Xavier, teórico e professor de cinema, para leitura da entrevista na íntegra ver Fabris, 2008, p.20.

A noção de que o cinema cria o automovimento da imagem tem seu eixo construído na passagem de uma imagem à outra, composta por processos de enquadramento e, sobretudo pela montagem, em que cada plano representa um corte sobre um movimento de pensamento comparável àquele que esboçamos em nós mesmos quando estamos diante de uma situação (RODRIGUES; FARIAS; FONSECA-SILVA, 2010, p. 06).

Logo, o que frequentemente se compreende, no campo das noções conceituais, em tecnicidade sobre “o filme, de forma genérica, pode ser tudo o que é oferecido como um vídeo, de forma analógica ou digital, que pode ser baixado da Internet como um recurso ou curta-metragem(...)”(SANTOS, 2017, p.14).

Portanto, para fim de caracterização e delineamento conceitual:

O filme é **um bem cultural, um objeto artístico produzido a partir do Cinema**, produto do contexto no qual é produzido, em que um conjunto de imagens em movimento carregadas de significados apresenta um discurso ou narrativa a respeito de uma ideia (SANTOS, 2017, p.15, grifo do autor).

O filme em si é produto da arte da cinematografia, que pode ser lida enquanto o próprio cinema, em seu nome; dessa forma o cinema, por sua vez, pode ser entendido como “(...) uma estrutura plural que engloba produção, consumação, hábitos, criatividade, valores simbólicos e imaginários que dizem respeito a uma sociedade específica” (GUTFREIND, 2006, p.2).

O historiador e pesquisador do cinema Rodrigo Poreli Moura Bueno infere, em caráter constitutivo, que o entendimento do que é cinema não pode ser tomado de forma cristalizada, uma vez que:

Cinema envolve também outras formas audiovisuais, tais como a televisão, jogos de computador, indústrias de mídia on-line que remodelam o conhecimento do mundo por meio de várias categorizações, gêneros, campos de investigação, diferentes métodos de representação, intervenção ou provocação (BUENO, 2015, p.29).

A visão de Bueno(2015) sobre o cinema coloca em perspectiva os diferentes caminhos afluentes que essa arte percorre, das mídias e canais comunicacionais aos campos de discussão sobre os símbolos e, numa perspectiva de gênese, o cinema é um ponto de amplo debate histórico. Existe a perspectiva de que:

Em 28 de dezembro de 1895, os irmãos Lumière fizeram a primeira exibição pública e comercial do cinema no “Grand Café” em Paris. Essa data, que geralmente define o surgimento do cinema, é controversa por alguns

motivos. O primeiro deles reside na reivindicação do pioneirismo por diferentes pesquisadores. Nos Estados Unidos, por exemplo, Thomas Edison, inventor da lâmpada elétrica e do fonógrafo, criou, em 1893, o quinetoscópio, aparelho individual que permitia o acesso às imagens em movimento. Na Alemanha havia Max Skladanowsky, com seu bioscópio, e assim por diante. Essa diversidade mostra que o caminho que levou ao cinema não foi único, Mas fez parte de um processo constituído por muitas idas e vindas (MORETTIN, 2009, p.47).

Ainda sobre o advento inventivo do cinema, também se observa no âmbito acadêmico que é ínfimo o número de entradas de produção historiográfica que se proponha e consiga, de forma pontual e precisa, ousar dizer que o cinema nasceu numa data específica, que a partir de “tal data” o cinema se estabeleceu no mundo ocidental, uma vez que se debate o fenômeno da diacronia de momentos históricos das criações tecnológicas e estudos, ocorridas entre o século X e XIX, que possivelmente influenciaram e inspiraram, de forma direta, o nascer do cinema. Criações e estudos<sup>15</sup> como, por exemplo, os teatros de luz, as projeções criptológicas, a lanterna mágica, a fotografia, experimentos referentes a retina e experimentos de decomposição do movimento (MACHADO, 2014).

Como matéria de reforço na perspectiva do surgimento histórico, o professor e mestre das artes visuais, Alessandro Ferreira Costa, pontua que:

não compreendemos a história do cinema como um fato isolado e espontâneo, surgindo em um momento específico qualquer, e sim, consequência de um processo complexo - ainda em evolução - o qual classificamos como história das imagens em movimento, que remonta à pré-história do homem e sua necessidade em se registrar o mundo das idéias que habita seu imaginário. Muito, ainda, poderíamos discorrer sobre a sétima arte, seus estilos, autores, evoluções e percalços [...] (COSTA, 2011, p.3193).

Entretanto, a fotografia, em sua tecnicidade, ocupa um lugar de importância em relação ao surgimento do cinema. O filósofo e ensaísta judeu, Walter Benjamin, em sua obra *Pequena história da fotografia* (1994), debate sobre o raiar da fotografia, nos fazendo pensar, entre outros pontos, sobre os novos leques do caráter inventivo da arte, uma vez que a partir de uma técnica, um momento no tempo e no espaço, uma imagem capturada em câmara escura poderiam ser fixadas num registro<sup>16</sup>. Sobre a fotografia é muito importante considerar que:

<sup>15</sup> A maior parte das tecnologias e estudos citados, assim como uma discussão mais detalhada sobre as perspectivas técnicas por trás da criação do cinema, podem ser vistas na obra *Impacto tecnológico na percepção cinematográfica* (TIMPONI, 2009).

<sup>16</sup> O diretor e roteirista de cinema e televisão, Eduardo Ramos, ressalta uma das mais caras e importantes contribuições no âmbito das técnicas da fotografia para o cinema que seria “(...)a noção



Com o advento da técnica de reprodução fotográfica, a partir do século XIX, a idéia de verossimilhança entre representação e realidade obteve um nível de fidedignidade nunca antes alcançado pelos séculos de história da arte, mesmo com todo o apuro técnico presente nas grandes obras da humanidade. A fotografia permitiu ao homem registrar em um suporte a instantaneidade de um momento/fato em todos os seus detalhes e, com isso, postergar às gerações futuras documentação necessária para análise e compreensão de uma época, de um povo (COSTA, 2011, p.3191).

Se uma fotografia - registro passível de ser amplamente reproduzido - é uma imagem gravada de um momento específico qual é a sua relação para com os filmes que são imagens sucedidas em movimento? Nesse respeito, para pontuar a relação da fotografia para com o cinema, Benjamin (1994, p.167) faz um paralelo entre as diferentes formas de reprodução de registros escritos e imagéticos: “Se o jornal ilustrado estava virtualmente oculto na litografia, também na fotografia o está filme sonoro” .

Portanto, se no cinema, num filme, são reproduzidas de forma sequenciada imagens que podem até mesmo apresentar efeitos sonoros, existe a partícula fotografia em seu princípio, arte e técnica e a arte da fotografia tem sua expressão exercida em completude nas fotos, assim como a arte do cinema tem, em paralelo, nos filmes<sup>17</sup>. Ainda sobre a imbricação dos cinema e filmes, a arte e sua expressão, compreende-se:

O filme é definido como um meio de expressão, muito mais do que de comunicação. Expressa sentidos, mensagens e ideias e não tem a função obrigatória de comunicar algo, e tal concepção deixa claro o caráter aberto e polissêmico daquilo que o filme expressa. Além disso, o cinema pode ser qualificado como discurso, quando transmite sentidos que vão muito além do que a aparente transparência da história narrada supõe (SOUZA, 2015, p.205).

É importante salientar a liberdade expressiva que obras fílmicas possuem. Como explicitado na citação anterior, não há cristalizações de forma ou conteúdo que são relegadas de maneira irredutível aos filmes; não existem normativas irrevogáveis ou manuais absolutistas, pois o cinema é a “ (...) primeira arte em movimento e para grandes públicos, sem pré-requisitos (COUTINHO, 2005, p.1).

---

de enquadramento: a forma, o tamanho, a composição e os limites ao emoldurar uma cena ou uma paisagem pela lente da câmera”(2009, p.76).

<sup>17</sup> Para se aprofundar nas discussões referentes aos paradigmas linguísticos, filosóficos e estéticos que englobam a fotografia e o cinema veja A Imagem-Tempo (DELEUZE, 1990).

O ensejo criativo precede a obra em sua expressividade, ou seja, as idéias precedem o desenvolvimento e a produção insuma e realiza os resultados desses processos criativos como filme, uma vez que “os filmes são dotados de sentido, desde a sua narrativa até o motivo que levou o diretor a realizar tal película (DAVSON, 2017, p.268-269).

### 3.2 DO ROTEIRO E DIREÇÃO - O REPRESENTAR

As proposições feitas neste trabalho, até o presente momento, muito apontam para o grande traço característico dos filmes, o potencial representacional que eles possuem. Todavia, o que seria capaz de definir o representar? De onde partir para entender as dinâmicas que regem a natureza conceitual da representação?

O historiador, Dominique Vieira Coelho dos Santos, infere, numa perspectiva linguística, que:

Representação pode ter vários sentidos em português. Trata-se de uma palavra de origem latina, oriunda do vocábulo *repraesentare* que significa “tornar presente” ou “apresentar de novo”. No latim clássico, seu uso é quase inteiramente reservado para objetos inanimados e não tem relação alguma com pessoas representando outras pessoas (SANTOS, 2011, p.28).

Ao analisar a palavra representar, de forma primária, percebe-se que na raiz da linguagem tinha um tom utilitarista e orientado à materialidade, que pouco comunga com as perspectivas metafísicas que são relegadas ao termo quando empregado na contemporaneidade. Logo, é possível presumir que o vocábulo latino, *repraesentare*, passou por um processo de ressignificação aditiva e expansiva, tal mudança pode ser percebida temporalmente, pois:

A expansão da palavra “*repraesentare*” começa nos séculos XIII e XIV, quando se diz que o papa e os cardeais representam a pessoa de Cristo e dos apóstolos. Um outro exemplo é o dos juristas medievais que começaram a usar o termo para personificar a vida coletiva. Desta forma, uma comunidade seria uma *persona non vera sed repraesentata*. Assim, a partir deste momento, o termo representação, passa a significar também “retratar”, “figurar” ou “delinear”. O termo passa a ser aplicado a objetos inanimados que “ocupam o lugar de” ou correspondem a “algo ou alguém”. Além disso, significa “produzir uma peça”(SANTOS, 2011, p.29).

O que se faz observável é o fato da palavra representar ter adquirido no ocidente, a partir de um momento histórico, uma espécie de chancela linguística para abarcar em si sentidos que ultrapassam a frieza relegada a materialidade de

objetos inanimados e, dessa forma, também é perceptível como a alteração dos sentidos de uma palavra pode ocorrer conforme as mudanças de ordem sociocultural acontecem, no caso do termo representar as influências da reorganização dos juristas e autoridades religiosas na sociedade romana medieval, como demonstrado na citação anterior, ditaram a ressignificação citada.

Na academia existe o emprego de esforços para entendimento da complexa idéia de representação. Baseado na obra que versa sobre a teoria da representação do filósofo e semiólogo francês, Louis Marin (1993), o historiador Roger Chartier (2002), compreende a representação como:

[...]“Poder da imagem? Efeito-representação no duplo sentido que dissemos, de presentificação do ausente ou do morto e de auto-representação instituindo o tema de olhar no afeto e no sentido, a imagem é simultaneamente a instrumentalização da força, o meio da potência e sua fundação em poder”. Um duplo sentido, uma dupla função são deste modo atribuídos à representação: tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha. (MARIN, 1993, p.14 apud CHARTIER, 2002, p.165).

A citação anterior faz implicada a noção dicotômica do representar, a ausência e a evocação de algo em contraposição a não presença desse mesmo algo, materialidade e imaginação, observação e ideia, tais proposições levam o discorrer sobre a terminologia adquirir um viés predominantemente filosófico<sup>18</sup>.

Para o presente trabalho nos interessa o fenômeno da representação a partir das perspectivas do cinema, o representar dos e nos filmes de cinema, portanto, para nutrir tal intuito da representação no cinema será adotada a perspectiva terminológica do comunicador social e professor de cinema, Henrique Codato, propõe que “o termo representar permite ser traduzido como o ato de criar ou recriar determinado objeto, dando-lhe uma nova significação, um outro sentido” (2010, p.8). O objeto referenciado por Codato não necessariamente se limita por objetos no entendimento da materialidade cartesiana, mas do objeto em virtualização, como vetor de uma ideia, uma imagem acústica.

Ao seguir tecendo o debate Codato traz a dicotomia da representação no âmbito do cinema:

---

<sup>18</sup> Para aprofundar o debate terminológico galgado no paradigma filosófico, no mundo das artes, sobre os sentidos de representação veja Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas (WANNER, 2010).

É possível, no caso de nosso objeto, identificarmos como premissa uma relação analogicamente construída entre o cinema e o filme, estendida para além da dualidade do dispositivo e da projeção. Tanto na dinâmica interna como externa do filme – ou seja, tanto dentro como fora da narrativa fílmica – uma espécie de “jogo” é instituído entre câmera e olhar. Nessa dupla articulação, a representação desdobra-se, assumindo uma ambiguidade que tem como elemento fundador o desejo, seja ele fruto da relação estabelecida entre o sujeito filmado e o olho mecânico da câmera, seja ele o desejo projetado daquele a quem o filme quer seduzir, encantar ou fascinar, ou seja, o espectador (idem).

O autor trata da representação falando em dinâmicas internas e externas de um filme, desenhando uma análise que leva em consideração a relação da produção de um filme, sua exibição e consumo por pessoas; é assinalado que a representação no cinema foge da lógica materialista do maquinário que lança o filme em tela e da projeção feita em filme, uma vez que dentro da própria substância do filme - enredo, roteiro, ambientação e demais características de produção - há representação de vontade na narrativa, na intenção e construção simbólica, nos focos de plano, nos atos e cenas. Uma miríade de relações com muita significação compõem uma obra.

A tentativa de delineamento das relações representacionais no cinema se apresenta como um desafio devido ao grande número de variáveis informacionais que devem ser consideradas, como explicitado anteriormente no desenho de aparelhagem técnica, projeção, características de produção e obra. A título de desenvolvimento, a representação cinematográfica, em sua potência criativa e simbólica, pode ser codificada pela perspectiva espacial, uma vez que:

Se a experiência (do espaço como uma prática social e material) é percebida e representada visual e culturalmente, por uma forma de representação como é o cinema, o espaço fílmico enquanto resultado da representação, constituirá um “espaço de representação” que por sua vez produzirá novas formas de percepção do espaço. Isto é, a interação entre a “prática espacial”, a “representação do espaço” (que acontece com a percepção da realidade) e o “espaço de representação”, representação”, que é essencialmente o espaço “construído” pela imaginação, é responsável pela produção de novas formas de perceber, construir, entender e modificar o espaço (BRAGA; COSTA; 2010, p.19).

Existe interação sinérgica entre a compreensão espacial do cinema das autoras citadas e a colocação, citada, de Codato sobre a representação cinematográfica cria e “recriativa”, pois, como já discutido anteriormente, ao se produzir um filme impera o desejo criativo convergente das visões das pessoas que intencionam construir a obra, é criado um campo limitado que foi manipulado

espaço-temporalmente e que acumula e significa tal convergência, esse campo é o próprio filme; filme esse que possui um tempo de duração delimitado na sua feitura, com cenas e movimentos de câmera previamente planejados que evidenciam e ocultam espaços; no momento em que o filme for consumido por públicos ele irá gerar inúmeros efeitos e impressões de naturezas diversas por parte de quem consome, os elementos fílmicos da obra - técnicos e simbólicos - terão teor representacional para os públicos, que irão se relacionar com o espaço-filme, enquanto obra, e com o espaço do filme, enquanto narrativa-enredo dentro da obra.

Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994), ao falar sobre a função social do cinema acaba por versar sobre os imbricamentos relacionais da humanidade para com o cinema, desde a interação ser humano-aparelhagem quanto às dinâmicas representacionais do espaço:

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventureiras entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que a que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional (p.189).

Benjamin externa, no trecho citado, como a arte cinematográfica permite a manipulação espaço-temporal, por meio de artifícios técnicos, com a objetivação de criar um simulacro imbuído de representação, é tratado também do aspecto inovador

que é a liberdade artística e expressiva advinda do cinema, pois partindo de enquadramentos, planos de câmera ou escolhas de roteiro se pode implementar a ampliação e detalhamento de qualquer pormenor que as mentes por trás da obra desejam capturar, seja no âmbito da estética cenográfica ou nas perspectivas de interações entre personagens na narrativa-enredo; ainda no tópico da representação no cinema, ao se utilizar de aparelhos de captura, é dito:

[...]os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador (BENJAMIN, 1994, p.190).

O poder de indução e influência que as obras fílmicas possuem aos olhares dos públicos espectadores é, ao mesmo tempo subordinada aos propósitos artísticos das pessoas que as criaram nos quadros apresentados e projetados em tela, como também tem seus limites de interpretação excedidos pelas características idiossincráticas de cada indivíduo que as consomem. O que os filmes representam dentro de si e o que representam para as pessoas são dois microcosmos distintos que são interpolados entre os momentos da abertura ou créditos iniciais do filme e a rolagem dos créditos finais.

Nos cabe lembrar que “[...] o cinema tem o poder de transformar objetos, pessoas e narrativas em ausentes no tempo e no espaço, é possível pensar que todo filme de "ficção" ou "documental" representa o irreal no sentido de que aquilo que vemos na tela é justamente o ausente” (GUTFREIND, 2006, p.2). A representação existe em esfera tríplice dentro de tal perspectiva, a obra em si representa a ausência do presente que é projetado, o conteúdo da obra carrega em si codificado símbolos de significação, de representação narrativa que são remetidos a quem as criou, e a terceira é a significação da obra apreendida pelas pessoas que a consomem, as chaves de representação da estética e narrativa-enredo.

### 3.3 DOS BASTIDORES – ASPECTOS DA ANÁLISE

Pela grande capacidade expressiva que obras fílmicas possuem, se faz um desafio à tentativa de analisá-las, de discriminar e enumerar os elementos que as compõem e de estabelecer uma forma de prospecção concisa. Sobre a dificuldade, quase que angustiante, referente a análise fílmica, o cientista social e professor, Paulo Roberto Arruda de Menezes aponta:

Aqui se coloca o problema fundamental de quem se debruça para estudo deste meio especial que é o cinema. O que nele devemos olhar? Qual de seus elementos deve ser eleito como o primordial para a análise? Devemos prestar mais atenção no que o filme nos diz ou no como ele nos diz? Como solucionar neste caso a interminável polêmica das artes entre forma e conteúdo? Qual elemento fílmico deve ser essencial para nossas interpretações: as imagens, os sons ou os diálogos? Um filme pode ser o nosso material de investigação ou devermos sempre nos reportar a uma série deles? Qual deve ser a importância dos elementos extra-filmes para sua compreensão? Devemos nos ater mais ao que nos diz o diretor sobre o que quis fazer ou às imagens que ele nos proporcionou? Podem existir diferenças entre essas duas coisas, entre obra e intenção? Conhecer a biografia detalhada do diretor deve ser um elemento chave de interpretação para o que nos parece obscuro em suas obras? (MENEZES, 1996, p.87)

A fim de começar a pontuar um horizonte metodológico, há de se entender que a atividade de análise fílmica consiste em:

antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente "a olho nu", pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para "desconstruí-lo" e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15).

Ainda versando sobre a abordagem da atividade analítica sobre obras fílmicas a autora e o autor propõe que:

Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma "criação" totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista (idem).

Partindo dos pressupostos citados, se pode compreender que, ao analisar um filme, a pessoa, sujeito, se coloca na função de realizar processos de justaposição da ordem de elementos que compõem essa obra e das suas próprias perspectivas e propósitos que culminam numa compreensão própria e em alguma medida crítica; por meio das lentes de visão que partem de si, a obra é transformada e passa a ocupar o espaço do entendimento.

Como método descritivo, para prospecção do filme *O Visitante do Museu* (1989), será empregada a forma de análise de conteúdo, e esse tipo de análise:

considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme (o melhor modo para identificar o tema de um filme é completar a frase: Este filme é sobre ...). Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema (PENAFRIA, 2009, p.6).

Ao utilizar a análise de conteúdo “penafriana” será empregado o artifício de destacar as noções temáticas dentro da narrativa fílmica, pontuando como o tema cinematográfico permeia o debate teórico do trabalho e a significância da narrativa, aliada à leitura do conteúdo particular do filme - os elementos de destaque dentro da obra. Aliado ao exame de conteúdo da análise fílmica, serão agregados também os princípios utilizados por Mário Chagas em seu livro *A Imaginação Museal - Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*, no qual aborda a imaginação museal desses intelectuais brasileiros.

No propósito de garantir uma melhor constituição de conteúdo desse trabalho de pesquisa, será também empregado o artifício da evidenciação de cenas, sequências e passagens do roteiro que possuam pontos de convergência e relevância para com o tecer das discussões pautadas pela imaginação museal, uma terminologia específica da museologia que pode ser

compreendida como a capacidade humana de trabalhar com a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. A imaginação museal é aquilo que propicia a experiência de organização no espaço - seja ele um território ou um desterritório - de uma narrativa que lança mão de imagens, formas e objetos, transformando-os em suportes de discursos, de memórias, de valores, de esquecimentos, de poderes etc, transformando-os em dispositivos mediadores de tempo e pessoas diferentes (CHAGAS, 2005, p.57).

Ao trazer a dimensão da “linguagem das coisas” (CHAGAS, 2005) ao âmbito conceitual da imaginação museal (CHAGAS, 2005) podemos entender que o autor



faz alusão a *poiesis* do olhar e do pensar, a poesia das coisas e suas relações; a imaginação museal seria aqui o vetor que nos permite identificar, tecer e difundir pontos de conexão entre práticas, objetos e circuitos, em suas materialidades e imaterialidades. A imaginação museal (CHAGAS, 2005) é o componente gerador e mantenedor do pensamento museológico, pensamento esse que rege o entendimento e aplicação de acepções como a musealidade, a musealização e a musealia, tal como as práticas específicas da Museologia.

Chagas, dá mais subsídio à conceituação da imaginação museal quando diz:

O que denomino de imaginação museal é a capacidade humana de fazer com que as coisas ancorem determinados significados e valores, tanto valores de exposição, quanto valores de culto, como diria Walter Benjamin. Nos museus opera-se com esses significados e valores na perspectiva de que eles sejam partilhados por um conjunto maior de pessoas (2005, p.58).

É importante salientar que quando o autor faz menção aos valores de exposição ele não está limitando sua fala ao conceito pragmático de uma exposição, mas ao conjunto de ideias que precedem e aludem ao termo, ideias essas ligadas a comunicação. A ancoragem de significados e valores é o movimento que permite com que se construam pontes semânticas entre indivíduos e coletivos; seja por meio de objetos musealisáveis, seja por meio de discursos expográficos, seja por meio de performances ou instalações, o que está em voga são as potências criativas de distinguir, aglutinar e relacionar que integram o significado da imaginação museal.

O princípio espelhado na abordagem de Mário Chagas consistirá na denominação e análise de três aspectos da imaginação museal do filme que é o mote do trabalho, conforme:

O exame da imaginação museal de Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro evidencia que eles são personagens apaixonados por determinadas causas, interessados no “reino narrativo” e alfabetizados na linguagem das imagens e coisas. Ao apreciar a imaginação museal de Gustavo Barroso, o estudo focaliza três aspectos: museu, história e nação. No caso de Gilberto Freyre, a atenção concentra-se nos seguintes pontos: museu, tradição e região; e no caso de Darcy Ribeiro destacam-se outros três elementos: museu, etnia e cultura (CHAGAS, 2009, p. 13).

A tríade de aspectos presentes e passíveis de análise na obra filmica *O Visitante do Museu* (1989), se colocarão enquanto: museu, poder e memória, uma

vez que esses são os elementos de maior ressonância referentes aos debates construídos até este ponto.

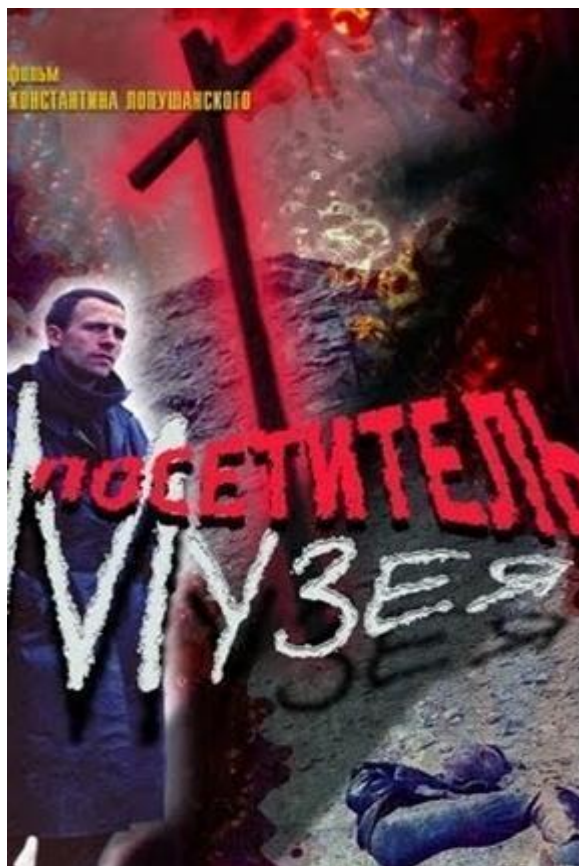
#### **4. ATOS, PODER E IMAGINAÇÃO**

O primeiro segmento deste capítulo foca na apresentação descritiva, com inserção de algumas imagens em caráter ilustrativo do filme “O Visitante do Museu” (1989). Posterior e derradeiramente a descrição do filme estará o segmento de apreciação e discussão da obra a partir do método de análise de conteúdo (PENAFRIA, 2009).

##### **4.1 APRESENTAÇÃO DO FILME “O VISITANTE DO MUSEU”**

Ao adentrarmos no universo cinematográfico nos deparamos com infinitas possibilidades de experimentação cultural; filmes são capazes de comunicar e expressar incontáveis sensações, eles podem criar espaços momentâneos durante sua exibição, para contar histórias, narrar fatos, entreter, informar, denunciar, criticar e construir, tendo efeitos posteriores em seus públicos. Para nos atermos aos debates conduzidos pelo trabalho iremos realizar uma incursão ao cosmos da obra fílmica, *O Visitante do Museu* (1989), filme sonoro e colorido, dirigido pelo escritor, roteirista russo, Konstantin Lopushansky. Em caráter ilustrativo, mostrado logo abaixo está o pôster do filme, que demonstra de forma alegórica alguns dos temas presentes na obra, como por exemplo a presença de uma cruz, posicionada de forma central na imagem.

Figura 1 - Pôster: O Visitante do Museu (1989)



Fonte: [Visitor of a Museum \(1989\)](#)

No que tange ao método descritivo sobre o filme: serão discorridas e destacadas, cenas e sequências - trechos em forma de parágrafo - do filme, O Visitante do Museu, que confluem e ressonam para com as perspectivas de análise representacional da obra, empregando para tal, o método de descrição parcial de sequências e perfis sequenciais (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994) que consiste em:

Parâmetros de roteiro - permitem distinguir as sequências:

- em externa e interna,
- de dia/ de noite
- visuais/ dialogadas;
- de ação, de movimento, de tensão/inação, imobilidade, distensão
- íntimas/coletivas, públicas,
- com um personagem/com dois personagens de grupo; etc (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 38-39).

As sequências estão numeradas de forma seriada, seguindo a ordem de acontecimentos do filme, sendo importante ressaltar que a descrição não irá abarcar a obra de forma integral, apenas os momentos de ressonância para o trabalho, ou

seja os momentos que demonstram as dinâmicas de representação, sejam de sujeito, ideologias, instituições ou relações parassociais. Algumas cenas serão acompanhadas de imagens extraídas do filme, em caráter ilustrativo, como forma de apoio visual em contraponto a leitura da narrativa em caráter textual, no propósito de subsidiar a visualização do filme, de sua estética.

Sequência 1: o filme tem início com uma sequência escura, com um filtro<sup>19</sup> de câmera avermelhado, mostrando uma embarcação na água, um homem fala sozinho em cima da embarcação, o mesmo homem questiona bradando “quem está aí?”, posteriormente ele balbucia para si mesmo que é “louco” (percebemos posteriormente que o homem em questão é o protagonista do filme).

Sequência 2: na sequência vemos o protagonista andando por uma paisagem erma com montes de lixo que ultrapassam a linha da visão, a iluminação indica o fim da madrugada e o início da manhã, ele anda apressado e ao virar cautelosamente para trás se questiona “o que você quer de mim?”, a cena segue mostrando outras poucas pessoas na paisagem se alimentando do lixo que tiram dos montes, o protagonista passa por elas sem interagir e segue seu caminho.

Figura 2 - Sequência: o caminhar pelos montes de lixo



Fonte: O Visitante do Museu (1989)

---

<sup>19</sup> Quando houver menção de “filtro” seguido por cor está sendo referido os tipos de filtros de iluminação da cena em questão.

Sequência 3: o protagonista anda através de uma pequena tempestade de areia até chegar em um local ambientado por prédios parcial ou completamente destruídos, ele pede informações sobre um trem lixeiro a um homem em frente ao prédio enquanto tosse por conta da poeira. O homem em frente ao prédio insiste em que o protagonista entre no prédio e se hospede, pois esta é sua estalagem.

Figura 3 - Sequência: chegada na primeira estalagem



Fonte: O Visitante do Museu (1989)

Sequência 4: ao adentrar o prédio o filtro vermelho retorna, luzes amareladas bruxuleantes iluminam o lugar, a dona da estalagem, muito provavelmente esposa do homem em frente do prédio, explica ao protagonista que as janelas são ateadas em fogo toda noite para que os “degenerados” não consigam entrar na estalagem, pois eles têm medo de fogo. O protagonista é chamado para jantar, durante a refeição o dono da estalagem questiona o motivo da viagem que o protagonista faz, se ele está viajando a trabalho, ao que o protagonista responde ser um turista, desejando visitar o Museu, museu este que se encontra afundado em águas, ouvindo isso o dono da estalagem diz “aah, o Museu, o mundo inteiro enlouqueceu”, o protagonista questiona se muitas pessoas tem visitado o Museu, ao que o dono da estalagem responde que justamente o contrário vem ocorrendo, pois as pessoas não

conseguem chegar ao museu por não conhecerem o mar, o protagonista rapidamente coloca que lhe foi dito que, de tempos em tempos, a maré fica baixa durante sete dias, a maré baixa o suficiente para transformar a paisagem repleta de água num deserto e que os viajantes necessitam de três dias para ir até o Museu e de três dias para voltar dele, o dono da estalagem diz que é uma viagem perigosa uma vez que é muito fácil se perder no deserto mas que entende o motivo da viagem, ele também gostaria de ter fotos do Museu, o protagonista diz que na verdade quer tocar o Museu com suas próprias mãos, a cena se encerra.

Sequência 5: após um corte o protagonista caminha por entre as trilhas ferroviárias, eventualmente um trem cargueiro aparece e o protagonista o apanha para seguir viagem. Os vagões cargueiros do trem estão cheios de lixo sólido e a paisagem da cena é pintada por uma enorme quantidade de material bélico.

Figura 4 - Sequência: ferrovia e o lixo



Fonte: O Visitante do Museu (1989)

Sequência 6: um corte nos leva a ver o protagonista em uma outra estalagem, essa à beira de uma praia, ele se hospeda num quarto com vista para o mar, onde as ondas quebram quase que na porta da sacada do quarto; há uma televisão ligada transmitindo anúncios da “nova moda” de vestuário. Chega o momento da janta, cinco pessoas se sentam à mesa, a dona da estalagem pergunta se o protagonista se importa com a presença das duas pessoas “diferenciadas” durante a refeição - as pessoas “diferenciadas em questão são uma trabalhadora e um trabalhador que são pessoas com deficiência (pcd) - pois elas são do Reservatório e foram trazidas para trabalhar, pois há muito trabalho para ser feito na estalagem, segundo a dona. A dona da estalagem diz em seguida que as pessoas trabalhadoras estão sendo educadas e por conta disto estão “muito melhores agora”, é dito que 40% das crianças nascem “degeneradas”<sup>20</sup> e dando continuidade, num tom de sussurros, pede para que o protagonista não mencione o Museu na frente das pessoas marginalizadas<sup>21</sup>, ao perguntar o motivo de tal pedido a dona da estalagem pede que os “degenerados” não sejam mais o tópico da conversa, posteriormente é perguntado ao protagonista sobre a antiga cidade mas ele fica sem entender a situação.

---

<sup>20</sup> Termo pejorativo utilizado no filme para se referir a pessoas com deficiência.

<sup>21</sup> Na maior parte do tempo, serão chamadas de pessoas marginalizadas as pessoas consideradas “degeneradas”, o termo original só será mantido nas passagens onde as personagens o utilizarem de forma pejorativa e discriminatória com efeito de roteiro.



Figura 5 - Sequência: refeição na segunda estalagem



Fonte: O Visitante do Museu (1989)

Sequência 7: na nova cena, durante o dia, o homem que aparenta ser o marido da dona da estalagem diz que o protagonista precisará de um mapa pois o caminho que ele seguirá é difícil, desigual e escorregadio. Com o corte de cena o ponto seguido da jornada do protagonista parte da carcaça metálica de um ônibus enferrujado e abandonado ao mar; no momento seguinte da cena o protagonista pergunta ao homem da estalagem “os degenerados não vão ao Museu?”, ao que o homem responde “claro que não, eles são fracos, é preciso estar em boa forma. Sete dias de viagem não é brincadeira, nem os sadios aguentam”. Então, em sequência o protagonista questiona o homem da estalagem se ele já foi ao Museu e recebe como resposta: “Para que eu iria?”, no fundo, no plano da cena um mar morto e poluído por resíduos químicos. O homem da estalagem relata que outras pessoas tentaram visitar o Museu mas essas desistiram e retornavam, se perdiam ou se afogavam.

Sequência 8: a cena começa num corte para o período noturno, o parapeito das janelas da estalagem são ateadas em fogo como todas as noites, para manter as pessoas marginalizadas longe; o protagonista questiona o homem da estalagem sobre o Museu e é dito que “o Museu é uma cidade, primeira e principalmente”; a

conversa passa a ser sobre os sacerdotes da religião das pessoas marginalizadas, sobre como essas figuras previam que se abriria um caminho da contemporaneidade até o início dos tempos, revelando uma cidade antiga e seus mistérios, o homem da estalagem diz que as previsões religiosas são todas loucura, uma vez que os sacerdotes são apenas outro tipo de “degenerado” e que ele pode “tolerar a cultura degenerada, sua religião, mas que tudo continua sendo loucura”, o protagonista diz que a classificação loucura não é um argumento e há traços de loucura na cultura “deles”, várias referências são feitas ao cristianismo durante a cena.

Figura 6 - Sequência: conversa sobre as diferenças culturais



Fonte: O Visitante do Museu (1989)

Sequência 9: posteriormente o corte de cena vai até o quarto do protagonista, o protagonista é informado pelo homem da estalagem que ele terá de ser registrado na Inspeção, pois todos os visitantes do Museu são obrigatoriamente registrados. Em sequência somos levados ao momento do jantar, durante a janta a dona da estalagem proíbe as pessoas marginalizadas de receberem seus amigos e semelhantes na estalagem durante o período do seu “feriado de degenerados”, a dona da estalagem reforça se sentir enojada pela ideia e proíbe novamente a estadia, a cena termina com as feições das pessoas marginalizadas cabisbaixas.

Sequência 10: com um corte de cena o protagonista se encontra em outra viagem de trem, ele está acompanhado pela trabalhadora da estalagem, eles rumam ao Reservatório; o protagonista pergunta à trabalhadora se o caminho que eles seguem já foi morada de uma cidade, a trabalhadora diz não saber responder por

não se lembrar. O trem sucateado percorre um caminho que é gradeado que estava cercado de pessoas marginalizadas, existia tensão no momento.

Figura 7 - Sequência: a viagem de trem



Fonte: O Visitante do Museu (1989)

Sequência 11: O filtro vermelho volta à cena, ao chegar no Reservatório o protagonista segue para Inspeção, e no caminho o protagonismo observou que pessoas marginalizadas integram a força de trabalho principal; ao preencher formulários de viajante o protagonista é ordenado pelo inspetor a escrever que foi avisado de possíveis perigos e que concorda em não responsabilizar a Inspeção de nenhuma adversidade enfrentada, enquanto preenchia os formulários o protagonista é indagado pelo inspetor o motivo de arriscar a própria vida para ver algumas ruínas, antes da pergunta ser respondida um funcionário da Inspeção adentra a sala e mostra um par de sapatos de salto alto, “a mais nova moda”, e quando questionado de onde surgiram os sapatos o funcionário diz que eles vieram de vagões cargueiros de lixo, vagões estes que estavam cheios dos saltos.

Figura 8 - Sequência: o inspetor e a autorização de viagem



Fonte: O Visitante do Museu (1989)

Sequência 12: o corte de cena faz o retorno para a estalagem, está acontecendo uma sessão educacional numa sala, há duas personagens no local, o homem da estalagem questiona ao trabalhador marginalizado “O que o homem criou em seu tempo na terra?”, a resposta do trabalhador é “Um grande depósito”, o homem da estalagem corrige a resposta ao dizer que foram criados “bens de consumo” e faz com que o trabalhador paulatinamente repita a resposta “correta”, o protagonista entra no recinto no propósito de consultar mapas para sua viagem e colateralmente testemunha o homem da estalagem caracterizando a religião do trabalhador como loucura, ignorância e superstição; o homem da estalagem diz não querer ouvir de deus, pois segundo ele não há e nunca houve um deus, ao ouvir tais colocações sobre sua fé o trabalhador marginalizado chora.

Sequência 13: a nova cena se inicia num ambiente com pouca iluminação, um filtro amarelo está ativo, o protagonista se deslocou para o centro de fé popular, o Monastério, ao chegar ele pede às pessoas marginalizadas religiosas para ser levado ao local sagrado de orações, o referido local está repleto de pessoas prostradas e em oração enquanto lamentam em um muro. Um pregador se destaca entre a multidão, ele fala sobre lamentações, fala também sobre como “a Natureza nunca testemunhou algo tão vil e hipócrita quanto a humanidade” e sobre como “não descansará a humanidade antes que tudo que seja tocado por ela seja distorcido e

envenenado”, o pregador também inferiu que a ganância devorará a humanidade até o seu fim, uma vez que a humanidade enterra aos montes os seus defeitos e dejetos e desejam por mais impurezas, nesta cena é feita referência ao canal do tempo que cidade-museu representa; é proferido em profecia a chegada de um messias intercessor para retirar das pessoas marginalizadas suas mazelas, as pessoas presentes clamavam por salvação com velas na mão.

Sequência 14: o filtro vermelho retorna e após uma sequência de festa, com muitos indicativos de que se tratava de uma festa aparentemente típica das classes média e alta da sociedade, o protagonista acorda na estalagem para descobrir, agora num filtro levemente azulado, que o mar que tinha suas ondas quebradas na sacada de seu quarto agora se tornara um vasto deserto.

Figura 9 - Sequência: chegada na primeira estalagem



Fonte: O Visitante do Museu (1989)

Sequência 15: a cena se inicia com filtro azul, a ambientação é feita por montes e montes de lixo, os montes são pisados pelo protagonista que é seguido pela trabalhadora da estalagem que vem suplicando para que o protagonista não vá embora, a trabalhadora diz que o protagonista é a única esperança deles - pessoas marginalizadas - e que ela contou às lideranças sacerdotais do Monastério que o

protagonista estava rumando ao Museu, o protagonista é pintado como o salvador de todas as pessoas; ao se escandalizar com o que acabara de acontecer o protagonista, de forma hostil, segue sua jornada deixando a trabalhadora para trás.

Sequência 16: novamente o filtro vermelho se faz presente, a cena é ambientada na primeira estalagem em que o protagonista se hospeda, o dono da estalagem questiona ao protagonista o que ele procura no lugar que quer visitar, o dono da estalagem diz que a viagem é uma perda de tempo; após uma conversa de cunho religioso o protagonista está no quarto de hospedagem e toma uma espécie de pílula, logo em seguida o protagonista entra em crise, emitindo barulhos incompreensíveis e se contorcendo, ao passar pelo quarto e presenciar o episódio de crise a mulher da estalagem tenta perguntar ao protagonista se ele está doente ou se precisa de algo, quando consegue falar o protagonista diz que sente uma dor incessante em seu peito, pois “se você conhece o mundo e tudo é imutável, o mundo em si é uma prisão”, a mulher ouvindo tal frase corre ao dono da estalagem e diz que o protagonista é um “degenerado” disfarçado, que provavelmente ele fugiu do Reservatório e que os dois devem chamar a Inspeção, a mulher diz que quando os “degenerados” fogem eles tentam viver fingindo ser “pessoas normais”, o dono da estalagem concorda em chamar a Inspeção e ordena que a mulher se ausente pois ela atrapalhava o jogo de futebol que passava na televisão.

Sequência 17: o corte de cena nos leva de volta à segunda estalagem num momento de tensão, o filtro vermelho segue imperando, a dona e o homem da estalagem tentam acalmar o protagonista enquanto uma onda de pessoas marginalizadas tenta entrar na estalagem, por meio das janelas, para tentar encontrar seu salvador. Nesta mesma cena o protagonista é retratado em crise, ele deixa a estalagem e vai ao encontro das pessoas que clamam por sua presença, ao se aproximar das pessoas o protagonista é reverenciado, adorado e forçado a tomar um líquido estranho de um cálice, após a ingestão do líquido o protagonista fica momentaneamente inconsciente e acaba por ser carregado pela multidão.

Sequência 18: a cena é iniciada em caráter contemplativo, o filtro amarelo se faz presente, o protagonista é esfregado, banhado, paramentado e preparado cerimonialmente pelos sacerdotes para realizar alguma tarefa enquanto muitas pessoas assistem, após os preparativos o protagonista caminha e as pessoas da multidão acompanham a espécie de procissão e tentam tocar o protagonista.

Figura 10 - Sequência: a prece



Fonte: O Visitante do Museu (1989)

Sequência 19: a abertura de cena mostra uma paisagem desértica com muita luminosidade, o protagonista aparece agachado bebendo água de uma poça enquanto recita longos textos religiosos em salmos, enquanto o protagonista caminha a cena corta para um enquadramento onde ele tem seu corpo quase que completamente soterrado por areia do deserto.

Sequência 20: num novo corte, em filtro de tom sépia, o protagonista segue caminhando enquanto faz preces, ele anda e chega até uma espécie de submarino - ou algo semelhante - que está encalhado no deserto, ao entrar pela escotilha e descer até o interior do submarino o protagonista, levado a exaustão, descansa. O protagonista adormece e acorda para se dar conta que a água do mar está invadindo e enchendo o submarino pelas frestas das paredes, ele sobe a escada e ao sair vê ondas revoltas tomando o deserto; um leve corte nos mostra o protagonista caminha pelas águas desesperado e confuso, enquanto raios caem na distância do horizonte.

Figura 11 - Sequência: O mar e os raios



Fonte: O Visitante do Museu (1989).

Sequência 21: o começo da sequência nos mostra o protagonista chegando em terra firme, mesmo cansado após muito andar ele se dispõe a fazer uma grande escalada. Em dado momento da escalada o protagonista se encontra diante uma construção com arquitetura diferenciada das quais estava acostumado a ver, costeando o prédio recém encontrado ele se depara com ossadas humanas, objetos arqueológicos - na visão de quem assiste o filme - e ao elevar a cabeça se dá conta que está pisando em uma cidade antiga em ruínas, entretanto, a presença de forte tempestade de areia não permite que a cidade seja explorada. Dando continuidade a jornada o protagonista, ainda confuso e exausto, chega ao topo do monte, lá vemos uma cruz onde ele clama pela misericórdia do Divino e brada que tudo no seu mundo não passa de um apanhado de mentiras, o mundo em si seria uma mentira, espelhado em mentiras, e que não há “um homem justo no mundo, pede ainda para que as pessoas desse mundo sejam salvas e com isso a cena termina se esvaindo.



Figura 12 - Sequência: as mentiras do mundo



Fonte: O Visitante do Museu (1989)

Sequência 22: a última cena do filme, em filtro laranja ambiente um pôr do sol, nos mostra o protagonista, na parte externa da janela de uma estalagem, clamando por ajuda; ele sai da janela e se arrasta aparentemente sem rumo por entre montes e montes de lixo enquanto emite gritos de pura agonia e sofrimento.

Figura 13 - Sequência final do filme



Fonte: O Visitante do Museu (1989).

A narrativa fílmica para além de contar a jornada do protagonista constrói um mundo próprio que é percebido pelas pessoas que assistem o filme. Carregada de críticas sociais, que serão discutidas na análise que se seguirá na próxima seção, a obra se baseia em sua configuração imagética densa, momentos de tensão e diálogos curtos mas significativos durante seu tempo de duração. Trata-se de um filme com teor representacional, de natureza distópica, com prerrogativas sobre desigualdades sociais, disputas políticas e conflitos ambientais, culturais e religiosos.

#### 4.2 A IMAGINAÇÃO PROJETADA

O filme, “O Visitante do Museu”, leva as pessoas que o assistem a conhecerem um mundo confuso, tomado por uma aura mórbida e catastrófica. Ao empregarmos a análise de conteúdo (PENAFRIA, 2009), onde se faz destacado a temática fílmica, é possível perceber, partindo das descrições das sequências e cenas, que o filme em questão possui um viés crítico às práticas de consumo mercadológico exacerbadas e ao modo como a sociedade se estratifica e comporta no mundo moderno.

É importante ressaltar dois pontos sobre o desafio de análise fílmica. O primeiro, como dito por Rodrigo Bueno, é que a “expressão cinematográfica, além de envolver o processo fílmico de transformações do real, também reflete e registra a visão artística e a sensibilidade do cineasta”(2015, p.37), perspectiva que é complementada por Laura Maria Coutinho (2005), sobre a visão própria, partindo de si ao ver um filme, de que:

A história que um filme conta é a história do filme, mas também a que cada espectador assiste. A história de cada um, espectadores e personagens, é parte da história de todos; em meio a uma enormidade de fios, se entrelaçam novos enredos em muitos plots, sejam eles reais ou ficcionais (p.1).

O segundo ponto, é que simultaneamente (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994):

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes) (p.54).

Logo, o conteúdo e as intencionalidades dos filmes são obrigatoriamente imbuídos de referenciais socioculturais, geopolíticos, ideológicos e idiossincráticos das pessoas que são suas autoras. O filme analisado tem seu criador, roteirista e diretor nascido na Ucrânia Soviética, mas naturalizado russo, e ao assistir o filme é possível perceber o peso dessas características na obra.<sup>22</sup> Todavia, como dito também por Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye(1994) para realizar uma análise plena e exaustiva - possível apenas para profissionais economistas, cientistas políticos e semelhantes - sobre a influência das características citadas na obra é preciso desdobrar discussões como história nacional, economia e momento histórico temporalmente bem localizado, o que não se pretende neste trabalho. Atualmente o propósito é a análise da imaginação museal (CHAGAS, 2009), e dos elementos de representação em “O Visitante do Museu”.

Ao nos debruçarmos sobre A Imaginação Museal (2009), de Mario Chagas, nos deparamos com uma obra que tece uma lógica de análise tripartida sobre desejos e visões de instituições museais a partir de fragmentos documentais e

---

<sup>22</sup> Para entender a construção sociopolítica da visão soviética sobre o mundo ocidental na perspectiva do cinema ver *Western World in the Soviet and Russian Screen: From Epoch of Ideological Confrontation (1946-1991) to Modern Time (1992-2016)* (FEDOROV, 2016)..

legados de cunho acadêmico, artístico e técnico de três nomes amplamente conhecidos na história da cultura nacional, sendo eles: Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre e Gustavo Barroso. Sobre a análise específica dos três sujeitos, Chagas diz:

O exame da imaginação museal de cada um deles indica, por exemplo, que criar e organizar museus não significa simplesmente arrumar coisas concretas em um espaço tridimensional, mas investir as coisas de sentimentos, pensamentos, sensações e intuições e colocar em movimento, por seu intermédio, um processo de comunicação que, depois de acionado, não se pode mais controlar inteiramente (CHAGAS, 2009, p.195).

Empregando a mesma lógica tríplice de Chagas (2009) em sua obra, analisaremos os elementos: museu, poder e memória no filme distópico de Lopushansky.

No primeiro âmbito, o museu, no filme a palavra é legendada sempre em maiúsculo, Museu, para designar e demarcar bem a unicidade e natureza de instituição que o termo carrega. Nas sequências 4, 7 e 8, descritas do filme o Museu é citado nominalmente e na sequência 11 ele é referenciado indiretamente; na obra fílmica quando há interação sobre o Museu elas acabam acontecendo, na maior parte das vezes, sob o jugo de disputas, Chagas(2019, p.134) coloca que “a memória está no campo das relações e das lutas, mas também implica determinados afetos, representações e direitos, bem como devires e compromissos”, e isso pode ser constatado nas diferentes perspectivas sobre o Museu, de O Visitante do Museu.

O protagonista do filme é apresentado, logo no início, como alguém confuso e perdido, vide não apenas a sequência 1 como na sequência 17; é interessante ressaltar que durante toda a exibição do filme nenhuma personagem possui nome próprio, todas as formas de tratamento acontecem na mais ampla forma de generalização possível, as pessoas são despersonalizadas e suas identidades se definem por denominadores de classe social, a sequência 9 demarca muito bem tal traço, o inspetor retratado na referida sequência é um indivíduo que representa um poder moderador e apenas isso dentro da narrativa; a jornada para o Museu implica um desejo de conhecimento e rememoração por parte do protagonista, indiretamente a narrativa fílmica da obra constrói esse ideal do Museu, como um lugar de extrema relevância, porém misterioso pois não se sabe o que será encontrado lá, mas ainda assim um lugar de respostas para o protagonista e

também um lugar de muito valor para as pessoas religiosas. Tal compreensão sobre o Museu se enquadra na hipótese de Chagas(2019), em que ele diz que:

[...]os museus são microcosmos sociais; eles existem na sociedade, são construções sociais, são construtores de possibilidades sociais, são sistemas vivos e em movimento. Tudo isso afirma e confirma: os museus resultam de projetos políticos e poéticos que inspiram outros projetos poéticos e políticos (2019, p.141).

O dito Museu realmente é virtualizado pelo protagonista e pelas pessoas marginalizadas como um lugar que tem a capacidade suprir as angústias e mazelas que os cercam, a dificuldade que é jornada até o Museu, sete dias durante a maré baixa para ir, ver o local e voltar - como referenciado na sequência 4 - dá um tom de epopeia e contribui para a noção de sacralidade ao local. Chagas diz que:

Os museus idealizados por Barroso, Freyre e Darcy só se tornaram possíveis porque os três intelectuais alimentavam uma complexa rede de relações com linhas que entrelaçavam amizade, subjetividade, parentela, apadrinhamento, partido político, círculo sociocultural, poder público, visão de mundo, formação pessoal etc (2009, p.198-199).

Em paralelo, o Museu, de *O Visitante do Museu*, só se mantém estimado e presente na cartografia do mundo por conta das redes tecidas pelas vontades e crenças das pessoas marginalizadas, e pela vontade das pessoas que ousavam tentar obter êxito na viagem até o Museu, como é o caso do protagonista. O estudioso de cinema e Museologia português, Eduardo Pinto dos Santos Brito, trabalha em *Claro Obscuro: Em Torno das Representações do Museu no Cinema (2014)*, muito baseado na obra enciclopédica *O Museu Imaginário (2011)* de André Malraux<sup>23</sup>, a ideia de que:

o conceito de museu como categoria do pensamento, paralela àquele que o localiza num espaço físico. A sua teorização serviu e continua a servir de âncora a imaginações e reimaginações do espaço e do espírito museográfico e museológico, aferíveis em diversas manifestações do pensamento humano (BRITO, 2014, p.28).

No filme analisado, o Museu é justamente uma categoria de pensamento que é ancorada num espaço circunscrito na realidade, pois é sabido pelas pessoas que

---

<sup>23</sup> É de suma importância ressaltar para quem lê que em *O Museu Imaginário (2011)* Malraux trata da questão sobre como cada pessoa imagina os museus a partir de suas experiências, como cada pessoa constrói a ideia do museu a partir de recortes de memória e experiência, visto que cada indivíduo é sentipensante por si mesmo.

existe o local Museu, entretanto, a dificuldade de acesso à materialidade do local acaba por fazer com que o Museu seja o receptáculo e vetor da imaginação e dos anseios das pessoas marginalizadas, existe no imaginário coletivo das pessoas a ideia disforme de um Museu e não a experiência de museu. Museu este que é, na obra, caracterizado como um lugar sagrado, de respostas e verdades.

A forma como o Museu é citado durante o filme denota uma tensão sobre como ele é lido e apreendido socialmente, a postura antagônica dos proprietários das estalagens em relação ao Museu contrapondo a imaginação das pessoas marginalizadas sobre o local exemplifica a disputa de memória e a dinâmica do poder na sociedade desenhada na narrativa.

Na obra *Entre memória e história: a problemática dos lugares* (1993), Pierre Nora introduz conceitos como vontade de memória, intenção de memória e descreve a crise memorial na história francesa partindo da caracterização de localidades que cristalizavam, de forma utilitarista, memórias, como discutido pela historiadora Janice Gonçalves:

Em 1984, no texto de abertura dos Lieux (“Entre memória e história: a problemática dos lugares”), os lugares de memória apareciam estreitamente vinculados a uma proposta de renovação historiográfica: propunha-se a passagem de uma história que era identidade da nação para uma história dos lugares de memória da nação. A proposta dos “lugares de memória”, feita por Nora, partia de um diagnóstico histórico e buscava construir um projeto historiográfico renovador (2015, p.18).

A compreensão geral mais disseminada academicamente entende os lugares de memória, desconsiderando o contexto particular do nacionalismo histórico francês, como “lugares simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais”(NORA, 1993, p.21 apud GONÇALVES, 2015, p.32); o Museu da obra é virtualmente um lugar de memória mas é também disputas de memória, nas sequências 8 e 21 podemos perceber que o Museu é na verdade uma cidade antiga em ruínas, as personagens do filme o imaginam como museu por ele servir a função de lugar testemunho de um tempo passado, simbolizando outra momento da sociedade dentro do enredo fílmico.

Nas sequências 8 e 13 podemos contrapor a perspectiva do homem da estalagem com a dos sacerdotes e religiosos sobre o Museu/cidade antiga, o homem fala de forma fria e distante sobre o local, o filme explicita que para ele e seus semelhantes, não marginalizados, o Museu não passa de ruínas que nada

dizem, enquanto para as pessoas marginalizadas religiosas o Museu é local que foi profetizado para receber, e de certa forma entregar ao mundo, um salvador. É interessante notarmos que no filme todas as pessoas marginalizadas são retratadas como base da pirâmide social e são elas que mais anseiam pelo Museu e mantêm, por meio de sua fé, o imaginário desse Museu vivo, enquanto as pessoas que se consideram “normais” esvaziam os sentidos deste mesmo Museu tornando-o apenas ruínas. As sequências 12, 17, 18, 19 e 20 demonstram a presença da fé e religiosidade das pessoas marginalizadas em múltiplas facetas, tanto o contraponto com o materialismo consumista das pessoas não marginalizadas - pessoas essas que representam um poder hegemônico que segrega e oprime - como o anseio messiânico de libertação que instigam a jornada do protagonista ao longo da narrativa.

Cabe ressaltar que a presença figurativa e exercício do poder - presente na estratificação social das personagens e as relações construídas a partir dessa configuração - costura a narrativa fílmica do seu início ao fim, uma vez que entendemos o poder de forma relacional em uma perspectiva weberiana, onde o poder é compreendido “(...) como uma ação estratégica de determinado agente, que visa a empregar, com máxima eficiência, os meios disponíveis para atingir o fim desejado: fazer valer as suas vontades e as suas intenções” (TEIXEIRA; MIGON, 2017, p.182).

Saindo da problemática dos lugares das coisas para problemática do poder e dos lugares das pessoas, podemos perceber que um ponto nevrálgico da obra, que o filme faz questão de evidenciar é a estratificação social das personagens, existem dois tipos de pessoas na obra, aquelas que possuem casa, alimento e bens, vide donas de estalagens e inspetores, e as pessoas que não possuem nada, se alimentam e vivem utilizando o que encontram nos montes de lixo que preenche boa parte do mundo externo que é exposto, como é observável nas sequências 3, 5 e 10 que retratam em seus enquadramentos os prédios, caminhos e vias em destroços. Coincidentemente, as pessoas sem posse são retratadas como doentes e vivem à margem da “sociedade”, são chamadas de “degeneradas”, seus hábitos e crenças são chamados de loucura e delírio por seus algozes - os “normais” - e portanto tidas como inferiores, não condizentes com sociedade. Nas sequências de número 2 e 15 podemos ver como a realidade das pessoas marginalizadas é a de desumanização, enquanto nas sequências 4, 6, 7 e 8 podemos ver como as pessoas não

marginalizadas sustentam uma lógica opressora de barbárie que é máxima mantenedora da dicotomia “humanos” e “degenerados”.

O que é interessante de se observar é como o diretor escolheu os elementos de representação para construir um filme de conteúdo crítico. A natureza do filme está em total concordância para com a perspectiva do comunicólogo, Andréa França, sobre uma das funções sociais do cinema, na qual ele diz:

E cabe ao cinema se rebelar contra as leituras belicistas e culturalistas que a mídia fabrica, quando ela naturaliza hostilidades, ao invés de historicizar os conflitos; quando ela não os coloca em perspectiva em função das arbitrariedades políticas das grandes potências, da violência de suas invasões, dos efeitos de seu descaso econômico(FRANÇA, 2005, p.35).

O enredo e a narrativa fílmica expressam uma crítica direta às lógicas exacerbadas do consumismo, sobre como existe um movimento de valorização do capital acima do bem-estar social com a desumanização sendo seu maior exemplo. Se tentarmos sintetizar os elementos marcantes da obra, iremos nos deparar com as personagens despersonalizadas, a ambientação distópica, a iconoclastia religiosa em subtom e a jornada incerta e confusa de um protagonista que não possui memórias, todas permeando o roteiro do filme, que busca representar um mundo, baseado na nossa própria realidade enquanto telespectadores, onde a humanidade, em coletividade, está fadada a caminhar com direção apenas ao seu fim, esvaziado de sentido e sem ponto de retorno.

O diretor Konstantin Lopushansky, em “O Visitante do Museu” (1989), demonstra como um filme tem a potencialidade de criar um espaço-experiência carregado de caracteres representacionais que são perpendiculares às apreensões e leituras de realidade próprias, pois constrói no seu enredo um museu imaginário, um lugar de memória em virtualidade, que abarca em si as respostas para os problemas das personagens estigmatizadas dentro da obra, o Museu retratado é material e imaginário ao mesmo tempo, mas os problemas sociais demonstrados no filme de forma hiperbólica são muito presentes na nossa realidade. É então possível percebermos como o Cinema, assim como a Museologia, se colocam como vetores da expressão humana, sobre seus lugares e não lugares no mundo, sobre afetos mas também sobre violências, ambos os campos se utilizam de linguagens e práticas próprias para criar experiências e interferências no mundo.



Por fim, a partir da análise e discussões aqui formuladas tendo como perspectiva a obra “O Visitante do Museu”(1989) pelo viés da representação, fica demonstrado como um filme pode construir e transmitir sua imaginação museal própria, as ideias e visões de seus criadores sobre museus, de forma interna - dentro da lógica narrativa, para as personagens da e na trama - e externa - para as pessoas que experienciam o filme. O filme trabalhado tem em si um caráter crítico mas também formativo-reflexivo, podendo influenciar e impregnar concepções e compreensões das pessoas sobre a instituição museu, na sua materialidade, funções e nas formas em que os museus são preconcebidos.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com Cinema e Museologia é uma experiência desafiadora, as duas áreas lidam concomitantemente com a materialidade, a subjetividade e as praticamente infinitas possibilidades que a criatividade humana pode proporcionar, e apesar de ambas possuírem um ethos bem substanciado, elas também têm grande facilidade de expansão interativa para áreas adjacentes.

Levando em consideração o perfil das áreas, Cinema e Museologia, o presente trabalho teve como intuito a promoção de debates sobre as convergências dos universos cinematográficos e museológicos, especificamente sobre a interpolação conceitual que pode ocorrer entre eles; como a representação acontece nos museus e como acontece nos filmes, como as codificações e linguagens operam no Cinema e na Museologia e como o museu é representado no filme. Para que tais debates pudessem ocorrer de forma fluida, o trabalho se dividiu em três capítulos.

No primeiro capítulo foram tratadas questões sobre as acepções do que é a Museologia e sobre o fenômeno sociocultural que são os museus. Prezando pela compreensibilidade de leitura foram utilizados verbetes técnicos, leis de âmbito nacional e o mito de gênese para descrever o que são museus, foram postas em voga análises feitas em obras de autoras e autores caros à Museologia para descrever museus enquanto processos, logo não estáticos, e a Museologia enquanto ciência social aplicada somada às práticas particulares, vide a musealização.

No segundo capítulo foram empregados esforços para compreender a misteriosa arte do Cinema, assim como também foram discutidas e trabalhadas percepções sobre a representação. A largada da discussão se dá na premissa de entender as formas comunicacionais e midiáticas da contemporaneidade, notando como nós somos, há quase todo instante, interpelados por elas. Posteriormente ocorreu a adjetivação do Cinema, a arte cinematográfica, foi discorrido sobre como é pernicioso a tentativa de demarcar historicamente o advento do Cinema, sobre a relação da fotografia e do Cinema, sobre o lugar de inovação como forma de arte e expressão que o Cinema ocupou com sua alvorada. Quando o tópico de discussão chegou na temática da representação foi recorrida da perspectiva linguística da palavra para se fazer entendido seu significado, seguido das transformações que este significado passou e as formas de representação no Cinema, no imbricamento artefato e obra, material e projeção e lógica espaço-temporal fílmica. Na sequência

foram apresentados o método de análise fílmica de conteúdo contextualista, na lógica “penafriana”, e o artifício de paralelismo da lógica de análise em tríplice que Mário Chagas utiliza na imaginação museal de Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre e Gustavo Barroso, para analisar a imaginação museal, o poder e a memória em “O Visitante de Museu”.

No terceiro e último capítulo, chegamos ao ponto de encruzilhada paradigmática entre áreas discutidas e a obra russa, O Visitante do Museu, produção russa com muito para dizer e múltiplas instâncias passíveis de análise, que não de ser exploradas. O primeiro corte do ato foi utilizado para descrever cenas de destaque em sequência que ilustram o espaço criado pela obra fílmica, pontuando ações de personagens, momentos de roteiro com impacto narrativo e elementos visuais que fisgam o olhar, na intenção de dar subsídio figurativo aos debates posteriores. Sequenciado às descrições, aconteceram a contextualização da obra analisada junto de seu roteirista e diretor, e as discussões de conteúdo das sequências e cenas descritas, obtendo a compreensão de que o museu dentro da obra é significativa e ressonante representacional, que a memória, esquecimento, lugares e vontade de memória estão presentes dentro do enredo mas simultaneamente aludem aos debates no mundo externo ao filme, e a verificação do fato que a narrativa fílmica projeta críticas à barbárie atrelada ao consumismo baseando seus elementos de representação na realidade do mundo em que as/es/os telespectadores vivem.

Findadas exposições e análises, podemos perceber que Cinema e Museologia estão situados no limiar da imaginação e da materialidade humanas, seja no lidar com a dualidade dos artefatos em relação a projeções, seja no aspecto de criação, quebra ou perpetuação narrativa. Há de ser percebido que filmes tem potencial representacional e simbólico com alto teor de ressonância cultural como tem os musealia, podendo os filmes criarem ideias de museus em si, e a Museologia possui porte, em suas teorias e práticas, para abarcar a quase infinita expressividade e construções humanas, como fazem os filmes.

Por fim, que este trabalho sirva as pessoas que dele precisarem, que mais produções possam entrelaçar Cinema e Museologia para que o caráter construtivo, crítico e humanizador das artes e ciências sociais aplicadas possam continuar a sustentar seus processos pela e para vida.

## REFERÊNCIA FÍLMICA

O Visitante do Museu. Direção: Konstantin Lopushansky. Rússia, 1989. (136 min.), son., color. Legendado.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política. 3a Ed. São Paulo: Editora Brasiliense; 1994.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: Magia e técnica, arte e política. 3a Ed. São Paulo: Editora Brasiliense; 1994.

\_\_\_\_\_. O Narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BITTENCOURT, José Neves; CHAGAS, Mário (orgs). Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia. n. 2. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

\_\_\_\_\_. Constituição (2009). Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. **Estatuto de Museus**. Brasília.

BRASIL. Constituição (1991). Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. **Pronac**: Programa Nacional de Apoio à Cultura. Brasília.

BRITO, Eduardo Pinto dos Santos. Claro Obscuro Em torno das representações do Museu no Cinema. 2014. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Artísticos - Museológicos e Curadoriais, Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2014

\_\_\_\_\_, Eduardo Pinto dos Santos. O lugar obscuro: a representação dos museus no cinema e o caso de museum hours. Midas, [S.L.], n. 7, p. 1-8, 29 nov. 2016. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/midas.1098>.

BRITTO, Clovis Carvalho. “Teoria do efeito de teoria”: imaginação museal, imaginação científica e tendências do conhecimento museológico. **Informação, ciência e sociedade em tempos pós-verdade**, p. 271.

BRULON, Bruno. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a escola de Brno. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 25, n. 1, 2017.

\_\_\_\_\_, Bruno. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. Inf. & Soc.: Est., João Pessoa, v.25, n.1, p. 25-37, jan./abr., 2015. 25-37p.

\_\_\_\_\_, Bruno. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. Transinformação, 2016, vol. 28, no 1, p. 107-114.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. OS MUSEUS SERVEM PARA TRANSGREDIR: UM PONTO DE VISTA SOBRE A MUSEOLOGIA PAULISTA. In: **Museus: O que São, Para que Servem?**. SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS DE SÃO PAULO (São Paulo). Secretaria de Estado da Cultura. São Paulo: Brodowski, 2011. Cap. 2. p. 29-39.

\_\_\_\_\_, Maria Cristina Oliveira. Museologia: algumas ideias para a sua organização disciplinar. **Cadernos de sociomuseologia**, v. 9, n. 9, 1996.

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. **O ser das imagens em movimento: cinema e ontologia na filosofia de Maurice Merleau-Ponty**. 2015. 247 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PFIL0248-T.pdf>

CARLAN, Claudio Umpierre. Os museus e o patrimônio histórico: uma relação complexa. In: *História (São Paulo)*, 2, p. 75-88, 2008, São Paulo.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da Museologia. In: *Anais do Museu Paulista*, 12., p. 237-268, 2004, São Paulo: Universidade de São Paulo.

CHAGAS, Mário de Souza. A imaginação museal – Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009. v. 1. 257p.

\_\_\_\_\_, Mário de Souza. Imaginação museal e museologia social: frag-mentos. **Lugar Comum: Estudos de mídia, cultura e democracia**, Rio de Janeiro, v. 56, n. 1, p. 133-150, dez. 2019.

\_\_\_\_\_, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. *Cadernos de Sociomuseologia*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 13, 1998.

\_\_\_\_\_, Mário de Souza. Pesquisa museológica. In: **Museus Instituição de Pesquisa**. Rio de Janeiro: MAST, p. 51-63, 2005.

CHARTIER, Roger. À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre, RS: Ed.Universidade/UFRGS, 2002.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso**, [S.L.], v. 24, n. 55, p. 47-56, 30 abr. 2010. UNISINOS - Universidade do Vale do Rio Dos Sinos. <http://dx.doi.org/10.4013/ver.2010.24.55.06>

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Análise de imagens e filmes: alguns princípios para sua indexação e recuperação. *Ponto de Acesso*, Salvador, v. 7, n. 1, p. 67-80, abr. 2013. Disponível em: . Acesso em: 5 fevereiro de 2022.

COSTA, Alessandro Ferreira. Cinema como patrimônio cultural: arquivos de filmes como fontes de informação e memória. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 12., 2011, Brasília. Anais... Brasília: UNB, 2011

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo. Azazogue Editorial, 2005.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. CONSTRUÇÕES CULTURAIS - REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS DO ESPAÇO E DA IDENTIDADE. **Entre-Lugar**, Dourados, v. 2, n. 1, p. 17-32, abr. 2010.

COUTINHO, Laura Maria. Refletindo sobre a linguagem do cinema. Salto para o Futuro / TV Escolha – Brasília, 2005.

CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005. 162p.

\_\_\_\_\_, Marília Xavier. Metamuseologia–reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 9, n. 17, p. 129-146, 2020.

DAVSON, Felipe Pereira da Silva. O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA E COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL: ALGUNS APONTAMENTOS. **História Unicap**, Recife, v. 4, n. 8, p. 263-273, jul. 2017.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-Tempo: Cinema II. São Paulo: Editora Brasileira, 1990. 170 p.

FABRIS, Elí Henn. Cinema e Educação: um caminho metodológico. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan./jun. 2008.

FARO, P. **Cinema, vídeo e videoclipe: relações e narrativas híbridas**. *RuMoRes, [S. l.]*, v. 4, n. 8, 2010. DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2010.51215. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51215>. Acesso em: 17 fev. 2022.

FEDOROV, Alexander. Western World in the Soviet and Russian Screen: From Epoch of Ideological Confrontation (1946-1991) to Modern Time (1992-2016). Moscow, ICO, Information for All, 2016, 153 p. disponível em: [http://ejournal18.com/journals\\_n/1585753272.pdf](http://ejournal18.com/journals_n/1585753272.pdf)

FRANÇA, Andréa. Foucault e o cinema contemporâneo. *Revista Alceu*. Vol. 5, n.10, p.30-39, jun.2005.

LARA FILHO, Durval de. **Museu: de espelho do mundo a espaço relacional**. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós- Graduação em Ciência da Informação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006. 80 p. (Princípios).

GONÇALVES, Janice. Lugares de memória, memórias concorrentes e leis memoriais. *Revista Memória em Rede, Pelotas*, v. 7, n. 13, p. 15-28, jul-dez. 2015

GONÇALVES, Telma Lasmar. Lazer é prazer. Museu dá prazer. Uma análise da relação do morador de Niterói com o seu Museu de Arte Contemporânea. In:

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Porto Alegre, p. 2-12, ago. 2006.

JESUS, Priscila Maria de. Uma reflexão sobre o processo de musealização: o patrimônio imaterial nos espaços museais. **Cadernos de Sociomuseologia**, [s. l.], v. 48, n. 4, p. 95-110, 23 jul. 2014.

LIMA, Valdemar de Assis. **A educação museal no pensamento museológico contemporâneo**: musealidade da educação e delineamentos para uma proposta política educacional a partir do uso social da memória. 2017. 174, [13] p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PEED1305-D.pdf>

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus Editora, 2014. 451 p.

MAKOWIECKY, Sandra. REPRESENTAÇÃO: A PALAVRA, A IDÉIA, A COISA. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, [S.l.], n. 57, p. 1-25, dez. 2003.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011. 288 p. (Arte e Comunicação). Tradução de: Isabel Saint-Aubyn

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Mana. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2010.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **Cinema: imagem e interpretação**. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 8(2):83-104, outubro de 1996.

MORETTIN, Eduardo. **Uma história do cinema: movimentos, gêneros e diretores**. In: SÃO PAULO.Secretaria da Educação. *Caderno de cinema do professor dois: Luz, Camera... Educação!*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação. 2009.

NOGUEIRA, Soraia Nunes. **A Imagem Cinematográfica como Objeto Colecionável**: o colecionador na era digital. 261 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

NÓVOA, Jorge Luiz Bezerra. Apologia da relação cinema-história. O olho da história, v. 1, n. 1, p. 109-122, 1995. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>. Acesso em janeiro de 2022.

OLIVEIRA, Nezi Heverton Campos de. Patrimônio Cinematográfico: conceito, políticas e processos de patrimonialização. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 8, n. 15, p. 104-120, jul. 2019.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, Não use números Romanos ou letras, use somente números Arábicos., 2009, Lisboa. **Atas**. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 2009. v. 1, p. 1-10

PRYSTHON, Angela. Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema. **Matrizes**, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 77-88, set. 2016.

RAMOS, Eduardo. A linguagem cinematográfica. In: Devanil Tozzi (Org.), Caderno de cinema do professor: dois, p. 72-93, São Paulo: FDE. 2009.

RODRIGUES, Sara Martin; FARIAS, Edson Silva de; FONSECA-SILVA, Maria da Conceição. O cinema por Deleuze: imagem, tempo e memória. In: Anais do VI ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 25-27 maio 2010.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e Historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**, Ouro Preto, v. 8, n. 1, p. 151-173, abr. 2012.

SANTOS, Ademir Valdir dos. Zeitgeist ou espírito alemão: etno-história de germanidade e instituição da escola em Santa Catarina. **Educação e Pesquisa [online]**. 2015, v. 41, n. 2 [Acessado 25 Novembro 2021] , pp. 325-340. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-97022015042039>>.ISSN: 1678-4634.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. ACERCA DO CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 27-53, dez. 2011.

SANTOS, Ramon Vieira. **Cinema, Patrimônio Cultural e Museu**: um estudo sobre o processo de musealização de filmes pelo Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte. 2017. 205 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Museologia e Patrimônio, Departamento de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SOUZA, Éder Cristiano de. Cinema, cultura histórica e didática da história: repensar a relação entre filmes e conhecimento histórico. **Teoria da História**, Goiânia, v. 12, n. 6, p. 202-229, dez. 2015

SUANO, Marlene. O que é Museu. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 1-48.



TEIXEIRA, Alexandre Gueiros; MIGON, Eduardo Xavier Ferreira Glaser. Revisitando o conceito de poder à luz da Teoria da Complexidade. **Revista de Ciências Militares**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 173-192, nov. 2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. 2. ed. Campinas: Papyrus Editora, 1994. 78 p.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. Turismo e museus. São Paulo: Aleph, 2006. 80 p.

VAZ, Ivan. **Sobre a Musealidade**. 2017. 102 f. Tese (Doutorado) - Curso de Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

WANNER, MCA. Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas [online]. Salvador: EDUFBA, 2010. 302 p. ISBN 978-85-232-0672-7. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.