



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH

Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos - PPGARQ

Mestrado Profissional em Gestão de Documentos e Arquivos – MPGA

Linha de Pesquisa: Gestão da Informação Arquivística

WALMOR MARTINS PAMPLONA

**DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS NOS ARQUIVOS: um estudo sobre a trajetória da
seção de filmes do Arquivo Nacional**

RIO DE JANEIRO

2020

WALMOR MARTINS PAMPLONA

**DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS NOS ARQUIVOS: um estudo sobre a trajetória da
seção de filmes do Arquivo Nacional**

Trabalho de conclusão de curso, requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Gestão de Documentos e Arquivos, submetido ao Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Aline Lopes de
Lacerda

RIO DE JANEIRO

2020

P186 Pamplona, Walmor Martins
Documentos audiovisuais nos arquivos: um estudo
sobre a trajetória da Seção de Filmes do Arquivo
Nacional / Walmor Martins Pamplona. -- Rio de
Janeiro, 2020.
207 f. il.

Orientadora: Aline Lopes de Lacerda.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Gestão de Documentos e Arquivos, 2020.

1. Audiovisual. 2. Documentos Audiovisuais
Arquivísticos. 3. Seção de Filmes. 4. Arquivo
Nacional. I. Lacerda, Aline Lopes de, orient. II.
Título.

WALMOR MARTINS PAMPLONA

**DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS NOS ARQUIVOS: um estudo sobre a trajetória da
Seção de Filmes do Arquivo Nacional**

Trabalho de conclusão de curso, requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Gestão de Documentos e Arquivos, submetido ao Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Data de aprovação: ___ / ___ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Aline Lopes de Lacerda (Orientadora)
Casa de Oswaldo Cruz - FIOCRUZ / PPGARQ

Prof^ª. Dr^ª. Luciana Quillet Heymann
Casa de Oswaldo Cruz - FIOCRUZ / PPGARQ

Prof. Dr. Vitor Manoel Marques da Fonseca
Universidade Federal Fluminense - UFF / PPGCI

Este trabalho é dedicado a Clóvis Molinari Júnior (*in memorian*), Marcus Alves e Agnaldo Neves, protagonistas da trajetória narrada aqui. Este trabalho quer contribuir para que seu legado seja sempre celebrado.

Dedico também à minha mãe e a meu pai (*in memorian*), meu começo.

Dedico este trabalho, ainda, a Marcelo Nogueira de Siqueira, amigo de longa data, principal anfitrião neste universo. E a João Eurípedes Franklin Leal, mestre inspirador.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero registrar minha imensa gratidão ao PPGARQ e à honrada banca: à minha orientadora Aline Lopes de Lacerda, à Luciana Quillet Heymann e a Vitor Manoel Marques da Fonseca pelo inestimável e precioso apoio. Muito obrigado aos depoentes Marcus Alves, Agnaldo Neves e Antonio Laurindo Santos Neto pela valiosa contribuição para este trabalho.

Gostaria de agradecer a todas as queridas e queridos colegas do mestrado e da graduação e, entre eles, aqueles de quem me tornei amigo. Este investimento acadêmico, este empreendimento de vida, e, sobretudo, esta aventura foram, seguramente, eletrizantes, e algumas pessoas foram muito importantes: Érika Sampaio, Beatriz Carvalho, Wagner Moura; Carol Valentim, Barbara Oliveira, Kalila Bassanetti, Rafaella Serafim, Igor Alves, muito obrigado! Ana Duda Coutinho e Pedro Lopera, vocês são incríveis e me inspiram muito! Diogo Pereira e José Fernando da Silva, obrigado! Com certeza, cometo injustiças e, por isso, me desculpo. Um grande abraço em todo mundo que conheci nesta jornada, cada um foi fundamental em mais esse intenso e rico aprendizado, impensável até há pouco tempo.

Gostaria de agradecer a todos os professores, pontualmente os que me acolheram, me ensinaram e me apoiaram nesse importante movimento. Fundamental para continuar. Especialmente a João Marcus Assis, Priscila Ribeiro Gomes, Anna Carla Mariz e Eliezer Pires da Silva, de quem jamais deixei de ter apoio e estímulo, mesmo que estivessem distantes. Meu carinho e gratidão eternos a todos os docentes com quem convivi. Todos, absolutamente todos, me ensinaram.

Um registro grato dedicado aos servidores que sempre prestaram o mais inestimável apoio, a mais valiosa informação e a mais civilizada conversa. Uma relação com muita confiança e respeito de que guardo cara memória.

Mesmo os últimos momentos desta jornada continuam intensamente eletrizantes, urgentes e impensáveis até há pouco tempo.

Um aprendizado vertiginoso e emocionante. Com certeza, saio dessa experiência melhor do que entrei como calouro da querida turma 2017.1 e como mestrando da heroica turma 2018.2. Uma oportunidade em meio ao caos. Muito obrigado!

Vindos de lá é que fomos todos engolidos pelo mar, mas as ondas regurgitaram para terra firme (e com esse destino) alguns poucos elencados para encenar um ato. Daí temos que o que é passado é prólogo. E o que é futuro está em suas mãos e está em minhas mãos.

(SHAKESPEARE, William)

PAMPLONA, Walmor Martins. **Documentos audiovisuais nos arquivos**: um estudo sobre a trajetória da Seção de Filmes do Arquivo Nacional. 2020. Dissertação (Mestrado em Gestão de Documentos e Arquivos) - PPGARQ, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo elaborar um estudo sobre a trajetória de desenvolvimento do tratamento dos registros audiovisuais pela área responsável por este gênero documental no Arquivo Nacional. Ao analisar estruturas e práticas institucionais no gerenciamento de arquivos audiovisuais, tal estudo pretende descrever as origens, as tradições e as referências que orientaram o Arquivo Nacional no tratamento desses documentos filmográficos e videográficos, bem como possíveis pontos de inflexão que determinaram as ações e as estratégias de gestão desenvolvidas e adotadas ao longo do tempo. Com base na leitura de uma bibliografia sobre o tema dos arquivos audiovisuais, no levantamento e na análise documental no âmbito do próprio Arquivo Nacional e na elaboração e realização de entrevistas com técnicos e gestores do arquivo de filmes e vídeos, pretende-se investigar o processo de desenvolvimento institucional, bem como as balizas teórico-metodológicas responsáveis por nortear a organização do trabalho de arquivo de documentos audiovisuais no Arquivo Nacional.

Palavras-chave: Audiovisual. Documentos Audiovisuais Arquivísticos. Seção de Filmes. Arquivo Nacional.

PAMPLONA, Walmor Martins. **Audiovisual documents in the archives**: a study on the trajectory of the Films Section of the National Archives. 2020. Dissertação (Mestrado em Gestão de Documentos e Arquivos) - PPGARQ, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

ABSTRACT

This research aims to elaborate a study on the development journey of the treatment of audiovisual records by the area responsible for this documentary genre at the National Archives. When analyzing institutional structures and practices in the management of audiovisual archives, this study intends to describe the origins, traditions and references that guided the National Archives of Brazil in the treatment of these filmographic and videographic documents, as well as possible inflection points that determined the actions and management strategies developed and adopted over time. Based on the reading of a bibliography on the topic of audiovisual archives, on documentary survey and analysis within the scope of the National Archive itself and on the preparation and conducting of interviews with technicians and managers of film and video archives, it is intended to investigate the institutional development process, as well as the theoretical and methodological guidelines responsible for guiding the organization of the work of archiving audiovisual documents in the Brazilian National Archives.

Keywords: Audiovisual. Archival Audiovisual Documents. Films Section. National Archives of Brazil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Modelo de Ficha de Inventário Desenvolvido Pela Seção de Filmes, em 1985.....	50-51
Fotografia 1 -	Os Três Pioneiros da Seção de Filmes, em 1984.....	66
Figura 2 -	Ficha Descritiva.....	75
Quadro 1 -	Trajatória Institucional da Área de Filmes e Vídeos, no Âmbito Regimental do AN.....	101
Quadro 2 -	Cronologia dos supervisores da Seção de Filmes.....	102
Fotografia 2 -	Chegada das Primeiras Latas do Acervo da Cinemateca do MAM-RJ, em 2002.....	102
Fotografia 3 -	Almoço entre Marcus Alves, Agnaldo Neves e Clóvis Molinari Jr., em 2017.....	103
Quadro 3 -	Formação dos principais atores do AN neste estudo.....	103

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAB	Associação dos Arquivistas Brasileiros
ACAN	Associação Cultural do Arquivo Nacional
AN	Arquivo Nacional
CFE	Conselho Federal de Educação
CIA	Conselho Internacional de Arquivos
CNEN	Comissão Nacional de Energia Nuclear
CODAC	Coordenação de Documentos Audiovisuais, Cartográficos, Sonoros e Musicais
CONARQ	Conselho Nacional de Arquivos
COPAC	Coordenação de Preservação de Acervo
CPA	Curso Permanente de Arquivos
CTDAIS	Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais
CTDE	Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos
DASP	Departamento Administrativo do Serviço Público
DDA	Divisão de Documentos Audiovisuais
EBN	Empresa Brasileira de Notícias
ECA/USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FIAF	Federação Internacional dos Arquivos de Filme
FIAT	Federação Internacional dos Arquivos de Televisão
HO	História Oral
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IPES	Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
NOBRADE	Norma Brasileira de Descrição
PPGCOM/UFF	Programa de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense
SDS	Setor de Documentos Sonoros, Cine e Vídeo
SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
SF	Seção de Filmes

SIC	Sistema de Informação ao Cidadão
SIAN	Sistema de Informações do Arquivo Nacional
SIM	Área de Documentos Sonoros e Imagens em Movimento
SINAR	Sistema Nacional de Arquivos
UFPB	Universidade Federal da Paraíba

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	DOCUMENTOS ARQUIVÍSTICOS AUDIOVISUAIS: UMA VISÃO CONTEMPORÂNEA.....	20
2.1	Documento audiovisual: uma definição.....	20
2.2	Arquivos audiovisuais à luz da Arquivologia contemporânea.....	23
3	O ARQUIVO NACIONAL E A GESTÃO DO ACERVO AUDIOVISUAL: NOTAS SOBRE UMA HISTÓRIA EM PROCESSO (1980-2020).....	32
3.1	Breve comentário sobre as fontes que alicerçam essa trajetória institucional.....	32
3.2	Da fundação do Arquivo Nacional aos primórdios da Seção de Filmes.....	33
3.3	Seção de Filmes do Arquivo Nacional: primeira década de atuação (década de 1980).....	40
3.4	Anos 1990: a consolidação do setor de filmes.....	67
3.5	O Arquivo Nacional frente a um grande desafio: a crise na Cinemateca do MAM-RJ e os investimentos para abrigar um volumoso acervo (anos 2000)	78
3.6	Os documentos digitais, o controle do acervo e um guia para o acervo de imagens em movimento: os anos 2010.....	94
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
	LISTA DE FONTES.....	108
	REFERÊNCIAS.....	112
	APÊNDICE A - Transcrição da Entrevista com Marcus Alves, Pioneiro da Seção de Filmes.....	115
	APÊNDICE B - Transcrição da Entrevista de Agnaldo Neves, Pioneiro da Seção de Filmes.....	159
	APÊNDICE C - Transcrição da Entrevista com Antonio Laurindo Santos Neto, Ex-Supervisor da Seção de Filmes e Vídeos e Coordenador da CODAC.....	168
	ANEXO A - Depoimento de Clóvis Molinari Júnior, Pioneiro da Seção de Filmes.....	198

1 INTRODUÇÃO

Com cerca de 30 anos de experiência profissional no segmento da atividade audiovisual, notadamente nas funções de criação de roteiros e de direção cinematográfica, vi na Arquivologia a oportunidade de ingressar na carreira acadêmica. Com base na metodologia científica, decidi investir nos estudos sobre gestão da documentação audiovisual arquivística.

As primeiras reflexões surgiram em torno das especificidades, quanto ao tratamento arquivístico, dos documentos audiovisuais, frente aos outros gêneros, principalmente o documento textual, cuja circunstância de fundador da Arquivologia garantiu e ainda garante a franca maioria da produção acadêmica da área.

Graduado em Comunicação (Escola de Comunicação/UFRJ), desde 1988, graduando em Arquivologia, paralelamente ao Mestrado profissional, venho tendo dificuldades em encontrar referências bibliográficas sobre o tema, se comparadas com as disponíveis sobre documentação textual. Sob orientação da Prof.^a Dr.^a Aline Lopes de Lacerda, a pesquisa voltou sua atenção para o Arquivo Nacional (AN), especificamente sua equipe de filmes e vídeos, responsável pela gestão de um importante acervo cinematográfico e videográfico de valor histórico.

Uma investigação preliminar revelou que não existe, até o presente momento, um estudo acadêmico que descreva a trajetória institucional da Seção de Filmes (SF) – seu primeiro nome – apreendendo, a partir da experiência do Arquivo Nacional, como se dá a gestão do gênero documental audiovisual no âmbito do principal ator institucional arquivístico do país.

Nos dias de hoje, o consumo da informação audiovisual e de documentos audiovisuais cresce de maneira avassaladora devido ao advento dos aplicativos móveis operando em velocidades de transmissão de dados cada vez mais altas. Dispositivos conectados à Internet adquiriram sólida ubiquidade quanto à vida social. Tal consumo gera uma superprodução do gênero documental audiovisual, dispondo de conteúdos especializados ou não, mas seguramente com uma diversidade temática de limites cada vez mais difíceis de mapear. Toda essa explosão documental audiovisual deixa um rastro de documentos e arquivos que acaba por exigir critérios de organização e sistemas de recuperação complexos e eficazes, criando a necessidade de uma análise documentária que aborde forma e conteúdo com qualidade e de forma detalhada, além do contexto de produção.

O objeto de estudo da pesquisa aqui proposta é a Seção de Filmes do AN e sua experiência no trato do acervo audiovisual sob a sua guarda. A proposta é construir um estudo sobre como foram geridos esses documentos, sob quais condições e a partir de quais

“tradições”, ou seja, com base em quais referências já existentes no campo dos documentos audiovisuais, com quais instrumentos e visões, a partir de quais cenários político-institucionais.

Não abordaremos neste projeto os documentos visuais em geral, ou assentados na imagem como veículo de informação, tais como os documentos iconográficos, cartográficos etc. O centro da investigação repousa sobre aqueles documentos e respectivos arquivos que apresentem imagens em movimento, juntamente com som ou não, independente de suporte, formato, abarcando tanto os analógicos quanto os digitais.

Documentos arquivísticos audiovisuais apresentam uma ampla variedade de suportes que, por sua vez, geram múltiplos formatos. Filmes (material emulsionado), vídeos (base magnética) e formatos digitais; transmissões de TV, videogames e outros registros de imagens em movimento têm suscitado entre os profissionais que refletem, tratam e dão acesso a esses acervos, questões quanto à maneira de selecioná-los, tratá-los, numa perspectiva de entendimento de quais serão seus usos e usuários. Outro aspecto delicado é a preservação tanto dos arquivos, diante da facilidade de degradação física e química, quanto dos dispositivos essenciais para a reprodução de tais documentos.

A gestão de documentos e arquivos no Brasil apresenta-se precária tanto no setor público, pela falta de recursos, quanto no setor privado, pelo desconhecimento dos investidores quanto às vantagens de uma gestão documental profissional. Ainda assim, os avanços conquistados concentram-se nos documentos ditos tradicionais, textuais de uma maneira geral. Documentos audiovisuais têm uma lógica própria quanto à sua natureza, ao fluxo de sua produção e aos caminhos para a sua acumulação, entre outras dimensões, o que os torna um enorme desafio a uma política de gestão documental arquivística.

Considerando a forma pulverizada da preservação de filmes no país – dividida entre os arquivos e as cinematecas existentes – e considerando o Arquivo Nacional como instituição que melhor representa os esforços empreendidos para o cuidado com esse tipo de acervo, além de sua influência na área dos arquivos, pareceu importante me deter no estudo da atuação do AN, por meio de sua seção de filmes, buscando traçar uma narrativa que explicasse os principais momentos e os diversos aspectos que marcaram essa trajetória institucional de tratamento de documentos audiovisuais no país.

Surgem, assim, algumas perguntas de partida: Como a principal instituição arquivística brasileira deu tratamento ao seu acervo audiovisual? Que referências teve como guias? Que tradições de tratamento dos audiovisuais foram consideradas e incorporadas na gestão desse acervo? Quais transformações ou aprimoramentos foram sendo executados no tempo? Quais os desafios novos e os que ainda persistem?

Neste sentido, um estudo sobre a Seção de Filmes do AN e a gestão dos documentos audiovisuais sob sua custódia, desde o início de tal trabalho em âmbito institucional, poderá contribuir para reverter a escassez de pesquisas nessa área.

Percebe-se uma tímida produção em literatura científica sobre esse gênero documental. Quem procura informações sobre como definir a proveniência, estabelecer a organicidade e garantir a autenticidade de acervos audiovisuais, para mencionar conceitos arquivísticos matriciais, sente dificuldade para encontrar referências cientificamente construídas e, portanto, confiáveis. Para agravar a escassez de referências, a esmagadora maioria da literatura produzida abarca o universo das instituições, serviços e documentos arquivísticos públicos, dando pouca atenção ao setor privado e suas necessidades, quando empresas e outras instituições privadas precisam organizar, preservar e dar acesso aos seus acervos audiovisuais.

Ao mesmo tempo, pouco se sabe sobre a trajetória institucional do tratamento, manutenção e do acesso dos arquivos audiovisuais no âmbito da Arquivologia brasileira, por meio de suas principais instituições. Encontram-se manuais de descrição, preservação e conservação, de aplicabilidade mais tópica, que estão longe de representarem políticas ou diretrizes de abordagem arquivística.

Um dos pressupostos da pesquisa proposta é de que a história dos métodos de gestão adotados, no âmbito de uma trajetória do setor audiovisual do AN, pode se tornar uma referência importante para qualquer profissional ou pesquisador, traduzindo-se num ponto de partida para o tratamento de acervos audiovisuais, não importa se públicos ou privados. Uma análise dessa trajetória lança luz sobre uma memória de atuação técnica importante de ser sistematizada, divulgada e discutida como forma de ajudar a pensar tanto no presente quanto no futuro da gestão desses arquivos.

Esta pesquisa pressupõe ainda que documentos arquivísticos audiovisuais exigem um tratamento que contemple as especificidades da documentação audiovisual. Os audiovisuais são documentos gerados (roteiros de cena e filmagem, cronogramas de produção, autorizações prévias, contratos, orçamentos etc.) e geradores (sinopses, peças promocionais, trailers, fotografias etc.) de outros documentos, com uma ampla diversidade de tipos, no seu processo de criação e produção.

Para que um filme, não importa o uso, seja realizado, vários documentos são produzidos desde a sua criação até o seu planejamento diário, cena a cena, às vésperas de serem rodadas. Entre os documentos sem os quais um filme não é feito, em escala industrial, estão os roteiros com o seu conteúdo (drama, documentário, institucional etc); contratos de fornecedores, equipe e elenco, se for o caso; orçamentos e organogramas, listas de contato de equipes, grupos da

produção e da direção em aplicativos de mensagens instantâneas, ordens do dia e roteiros de filmagem estão entre aqueles documentos geradores de um filme, uma vez que eles são inescapáveis a uma produção com ambições profissionais.

Durante o período de filmagem, relatórios da assistência de direção e da produção, imagens de making of captadas ao longo das filmagens das cenas principais, borderôs com prestação de contas, comprovantes de despesas, roteiros revisados e outras versões com cenas adicionadas, cortadas ou fundidas, e o roteiro do diretor com as suas anotações estão entre aqueles documentos gerados pelo filme durante sua realização.

Após o primeiro uso do filme cujo processo estamos hipoteticamente analisando, seja ele uma estreia numa rede de salas comerciais de exibição ou uma primeira exibição em um evento que reúne empresários de um determinado setor, outros documentos são produzidos não necessariamente pelo mesmo produtor, mas em função do filme em primeiro uso. Fotos da noite de estreia, críticas especializadas e reportagens sobre o filme, além de borderôs das bilheterias são, entre outros, documentos gerados no pós-filme.

De um lado, os documentos geradores, aqueles sem os quais não se faz um filme profissional. De outro, documentos gerados pelo filme, ao longo de sua realização e depois, durante o seu uso.

Eventualmente, documentos audiovisuais não trazem em si as informações que lhes conferem a noção de organicidade, até porque, vale notar, são realizados *ad hoc* às atividades mais organicamente registradas num ambiente de trabalho institucional. Muitas instituições contratam esses serviços, que são realizados fora de seus domínios administrativos, por exemplo, o que dificulta o entendimento da relação orgânica com o seu contexto de criação e produção, resistindo assim a abordagens arquivísticas clássicas.

O estudo produziu também entrevistas com os principais atores envolvidos na formação da seção de filmes do Arquivo Nacional visando tanto complementar as fontes bibliográficas e arquivísticas usadas no levantamento de dados, como oferecer essa nova fonte, já conferida, transcrita e autorizada para usos, aos futuros interessados pelo tema. Essas entrevistas, assentadas na metodologia da História Oral (HO), encontram-se ao final do trabalho, nos apêndices.

As palavras da historiadora Verena Alberti (2006) parecem justificar a aplicação de tal metodologia no contexto deste projeto de pesquisa, na sua busca de construir uma história que existe e precisa ser contada em detalhes, muito por conta de ainda não ter sido consolidada de maneira sistemática para poder ser estudada pelos grupos de interesse: “entender como pessoas

e grupos experimentaram o passado torna possível questionar interpretações generalizantes de determinados acontecimentos e conjunturas” (ALBERTI, 2006, p. 165).

Alberti (2006) encara a entrevista de História Oral como documento biográfico, o mesmo gênero de memórias, autobiografias, diários etc. É uma fonte alinhada a um importante paradigma da contemporaneidade: “a ideia do indivíduo como valor. O indivíduo único e singular, o ser psicológico, dá sentido a uma série de concepções e práticas em nosso mundo” (ALBERTI, 2006, p. 169). O investigador que, segundo ela, adote tal metodologia, precisa estar consciente de que lança mão de uma fonte que reforça tais valores.

Entretanto, vale ressaltar que as entrevistas desta pesquisa não foram realizadas segundo a lógica de uma trajetória de vida, mas, sim, com recorte temático, ao abordar a experiência e o envolvimento dos entrevistados com o tratamento de filmes e vídeos sob a guarda do AN. No âmbito da História Oral, a entrevista semiestruturada, como forma de coleta de dados escolhida, permite que o investigador tenha flexibilidade para fazer perguntas que surjam das experiências relatadas, dos problemas discutidos e das soluções em debate.

A importância de tal estudo justifica-se ainda pela ausência de trabalhos com foco no Arquivo Nacional e sua atuação na área dos arquivos de filmes. Em que pese o fato de não serem nomeados como arquivos, outras duas importantes instituições de guarda de acervos audiovisuais já mereceram obras acadêmicas que lhes descrevam a trajetória. Sobre a trajetória institucional da Cinemateca¹ Brasileira, é imprescindível recorrer ao pesquisador Carlos Roberto de Souza (2009), por meio de sua tese “A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil”. Já o pesquisador José Luiz de Araújo Quental (2010), em sua dissertação de mestrado, “A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, refaz a trajetória do que considera ser a primeira fase da Cinemateca do MAM. Ao mesmo tempo, nenhum estudo mais substancial sobre os arquivos audiovisuais do AN foi produzido.

Trata-se de uma pesquisa que parte da investigação documental e bibliográfica para dar subsídio à coleta de informações sobre a trajetória dessa gestão no Arquivo Nacional e que se serve também dos depoimentos coletados. É uma pesquisa exploratória que pretende entender os processos institucionais e a evolução dos métodos e diretrizes aplicados à documentação audiovisual. Vai analisar os documentos que registram a história arquivística dos documentos

¹ Entidade encarregada de colecionar, armazenar e conservar documentos cinematográficos, sem levar em consideração sua proveniência ou seu valor arquivístico. Também é responsável pelo atendimento a usuários que queiram assistir aos filmes, e que são projetados em sessões especiais; biblioteca de filmes, documentação cinematográfica (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 101).

audiovisuais no arquivo corrente da instituição, o “arquivo do arquivo” do AN, entre outras fontes primárias.

Uma fatalidade atingiu essa pesquisa: o falecimento de um dos pioneiros da Seção de Filmes do AN, Clóvis Molinari Júnior, em 9 de junho de 2019, antes que pudesse ser entrevistado para estetrabalho. Nosso único encontro pessoal, no âmbito da pesquisa, ocorreu em 11 de abril, quase dois meses antes. Entusiasmado pela ideia da presente pesquisa, Molinari comentou que estava pensando em escrever um livro com suas memórias de mais de 40 anos dedicados ao cinema e aos documentos arquivísticos audiovisuais.

Segundo interlocutores, esta pesquisa tinha estimulado Molinari a contar a sua trajetória na Seção de Filmes, que ajudou a reconfigurar e da qual foi o seu primeiro gestor. Documentos, publicações e depoimentos buscam reconstituir essa contribuição relevante, reconhecida por seus pares e companheiros de jornada, para o tratamento de arquivos audiovisuais, pontualmente os cinematográficos.

Entre os profissionais convidados como entrevistados, pelo envolvimento estratégico na gestão dos arquivos audiovisuais do AN, estão: Marcus Alves e Agnaldo Neves que, juntamente com Clóvis Molinari Júnior, compuseram a primeira equipe de gestão de filmes, em 1982; e Antônio Laurindo dos Santos Neto, atualmente na Coordenação de Documentos Audiovisuais, Cartográficos, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CODAC), e que atuou ainda, por dez anos, na supervisão da área de imagens em movimento, além de ser, ele próprio, arquivista do setor de filmes desde o seu ingresso na instituição.

Para dar conta da tarefa de elaboração do estudo da trajetória da seção de filmes e vídeos do AN, o presente trabalho se assenta na seguinte estrutura.

No capítulo 2, a pesquisa apresenta e caracteriza, de forma geral, a problemática dos arquivos audiovisuais como uma introdução ao estudo do setor de filmes do Arquivo Nacional, além de indicar a definição de documento audiovisual adotado no trabalho: os documentos de imagens em movimento, com som ou não, como define o glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2014b), marco conceitual adotado por esta pesquisa. Mesmo não tendo som, os documentos de imagem em movimento se enquadram no conceito de documento audiovisual, de acordo com um ponto de vista em que as imagens em movimento prevalecem como pré-requisito, o que acaba por excluir os documentos somente sonoros ou fonográficos.

Num segundo momento, o mesmo capítulo recorre ao pensamento arquivístico contemporâneo para justificar este estudo e dialogar com os documentos audiovisuais. Recorremos a Terry Cook (2018) para afirmar a importância deste trabalho, ao olharmos com

atenção para as experiências tomadas no passado das instituições e do próprio campo da arquivologia entendendo os preceitos teóricos e métodos práticos como históricos, ou seja, condicionados aos contextos mais amplos nos quais cada instituição arquivística toma suas decisões e pavimenta seus caminhos; o conhecimento dessas experiências nos embasam para entendermos o presente das instituições e os limites e as possibilidades do caminho percorrido; e, ao refletirmos nessa chave de conexão temporal, podemos conjecturar e projetar sobre os futuros possíveis.

Com base em Theo Thomassen (2006), consideramos que os arquivos audiovisuais são produtos de processos de trabalho e, nesse sentido, estão conectados a outros documentos no processo de sua produção. Por outro lado, possuem autonomia como obras artísticas ou autorais, o que os aproxima, por exemplo, dos livros. Esta tensão entre documento arquivístico e obra revela-se presente neste estudo, notadamente na relação entre o AN e os diretores ou produtores de obras cinematográficas sob a guarda do AN em regime de comodato.

O terceiro capítulo busca descrever a trajetória da equipe responsável pelo tratamento dos arquivos de filmes e vídeos no âmbito do AN, procurando mapear ainda as condições e circunstâncias pré-existentes, que antecederam a criação regimental do setor especialista em imagens em movimento, além do efetivo cumprimento de suas funções previstas no ato legal, o que só aconteceu mais de 20 anos depois de sua existência apenas teórica.

O mesmo capítulo busca apresentar as circunstâncias em torno da fundação do Arquivo Nacional, ainda no Brasil Império; da primeira onda modernizadora de suas funções e serviços, operada pelo historiador José Honório Rodrigues (1958-1964); da segunda onda modernizadora, desta vez liderada pela socióloga Celina Vargas do Amaral Peixoto (1980-1990), que acabou ocasionando o que este estudo sugere chamar de reconfiguração da antiga Seção de Filmes, uma vez que ela foi fundada no regimento institucional de 1958, mas passou 24 anos apenas guardando microfilmes. Na reconfiguração, no início da década de 1980, uma grande quantidade de latas de filme deu entrada no Arquivo Nacional, o que impôs que a seção efetivamente gerisse o gênero documental filmico, como previsto em regimento, desde o final da década de 1950. O capítulo procura detalhar e aprofundar, tanto quanto possível, os momentos iniciais da dita reconfiguração. A chegada de milhares de latas, os primeiros procedimentos, o estado de conservação dos primeiros fundos, o perfil dos pioneiros e como eles se capacitaram para as novas responsabilidades.

Em seguida, o capítulo trata da década de 1990, época em que se viu a consolidação do serviço da antiga Seção de Filmes, a entrada de novos fundos públicos e privados e a chegada, à Sala de Consultas, dos primeiros instrumentos de pesquisa relativos aos fundos audiovisuais

sob a guarda da instituição. Neste período, documentos videográficos dão entrada com mais frequência e o vídeo é usado para acesso e preservação. Mas, como veremos, a fita magnética, suporte dos formatos de vídeo, aumenta a complexidade do tratamento, por suas especificidades.

O capítulo aborda ainda a década de 2000, em que uma crise sem precedentes na Cinemateca do MAM-RJ faz com que dezenas de fundos privados de filmes cheguem ao AN, sob o regime de comodato, em debate desde então entre os profissionais que lidam com tais arquivos. O comodato, novidade trazida pelo acervo do MAM-RJ, tem a sua conveniência debatida e é fonte de estresse no diálogo entre quem é responsável pelo tratamento aplicado ao documento e quem possui os seus efetivos direitos de uso.

Na sequência, o capítulo trata da década de 2010, marcada pelo ambiente digital. Ainda que os documentos nato-digitais que entraram no AN não tenham sido tratados, portanto sem uma cultura de tratamento construída previamente a ser analisada, toda a preservação agora se faz em ambiente digital, o que vem transformando os procedimentos técnicos da equipe de filmes e vídeos do AN.

As considerações finais discorrem sobre o que significou um estudo sistemático sobre a trajetória da seção que se dedica a tratar arquivisticamente filmes e vídeos de valor permanente. Mapeia os resultados alcançados pela pesquisa e os produtos gerados pela sua realização, além de refletir sobre as mudanças no setor ao longo do tempo.

Os apêndices contêm as transcrições das entrevistas, fontes de História Oral, com os principais atores da trajetória estudada. Tais transcrições configuram-se no produto técnico-científico resultante da pesquisa, entre outros documentos coletados ao longo de seu processo de trabalho. Poderão ser acessados por outros estudiosos e servirem como fontes para outros trabalhos com temática semelhante.

2 DOCUMENTOS ARQUIVÍSTICOS AUDIOVISUAIS: UMA VISÃO CONTEMPORÂNEA

2.1 Documento audiovisual: uma definição

Na busca de uma definição precisa de documento audiovisual, Ray Edmondson, curador emérito do *National Film and Sound Archive*, arquivo audiovisual da Austrália, responsável pela preservação e acesso de um acervo audiovisual nacional, recorre ao “Glossário do direito de autor e dos direitos vizinhos” da Organização Mundial da Propriedade Intelectual para definir obra (documento) audiovisual:

Uma obra que apela simultaneamente à visão e à audição e que consiste numa série de imagens ligadas, acompanhadas por sons registrados em material adequado (fixação audiovisual), com o fim de ser representada por meio de instrumentos apropriados. A sua recepção é sempre feita por forma idêntica, diferentemente da representação de obras dramáticas que apelam à visão e à audição por formas que dependem da cena que se representa no momento. São exemplos de obras audiovisuais as obras cinematográficas com som e todas as obras expressas por processo análogo, tais como as produções de televisão ou qualquer reprodução de imagens com som registrado em fitas magnéticas, discos, e também obras que consistem em jogos de diapositivos acompanhados de sons (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL, 1983, p.16).

Luiz Antonio Santana da Silva e Telma Campanha de Carvalho Madio partem de uma investigação linguística para abordar a problemática acerca dos documentos audiovisuais serem tratados como documentos de arquivo e enumeram documentos que são considerados audiovisuais, numa classificação no mínimo anacrônica, inadequada para os tempos atuais:

Como apresentado no Dicionário de Língua Portuguesa, o verbete audiovisual é definido como algo relativo ou pertencente, simultaneamente, à audição e à visão. Tomando como ponto de partida essa definição, consideramos que, para que um documento seja denominado audiovisual, ele deve possuir os dois tipos de informação: visual e auditiva. Tendo como base esse pressuposto de som e imagem simultâneos, foram desconsiderados, basicamente, desse gênero documental, alguns documentos que têm sido incluídos na categoria dos documentos audiovisuais, como, por exemplo, documentação fotográfica; documentação fonográfica/sonora; documentação iconográfica; documentação cinematográfica ou filmográfica (cinema mudo) ou demais documentos que contenham somente imagens (SILVA, MADIO, 2013, p. 39).

Já o glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS) do Conselho Nacional do Arquivos define documento audiovisual como “gênero documental integrado por documentos que contém imagens, com finalidade de criar a

impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros” (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2014b, p. 8), que representa o conceito a ser usado na corrente pesquisa.

O trabalho parte de um conceito, como anteriormente mencionado, diferente em apenas um dos documentos listados pelos autores: os documentos de imagens em movimento com som ou não, como define o glossário da CTDAIS, marco conceitual adotado por esta pesquisa. Mesmo não tendo som, os documentos de imagem em movimento se enquadram no conceito de documento audiovisual, de acordo com um ponto de vista em que as imagens em movimento prevalecem como pré-requisito, o que acaba por excluir os documentos somente sonoros ou fonográficos.

Há no Brasil importantes iniciativas no sentido de criar redes de preservação de acervos audiovisuais, como é o caso deste grupo de pesquisadores da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), segundo o qual, “a gestão da preservação audiovisual envolve a criação de políticas de inserção, guarda e recuperação dos objetos digitais e a definição de requisitos específicos para cada tipo de conteúdo a ser preservado” (COSTA, SOUZA FILHO, BECKER, MALAGUTI, 2015, p. 145).

O australiano Ray Edmondson em sua obra “Arquivística audiovisual: filosofia e princípios” (EDMONDSON, 2017), discute com profundidade o tema e defende a importância do patrimônio audiovisual dentro do contexto da preservação e do acesso.

Os documentos audiovisuais são tão importantes – em alguns casos mesmo mais importantes – quanto outros tipos de documentos e artefatos. A relativa novidade de sua invenção, seu caráter frequentemente popular e sua vulnerabilidade às rápidas mudanças tecnológicas não diminuem sua importância. Sua conservação e o acesso a eles devem ser garantidos, assim como os recursos necessários para isso. O custo e a complexidade de financiamento dessas atividades não devem ser usados como óbice econômico para que não sejam realizadas (EDMONDSON, 2017, p. 9).

Quanto à atividade em si, Edmondson (2017) não poderia ser mais esclarecedor:

A arquivística audiovisual é, então, um campo que abarca todos os aspectos da guarda e recuperação de documentos audiovisuais, a administração dos locais onde eles são guardados e das organizações responsáveis pela execução dessas tarefas. Ela adquiriu suas próprias gradações particulares à medida que se desenvolveu e à medida que os termos preservação e acesso, no seu âmbito, ganharam significados particulares (EDMONDSON, 2017, p. 19).

Ao comentar a terceira edição de sua obra, ele faz uma análise conjuntural da atividade e vislumbra um futuro desejado, sendo indiscutível a importância do pensamento de Edmondson:

A terceira edição desta obra é bastante diferente da que a antecedeu, porque os anos entre elas foram ricos em mudanças e aprendizagem. A mudança para a tecnologia

digital reformatou a prática da preservação e a natureza do acesso. A tipologia dos arquivos audiovisuais expandiu-se. O leque das habilidades necessárias ampliou-se. A filosofia e os princípios da arquivística audiovisual serão sempre uma obra em processo. Talvez, quando outra versão, qualquer que seja, substitua a presente edição, haja ficado para trás uma parte da atual desigualdade na distribuição de recursos que afeta os arquivos audiovisuais e a tarefa esteja mais bem compartilhada e apoiada de maneira mais uniforme em todo o mundo. Tenhamos essa fervorosa esperança e lutemos para que assim aconteça (EDMONDSON, 2017, p. 82).

Como vamos tratar do recorte definido em torno dos arquivos audiovisuais públicos, faz-se necessário examinar os aspectos normativos e jurídicos da matéria no Brasil, tal como a Resolução nº 41 do Conselho Nacional de Arquivos, que estabelece diretrizes sobre o tema para os órgãos e entidades do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR):

§ 1º Implementar política de gestão arquivística de documentos integrando todos os gêneros documentais, incluindo os audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais, independentemente do formato e do suporte em que estão registrados, por meio da classificação e avaliação arquivística, bem como dos procedimentos e operações técnicas referentes à produção, tramitação e uso (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2014a).

O presente trabalho busca discutir o problema da gestão dos arquivos audiovisuais que está na raiz da criação da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS) do CONARQ:

Considerando a inexistência de uma terminologia própria e normalizada referente à documentação audiovisual, iconográfica e sonora, que o tratamento técnico desses documentos carece de metodologia específica, que as instituições arquivísticas e não arquivísticas não possuem critérios definidos e padronizados de avaliação dessa documentação, que a descrição arquivística referente a esses documentos necessita de especificidades próprias e que esses documentos, por possuírem características particulares, necessitam de procedimentos específicos para sua guarda e preservação, foi criada a CTDAIS (SIQUEIRA, 2016, p. 20).

Aprofundando ainda um pouco mais a discussão, o estudo pretende contribuir para preencher as lacunas identificadas por Siqueira (2016):

Embora o número de pesquisas sobre documentos visuais e sonoros no âmbito da arquivística esteja em crescimento quantitativo e qualitativo, ainda são poucas as reflexões que fogem do lugar comum de estudos de caso ou relativos à preservação dos mesmos. Análises sobre a percepção de tais documentos inseridos no contexto orgânico da produção e acumulação de um determinado produtor, no qual desempenham funções decorrentes de atividades específicas imbricadas na inter-relação com outros documentos, ainda são escassas e, normalmente, sem profundidade científica (SIQUEIRA, 2016, p. 30).

Portanto, o documento audiovisual arquivístico, ao qual a Seção de Filmes, objeto deste estudo, dedica seu trabalho, é entendido como aquele filme ou vídeo que contenha imagens em movimento, acompanhados de som ou não, produzidos em ambiente analógico ou digital.

2.2 Arquivos audiovisuais à luz da Arquivologia contemporânea

O arquivista canadense Terry Cook (2018) discorre sobre como é fundamental estudar a experiência pretérita em campos disciplinares ou mesmo no desenvolvimento institucional das práticas de organização de arquivos para tentar compreender as condições de existência das várias experiências e práticas com arquivos no presente e, conseqüentemente poder, com base nesses conhecimentos, projetar cenários futuros. Essa abordagem de Cook é um dos pressupostos que dão sustentação a esta pesquisa, em que a experiência do Arquivo Nacional no tratamento de arquivos audiovisuais foi, ela própria, resultado tanto de experiências anteriores nas quais se inspirou e buscou referenciação quanto de suas próprias ideias e decisões no contexto político e insitucional no qual vem atuando. Sua experiência, assim, pode inspirar modelos a serem aplicados e verificados em outras experiências arquivísticas subsequentes:

Sem continuidade com o passado, os rumos futuros perdem legitimidade. Sem conhecer as lutas intelectuais de nossos predecessores, deixamos de nos beneficiar de sua experiência e ficamos condenados a repetir seus erros. Como disse Shakespeare, “o passado é prólogo”. Antes de poderem escrever seu prólogo para o próximo século [XXI], os arquivistas profissionais precisam conhecer melhor seu próprio passado (COOK, 2018, p. 20).

Cook analisa qual passado constitui o prólogo da Arquivologia e dos arquivistas, descrevendo a trajetória histórica dos conceitos e paradigmas da área, além de seus principais formuladores, ao mesmo tempo em que reflete sobre qual seria o prólogo do passado da teoria e da prática arquivísticas e seus principais atores.

O prólogo direcionador do futuro da arquivologia advém dos princípios contextuais do passado arquivístico. Nas lições de sua história os arquivistas podem encontrar inspiração para guiar de modo mais sensível a humanidade por essas diversas “casas da memória” que eles constroem com tanto zelo. E, refletindo assim o etos pós-moderno e pós-custodial de sua época, eles podem hoje contribuir para que “se tornem presentes as vozes do passado, não para sepultar o passado ou o presente, mas para dar-lhes vida num lugar comum a ambos na memória” (CARRUTHERS, 1990, p. 260, *apud* COOK, 2018, p. 71).

Theo Thomassen (2006), por sua vez, analisa a Arquivologia sob a episteme contemporânea, o que o aproxima de Cook. Ressalta que os documentos arquivísticos têm em

comum o vínculo (organicidade) ao processo pelo qual foram gerados. Informação gerada e estruturada por processos de trabalho, afirma. Entre as funções dos arquivos, o autor cita a memória dos produtores e da sociedade de uma forma geral. Quem produz arquivos o faz para lembrar e ser lembrado. Segundo Thomassen, valores culturais duradouros devem ser preservados ao longo do tempo.

Encaixando-se no pensamento de Thomassen (2006), arquivos audiovisuais são produtos de processos de trabalho e, nesse sentido, estão conectados a outros documentos no processo de sua produção. Por outro lado, possuem autonomia como obras artísticas ou autorais, o que os aproxima, por exemplo, dos livros. Mas com esses não podem ser confundidos, já que têm seu contexto de criação ligado a ações cotidianas de produção. Seu *modus operandi* os aproxima da lógica de produção documental dos arquivos, mas a força que têm como obra autoral obscurece sua ligação com os contextos documentários nos quais foram forjados.

Esta tensão entre documento arquivístico e obra revela-se presente neste estudo, como veremos, notadamente na relação entre o AN e os diretores ou produtores de obras cinematográficas sob a guarda do AN em regime de comodato, segundo o qual o acesso público a estes documentos está condicionado a uma autorização prévia do comodante, proprietário do documento, ou, como o próprio defende, da obra de sua autoria ou produção.

Theo Thomassen estabelece alguns pressupostos de competência para arquivistas contemporâneos, que se adequam perfeitamente aos responsáveis pela gestão de documentos arquivísticos audiovisuais:

No exercício da profissão de arquivista [...] o termo arquivo precisa ser definido mais rigorosamente. Arquivistas precisam saber, precisamente, quais os tipos de documentos e de conjuntos documentais estão envolvidos em seu fazer profissional, e em que aspectos eles se distinguem de outros tipos de documentos e coleções, tais como livros e bibliotecas. Arquivistas precisam ter entendimento claro do que significam as expressões arquivos e sistemas de arquivos, e eles precisam saber que funções os arquivos têm, de que entidades fundamentais são compostos e de que modo estas entidades fundamentais se relacionam umas com as outras, e como a qualidade dos arquivos pode ser avaliada e assegurada. Arquivistas precisam deste conhecimento para estarem aptos a implantar sistemas de arquivo, analisar estes sistemas e a trocar informações sobre eles (THOMASSEN, 2006, p. 6).

Quanto à estrutura dos arquivos, Thomassen (2006) faz considerações importantes. Para ele, a estrutura externa de um arquivo são as relações entre os documentos. A recuperação da informação ganha em velocidade e qualidade quanto melhor a estrutura do arquivo representar suas funções.

A ordem, a estrutura física e o armazenamento dos documentos arquivísticos devem assegurar a recuperação eficaz e efetiva da informação, além de sua preservação. A estrutura lógica, realça o autor, deve ser o reflexo das relações funcionais entre os documentos. Os metadados, os dados da própria informação registrada, e os instrumentos de pesquisa servem ao acesso, representando as relações arquivísticas estruturais e lógicas.

Thomassen (2006) aborda o contexto como elemento arquivístico importante a ser levado em conta numa perspectiva analítica. Os arquivos têm, entre seus principais objetivos, a gestão e a preservação do contexto de criação, construído por evidências e indícios. Segundo o autor, forma, estrutura e contexto são elementos de análise no âmbito da Arquivologia. O contexto arquivístico baseia-se em fatores ambientais orgânicos, que influenciam como documentos são produzidos, estruturados, geridos e interpretados. A metodologia arquivística analisa os contextos sócio-econômico, cultural e político da criação, manutenção e usos de documentos. Nessa medida, incorpora métodos de pesquisa de outros domínios, dada a natureza interdisciplinar da Arquivologia.

O teórico holandês toca em um ponto muito importante para esta pesquisa, que é a busca de organicidade por meio do contexto de produção dos fundos audiovisuais, cuja análise é fonte de informações cruciais no tratamento destes conjuntos documentais sob a responsabilidade da equipe de gestão de filmes e vídeos do AN, pontualmente na descrição e indexação de tais fundos. É a necessidade de o arquivista de conhecer as características específicas quanto à natureza, à história, quanto ao contexto de produção e aos aspectos técnicos dos filmes e vídeos.

A contribuição do arquivista holandês serve de suporte teórico relevante para o objeto em estudo na presente pesquisa. Reflexões sobre o contexto em que se dá a produção documental pelo seu produtor, sobre as inter-relações dos documentos ao refletirem as funções de um mesmo produtor e sobre o acesso e a recuperação de qualidade com base em uma organização que esclareça as funções representadas em um fundo, são questões caras ao tratamento de documentos arquivísticos audiovisuais, no caso aqui em estudo aqueles que estão sob a custódia do AN, por meio de sua seção especializada.

Hoje, documentos audiovisuais são importantes para as instituições, para a sua divulgação, treinamento de seus colaboradores, endomarketing e para a promoção de seus produtos e serviços, casos em que são produzidos por meio de vontades administrativas. Basta uma decisão judicial para que arquivos audiovisuais assumam valor jurídico, embora já nasçam sob a égide dos direitos de autoria, exibição e comercialização. Neste sentido, são conectados naturalmente ao órgão produtor/acumulador, mesmo com as dificuldades de contextualização decorrentes da habitual terceirização de sua produção.

O Arquivo Nacional recebeu, ao longo de sua história, levadas de lotes de filmes totalmente descontextualizados, posto que já se encontravam como “massa acumulada” em porões e outros depósitos insalubres, relativos a arquivos de instituições extintas, ou que já tinham deixado de usar esses filmes no interior de sua instituição. Como proceder nesses casos? O AN se deparou com essa situação, da mesma forma que instituições de guarda em geral se deparam cotidianamente com isso. Como tratar, da melhor forma, documentos já descontextualizados?

O arquivista e pesquisador Luiz Antonio Santana da Silva (2013) colabora para aprofundar a discussão acerca de como o gênero documental audiovisual é assimilado pela teoria e pela metodologia arquivísticas, e como a Arquivologia é assimilada pelas inovações que tal gênero documental suscita nesse campo do conhecimento.

Como já foi abordado anteriormente, os documentos audiovisuais de arquivo vêm crescendo sensivelmente em números de produção - até mesmo pela banalização dos meios de produção audiovisual -, e crescendo também em consumo desse gênero de informação, o que justifica estar ganhando relevância na produção acadêmica. Silva faz importante proposta sobre como deve ser o tratamento arquivístico do gênero documental audiovisual.

Como proposição, indicamos que esses documentos [audiovisuais] devam ser tratados desde sua produção, assim como os demais gêneros documentais, já que esses são ditos documentos de arquivo, em contramão ao que tem sido, tradicionalmente, realizado: ou seja, após o rompimento da organicidade, aplica-se a preservação a esses documentos e, em suma, tal procedimento é compreendido como se bastasse para o contemplar da organização arquivística (SILVA, 2013, p. 26).

Segundo Silva (2013), a compreensão de um documento deste gênero precisa ir além do entendimento acerca do que está registrado no suporte. Por isso é preciso também conhecer os motivos que levaram à geração deste documento. Não há como considerá-lo prova ou evidência de algum fato ocorrido sem a devida contextualização, numa análise mais jurídico-probatória. Entretanto, há como considerá-lo documento e registro, mesmo sem o conhecimento sobre o contexto arquivístico, como é o caso de filmes do AN que são usados como fontes para diversos estudos.

O contexto de produção para a compreensão e consequente descrição e indexação corretas de um documento arquivístico audiovisual o transforma no centro de um sistema ao redor do qual orbitam documentos que o descrevem, identificam, registram sua trajetória, presumem sua autenticidade etc. Essa discussão se aproxima tanto de Cook (2012), que elege o contexto de produção como condição *sine qua non* para o tratamento do documento

arquivístico, seja ele qual for, quanto de Duranti (1994), que liga documentos de arquivos como evidência de ação à necessidade matricial de presumir sua autenticidade.

Silva discute oportunamente uma confusão que pode acometer o tratamento arquivístico de documentos audiovisuais de um fundo.

É certo que documentos audiovisuais possuem características particulares, assim como os documentos textuais; contudo, essa diferença não pode interferir e ser tomada como base para a tarefa arquivística. Questões de conservação, preservação e acesso são diferentes e, por isso, os documentos audiovisuais devem receber tratamento diferenciado, uma vez que a composição química difere dos documentos textuais. Assim, as características particulares desses documentos não devem ditar a organização arquivística [...] (SILVA, 2013, p. 110).

Segundo o autor, as demandas de preservação e conservação não podem prevalecer sobre os critérios de organização de um conjunto documental audiovisual.

Em se tratando de organização arquivística, os princípios e técnicas, isto é, o respeito à proveniência desses documentos aliado aos métodos de identificação e classificação arquivística são os mesmos para qualquer gênero documental, caso esse constitua cunho arquivístico. Acreditamos que esses cuidados devem ser tomados para que a organização de documentos audiovisuais não seja feita por suportes ou formatos (SILVA, 2013, p. 111).

Cirne e Ferreira (2002) relatam que, apenas nas décadas de 1960 e 1970, os arquivistas passam a contemplar documentos não textuais sob a guarda de seus fundos. Conseqüentemente, “a disciplina arquivística desenvolveu normas e práticas que, hoje em dia, procuram ter em conta todos os diversos suportes de informação.”

A conservação das imagens em movimento nasceu, em primeiro lugar, do seu potencial de reutilização para fins comerciais ou de produção. O seu valor como fonte para a história terá sido verdadeiramente reconhecido a partir de entre as duas guerras e foi suficientemente importante para suscitar a criação, em 1938, da Federação Internacional dos Arquivos de Filme (FIAF), encarregada de promover a sua conservação e difusão (CIRNE, FERREIRA, 2002, p. 118).

Segundo as duas autoras, ver o documento cinematográfico é o caminho mais fácil para proceder a sua análise. Informações disponíveis sobre as latas costumam ser incompletas e pouco confiáveis. As atividades de avaliação e descrição, quando for o caso, devem ter como base a documentação anexa, ou seja, os documentos da produção, os cartazes, os relatórios de filmagem e os de montagem (CIRNE, FERREIRA, 2002, p. 118), entre outros, o que confirma a necessidade de se contemplar a organicidade, nos processos de classificação ou arranjo

arquivísticos. As pesquisadoras recomendam que esses documentos, caso existam, devam ser mencionados na descrição.

A arquivista e pesquisadora Luana de Almeida Nascimento discute a preservação da organicidade e define a “natureza orgânica”, o que interessa a essa pesquisa demarcar pontualmente.

Mais do que uma simples ligação (ou vínculo) entre documentos que veiculam informações produzidas no decorrer de uma ação, a natureza orgânica vai além, está presente também na relação de subordinação entre o próprio arquivo e o organismo ao qual está diretamente relacionado conforme apresentado pelo Dicionário de Terminologia Arquivística (1996) e o Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia (2008) (NASCIMENTO, 2012, p. 49).

Para Cirne e Ferreira (2002), o tratamento arquivístico das imagens em movimento exige que se conheça não só o vocabulário específico, mas também todas as etapas do processo de produção cinematográfica, além de uma noção razoável da história do cinema e da sua trajetória evolutiva, tanto acerca da linguagem quanto da tecnologia de suportes e de exibição. Os equipamentos usados, os gêneros cinematográficos, os temas abordados e a forma pela qual são abordados são alguns dos elementos a serem considerados na classificação e na avaliação, atividades basilares da gestão de documentos.

Uma vez que as autoras portuguesas recomendam conhecimento pretérito sobre o universo cinematográfico, antes de lidar com seus arquivos, torna-se necessário, ainda que rapidamente, abordar o conjunto simbólico e significante que fundamenta a “gramática” específica da narrativa cinematográfica, utilizada em qualquer produção audiovisual, até mesmo a mais simples, para poder comunicar com eficácia o seu conteúdo. No clássico “A linguagem cinematográfica”, o historiador e crítico francês Marcel Martin analisa com profundidade os elementos que compõem essa linguagem, além de narrar o seu desenvolvimento e evolução no tempo e no espaço.

Tendo começado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular idéias: os nomes de Griffith e Eisenstein são os marcos principais dessa evolução, que se fez pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão filmicos cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico deles: a montagem (MARTIN, 2003, p. 16).

A montagem, em alguns casos chamada de edição, é a seleção de partes de um todo previamente filmado e a reunião dessas partes, não necessariamente na ordem cronológica de captação, fazendo com que essa nova combinação de imagens selecionadas ganhe um

significado anteriormente planejado por um roteiro que engendre uma narrativa, seja ela fictícia ou documental.

É o próprio Sergei Eisenstein (2002), cineasta e teórico russo, mencionado como “marco principal” por Martin, quem esclarece o conceito de montagem, em sua obra “O sentido do filme” que compõe a biblioteca básica de qualquer estudioso ou profissional do audiovisual.

O fato fundamental estava certo, e permanece certo: a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano — mas o produto. Parece um produto — em vez de uma soma das partes — porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente. A esta altura, ninguém realmente ignora que quantidade e qualidade não são duas propriedades diferentes de um fenômeno, mas apenas aspectos diferentes do mesmo fenômeno. Esta lei da física é verdadeira em outros campos da ciência e da arte (EISENSTEIN, 2002 [1942], p. 16).

A montagem, ou edição, dá significado e legibilidade ao conteúdo que define a função de um filme ou vídeo: entretenimento, educação, divulgação, propaganda etc. Neste sentido, a montagem é componente central da linguagem cinematográfica e elemento de análise de grande importância para a descrição dos documentos audiovisuais.

Cirne e Ferreira (2002, p. 120) acreditam que a descrição deve ser mínima: o título, a duração, a menção do realizador e do produtor, [...] a língua, o ano e o lugar de produção, o suporte e o formato, a menção de cor ou preto e branco, o gênero, os assuntos tratados, os locais e as personagens.

Nesse caso, esta pesquisa pressupõe que a descrição de tal gênero documental deve se basear na NOBRADE, inclusive pelo diálogo com arquivos de outros países, já que a norma brasileira de descrição segue padrões internacionais estabelecidos pelo Conselho Internacional de Arquivos (CIA).

Luiz Antonio Santana da Silva (2013) considera fundamental formular políticas nacionais de gestão de documentos que busquem conciliar as especificidades, a teoria arquivística, a questão dos direitos autorais e demais aspectos legais, visando à organização arquivística dos audiovisuais. Cabe comentar que o mesmo vale para entidades e organizações que precisam formular suas próprias políticas, com o fim de orientar o planejamento de preservação e os consequentes programas de preservação específicos. Silva (2013, p. 133) lembre que o documento de arquivo prova, além de promover lazer, cultura ou comunicação, quando fora do ambiente de arquivo.

Silva e Telma Campanha de Carvalho Madio (2013) compreendem o documento audiovisual como aquele que integra conjuntos arquivísticos, por conta de suas características

orgânico-probatórias. Portanto, consideram o “fazer arquivístico adequado aos documentos audiovisuais” (SILVA; MADIO, 2013, p. 52). Em busca de dar conta dos problemas dos documentos audiovisuais em arquivos, os autores têm uma proposta: o tratamento deve começar na produção, por meio da “identificação arquivística e classificação funcional” (SILVA; MADIO, 2013, p. 52). Segundo eles, lançando mão desses processos, “tais documentos são destinados adequadamente, tornando possível a eventual aplicação posterior das demais funções arquivísticas, como a avaliação e descrição” (SILVA; MADIO, 2013, p. 52).

A investigação, por eles conduzida, destaca que um dos seus grandes desafios em organizar documentos arquivísticos audiovisuais é reconhecer neles o caráter orgânico. “É necessário que fuçamos das políticas de preservação e conservação desses documentos, como se constituíssem em medidas eficazes de organização arquivística, a princípio” (SILVA, MADIO; 2013, p. 54), recomendam os autores.

Tendo em vista as reflexões apresentadas, sobejam algumas perguntas: a conexão orgânica é sempre possível de ser reconhecida? E quando se trata de um conjunto apenas de imagens em movimento, sem documentos que orbitem em torno de sua realização, como roteiros, contratos, sinopses, fichas técnicas, entre outros? Quais seriam os limites na recuperação dos metadados do contexto de produção?

O trabalho buscou investigar como o AN tem lidado com essa questão da gestão, em diferentes ocasiões. Pressupõe-se que a análise do objeto delineado possa iluminar os problemas advindos das práticas de organização de filmes, quando eles eventualmente chegam descontextualizados a uma instituição de guarda.

Outra pergunta que nasce quando pensamos nas conexões orgânicas entre os filmes e outros documentos necessários ao seu surgimento é como conectar a versão final de um produto audiovisual aos cópiões. Como proceder nestes casos? Existe um documento final, mas os intermediários, do ponto de vista do contexto de produção, seriam importantes também ou não? Trata-se de uma discussão diplomática oportuna e cabível. Existe um contexto que liga o filme aos documentos orbitais, todos os que concorreram na mesma ação que deu origem ao filme; mas existe um contexto que é a relação dos vários resultados intermediários antes da versão editada final.

O presente estudo, sobre a gestão dos arquivos audiovisuais pelo AN, vai permitir uma sistematização, no tempo, das práticas que foram executadas com os documentos e analisar ainda possíveis mudanças, além de abordar as tradições teórico-metodológicas que estiveram presentes nessa abordagem do AN aos filmes para termos esse passado, de certa forma, mapeado. Provavelmente não responderá a todas as perguntas acima, uma vez que elas

continuam sendo verdadeiros desafios aos gestores de arquivos dessa natureza, mas iluminará as formas com as quais lidaram os técnicos pioneiros enfrentando os mesmos problemas.

3 O ARQUIVO NACIONAL E A GESTÃO DO ACERVO AUDIOVISUAL: NOTAS SOBRE UMA HISTÓRIA EM PROCESSO (1980-2020)

3.1 Breve comentário sobre as fontes que alicerçam essa trajetória institucional

Diversas fontes documentais dão consistência a este estudo sobre a trajetória da Seção de Filmes. Em primeiro lugar, esta pesquisa analisou relatórios de atividades e de gestão, produzidos pela equipe de gestão de filmes e vídeos e também pela coordenação à qual se subordina, além de relatórios institucionais produzidos pela Direção-Geral do Arquivo Nacional, no período entre 1980 e 2019. Esta pesquisa tem lastro ainda em publicações, como revistas científicas e o mensário do Arquivo Nacional, nos instrumentos de pesquisa produzidos, entre outros documentos, como decretos, portarias, resoluções etc. Finalmente, contou com depoimentos dos principais integrantes da equipe da seção em estudo.

Os relatórios de atividades, de gestão, institucionais, entre outros, provenientes do objeto de nossa pesquisa, foram obtidos por meio do Sistema de Informação ao Cidadão (eSIC), acessado pelo site institucional, do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN) e de um pedido formalizado por email à Sala de Consultas, depois de uma primeira visita.

Foram obtidos 42 relatórios, a partir de 1981. Os relatórios de 1981 e 1982 foram produzidos pela Seção Iconográfica, com referências aos filmes e à movimentação de servidores que trabalhavam com filmes no Arquivo Nacional.

Foram localizadas apenas versões parciais dos relatórios referentes a 1995, 1997, 1998, 2000 e 2007. Não foi encontrado relatório consolidado do setor de imagens em movimento referente a 2008, sendo encaminhado o relatório anual da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos, com dados de todas as equipes. Também não foram localizados relatórios de atividades referentes a 1984, 1990, 1991, 1992, 1993 e 1999.

Os relatórios da equipe foram realizados para controle interno e para subsidiar os relatórios institucionais. Nem sempre seguem um modelo formal, pois não são as versões finais. Quando localizadas versões diferentes, ou complementares, foram encaminhadas ambas (caso dos anos 1983, 2002 a 2007, e 2018).

Foram utilizados procedimentos metodológicos da História Oral e elaboradas entrevistas semiestruturadas para a condução dos testemunhos. As transcrições integrais desses depoimentos encontram-se ao final do trabalho, nos apêndices A, B e C.

A estrutura temporal escolhida para narrar esta trajetória tem como marco a modernização do AN nos anos 1980, que coincide com a implantação da Seção de Filmes. Esta

narrativa começa oferecendo uma análise da trajetória anterior da instituição, no que toca ao aparecimento de filmes como documentos a serem custodiados pelo AN e, após o aparecimento da Seção de Filmes, a trajetória é apresentada por décadas, focando nos principais desafios e também nos desenvolvimentos de gestão ocorridos em cada período de dez anos. Nos pareceu uma boa forma de organizar as informações seguindo esses marcos temporais.

3.2 Da fundação do Arquivo Nacional aos primórdios da Seção de Filmes

Iniciamos por descrever a trajetória do AN desde a sua fundação, passando pela criação regimental da Seção de Filmes, em 1958, até fins de 1982, quando a instituição passou a ter responsabilidade pela gestão de filmes e vídeos.

Para conhecermos as condições conjunturais que antecederam a criação do AN, vale recorrer à pesquisadora Célia Maria Leite Costa:

A partir do século XIX, os historiadores, inspirados no modelo francês de arquivos e convencidos da necessidade do documento como prova empírica para desenvolver uma "história científica", começam a pressionar os arquivos de Estado para abrirem suas portas à pesquisa histórica. Assiste-se então ao surgimento de vários arquivos nacionais, entre eles o da Inglaterra, em 1838. No Brasil, o Arquivo Público do Império também foi fundado em 1838, no momento de afirmação da independência do país (COSTA, 2000, p. 218-219).

Segundo Costa (2000, p. 219), o Arquivo Público do Império tinha a missão de viabilizar o projeto político nacional e de “fortalecer as estruturas do Estado recém-fundado e consolidar a própria ideia do regime monárquico em um continente totalmente republicano”. Recolher a documentação produzida pela administração pública e os documentos referentes ao passado colonial, para dar condições à construção da história nacional, era o meio de atingir tal missão.

O Arquivo Público do Império tinha, como principal atividade, definida pelo seu marco regulatório de fundação, a guarda dos documentos probatórios, atribuindo legitimidade à ação política e administrativa do Estado. Cabia à instituição dar subsídio empírico à escrita da história e à ação dos políticos e administradores do Império.

Embora o Arquivo fosse o guardião dos documentos administrativos do Estado, não o era em sua totalidade. Tinha seus próprios arquivos o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), ao qual coube o papel de arquiteto da nacionalidade a ser construída, e ao Arquivo, o de depositário legal de instrumentos necessários ao alcance desse objetivo. “O Arquivo foi coadjuvado por outras instituições, em atividades ou funções que seriam de sua exclusiva competência” (COSTA, 2000, p. 227).

Boa parte dos documentos diplomáticos do Estado permaneceu no Ministério dos Negócios Estrangeiros e integram hoje o fundo do Arquivo Histórico do Itamaraty. A documentação acerca das “medidas repressivas adotadas pelo governo em face das rebeliões provinciais que ameaçavam a unidade nacional” está hoje sob a guarda do IHGB ou do Museu Imperial em Petrópolis (COSTA, 2000, p. 227).

O Arquivo não gozava de prestígio político, não tinha orçamento próprio, e suas instalações eram precárias, sem condições de preservar o seu acervo, por mais de 50 anos. Enquanto os arquivos nacionais europeus atendiam também o cidadão, estando seus documentos abertos à consulta pública e à pesquisa histórica, o Arquivo Público Imperial “restringia o acesso aos seus documentos à burocracia do Estado, perpetuando a política de sigilo oficial dos tempos coloniais” (COSTA, 2000, p. 228).

O Arquivo Público era a face oculta e arcaica do Estado imperial. [...] O sentimento de pertencimento, o sentido da história, o apelo às tradições, próprios da concepção romântica de nação, eram elementos legitimadores de uma nação de poucos. A grande maioria dos brasileiros continuou à margem desse processo, prolongando a experiência vivida no período colonial. O projeto nacional dos políticos e intelectuais românticos brasileiros criou um Arquivo atrofiado, exclusivamente a serviço do Estado, de portas fechadas para a sociedade e o cidadão (COSTA, 2000, p. 229).

A ausência de uma política brasileira de arquivos marcou todo esse período, tanto que a Lei nº 8.159, de janeiro de 1991, conhecida como “lei de arquivos” (BRASIL, 1991), só foi promulgada 150 anos depois da fundação do Arquivo Público. A autora considera que, atualmente, o Arquivo Nacional e o Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) desempenham importante papel na construção da cidadania brasileira. Previsto na lei de arquivos, o CONARQ foi criado por decreto presidencial, em junho de 1994, para definir e implementar uma política para os arquivos públicos e privados, em âmbito nacional. “A partir de então, constituiu-se em um importante instrumento em favor da preservação e do acesso ao patrimônio documental do país”, avalia Costa (2000).

Com um ano à frente da gestão do Arquivo Nacional e depois de ler todos os relatórios desde 1844, o historiador José Honório Rodrigues publica, em 1959, um diagnóstico em que afirma ter sentido “desolação diante do espetáculo deprimente de desorganização e abandono que revelava a velha instituição” (RODRIGUES, 1959, p. 4). Rodrigues faz um retrospecto da estrutura, segundo o qual a instituição nasceu com três seções: administrativa, legislativa e histórica. O Regulamento de 1870 criou a seção judiciária, ligada à legislativa. No Regulamento de 1923, seguia com três seções técnicas: a administrativa, a legislativa e judiciária, e a histórica, mais a biblioteca, a secretaria e a portaria.

Rodrigues resume as linhas gerais do novo desenho do Arquivo Nacional e o contexto em que foi elaborado:

Não era possível admitir que depois da modernização da Biblioteca Nacional, da criação do Instituto Nacional do Livro e do Museu Imperial, permanecesse o Arquivo Nacional em flagrante desequilíbrio, no desenvolvimento nacional, com outras parcelas da vida cultural do país. Para transformá-lo numa organização dinâmica e viva, que defende, arrume e torne acessível o patrimônio documental brasileiro, era necessário proceder a reforma estrutural da repartição. Foi esse o nosso primeiro objetivo. O novo Regimento aprovado pelo Decreto nº. 44.862, de 21 de novembro de 1951, define o Arquivo como uma repartição nacional, fixa a política de arquivos, estabelece suas atribuições e objetivos, defende e amplia a coleta selecionada em todo território nacional e em todas as fontes de documentação federal; estende essa defesa pela preservação do documentário em filmes, discos, fotografias; cria serviços de pesquisa e informação históricas, relacionando-os com os serviços iguais nas Forças Armadas e em outras instituições públicas e privadas (RODRIGUES, 1959, p. 10).

O diretor do Arquivo Nacional explicou que o novo regimento criara o Serviço de Documentação Escrita, que passou a reunir os acervos das antigas seções legislativa e judiciária, histórica e administrativa, juntando toda a documentação proveniente dos três poderes da União e das organizações descentralizadas. O Serviço de Pesquisa Histórica também é criado, que tanto dava apoio à pesquisa quanto à formação de cursos de preparação e aperfeiçoamento de recursos humanos.

Apresentando-se como fato relevante para esta pesquisa, cria-se o Serviço de Documentação Cartográfica e Fonofotográfica, que abriga as seções de filmes, de mapas, fotografias, microfilmes e documentação sonora. Contempla-se, pela primeira vez, a documentação cinematográfica no âmbito do AN.

O arquivista Thiago de Oliveira Vieira (2014) descreve a evolução institucional, no âmbito do AN, do tratamento dos arquivos especiais, antiga classificação que inclui também, mas não somente, a documentação filmográfica e videográfica, ou seja, documentos de imagens em movimento, com som ou não. Vieira (2014) confirma que a primeira vez em que surge a Seção de Filmes foi em 1958, já no bojo da gestão de José Honório Rodrigues, como foi dito anteriormente.

Desde sua criação, em 1838, o Arquivo Nacional passou por diversas transformações em sua estrutura interna. A presença dos documentos especiais na estrutura da instituição sótem início por meio do regimento aprovado pelo Decreto no 44.862, de 21 de novembro de 1958. Neste regimento, foi criado o Serviço de Documentação Cartográfica e Fonofotográfica, que se subdividia em seis seções: Seção de Mapas, Seção de Fotografias, **Seção de Filmes**, Seção de Microfilmes, Seção de Documentos Sonoros e Seção de Fonofotografia (VIEIRA, 2014, p. 91, grifo nosso).

De acordo com o regimento, cabia à Seção de Filmes, como uma das seis seções subordinadas ao Serviço de Documentação Cartográfica e Fonofotográfica, “recolher, registrar, inventariar, classificar, catalogar, guardar e conservar os documentos” (VIEIRA, 2014, p. 92) sob sua responsabilidade.

O historiador e pesquisador Paulo Roberto Elian dos Santos (2014) classifica como inovadora a gestão do historiador José Honório Rodrigues, no período em que esteve à frente do AN, entre 1958 e 1964. Santos aproxima o AN do Departamento Administrativo do Serviço Público (Dasp), fundado em 1938, ano seguinte à instituição do Estado Novo, e à Fundação Getúlio Vargas (FGV), criada em 1944 como referência no ensino superior em administração pública, para afirmar que, no período estudado, os arquivos “alcançaram um lugar na cultura e no projeto de desenvolvimento” do país (SANTOS, 2014, p. 18).

Santos (2014, p. 29) considera “a criação do Dasp [...] um marco na concepção de uma carreira dedicada ao tratamento dos arquivos na administração pública e, sobretudo, no surgimento de uma elite técnica que desempenharia papel central nos rumos da Arquivologia brasileira nas décadas seguintes”. Nesse contexto, o autor chama a atenção para os destaques na gestão de José Honório Rodrigues:

Durante a administração José Honório, destacam-se as visitas dos arquivistas Henri Boullier de Branche, da França, e T. Schellenberg, dos Estados Unidos, e a criação e a implementação do Curso Permanente de Arquivos (CPA). Embora não tenham existido relações orgânicas entre a experiência descrita anteriormente (Dasp e FGV) e o processo institucional do Arquivo Nacional no período, é possível afirmar que eles se complementam na medida em que incorporam em graus diferenciados aspectos relacionados a experiência prática, ao conhecimento teórico e metodológico, à profissionalização e às políticas públicas (SANTOS, 2014, p. 37).

Boullier de Branche, segundo o pesquisador, foi quem levou ao AN a noção de arquivo permanente ou histórico, coerentemente com a mentalidade arquivística francesa. Santos recorre ao depoimento da bibliotecária Nilza Teixeira Soares, personagem histórica da Arquivologia brasileira, que fez dois cursos com o francês. Segundo o depoimento de Nilza Soares a Elian dos Santos, até então os cursos eram muito primários, abordando arquivos correntes, protocolos e tramitação (SANTOS, 2014, p. 40).

Schellenberg, então vice-diretor do arquivo nacional dos EUA, também veio ao Brasil, deixando, na sua passagem pelo AN, seu legado para a Arquivologia brasileira. Seu curso e suas obras foram traduzidos para o português, entre elas a mais importante, “Arquivos modernos: princípios e técnicas”, cuja versão brasileira ficou por conta de Nilza Soares. Segundo Santos, tal tradução colaborou de maneira expressiva para a realização de muitos

trabalhos desenvolvidos no Brasil, notadamente no tema da avaliação de documentos (SANTOS, 2014, p. 43).

O fortalecimento técnico do AN foi uma das prioridades de José Honório Rodrigues à frente da instituição, avalia o autor. Santos (2014, p. 44) aponta ainda que prevaleceu na Arquivologia brasileira o conhecimento de matriz anglo-saxão, sem prejuízo da também importante influência de tradição francesa. A atuação de técnicos estrangeiros, promovida por Rodrigues, incentivou a formação no exterior entre os arquivistas brasileiros.

Segundo Paulo Elian dos Santos (2008), a década de 1970 foi testemunha de importantes avanços no campo arquivístico brasileiro. Em 1971, criou-se a Associação dos Arquivistas Brasileiros (AAB) tendo, entre os objetivos da entidade, a defesa e a proteção de arquivos. O 1º Congresso Brasileiro de Arquivologia, realizado em 1972, estabeleceu a discussão em nível nacional sobre a necessidade de uma lei brasileira de arquivos. No mesmo ano, considerado ano-chave para a institucionalização da Arquivologia no país, o Conselho Federal de Educação (CFE) aprova a criação de cursos de Arquivologia em nível superior, reconhecendo o valor acadêmico da disciplina. O primeiro curso de graduação em Arquivologia foi criado num convênio entre o AN e a UFRJ. Em 1978, a regulamentação da profissão de arquivista representa mais um passo essencial da consolidação institucional da Arquivologia. O periódico *Arquivo e Administração* também foi peça-chave para propagar as ideias de uma comunidade arquivística em busca de reconhecimento e institucionalização.

José Maria Jardim (2014) afirma que a década de 1980, apesar da alcunha de “década perdida”, formulada a partir de pressupostos econômicos, representou uma era de grandes avanços na Arquivologia brasileira, depois da década de 1970 representar o início da institucionalização dessa ciência aplicada em âmbito nacional. Nesse contexto, Jardim delimita um recorte temporal:

Parte-se da perspectiva de que, nessa década, ocorreu um conjunto de processos que se inicia em 1980, com a direção-geral de Celina Vargas do Amaral Peixoto no Arquivo Nacional, e culmina com a aprovação da Lei nº 9.159 de 8 de janeiro de 1991. É possível que esse “ciclo renovador” da Arquivologia no Brasil, nos anos 1980, tenha se encerrado ou, no mínimo, adquirido novos contornos, a partir da aprovação dessa lei que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados (JARDIM, 2014, p. 143).

Jardim (2014, p. 143) atribui ao diagnóstico sobre a situação do AN, produzido pela equipe de Celina Vargas, e à qualidade de seu conteúdo, o norte de um processo de inovação técnico-científica e um “discurso político renovador em torno do Arquivo Nacional”. Segundo o autor, “a qualidade do diagnóstico legitimou propostas de mudanças.” A recém empossada

diretora-geral do Arquivo Nacional encontra, segundo relata, um cenário de abandono e descontrole do acervo sob a guarda da instituição.

Ao assumir a direção do Arquivo Nacional, em junho de 1980, já conhecia a difícil situação funcional que se encontrava o órgão que deveria administrar e a dimensão dos problemas institucionais a serem enfrentados. No entanto, jamais poderia imaginar a situação de abandono físico e de inadequação do órgão aos formatos mais modernos da administração pública tampouco, o que é mais grave, o total desconhecimento sobre a metodologia adotada em outros países e a incapacidade de reflexão sobre os erros técnicos que vinham sendo adotados, ano após ano, sem qualquer questionamento. [...] Sem dinheiro, sem espaço, sem pessoal e sem a autoridade legal necessária ao cumprimento de suas funções o Arquivo Nacional era uma ficção. Não era arquivo porque dos 18 mil metros lineares sob sua guarda, desconhecia-se a metade. E não era nacional porque, na verdade, possuía apenas um depósito regional na cidade do Rio de Janeiro, além do depósito de Brasília (Relatório da Direção-Geral do Arquivo Nacional, 1985 - 1989). (PEIXOTO, 1988, *apud* JARDIM, 2014, p. 145).

O relato da socióloga Celina Vargas do Amaral Peixoto, publicado em 1988, em muito lembra o de José Honório Rodrigues, 30 anos antes, quanto aos problemas identificados na instituição arquivística. Apesar das diferenças conjunturais de cada momento histórico, problemas de infraestrutura, pessoal e relevância voltaram a ser atribuídos ao AN, apenas três décadas depois. Segundo Jardim (2014), a direção-executiva do Conselho Internacional de Arquivos (CIA) manifestou-se no sentido de reafirmar o diagnóstico da então diretora-geral do AN.

Segundo consta do relatório da Direção-Geral da instituição, lembra Jardim (2014), as atividades desenvolvidas nos primeiros quatro anos da gestão de Celina Vargas do Amaral Peixoto tiveram o objetivo de fazer o AN aprofundar o conhecimento e ter efetivo controle do acervo, além de torná-lo eficaz e eficiente à frente do Sistema Nacional de Arquivos.

Jardim (2014) afirma que, por escassez no Brasil de marcos teóricos e metodológicos que orientassem o Programa de Modernização do AN, a opção foi o intercâmbio com outras instituições brasileiras, a contribuição de consultores internacionais em visita à instituição, e o envio de funcionários para formação em cursos e estágios na Europa, EUA e Canadá. O apoio da Unesco e CIA legitimou internacionalmente, não só no aspecto político como no teórico-científico, tal programa em implantação no AN.

Na época, quatro grandes frentes de trabalho foram estruturadas: identificação do acervo recolhido e a recolher, arranjo de séries ou fundos documentais, apoio ao trabalho de identificação e arranjo, e implantação do Sistema Nacional de Arquivos (SINAR).

A experiência advinda do trabalho desenvolvido viabilizou a consolidação de um método capaz de processar grandes quantidades de documentos públicos, aplicável tanto à

documentação textual quanto à documentação “não convencional”, como filmes e vídeos, estes sob responsabilidade de gestão da Seção de Filmes, reconfigurada e fortalecida a partir de 1982, como consta de artigo assinado por Ana Maria de Lima Brandão, então ex-coordenadora do convênio entre FGV e AN, e por Paulo de Tarso Rodrigues DiasPaes Leme, então diretor da Divisão de Documentação Audiovisual do AN, e publicado na edição da revista “Acervo” relativa ao primeiro semestre de 1986, ano de criação da publicação.

A Seção de Filmes, até 1982, detinha apenas a guarda dos negativos de microfilmes (cujos positivos encontram-se na Sala de Consultas), alguns filmes cinematográficos originários de arquivos particulares e negativos fotográficos. Atualmente esta seção está sendo reformulada e seu acervo definido com o recente recolhimento de cerca de seis mil filmes cinematográficos, inicialmente acumulados pela Empresa Brasileira de Notícias (BRANDÃO; LEME, 1986, p. 55).

Segundo os autores do artigo, apesar da preocupação do Arquivo Nacional em receber novas “espécies documentais emergentes” (BRANDÃO; LEME, 1986, p. 56), a instituição teve que lidar com a ausência de planejamento e de pessoal especializado para o devido tratamento. Como consequência, houve dispersão da documentação, perda de proveniência, acúmulo de documentos não arquivísticos, segundo relatam os autores, problemas de tratamento e recuperação da informação. Não havia ainda uma política que definisse o que deveria constituir o acervo audiovisual no Arquivo Nacional.

Brandão e Leme (1986) afirmam que o projeto de modernização institucional e administrativa do AN buscava superar essas e outras dificuldades por meio da identificação do acervo e da recuperação da proveniência, da aplicação de normas e procedimentos técnicos no tratamento documental, além da localização prospectiva de documentos audiovisuais produzidos pela administração pública federal dispersos em outras instituições, além da instauração de uma política de acervo para a Divisão de Documentação Audiovisual.

Embora existisse desde 1958, quando foi criada por meio de regimento aprovado na gestão de José Honório Rodrigues, a Seção de Filmes só passa a gerenciar documentos audiovisuais em fins de 1982, tendo realizado atividades relacionadas a microfilmes por 24 anos. É a partir da década de 1980 que a Seção de Filmes dá os seus primeiros passos no tratamento de filmes e vídeos, no âmbito no AN.

3.3 Seção de Filmes do Arquivo Nacional: primeiros anos de atuação (década de 1980)

A década de 1980 é o período em que a Seção de Filmes dá os primeiros passos como responsável pelo tratamento de filmes e vídeos no âmbito do AN. O marco transformador é o recolhimento, em 1982, do acervo da Agência Nacional², extinta agência de notícias federal, resultado da iniciativa de Celina Vargas que, como vimos, liderava um processo de modernização na instituição, na época.

Com isso, o serviço é organizado, há um esforço no sentido de consolidar um conteúdo capaz de dar base teórico-metodológica aos procedimentos e práticas adotados, e investimentos são feitos na capacitação de profissionais para lidar com as peculiaridades do acervo de imagens em movimento.

É preciso começar um pouco antes da chegada das primeiras latas de filme, para compreender melhor essa trajetória. Em 1981, um ano antes de a Seção de Filmes deixar de ser repositório de microfilmes para gerir documentos filmográficos e videográficos, Clóvis Molinari Júnior e Marcus Alves, pioneiros na sua reconfiguração em 1982, ocupavam, respectivamente, as funções de pesquisador-assistente e auxiliar de pesquisa, na Seção Iconográfica e Cartográfica, trabalhando com a iconografia.

O relatório da seção que tratava e preservava documentos iconográficos e cartográficos de 1981 dá conta do alinhamento das atividades de tal setor com as novas diretrizes modernizantes da direção de Celina Vargas, no sentido de obter o controle total sobre o acervo. Entre os objetivos da seção descritos no relatório, podemos destacar:

1 Objetivos: 1.1 Controlar o acervo iconográfico através de seu conhecimento extensivo; 1.2 Elaborar instrumentos de pesquisa que permitam o acesso do usuário; 1.3 Definir normas para tratamento da documentação; 1.4 **Contribuir para o estabelecimento de normas de avaliação e seleção para documentos audiovisuais;** 1.5 Estudar e propor formas de melhor acondicionamento da documentação visando à sua preservação; 1.6 Contribuir para a definição da linha de acervo da Seção Iconográfica e Cartográfica do Arquivo Nacional, dirigida para o estabelecimento de uma política geral da documentação sob sua guarda (ARQUIVO NACIONAL, 1981, p. 112, grifo nosso).

O “Relatório das Atividades da Divisão de Documentação Audiovisual do Arquivo Nacional no Exercício de 1981”, instância superior à Seção de Filmes e à Seção Iconográfica e Cartográfica, ambas no mesmo nível hierárquico dentro da estrutura, aborda os desafios

²Quando foram recolhidos, os fundos Agência Nacional e Empresa Brasileira de Notícias (EBN) confundiam-se, mas ambos foram identificados e separados conforme o tratamento deles avançou. Quanto ao fundo EBN, o seu respectivo catálogo foi disponibilizado em 2000. “São apenas 07 filmes, inicialmente agregados ao conjunto do acervo da Agência Nacional” (ARQUIVO NACIONAL, 2002, p. 7). Já o catálogo do acervo cinematográfico da Agência Nacional abrange “694 filmes - em sua maioria cine-jornais que, por sua vez, contêm diversas reportagens de época” (ARQUIVO NACIONAL, 1989, p. 27).

impostos pelo trabalho com a documentação audiovisual, mas vale lembrar que o termo audiovisual não inclui, neste caso, apenas documentos filmográficos e videográficos, em desuso atualmente. Importante destacar que, naquele começo de década e de processo de modernização, buscava-se a construção de um arcabouço teórico-metodológico que proovesse consistência às formas de abordar documentos de gêneros distintos

Em contato direto com o acervo aprofundou-se uma reflexão a respeito da especificidade da documentação a ser tratada pela Divisão de Documentação Audiovisual. Este esforço de conceituação pode ser caracterizado através de vários movimentos: busca de bibliografia especializada, discussão interna das contribuições relevantes em confronto com o acervo, elaboração de subsídios para as diversas Comissões internas que pensam globalmente o Arquivo Nacional, participação ativa nestas Comissões, adequação dos princípios gerais elaborados à especificidade da documentação, etc. (ARQUIVO NACIONAL, 1981, p. 1).

O trecho a seguir, do mesmo relatório, revela o esforço de uma reorganização profunda do acervo em favor de seu controle e preservação. Um dos aspectos importantes do processo de modernização pretendido pela nova Direção-Geral é a adoção de uma visão gerencial calcada em princípios arquivísticos, lançando mão do princípio da proveniência, na busca da identificação de fundos, de procedimentos de controle que auxiliem na fase de seu recolhimento e das atividades de arranjo e descrição, matriciais para o controle de documentos arquivísticos.

A questão dos fundos passou a ser encarada como dado prioritário, tentando-se, sempre, o seu resgate. Embora em grande parte dos casos este não seja possível, (seja por impossibilidade de levantamento de seu fundo, série ou sub-série de origem, seja por seu caráter artificial dentro do Arquivo Nacional) este procedimento coloca a unificação da Documentação Audiovisual e Escrita como a postura correta, em termos arquivísticos. Como caminho inverso está sendo pensada uma ficha de transferência de documentos visuais e sonoros que se encontram atualmente na Divisão de Documentação Escrita (ARQUIVO NACIONAL, 1981, p. 3).

No contexto do processo de modernização do AN, Molinari Júnior (2019) lembra³ das condições encontradas por Celina Vargas e sua equipe. Uma delas diz respeito às questões sobre a natureza de documentos de materialidades distintas daquelas dos documentos de arquivo tradicionais, como os documentos bibliográficos e os tridimensionais:

[...] o primeiro diagnóstico que foi feito descobriu-se que nós tínhamos objetos museológicos, objetos tridimensionais, tínhamos objetos bibliográficos e havia então uma grande discussão sobre qual era a finalidade daquilo, qual é o verdadeiro

³ Clóvis Molinari Júnior deixou um depoimento filmado em 19 de março de 2019, concedido à ONG SER Cidadão, que atua na área de educação em arquivos no AN. O arquivo digital com a entrevista foi localizado na Ilha de Edição de Vídeos, em cópia nas versões Mov e MP4. A transcrição desse depoimento encontra-se no final desse trabalho no “Anexo A” desta dissertação.

documento que deve permanecer no arquivo e aquilo que não é. Então muitas perguntas foram feitas, muitos objetos tridimensionais foram trocados com outras instituições (MOLINARI JÚNIOR, 2019, p. 4).

O “Relatório Final de 1982”, da Seção Iconográfica e Cartográfica, registra que a Molinari Júnior, na época atuando na seção Iconográfica, foi encomendado um estudo sobre documentação filmográfica, com o fim de orientar a montagem de uma “filmoteca”⁴ no AN, com vistas ao possível recolhimento que acabou sendo o marco transformador da gestão de filmes e vídeos na instituição.

Foi solicitado ao Clóvis Molinari, Pesquisador Assistente, ampliar uma relação, anteriormente elaborada, sobre equipamentos necessários para a montagem de uma filmoteca no Arquivo Nacional. O objetivo dessa solicitação foi devido a possibilidade de recolher-se os filmes da Empresa Brasileira de Notícias. Esse texto é uma compilação adaptada de outros, e teve como objetivo auxiliar na discussão de procedimentos a serem observados. Nele, também, são discutidas a conservação e/ou recuperação da película, e as alternativas viáveis em termos de Brasil. Finalmente atenta para algumas considerações sobre organização e recuperação da informação, além de uma relação ideal dos equipamentos necessários para a montagem da filmoteca (ARQUIVO NACIONAL, 1983a, s/p.).

A documentação informa a respeito do estudo sobre documentação filmográfica, a cargo de Molinari. O objetivo deste estudo encomendado ao pesquisador assistente consistia em um levantamento do equipamento necessário para a montagem de uma filmoteca no AN, para prover guarda adequada ao gênero documental que chegava em quantidade relevante. O estudo ainda instrumentalizava o debate em torno dos procedimentos a serem adotados, pontualmente acerca da organização e recuperação da informação dos fundos de filmes (ARQUIVO NACIONAL, 1983a, s/p.).

Na entrevista que deu à “Revista Arquivo em Cartaz” de 2017, ano em que foi homenageado no Festival Internacional de Cinema de Arquivo, o historiador Clóvis Molinari Júnior lembra dos primórdios da Seção de Filmes e sua equipe inicial lidando com o desafio de enfrentar o primeiro fundo filmográfico de volume que trouxe, a reboque, a maior parte dos problemas que um arquivo desse tipo impõe aos arquivos de custódia.

A Seção de Filmes foi criada e faço questão de dar os nomes da primeira equipe: **Marcus Alves e Agnaldo Neves**. Depois vieram outros, igualmente importantes. Mas nas origens, o trio inicial teve o trabalho gigantesco de rebobinar e identificar mais de

⁴ “Cinemateca: Instituição ou serviço que reúne, conserva, realiza processamento técnico e dá acesso a documentos cinematográficos. Também chamada filmoteca”. Arquivo Nacional (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

mil cópias em 35mm da Agência Nacional. Demos o sangue, literalmente. Acidentes aconteciam, apesar dos cuidados. Tínhamos conhecimento dos riscos do manuseio de películas cinematográficas deterioradas e os produtos químicos insalubres (MOLINARI JÚNIOR, 2017, p. 99, grifo nosso).

O historiador e cineasta descreve em seu depoimento o fascínio que aquela missão exercia sobre a equipe que liderava, revelando um envolvimento passional que inspirava grande dedicação ao trabalho ainda por vir. Clóvis, como visto, já vinha de trabalhos com o acervo iconográfico, que abriu caminho para a percepção de que os novos suportes e formatos dos registros audiovisuais e sonoros, ainda não uma realidade do Arquivo Nacional, logo estariam presentes. Sobre o espírito da equipe no primórdios dos trabalhos e sobre a especificidade dos documentos iconográficos nos arquivos Clóvis destaca:

[...] o Arquivo Nacional, na velha sede, reuniu uma turma de abnegados e apaixonados pela missão, nós ficamos encantados. Contudo, não existia ainda o arquivo cinematográfico, o arquivo fonográfico em grande quantidade, havia uma certa timidez do ponto de vista do suporte modernos [sic] audiovisuais, mas era riquíssimo em relação a documentação escrita, sobretudo sobre o período da guerra do Paraguai (MOLINARI JÚNIOR, 2019, p. 4).

Uma das marcas desse período era a formação da equipe que veio trabalhar com Celina Vargas, composta por profissionais das ciências sociais, muitos sociólogos e historiadores. Não havia predominância de arquivistas, até porque a formação superior em arquivo ainda se iniciava. Em relação ao perfil do corpo técnico desses primeiros tempos, Molinari Júnior (2019) esclarece:

Portanto, nós que chegávamos, eu por exemplo, era historiador, formado em história, existiram alguns arquivistas e muitos cientistas sociais, claro que existiam técnicos também para laboratório fotográfico, laboratório sonoro, mas a grande maioria a Celina preferiu contratar historiadores porque ela acreditava naquele tempo que os historiadores teriam maior facilidade de entender o mundo da Arquivologia do que o contrário, os arquivistas entenderem o processo histórico (MOLINARI JÚNIOR, 2019, p. 2).

Com a entrada paulatina de novos conjuntos, a instituição prevê uma série de ações necessárias para a gestão do material fílmico, desde o conhecimento dos aspectos legais que envolvem os usos de filmes para pesquisa, quanto a busca por modelos de experiência de gestão já em curso, como o das cinematecas brasileiras. Em paralelo, busca também dominar metodologias de identificação e de descrição de filmes, necessárias à classificação do material. Dessa forma, a Seção de Filmes vai criando as condições de seu desenvolvimento (ARQUIVO NACIONAL, 1982a, p. 408).

Em 1983, consta em relatório que os trabalhos de identificação de filmes corriam em paralelo à elucidação de problemas relacionados à mistura de fundos. O acervo da Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN⁵) foi recolhido na mesma época da chegada da Agência Nacional, demandando procedimentos de identificação do fundo. Ao mesmo tempo, há um esforço de organização do acervo do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES⁶), cuja entrada é anterior a setembro de 1982. Os filmes do IPES, entre outros, também de 16mm, estavam sob a guarda da Seção Sonora, portanto deslocados da seção prevista para geri-los. Uma série de equívocos foram encontrados, desde a recuperação errada do próprio título do filme, até confusões quanto a dados técnicos. Como os filmes do IPES estavam misturados a outros, procedeu-se a um processo de identificação na busca de suas respectivas proveniências (ARQUIVO NACIONAL, 1983b, s/p.).

A Seção de Filmes colaborou na realização de um questionário usado pela equipe responsável pela interface do AN com instituições que demandavam o recolhimento de filmes do poder público federal. Tal questionário tinha o fim de levantar informações detalhadas sobre o que eram considerados os fundos audiovisuais, e era acompanhado de uma exposição técnica sobre as particularidades dos filmes, como suportes e bitolas (ARQUIVO NACIONAL, 1983b, s/p.).

Os relatórios também apontam para a elaboração de métodos de tratamento que vão se sofisticando quanto mais a equipe ganha conhecimento e experiência com o tipo de documentação que chega na Seção de Filmes. Assim, a constatação de que os copiões – cópias dos negativos com todas as cenas filmadas, sem cortes, com o fim de ser referência para a montagem do filme – detinham as condições documentais mais propícias ao tratamento como documentos completos em detrimento de pequenos trechos ou cópias de circulação, por exemplo, começam a sedimentar as bases das ações de tratamento para outros fundos.

⁵A Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN) é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC), criada em 1956, para desenvolver a política nacional de energia nuclear. COMISSÃO NACIONAL DE ENERGIA NUCLEAR (CNEN). **Quem somos**, [20--]. Disponível em: <http://www.cnen.gov.br/quem-somos>. Acesso em: 3 set. 2020. O catálogo da CNEN registra sete filmes. (ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento. **Catálogo de Filmes da Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2002b.

⁶O Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) foi uma organização de oposição ao governo do presidente João Goulart (1961-1964). PAULA, Christiane Jalles de. **O Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais: IPES**. Rio de Janeiro: FGV CPDOC online, [20--]. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/O_Instituto_de_Pesquisa_e_Estudos_Sociais. Acesso em: 3 set 2020. O catálogo do IPES registra 15 filmes. ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Seção de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento. **Catálogo de Filmes do Fundo IPES**: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000b.

Chamamos a atenção apenas para um critério, ainda não mencionado, quanto aos copiões. Quando encontramos no interior da lata pequenos rolinhos, procedemos a uma transferência do material [...] Os filmes não sofrem nenhum tipo de tratamento, trata-se de trechos na fase de pré-montagem. Quando o copião é grande, quer dizer, integral, estamos identificando-o normalmente. O fato de ser cópia integral e sonorizada, dá ao filme o “estatuto” de filme fechado, pois ele reproduz fielmente a versão oficial pretendida pela Agência Nacional. A consideração destes copiões também se justifica porque existe a possibilidade deles estarem em melhor estado que as cópias de circulação, geralmente bastante danificadas pelas sucessivas projeções (ARQUIVO NACIONAL, 1983c, s/p.).

Os relatórios examinados abordam ainda a documentação organicamente relacionada aos filmes, os copiões, entre outras informações. Registra importantes ações de tratamento técnico dos filmes mais relacionadas à qualidade da informação: identificação de personagens, pesquisa sobre cronologia dos filmes, organização sequencial de fragmentos para identificação e descrição, ações que apontam para um aprofundamento sobre o conhecimento do acervo.

A documentação anexa aos filmes, tais como roteiros e marcações de luz, anteriormente organizada de forma preliminar, foi agora inteiramente revista e reorganizada, estando já disponível para consultas. Os chamados copiões, isto é, cópias em estágio anterior a edição final dos filmes, e por isso mesmo contendo cenas inéditas, vêm sofrendo identificação progressiva. Simultaneamente, procede-se a organização sequencial dos muitos fragmentos de filmes que vieram junto com o acervo propriamente dito. Outra frente de trabalho empreendida pela Seção, refere-se a pesquisa sobre a cronologia dos filmes identificados, grande parte dos quais não possui indicação a esse respeito. [...] Concomitantemente, realiza-se a identificação dos personagens que figuram nos filmes principais, ou seja, aqueles que têm tido maior demanda de consulta (ARQUIVO NACIONAL, 1986, p. 3).

O conteúdo dos documentos analisados evidencia o trabalho que era necessário para a identificação de material que vinha muitas vezes fragmentado; que era necessário ao conhecimento amplo para tomada de decisão quanto ao que identificar, ver e rever listagens, checar as latas, observar o que continham, identificar os documentos mais completos, distinguir o que estava em nitrato ou acetato⁷, distinguir o que era cópia de circulação (de exibição) e copião (pré-montagem).

Uma revisão na listagem permitirá a avaliação do volume de negativos em contraste com as cópias; além de possibilitar uma contagem precisa de cada espécie (título) de documento. Caso nos detivéssemos nos instrumentos de pesquisa (listagem e fichário), poderíamos avaliar o número exato de negativos de som e negativos de imagem e das cópias combinadas, dos cine-jornais de atualidades, etc. Só não o

⁷ Filme de nitrato: filme cujo suporte é o nitrato de celulose, não mais utilizado por estar sujeito à combustão espontânea. Filme de acetato: filme com base composta de acetato de celulose, utilizado em substituição ao filme de nitrato por oferecer maior segurança contra a inflamabilidade. ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

fazemos porque é necessário sem demora encerrar a identificação das latas grandes e, posteriormente, das latas de 16mm. Somente ao término destas etapas poderemos com segurança, “levantar” e estudar o acervo em seu conjunto de aspectos (ARQUIVO NACIONAL, 1983d, s/p.).

O relatório contém uma nota importante sobre a metodologia de trabalho no tratamento das latas de filme, em busca da organicidade dos documentos audiovisuais. Registra que as informações que vinham anexadas ou próximas aos filmes, nos seus mais variados formatos ou conteúdos, deveriam ser valorizadas como possíveis evidências para identificação e não seriam separadas a não ser após a devida análise.

Apenas a título de registro, comunicamos mais um procedimento no processo de identificação, que no futuro será melhor detalhado na descrição completa que pretendemos fazer da metodologia empregada. Trata-se do seguinte: todo e qualquer papel, anotação, bilhete, roteiro de som ou imagem, encontrados no interior das latas, mesmo sendo um evidente equívoco, são mantidos nas respectivas embalagens para depois, somente depois, na fase de abordagem de conteúdo, serem avaliados e definidos seus destinos (ARQUIVO NACIONAL, 1983d, s/p.).

A elaboração de fichas contendo informações básicas sobre o acervo que ia sendo tratado aponta para o esforço por controlar o volumoso material ao mesmo tempo em que possibilitava o acesso ao mesmo, fato que sublinha a diferença entre esses e os documentos textuais nos arquivos, do ponto de vista das práticas de registro e de formação de um produto documentário final. A quantidade e a variedade de peças que podem estar contidas num arquivo de filmes, dependendo de seu produtor, impressionam e contribuem para tornar a gestão desses conjuntos um grande empreendimento do ponto de vista da compreensão do contexto documentário visando a sua organização. Assim, chama a atenção a descrição de procedimentos para construir instrumentos de pesquisa para o acervo em tratamento.

Para servir de índice estabeleceu-se, no que toca às películas, uma ficha de catálogo, ordenada alfabeticamente por título, que se constitui num instrumento de busca dos filmes e também de controle da espécie do documento. Ou seja, a ficha registra quantos rolos existem relativos ao mesmo título, se é negativo de som ou de imagem, se é cópia, etc. Pelas fichas, teremos a medida exata do número de duplicatas e, o que é mais importante, a existência ou não da matriz negativa. Novas fichas serão feitas assim que novos filmes forem identificados. Com relação aos filmes de 16 milímetros, o mesmo fichário (que até o momento se ateu somente aos filmes de 35mm) será usado. Ao lado do título, do código e da especificação de conteúdo, também estará registrada a bitola (35 ou 16 mm) (ARQUIVO NACIONAL, 1983e, s/p.).

Além dos perfis de formação da equipe inicial, outros perfis profissionais passam a ser levantados como necessários para compor a equipe e vão sendo desenhados de acordo com as necessidades de um arquivo de âmbito nacional. O diretor da Divisão de Documentos

Audiovisuais (DDA), Paulo Leme, avalia que existe a necessidade de uma equipe multidisciplinar para a gestão do acervo, que contaria com pesquisadores, profissionais de cinema, e profissionais da informação, como arquivistas e bibliotecários.

Gostaríamos ainda de lembrar que a Seção conta atualmente com apenas um Supervisor e dois especialistas de nível superior voltados para pesquisa, já o especialista de nível médio ali lotado, poderá voltar ao Laboratório Fotográfico, quando este for ativado. A integração de um bibliotecário e de um arquivista na equipe, torna-se premente, considerando que todo o acervo ainda deverá ser catalogado (ARQUIVO NACIONAL, 1985a, p. 9).

A leitura dos relatórios possibilita inferir um balanço das principais conquistas realizadas até a primeira metade da década de 1980. Um total de 912 títulos foram identificados e inventariados, o que correspondia a todos os filmes completos sob a guarda da seção, naquela altura. Ao mesmo tempo, iniciava-se a organização da documentação anexa dos filmes (roteiros e marcações). O arranjo de todo o acervo teve seu processo de trabalho iniciado, com base no modelo aplicado pela Fundação Cinemateca Brasileira, juntamente com a separação do acervo de segurança (matrizes) e o acervo de consultas (cópias). Uma metodologia de descrição foi elaborada, com base no sistema utilizado pela Fundação Cinemateca Brasileira (ARQUIVO NACIONAL, 1985a, p. 7-8).

Em relação aos contatos estabelecidos entre o Arquivo e as cinematecas do Rio e de São Paulo, vale notar que, nesse período, houve muita interação institucional entre o Arquivo Nacional e a Cinemateca Brasileira (SP) e a Cinemateca do MAM-RJ, uma vez que o AN buscava a experiência de ambas no tratamento de filmes para usar como referência na formulação de sua própria metodologia.

Logo no primeiro ano de atuação da equipe de filmes e vídeos, relatórios registram a visita de Carlos Roberto de Souza, curador do acervo da Cinemateca Brasileira. Molinari, então supervisor da Seção de Filmes, celebra a visita, ao afirmar que, “por ocasião desta visita, tivemos oportunidade de ver esclarecidas algumas indagações que tínhamos” (ARQUIVO NACIONAL, 1983d, s/p.). Paulo Leme, então à frente da Divisão de Documentos Audiovisuais, também registrou a troca de informações com a Cinemateca Brasileira a respeito do fundo Agência Nacional, uma vez que a instituição paulista detinha uma parcela do mesmo fundo documental (ARQUIVO NACIONAL, 1984, s/p.). O modelo de arranjo da Cinemateca Brasileira serviu como base do primeiro arranjo do acervo de filmes do AN. (ARQUIVO NACIONAL, 1985a, p. 7).

Quanto à cinemateca carioca, Molinari relata que recorreu à Cinemateca do MAM-RJ para obter uma peça que viabilizaria o exame de filmes de 35 mm na mesa do AN, já que a previamente existente só dava conta do exame de filmes de 16 mm. A peça foi cedida pela cinemateca e adaptada pela SF (ARQUIVO NACIONAL, 1983c, s/p.).

Celina Vargas, então diretora-geral do AN, destaca, entre as principais atividades realizadas pela Seção de Filmes, na sua nova fase, contatos e visitas a órgãos técnicos, como a Fundação Cinemateca Brasileira, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Embrafilme, com coleta de bibliografia especializada para estabelecimento de metodologia de identificação (ARQUIVO NACIONAL, 1982a, p. 408).

Voltando às conquistas do SF nos primeiros anos, um conjunto de equipamentos e recursos técnicos foi adquirido, entre os quais vale destacar uma moviola⁸ para filmes de 35mm, além de cinco mil estojos de poliestireno, para acondicionamento dos filmes de 35mm. Cerca de 3.600 latas enferrujadas, amassadas ou contaminadas por filmes deteriorados já tinham sido substituídas, até 1985. Daquilo que se encontrava indevidamente na seção, os microfilmes negativos foram depositados sob a custódia do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro; as cópias positivas foram transferidas para a Sala de Consultas do Arquivo Nacional; e os negativos fotográficos foram entregues à Seção Iconográfica e Cartográfica (ARQUIVO NACIONAL, 1985b, p. 8).

Um dos avanços registrados no relatório sobre 1985 é o desenvolvimento de uma ficha de inventário. Tal instrumento, adaptado da experiência anterior de outras instituições envolvidas com a guarda de filmes, evidencia sua importância na identificação das grandes quantidades de latas de filme que deram entrada na instituição. Uma ficha cujo detalhamento de informações sobre os documentos em processo de tratamento possibilitou ainda o desenvolvimento de instrumentos de pesquisa. Vale destacar que as soluções adotadas nas cinematecas (SP e MAM-RJ) foram vistas como boas referências mas foram discutidas e adaptadas às necessidades de uma instituição arquivística como o AN.

Etapa fundamental dos trabalhos da Seção, foi a conclusão de um modelo de ficha de inventário, o qual, calcado em modelos existentes em outras instituições, foi aperfeiçoado com a colaboração de toda a equipe técnica da DDA. Trata-se de uma ficha contendo dados exaustivos sobre cada filme examinado, propiciando novas fichas secundárias para consulta [...] (ARQUIVO NACIONAL, 1986, s/p.).

⁸ Máquina usada para a edição e montagem de filmes ou vídeo. ANCINE. **Termos técnicos cinema audiovisual**, 2008. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_28032008.pdf Acesso em: 3 set 2020.

Figura 1 - Modelo de ficha de inventário desenvolvido pela Seção de Filmes, em 1985

ANEXO II

ARQUIVO NACIONAL - DIVISÃO DE DOCUMENTAÇÃO AUDIOVISUAL

SEÇÃO DE FILMES

Ficha de inventário nº.....

Notação nº.....

Posição topográfica nº.....

Título do filme _____

Série de produção _____

Notação de origem _____

Forma de incorporação _____ Data de chegada _____

Fundo _____

Acetato Nitratado Positivo Negativo Imagem Som Combinado

Imagem: preto e branco cor viragem tingido pintado

Laboratório de imagem/data _____

Som: Ótico AV Ótico DV magnético mudo silencioso

Laboratório de som/data _____

Janela _____ Formato _____ Velocidade _____ Pés _____ Min. _____

Caracterização _____

Nº de rolos _____ Nº de emendas desfeitas _____

Resíduos: poeira ferrugem bolor manchas de óleo riscos

Abaulamento: pequeno pronunciado Perfurações: defeitos pequenos graves

Sinais de decomposição _____

Projeção: sim não

Local de produção/data _____ Ficção Não-ficção

Nacional Estrangeiro Versão _____ Gênero _____

Créditos= produtor _____

patrocinador _____

distribuidor _____

roteiro _____

argumento _____ texto _____

narrador _____ música _____

fotografia _____

câmera _____ som _____

montagem _____

direção _____

outros _____

Documentação escrita _____

Outros materiais _____

U-MATIC VHS

No seu cabeçalho, a ficha de inventário ganha um número de série, uma notação numérica e um número que a vincula a uma posição topográfica, no âmbito do arranjo físico dos depósitos. O primeiro conjunto de campos a ser preenchido qualifica o documento audiovisual por meio do seu título, do fundo que lhe atribui proveniência, data e forma de entrada. O segundo conjunto de campos em branco dá conta de aspectos tecnológicos e técnicos relacionados ao suporte: bitola, nitrato ou acetato, número de rolos etc. Em seguida, são dispostas informações sobre o estado de conservação do material inventariado. O grupo de lacunas a seguir registra a equipe responsável pela realização do filme ali identificado. Alguns campos seguintes servem para o registro de documentação escrita vinculada ao documento, e fechando a página da frente da ferramenta de inventário, a possibilidade de registrar formatos de vídeos atrelados. O verso da ficha em análise é um campo para livre descrição, um campo para as observações de quem realizou o inventário, a data do exame e a assinatura do responsável.

Neste momento, destaca-se a importância do entendimento, o mais completo possível, de um fundo, para que seja compreendida a sua formação quando na idade corrente.

Na busca de compreender os critérios que presidiram a formação desse fundo documental cinematográfico, a Seção providenciou a elaboração de um histórico da Agência Nacional, o que tem possibilitado datações mais precisas e também a detecção de falhas nas séries que chegaram a ser recolhidas (ARQUIVO NACIONAL, 1986, s/p.).

Surgem os primeiros instrumentos de controle do acervo, desenvolvidos e em fase de implantação. As fichas de inventário para filmes e para fitas de vídeo, primeiros instrumentos de controle elaborados pela Seção de Filmes, foram diagramadas e datilografadas (atividades típicas do ambiente analógico), visando a reprodução e aplicação de tais instrumentos. Ao mesmo tempo, foram feitos vários estudos quanto à definição de fundos, de numerações a serem adotadas, de compatibilização entre suporte e informação e sobre a forma de etiquetagem das peças documentais (ARQUIVO NACIONAL, 1988, p. 2).

O trabalho de organizar o acervo da equipe de filmes e vídeos conquista um avanço importante, nesse período. O esforço de elaboração de um catálogo do acervo audiovisual contou não só com os integrantes da equipe da própria seção, mas também com todos os técnicos lotados na coordenação dos audiovisuais, instância superior.

Realizaram-se estudos preliminares com vistas à elaboração do catálogo da Seção, de modo a permitir o controle máximo do acervo. Toda a equipe técnica da DDA

participou das discussões a respeito, contribuindo com sugestões e experiências (ARQUIVO NACIONAL, 1988, p. 2).

Entre os projetos que se encontravam em fase de formulação, são citados três, todos eles ligados à SF. Chamamos a atenção para a ampliação de ações com base no acervo de filmes que essas propostas representam, uma ligada à entrega de um instrumento de pesquisa para acesso ao acervo, a segunda uma proposta de uso dos filmes em projeto pedagógico e uma terceira que aponta para o desejo de estruturar definitivamente, no espaço do Arquivo Nacional, ações permanentes que um acervo desse tipo demanda.

* Manual de catalogação de filmes cinematográficos: edição de manual técnico, contendo o modelo metodológico utilizado pelo Arquivo Nacional quanto ao processamento arquivístico de filmes.

* Programa "Imagens e Sons da História": projeto pedagógico de montagem e exibição de vídeos sobre temas específicos da História do Brasil, utilizando-se nosso acervo de filmes e de som.

* Implantação do Laboratório de Filmes: início dos serviços de higienização de filmes custodiados pelo Arquivo Nacional (ARQUIVO NACIONAL, 1988, p. 8).

No relatório anual da DDA referente ao ano de 1988, a SF abre seu relatório anunciando uma mudança de nome em breve: “futura Seção de Cine e Vídeo” (ARQUIVO NACIONAL, 1989, p. 1). O documento relata uma entrada pequena naquele ano, três filmes e seis fitas “videomagnéticas”. “Em virtude, sobretudo, desse baixo percentual de entradas, foram elaboradas apenas 16 (dezesesseis) fichas de inventário, instrumento básico, criado para o controle imediato dos itens incorporados” (ARQUIVO NACIONAL, 1988, p. 1).

Quanto ao acesso ao acervo da SF, o relatório aponta uma certa dificuldade no atendimento ao público, por conta da natureza dos gêneros documentais sob a responsabilidade de gestão da seção. A Seção prestou 52 atendimentos durante 1988. Na época, a consulta a documentos audiovisuais constituía-se de pesquisas prolongadas e exaustivas, tendo em vista a grande atenção que a leitura diferenciada dos documentos especiais exige (ARQUIVO NACIONAL, 1988, p. 2).

Os relatórios registram que Molinari passou oito anos fora do AN, a cargo do Projeto Memória dos Presidentes⁹/Acervo José Sarney, entre 1988 e 1996. Neste período, foi

⁹O Projeto Memória dos Presidentes está inserido no contexto do Centro de Informação de Acervos dos Presidentes da República (CIAPR), cujo objetivo é a preservação, organização e proteção dos acervos documentais privados dos presidentes da República. Neste sentido, o Arquivo Nacional tem o papel de organizar um centro de referência para reunir e disponibilizar, aos interessados, informações sobre documentos arquivísticos, bibliográficos e museológicos, de natureza pública e privada, dos presidentes. Um dos resultados deste projeto é a publicação “Os presidentes da República: guia dos acervos privados”, em 1989, além do próprio CIAPR, base de dados em ambiente digital. BRASIL, Ministério da Justiça. Centro de Informação de Acervos

produzido, com a colaboração de Molinari, um manual sobre documentação especial, na qual a documentação audiovisual se inclui, por solicitação da Presidência da República. No início da missão, Molinari esteve em Brasília para diagnosticar e emitir sugestões técnicas sobre o acervo de fitas audiomagnéticas e discos que integravam o fundo privado do presidente da República José Sarney (ARQUIVO NACIONAL, 1989, s/p).

O Arquivo Nacional recebeu pedido de consultoria, por parte da Presidência da República, já que o Presidente José Sarney intenciona, após o término do seu mandato, formar uma Biblioteca presidencial, a exemplo do que geralmente fazem os estadistas estrangeiros. Desta forma, toda a equipe da DDA foi convocada a participar da elaboração de um Manual sobre a matéria, no que concerne à documentação especial, resultando num estudo cuja cópia permanece disponível para consultas na Divisão (ARQUIVO NACIONAL, 1989, s/p.).

O relatório de gestão do quadriênio 1985-1989 da Divisão de Documentação Audiovisual (DDA) traz, em sua introdução, uma análise conjuntural acerca da divisão. Ao buscar uma retrospectiva do período 1980-1984, há uma avaliação de que a DDA foi o setor do Arquivo Nacional no qual se constatou o maior número de mudanças estruturais, “em boa hora introduzidas pelo Projeto de Modernização Institucional-Administrativa do órgão” (ARQUIVO NACIONAL, 1989, s/p.).

Em seguida, o relatório reconhece a contribuição preciosa do trabalho da equipe pioneira de toda a DDA e pontualmente da Seção de Filmes, instância que nos interessa.

Assim sendo, há aproximadamente um ano apenas, estamos funcionando com equipe adequada, muito embora as questões metodológicas e teóricas do tratamento arquivístico da Divisão já estivessem equacionadas, graças às reflexões e alguns experimentos efetuados pelo então pequeno corpo técnico que desde o início nos acompanhou (ARQUIVO NACIONAL, 1989, s/p.).

Indexação de documentos especiais foi tema de uma série de seminários internos, no âmbito da DDA, o que demonstra o interesse do AN em avançar na consolidação de diretrizes próprias quanto ao tratamento de seu acervo audiovisual, em quase dez anos. Depois da identificação e da descrição, o debate institucional abarca a indexação e a recuperação da informação. Com isso, o AN discutiu as necessidades de cada etapa do tratamento técnico dos audiovisuais, na perspectiva da evolução das suas próprias diretrizes de tratamento.

Gabinete da DDA promoveu, durante todo o ano, seminários internos voltados para a indexação dos documentos especiais, com base em leituras de bibliografia especializada, elaboração de resumos e discussões técnicas, em que todos puderam expor suas dúvidas e sugestões. Nossa intenção, ao promover esses eventos, foi possibilitar a formulação de descritores que atendessem, senão a todas, à maioria das Seções que compõem a Divisão (ARQUIVO NACIONAL, 1989, s/p.).

Entre as atividades setoriais da Seção de Cine e Vídeo, em 1989, lembra o relatório, destaca-se o término do catálogo do acervo cinematográfico da Agência Nacional, “abrangendo 694 filmes - em sua maioria cinejornais que, por sua vez, contêm diversas reportagens de época” (ARQUIVO NACIONAL, 1989, s/p.). Segundo o relatório, medidas foram adotadas para facilitar o uso do instrumento de pesquisa.

Como forma de facilitar a consulta a este instrumento, fizemos um extenso trabalho de pesquisa, de modo a identificar todos os personagens que integraram o primeiro escalão do Poder Executivo, e que porventura apareçam em algumas das tomadas. Objetivando ainda o aperfeiçoamento do catálogo, providenciamos uma lista alfabética de siglas, que permanecerá como anexo ao corpo da obra, esclarecendo ao usuário sobre associações ou entidades congêneres que são citadas abreviadamente nos títulos (ARQUIVO NACIONAL, 1989, s/p.).

O relatório que abrange julho e agosto de 1983 informa sobre mais um momento importante de inflexão na rotina, nas atividades e nas responsabilidades da equipe de gestores do acervo audiovisual, num futuro próximo: a transferência do Arquivo Nacional do prédio onde funcionava, na Praça da República, nº 26, para o prédio em que atualmente funciona, antiga sede da Casa da Moeda do Brasil, na Praça da República, nº 173, a cerca de um quilômetro da sede anterior. O setor encontrava-se avaliado como tendo total controle sobre o acervo, o que garantia parte do sucesso na empreitada da mudança de prédio.

A situação do depósito encontra-se inteiramente sob controle: cada compartimento discriminado com anotações; o fichário e listagem reproduzindo o arranjo físico, valendo unicamente como instrumento de busca e domínio do acervo. Diante deste quadro, restou-nos o aperfeiçoamento do trabalho já realizado; e a atividade que imediatamente se apresentou como urgente e viável, tendo em vista a perspectiva de mudança para a Casa da Moeda em abril de 1984, foi a separação dos negativos e positivos (ARQUIVO NACIONAL, 1983f, p. 3).

A perspectiva da mudança gerava expectativas de novas condições materiais para a gestão do acervo no novo depósito. A ampliação do acesso aos filmes é uma dessas condições e buscava a telecinagem das películas – processo em que o filme projetado é gravado em câmera de vídeo – para facilitar a visualização de filmes. A cobrança pelo uso da moviola é outra possibilidade. É o que menciona Paulo Leme no encerramento de relatório sobre a SF.

A transposição de filmes para fitas de vídeo, buscando poupar os exemplares originais e facilitar a consulta, só será possível após a mudança, quando o Arquivo Nacional dispuser de recursos suficientes para grandes investimentos em maquinaria. Com a aquisição de moviola, pensamos também em passar a cobrar sua utilização, por hora, a exemplo das demais instituições especializadas que foram visitadas (ARQUIVO NACIONAL, 1984, p. 4).

Paulo Leme encerra a parte do relatório dedicada à Seção de Filmes com uma avaliação positiva, depois de ocorrida a mudança do AN para o novo endereço, em 1985. “A Seção obteve boas instalações na nova sede, com sala de trabalho, depósito de positivos e depósito de matrizes, todos eles com climatização apropriada e providos de estanteria” (ARQUIVO NACIONAL, 1985b, p. 9).

Marcus Alves relembra detalhes da mudança de endereço, que acabou acontecendo cerca de dois anos depois das primeiras notícias registradas nos documentos examinados. Oportuno reparar nas dificuldades dos três pioneiros na mudança de latas de filme.

[...] a gente tinha aquelas promessas de que ia mudar, ia mudar. Começou a ter aquela conversa do pessoal, tinha aquele papo de que ia mudar pro outro lado da praça. Porque a gente vivia no prédio antigo e havia uma certa tensão assim, porque aquele prédio estava muito velho e volta e meia tinha problemas que a gente tinha que sair porque os bombeiros interditavam porque ia cair [...] E aí foi quando a Celina conseguiu esse prédio do outro lado da praça que tinha pertencido à [...] Casa da Moeda. [...] Só que o prédio estava detonado, né? Toda a parte da frente do prédio estava totalmente detonada. A Casa da Moeda deixou aquilo ali em frangalhos, toda a parte histórica. Só era possível ocupar a parte dos fundos, que é aquele prédio amarelo [...] a mudança foi feita na mão, [...] Teve empresa que fez a mudança, que era mais pra documentos escritos, mas a documentação do audiovisual por ser uma documentação muito sensível, e tudo, acabou que a gente mesmo fez tudo na mão. Nessa época o Agnaldo estava com a gente, então foi eu, o Clóvis, o Agnaldo, pegando as latas mesmo, botando no carrinho, levava. [...] Isso janeiro de 85, em pleno verão, né? Um calor do cão, a gente [...] Tinha medo de botar num caminhão por causa do sol, não queria que batesse sol, então queria uma coisa coberta e aí foi na kombi. A gente ia botando na kombi, empilhava a kombi, enchia a kombi toda, levava lá, depois descarregava tudo do outro lado. E assim foi sendo, a mudança foi feita desse jeito (ALVES, 2020, p. 6-7).

Quanto às ações no campo da preservação, os relatórios da época informam sobre a formação de acervo de segurança. Um banco de matrizes composto de um negativo ou um positivo. Estas matrizes ficariam resguardadas em ambiente sob controle de temperatura e umidade, e serviriam como originais, a partir dos quais novas reproduções poderiam ser geradas para acesso. Vale ressaltar as boas práticas de conservação que o AN estava implementando na ocasião.

Obteve-se a aquisição de novos estojos para o acondicionamento das películas, que começaram a ser utilizados na formação de um acervo de segurança, constituído de negativos ou um exemplar positivo de cada título. Estas matrizes não sofrerão consulta

direta por parte do público, mas passam a servir de geradoras de novos exemplares (ARQUIVO NACIONAL, 1984, p. 3).

Segundo os relatórios, há uma pontual preocupação com o controle de temperatura e umidade, cujos parâmetros recomendados são definidos pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), organização reconhecida mundialmente como referência na área de preservação de material cinematográfico. O Arquivo Nacional, como outras instituições arquivísticas espalhadas pelo mundo, é filiado à FIAF.

No que se refere à conservação e preservação dos filmes, matéria complexa sobre a qual ensaia-se ainda os primeiros passos em todo o mundo, estamos adotando toda a cautela, evitando qualquer interferência direta no suporte filmográfico. Enquanto aguardamos a vinda de consultor especializado, estamos procedendo à substituição gradativa dos invólucros plastificados que vieram acompanhando os filmes, por papel-cristal, visando evitar a formação de hidrólise. Tem sido feita também a medição periódica de temperatura e umidade ambientes (ARQUIVO NACIONAL, 1984, p. 4).

A preocupação com uma solução que ampliasse o acesso, ao mesmo tempo em que preservasse os originais, prossegue no ano seguinte. O trecho a seguir desenha um retrato de época, quanto às opções e soluções tecnológicas disponíveis para dar acesso e preservar – com destaque para o videocassete – e que acabaram influenciando inclusive no nome da seção, como descrito a seguir.

Como possibilidade única de franquear a consulta a este acervo, sem o risco de desgastar o suporte de registros muitas vezes já antigos ou pelo menos frágeis, pensamos num programa de transposição das películas cinematográficas para o formato vídeo, à semelhança do que foi feito com os discos na Seção de Gravações de Som e Imagem. O videocassete vem demonstrando cada vez mais suas vantagens como elemento de consulta, além de ser expressivamente mais econômico quando o comparamos à duplicação de películas de cinema. Esta foi também uma das razões de sugerirmos a mudança de nome da Seção para Cine e Vídeo, aliada à certeza de que futuramente passaremos também a recolher documentos em formato de vídeo (ARQUIVO NACIONAL, 1985b, p. 8).

O vídeo em suporte magnético foi, naquela altura, a solução mais viável de preservação, mas principalmente o melhor caminho encontrado para dar acesso ao acervo de filmes em película, segundo o relatório. Essa solução justifica a mudança do nome da seção, inclusive porque sua direção previa o recolhimento de formatos de vídeo nos anos seguintes.

Os filmes da EBN [Agência Nacional] chegaram, de maneira geral, em condições lastimáveis de conservação, apresentando desde acúmulo de poeira até níveis profundos de deterioração físico-química. Tratando-se de registros valiosos, na maioria em cor, justifica-se a preocupação com sua fragilidade. Como possibilidade

única de franquear este acervo à consulta, sem o risco de desgastar o suporte de registros antigos ou frágeis, pensamos num programa de transposição das películas cinematográficas para o formato vídeo [...], já que o videocassete demonstra cada vez mais suas vantagens como elemento de consulta, além de ser expressivamente mais econômico que a duplicação de películas de cinema. Esta foi uma das razões de se propor a mudança de nome da Seção, para “Cine e Vídeo”, aliada à certeza de que futuramente se passará a recolher também documentos em formato de vídeo (ARQUIVO NACIONAL, 1985b, p. 8).

Após a mudança para a nova sede e o novo depósito, a Seção de Filmes, de acordo com o relatório anual de 1985, investiu no levantamento das condições de deterioração das películas visando melhor acompanhamento, além da manutenção da duplicação de filmes para preservação:

Quanto aos filmes problemáticos, como os deteriorados, que acompanharam o acervo desde a mudança, procedeu-se a uma análise dos suportes, o inventariamento de cada um deles, e criou-se uma tabela de acompanhamento periódico, objetivando o máximo controle físico dos mesmos. Solicitamos também à Divisão de Administração providências para a duplicação de alguns desses filmes, o que, segundo soubemos, está sendo estudado (ARQUIVO NACIONAL, 1986, s/p.).

Nesse ano, houve a implementação de um programa de telecinagem, a partir de cooperação institucional. Tal medida era adotada na época como prática de preservação.

O programa de telecinagem, modo de garantir a sobrevivência das películas originais, foi finalmente concretizado com a assinatura de contrato entre o Arquivo Nacional e a TV Bandeirantes, com grande vantagem para o primeiro, pois não há qualquer ônus para o Arquivo. Antes mesmo desse contrato, no entanto, tivemos experiência similar e muito positiva, graças à colaboração da TV Educativa, que telecinou para nós 17 vídeos quadruplex, recolhidos juntamente com os filmes, para fitas videocassettes (ARQUIVO NACIONAL, 1986, s/p.).

Lidar com o vídeo e seus formatos apresenta dificuldades maiores do que aquelas apresentadas pelos formatos cinematográficos clássicos: o nitrato de celulose, o acetato de celulose e o poliéster. No caso do vídeo, houve uma profusão de formatos, desde os primeiros criados e utilizados em transmissões de TV, que demandam dispositivos específicos para serem visualizados, ou seja, aparelhos de leitura específica para cada formato. A obsolescência destes aparelhos tende a impedir definitivamente o acesso ao conteúdo de vídeos de uma determinada tecnologia obsoleta utilizada de forma industrial por exibidores de sinal de TV. O impacto que as fitas VHS tiveram como facilitadoras de reprodução de filmes nos espaços domésticos e seu amplo uso comercial na década de 1980 foram elementos que pesaram na adoção dessa tecnologia não apenas pelo AN mas pela maioria das instituições de guarda de acervos de filmes. Mas outros aspectos estavam em jogo também. Neste momento, vale recorrer ao que disse Marcus Alves, em entrevista, sobre os desafios impostos pelo gênero vídeo e seus formatos quanto à sua preservação.

Não, a questão do vídeo é aquela velha questão da obsolescência tecnológica, a gente combate que a gente vive nesse drama desde... já na época da moviola também, né? A moviola, por exemplo, acabou e não tem mais quem conserte e acabou, é uma pena porque seria de muita utilidade com o acervo da TVE, hoje, né? Mas aí, o Arquivo está sempre correndo atrás da tecnologia porque enquanto a gente está aqui no U-matic. A gente acabou de comprar o U-matic. A gente acabou de comprar o U-matic: “Pô, que legal! Compramos uma U-matic.” Já está em Beta, e Beta digital, não o sei o quê, e você não tem verba pra comprar, você ainda está no U-matic. Aí o U-matic acabou, agora ocorre que a gente tem um acervo em U-matic, não pode acessar porque não tem mais o U-matic. Os U-matics todos pifaram, não tem mais peça, não consegue mais equipamento, então a gente perdeu acesso àqueles U-matics (ALVES, 2020, p. 32).

Seguindo os protocolos estabelecidos desde o início da gestão de Celina Vargas, nos quais era almejada e promovida a constante troca com instituições ou profissionais de comprovada experiência nas mais variadas temáticas que envolvem a gestão dos arquivos, essa decisão pelo uso das fitas de videocassete bem como pelas orientações para preservação dos materiais no novo depósito foi discutida por Sam Kula, especialista canadense, durante consultoria prestada entre 24 e 28 de junho de 1985 (ARQUIVO NACIONAL, 1989, p. 7).

Segundo consta dos documentos analisados, a visita de Sam Kula foi viabilizada por meio de patrocínio da UNESCO. Com 25 anos de experiência na área de documentos audiovisuais, o canadense era também Membro do Comitê Executivo da Federação Internacional de Arquivos de Filmes - FIAF e da Federação Internacional de Arquivos de Televisão - FIAT. Após alguns dias examinando o trabalho feito no AN, Kula fez algumas avaliações:

- a) aprovou as cópias de filmes para fitas magnéticas para reservado e acesso.
- b) Reconheceu a dificuldade, em países tropicais, para a guarda e preservação de documentos em suportes não convencionais, ressaltando a importância do controle ininterrupto do equilíbrio ambiental nos depósitos (temperatura/umidade relativa).
- c) Enfatizou a importância do acondicionamento e arranjo físico dessa documentação, ao recomendar a guarda na posição horizontal, em estantes abertas, no caso de filmes e fitas magnéticas. Tais documentos devem ser rebobinados periodicamente, para o seu arejamento completo. As pilhas de documentos devem ter poucas unidades, para evitar deformações com o peso. Filmes e fitas devem ter estojos próprios e resistentes.
- d) Recomendou atenção quanto a um mobiliário adequado para o arquivamento e quanto ao equipamento específico que a documentação audiovisual demanda para poder ser consultada (ARQUIVO NACIONAL, 1989, p. 7).

Neste momento, o documento assume uma postura mais reivindicatória, com base nas recomendações do consultor estrangeiro.

Estas e outras observações de Mr. Kula, diretamente relacionadas com a disponibilidade orçamentária da instituição, rebatem o conceito predominante em nosso país, de que os Arquivos são repartições de poucos gastos e que, portanto, devem contentar-se com as sobras da folha financeira das administrações (ARQUIVO NACIONAL, 1986, p. 5).

Segundo a entrevista de Marcus Alves a esta pesquisa, Sam Kula realmente teve um papel importante na construção de diretrizes próprias de gestão dos filmes sob a guarda do AN. Em sua lembrança, o aspecto do controle ambiental foi discussão marcante nesse contato com o pesquisador canadense:

O Sam Kula foi fundamental porque o Sam Kula deu esse workshop. Esse workshop foi em 86, que ele deu pra gente, que foi assim também que clareou várias coisas, né? Traçou várias normas e tudo. [...] eu me lembro que ele chamou atenção da questão do controle da temperatura e umidade que isso nós não tínhamos esse controle. Nós tínhamos ar condicionado na sala. Já era um ganho em relação ao prédio que a gente tinha ficado anterior que não tinha ar condicionado nenhum e era um ganho ter ar condicionado, mas não era um ar condicionado especial, não era temperatura e umidade controlada, um ambiente fechado, climatizado pra documentação audiovisual, não era, era um clima de sala de trabalho, ar condicionado normal e de sala trabalho. [...] Foi essa parte da preservação, comecei a investir muito na parte da preservação e o Sam Kula foi um pouco isso, quando ele chamou atenção pra essa questão da climatização e tudo. Isso aí me bateu na cabeça e cada vez que eu via um filme sendo deteriorado eu batia o pé: “Gente, ele tem que ter uma climatização e tudo...” (ALVES, 2020, p. 11).

Ao mesmo tempo, os trabalhos de conservação foram extensivos, procedendo-se à limpeza de 1.100 bobinas e de 230 estojos de filmes. Essas ações de conservação foram realizadas sob orientação da técnica Ingrid Beck, considerada pela equipe referência nesta matéria. Entretanto, o aparecimento periódico de micro-organismos nos estojos de filmes indica uma climatização imprópria nos depósitos (ARQUIVO NACIONAL, 1988, p. 2).

Segundo o relatório, filmes antigos, de nitrato de celulose, “foram encaminhados ao Laboratório Líder, para copiagem de segurança, visando-se um futuro descarte dos originais, tendo em consideração a impossibilidade de sua guarda permanente” (ARQUIVO NACIONAL, 1989, p. 28).

Como mencionado, de forma integrante às ações de modernização do Arquivo Nacional, o contato com instituições estrangeiras, bem como com arquivistas e pesquisadores relacionados às áreas de atuação institucional foram amplamente incentivadas. Nesse contexto, a Seção de Filmes, já em março de 1983, recebeu a visita do arquivista alemão Wolfbuchmann

(Bundesarchiv/ arquivo nacional alemão) que, como especialista em arquivos de filmes, colaborou para os debates acerca das mais modernas técnicas de preservação do material cinematográfico, na época (ARQUIVO NACIONAL, 1983g, s/p.).

Paulo Leme aborda em relatório parte da estratégia de cooperação com instituições no exterior, com o objetivo de formar a equipe do AN no que havia de mais atualizado do que se praticava na época, no tratamento e preservação de filmes. Tal estratégia está alinhada com a proposta de modernização posta em prática desde o início dos anos 1980, tendo norteado toda essa década. Dessa prática, não só o Arquivo Nacional recebia profissionais de projeção na área como também organizava a ida de profissionais da equipe para períodos de estágio em instituições importantes, como foi o caso da ida de Clóvis Molinari para uma temporada de aperfeiçoamento profissional junto ao Arquivo Nacional da Alemanha, o Bundesarchiv.

Como atividades de destaque durante o ano, a Seção recebeu, no período de 24 a 28 de junho a visita técnica de Mr. Sam Kula, Diretor dos Arquivos de Filmes, TV e Som, dos Arquivos Públicos do Canadá. Foi uma missão extremamente importante a de Mr. Kula, pois nos auxiliou tanto em discussões teóricas como em conselhos práticos [...]. Finalmente, culminando as vitórias obtidas, o Supervisor da Seção ganhou uma bolsa de estudos de 3 meses no Bundesarchiv de Coblença (Alemanha Federal), onde irá vivenciar todos os trabalhos de um arquivo especializado de um país desenvolvido. Após o término desse estágio, terá também um pequeno curso nos Laboratórios Agfa-Gevaert, em Antuérpia (Bélgica), aprimorando ainda mais seus conhecimentos (ARQUIVO NACIONAL, 1986, p. 4).

Sam Kula sugeriu algumas diretrizes a serem seguidas na área de imagens em movimento que extrapolavam em muito a visão do AN como repositório da documentação do executivo federal. Kula provoca uma reflexão sobre como o cinema poderia, nesse momento, levantar a questão da ampliação do escopo de custódia de um arquivo nacional em relação a um contexto de produção filmográfico, o que era bem diferente de tratar a documentação textual administrativa e oficial. O consultor internacional sugere que o AN custodie produções de TV, além de elaborar linhas de acervo em concordância com as cinematecas, ou seja, com o mundo de produção do cinema. Importante registrar que estes são aspectos ousados para o AN, que se mantinha na linha mais tradicional de recolhimento de arquivos na sua esfera de competência.

[...] o estreitamento de relações com as redes de televisão, sobretudo com a TV Educativa, devendo inclusive cogitar-se de, em futuro próximo, o Arquivo Nacional vir a custodiar acervos permanentes produzidos por tele-emissoras; bem como aproximação com instituições voltadas para o setor do cinema, como a Embrasil e as Cinematecas, objetivando um esforço conjunto na determinação das atribuições de cada uma quanto às respectivas linhas de acervo e recolhimentos (ARQUIVO NACIONAL, 1986, p. 5).

Como mencionado, as trocas entre o AN e as cinematecas foram constantes. Em busca por consolidar metodologia e procedimentos próprios quanto ao tratamento de filmes sob sua guarda, o AN recebeu a colaboração dessas instituições que já acumulavam experiência na gestão de fundos de filmes. Informações sobre a organização e descrição, sobre preservação e recuperação da informação, entre outras, foram transferidas para que a seção de filmes e vídeos adaptassem às suas necessidades.

Na busca por entendimento dos fundos de arquivo de filmes depositados na seção de filmes foi constatado que o Arquivo dividia a custódia de filmes de mesma proveniência com a Cinemateca Brasileira, motivo que contribuiu ainda mais para a troca profissional entre as duas instituições. A troca de informações dizia respeito ao controle do que cada uma tinha como também ao conhecimento mais amplo sobre as parcelas separadas de um fundo em diferentes instituições.

A Fundação Cinemateca Brasileira, através de seu conservador Carlos Roberto de Souza, encaminhou à Diretoria de Divisão Audiovisual uma lista de filmes da EBN [Agência Nacional] depositados legalmente na instituição. Os filmes foram doados pelo Laboratório FLICK, e o acervo é constituído de negativos dos cine-jornais da série BRASIL HOJE. Como a listagem chegou até nós da Seção de Filmes quando encerrávamos a identificação das latas de 35mm, pudemos, através da análise comparativa, estabelecer o percentual de negativos de som e de imagem depositados na FCB em contraste com os negativos depositados no AN. O resultado nos surpreendeu, pois acreditávamos que a maioria dos negativos estivessem em São Paulo e que nosso acervo fosse constituído basicamente de cópias. Mas não, conforme pode ser visto na tabela abaixo, também o Arquivo Nacional tem sob sua guarda parte significativa de negativos (ARQUIVO NACIONAL, 1983e, p. 6).

Em mais um episódio em que o AN criou pontes com instituições que tinham experiência anterior no tratamento de fundos de filmes, a instituição possibilitou visitas da equipe de filmes e vídeos, em busca de conhecimento sobre a formulação de um sistema de recuperação da informação. Segundo os relatórios, o diálogo com outras instituições foi um passo importante para se chegar a soluções próprias de arranjo e descrição, com vistas ao controle da informação.

Visando ainda a adoção de sistema eficaz de recuperação da informação, a equipe da Seção deu início a uma série de visitas a instituições especializadas como a EMBRAFILME e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, além de realizar, paralelamente, estudos e discussões sobre o Manual de Arranjo e Descrição da Fundação Cinemateca Brasileira (ARQUIVO NACIONAL, 1984, p. 3).

Por último, quanto à evolução quantitativa do acervo nesta primeira década de atividade da seção de filmes, na lista de documentos tratados em 1981 já se encontravam filmes, ainda

que em pouca quantidade e fora da Seção que deveria gerenciá-los, conforme descrito no relatório de 1981:

Entre identificação sumaríssima e levantamentos mais detalhados como pré-catalogação foram tratados, aproximadamente: Discos - 380; Fitas - 80; Partituras Manuscritas - 850; Partituras Impressas - 1700; Óleos - 60; Fotografias (soltas e em álbuns) - 4000; Gravuras e Estampas - 900; Mapas e Projetos - 2500; Documentos referentes às Ferrovias, englobando mapas, plantas, perfis, fotos, gravuras e cadernetas de campo, etc - 13.900; **Filmes** - **17**; Microfilmes - 18 coleções (ARQUIVO NACIONAL, 1981, p. 4, grifo nosso).

Molinari Júnior (2017) descreve o que havia de acervo audiovisual antes do processo iniciado com a chegada da Agência Nacional, a partir de 1982, e que mudou os rumos da instituição com relação aos audiovisuais.

Apesar de o Arquivo Nacional ser uma instituição quase bicentenária, o cinema somente passou a ter efetiva presença no Arquivo a partir da década de 1980. Antes, havia um documentário sobre Santos Dumont “Sim, o homem voa!”; os filmes do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPES; e o fragmento mais antigo da história do cinema brasileiro, os 11 fotogramas do dr. Cunha Sales, originais em nitrato. Sales pretendia trazer para si a primazia da invenção do cinema e entrou com processo solicitando patente em fins do século XIX. A história do dr. Cunha Sales merece um filme que investigue as aventuras de um químico visionário (ou charlatão), criador de remédios e de jogos de azar. O mais talentoso e enigmático inventor da *belleépoque* brasileira (MOLINARI JÚNIOR, 2017, p. 99).

Ainda em relação ao fragmento considerado o mais antigo registro cinematográfico no Arquivo Nacional, em edição da revista *Acervo*, Molinari aborda as circunstâncias em que os registros audiovisuais foram incorporados ao Arquivo Nacional, contando uma curiosidade sobre o primeiro documento filmico do acervo.

Um pedido de registro de patente – Privilégios Industriais – de 1897 incluiu, em um processo, onze fotogramas que ilustravam um relatório que tentava explicar o funcionamento químico e mecânico das “fotografias vivas” (novo sistema de fotografias movimentadas para serem reproduzidas por meio de máquina de projeção). Um fenômeno tão mágico que dava a impressionante sensação de realidade. Se o processo de pedido de patente do dr. José Roberto da Cunha Sales, médico, químico, teatrólogo, exibidor cinematográfico e “bicheiro”, era uma fraude, uma malandragem, saberemos quando uma pesquisa tiver início e ficar desvelada a sua origem. Mas, se uma sequência enigmática de onze fotogramas, do final do século XIX, é o marco inaugural do cinema no Arquivo Nacional, não constitui entretanto um acervo (ARQUIVO NACIONAL, 2003, p. 10).

Molinari remonta ao que ele considera um ponto de virada na trajetória da documentação audiovisual no âmbito do AN com a chegada do arquivo da Agência Nacional

que, como vimos, foi responsável por acelerar as atividades de gestão para lidar com um acervo de tal monta.

Para justificar a criação de uma seção de filmes, no início dos anos de 1980, durante a primeira fase de modernização institucional, foi preciso que uma montanha de latas de filmes produzida pelo governo (os cinejornais da Agência Nacional), ameaçada de destruição, fosse transferida para a antiga sede do Arquivo, também na Praça da República. A partir daqueles dias, um intenso programa de adaptação foi implementado. Técnicos estão sendo formados e preparados, um exercício permanente de atualização; espaços de guarda foram criados, tudo visando o novo desafio. A exigência de modernização de uma instituição, por vezes, se dá também pela modernidade de seus novos objetos. O acervo de imagens em movimento, a partir de então, nunca mais parou de crescer (ARQUIVO NACIONAL, 2003, p. 10).

Marcus Alves lembra o momento em que o primeiro lote de filmes da Agência Nacional é recolhido ao AN, o que inaugurou um novo espaço, dedicado especificamente ao gênero documental filmográfico. As latas de filme estavam depositadas num antigo prédio da Polícia Federal, na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro.

E aí a gente recolheu esse material todo e aí começamos... e aí foi o Paulo Leme me chamou pra ir trabalhar com o Agnaldo e com o Clóvis. No início foi só eu e o Clóvis, abriu uma sala. A gente trabalhava até então a iconográfica e a cartográfica era no 1º andar, passamos pro 2º andar que tinha um espaço grande, que tinha um mezanino, um grande mezanino que dava volta assim, aí tinha uma escada que subia. A escada é aquela que está na fotografia nós três, aquela escadinha que subia e lá em cima era um mezanino, onde tinha várias estantes, prateleiras, né? E aí nós fomos. Nós fomos e começamos a colocar os filmes. Aí foi todo aquele trabalho que está nos relatórios todos, a gente identificando material e abrindo lata e aquelas latas enferrujadas e apanhando pra abrir aquelas latas e tudo (ALVES, 2020, p. 4).

Marcus Alves lembra das condições de trabalho e do fascínio que as primeiras latas de filme recolhidas exerceram sobre eles.

E não tinha ar-condicionado, era aquela coisa, naquelas condições, mas, enfim, a gente estava imbuído daquele espírito assim, né? “Vamos nessa, estamos descobrindo.” E era um tesouro. Você abria aquilo ali eram mil tesouros, você ficava sentindo assim que você estava vendo a coisa... você via aquelas imagens pela primeira vez, imagens de Getúlio, e tudo, Juscelino. Enfim, então foi todo esse período, isso foi toda essa fase inicial, bem inicial mesmo (ALVES, 2020, p. 5).

Agnaldo Neves, o terceiro pioneiro da reconfiguração da seção, era então laboratorista do AN. Segundo o relatório de outubro de 1982, uma de suas atividades foi justamente auxiliar no recolhimento dos filmes da Agência Nacional. Neves auxiliou “no transporte e arrumação, nas galerias, de latas de filmes recolhidas”, tendo ainda auxiliado “no teste de limpeza e cópia positiva de um negativo [...], que estava em péssimo estado de conservação” (ARQUIVO NACIONAL, 1982b, p. 6-7).

O próprio Agnaldo Neves, em entrevista a esta pesquisa, relata como ingressou no Arquivo Nacional e de que forma se juntou à equipe da Seção de Filmes. Seu relato confirma a memória das primeiras latas de filme, no centro do Rio, e ainda as condições de trabalho na época:

Então, eu entrei no Arquivo Nacional em junho de 82, né? E eu tinha acabado de fazer um curso do SENAI de fotógrafo em artes gráficas [...]. E aí o SENAI me mandou uma carta dizendo que o Arquivo Nacional estava precisando de 6 pessoas para trabalhar no laboratório fotográfico. [...] e aí eu fui trabalhar lá e depois disso o Arquivo começou a receber da Agência Nacional... eu acho que essas latas estavam num lugar lá no centro, rapaz! Esqueci o nome da rua, Evaristo da Veiga... não tenho muita certeza. [...] E aí nós fomos lá buscar essas latas, estavam empilhadas, largadas em cima de um galpão, entendeu? Teve algumas coisas que vieram de fora também, as latas estavam podres! Enferrujadas. Na época... aí eu trabalhei durante muito tempo lá. A gente começou a identificar... foram montadas umas mesas enroladeiras... [...] a gente está assim lá num lugar alto, lá no alto, com as mesas enroladeiras lá identificando e tal. Teve uma hora até que por a gente respirar muito... a gente não tinha muita segurança naquela época, não. A gente não tinha negócio de máscara, nem luva, não. A gente só tinha um jalequinho azul, muito, muito mal tratado, e a gente não tinha muito negócio de máscara, não. E a gente trabalhando lá na identificação, né? [...] Então foi em 82, pra 83, que começaram a chegar esses rolinhos de filmes, bem pequenininhos, entendeu? Foram as primeiras identificações nossas (NEVES, 2020, p. 2).

Celina Vargas, em relatório de gestão institucional, destaca a importância do recolhimento do fundo Agência Nacional para a instituição e para a Arquivologia brasileira.

Cumpramos ressaltar a importância que teve o recolhimento dos filmes da EBN [Agência Nacional], pois continha cinejornais e documentários muito valiosos sob o ponto de vista político-administrativo, alguns deles únicos. Graças a essa conquista, o Arquivo Nacional ocupa hoje, no panorama arquivístico sul-americano, uma posição de vanguarda e pioneirismo, na medida em que reconhece a película cinematográfica como documento de arquivo (ARQUIVO NACIONAL, 1985b, p. 74).

Marcus Alves, lembra e ressalta a dedicação de Celina Vargas e Paulo Leme, e o entusiasmo que os unia no esforço de transformar a Seção de Filmes num relevante repositório arquivístico de filmes e vídeos do país.

Então ela [Celina Vargas] [...] teve um empenho pessoal no recolhimento [do fundo Agência Nacional]. E foi um salto. É como dizem os relatórios da época. Aliás, fiquei surpreso quando eu olhei para aquilo, porque eu não lembrava, o relatório do Paulo Leme dizendo que foi um salto qualitativo pro Arquivo Nacional e tudo. Aquilo ali realmente é que me... eu falei: eu gostei muito daquilo. Foi uma coisa que realmente [...] foi um referencial começar a trabalhar com outro tipo de acervo. Mas ela [Celina Vargas] teve um empenho grande nisso, né? Realmente isso é inegável. E Paulo Leme também, né? O Paulo Leme ficou muito encantado com aquilo (ALVES, 2020, p. 7-8).

Fotografia 1- Os três pioneiros da Seção de Filmes, em 1984.



Fonte: (ALVES, 1984). (Marcus Alves (alto), Clóvis Molinari Júnior e Agnaldo Neves, na antiga sede do AN).

Os documentos examinados por esta pesquisa dão conta de novas entradas no acervo de filmes, a partir de setembro de 1982, algumas por recolhimento, outras por transferências de outras seções, onde se encontravam de maneira indevida, o que colaborou a ampliar e dar visibilidade à Seção de Filmes.

a) foram inicialmente transferidos para a Seção **16 filmes (cópias)** provenientes do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, que se encontravam anteriormente na Seção de Gravação de Som e Imagem;

b) durante o mês de setembro, procedeu-se ao recolhimento do acervo filmográfico das extintas Agência Nacional e Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, acumulado pela Empresa Brasileira de Notícias (EBN) [Agência Nacional], totalizando **cerca de sete mil unidades** documentais.

Todos esses fatores possibilitaram a redefinição das funções da Seção de Filmes, que ganhou novo relevo e passou a ter uma atuação mais dinâmica dentro dos quadros do Arquivo Nacional, na medida em que passa agora a deter um acervo audiovisual expressivo em termos quantitativos e qualitativos (ARQUIVO NACIONAL, 1982a, p. 407, grifo nosso).

O relatório aponta que foi concluído, em 1989, o trabalho de quantificação dos acervos existentes na DDA, dentre os quais o da Seção de Cine e Vídeo (ex-Seção de Filmes): 1.396 títulos de filmes e 227 unidades de fitas de vídeo (ARQUIVO NACIONAL, 1989, p. 9).

O relatório institucional de gestão do quadriênio 1985-1989, que fecha a década de 1980, registra a quantificação dos acervos da DDA, entre os quais, no âmbito da Seção de Cine e Vídeo, 1396 títulos entre os filmes cinematográficos, e 227 unidades de fitas videomagnéticas (ARQUIVO NACIONAL, 1989, p. 173).

Os relatórios institucionais de gestão mostram ao longo do tempo uma mudança visível. Se, na época de Celina Vargas, os relatórios descreviam com eventual riqueza de detalhes as atividades desempenhadas, inclusive no nível abaixo das coordenações, os relatórios dos últimos dez anos publicam demonstrações financeiras, contábeis e orçamentárias, com valores em moeda corrente brasileira. Nesses documentos, percebe-se que as atividades são resumidas às coordenações, sem chegar às seções a elas subordinadas. A prestação de contas destaca principalmente as atividades institucionais em andamento.

A década de 1980 foi marcada por grandes transformações na trajetória da Seção de Filmes, principalmente aquela ocorrida com a entrada do acervo da Agência Nacional, a partir do fim de 1982. O impacto deste recolhimento fez a SF atuar efetivamente no que previa o regimento de 1958, o primeiro que citou a seção: gerenciar documentos fílmicos e videográficos de valor histórico. Outra marca desta década é o recrutamento e a capacitação, no Brasil e no exterior, de profissionais que assumiram a responsabilidade de gestão de filmes e vídeos. Esse diálogo com experiências anteriores, no Brasil e no mundo, permitiu que os pioneiros sedimentassem métodos e procedimentos próprios, de acordo com as demandas institucionais específicas. Esse período conheceu muitos avanços no tratamento técnico do acervo de filmes, tanto no que tange à sua conservação e preservação quanto em relação ao tratamento da informação extraída do material fílmico.

3.4 Anos 1990: a consolidação do setor de filmes

A década de 1990¹⁰ representou a consolidação do setor de filmes e vídeos, em que estiveram no centro do debate institucional questões como a preservação do acervo (a climatização do depósito), o tratamento técnico, a formação de uma comissão de avaliação visando à eliminação de filmes irrecuperáveis e os diálogos com a Cinemateca Brasileira (SP) e a Cinemateca do MAM-RJ para a construção de um saber próprio, voltado para as especificidades não só do acervo de filmes, mas também aquelas relacionadas a princípios

¹⁰Não foram encontrados os relatórios dos anos de 1990, 1991, 1992, 1993 e 1999.

arquivísticos. Destacamos, nesse período, a chegada do acervo da TV Tupi e do fundo César Nunes.

À frente do então Setor de Documentos Sonoros, Cine e Vídeo, Marcus Alves elaborou o relatório de atividades do ano de 1994. O historiador relata a perda de 193 filmes, o que mostra a falta de uma infraestrutura que contasse com espaços climatizados, sob controle de temperatura e umidade. O conteúdo do documento demonstra preocupação e frustração, dez anos depois da mudança, com a falta de melhores condições de preservação no novo endereço.

O ano de 1994 trouxe mudanças significativas para o SDS. Desde que assumimos a responsabilidade pelo Setor, em fevereiro/94, voltamos a prioridade para a recuperação do acervo de um destino que já parecia traçado: a completa perda das películas cinematográficas pelo descontrole ambiental, em especial na umidade relativa. Descontrole esse que, ao longo de 10 anos, desde a mudança da antiga sede do AN, e mais os tantos anteriores em que não esteve submetido à qualquer climatização, gerou a perda de 193 filmes literalmente jogados no lixo como irrecuperáveis. Ao retomarmos os relatórios passados, à época da mudança, podemos constatar que a animação pelo novo espaço seria logo sucedida pela frustração em ver que o problema contra o qual já vínhamos nos batendo não teria solução tão cedo [...] (ARQUIVO NACIONAL, 1994, p. 1).

Alves argumenta que, embora os filmes possam chegar ao arquivo já em estado muito lastimável de deterioração como consequência da forma com que foram produzidos, de seus usos descuidados e de sua guarda desleixada, ainda assim, precisam encontrar no arquivo um local com condições de, pelo menos, minimizar a progressiva deterioração, senão estancá-la. Esse cenário, a seu ver, é o que precisava ser buscado do ponto de vista da gestão. Assim, seu texto descreve as consequências nocivas ao acervo causadas pelo descontrole das instalações da instituição. Pelo teor da introdução do documento, percebe-se a busca permanente por melhores condições de guarda do acervo. O tom da escrita é dramático, enfatizando a urgência de medidas que evitem a perda do que se considera precioso.

Neste exato momento 15 filmes, que já receberam o aval da Comissão de Avaliação, se preparam para engrossar a estatística. E assim, aos poucos, vamos vendo a memória desse país se esvaír. Alguns deles ainda conseguiram ter suas informações transplantadas para suporte magnético, mas por quanto tempo? Sabemos que a durabilidade da fita magnética é bastante reduzida e que a copiagem de uma fita para outra leva à constantes perdas de qualidade. [...] Muitos poderiam alegar, e não estariam de todo errados, que o destino destes filmes estava traçado desde a sua produção. Mal lavados, feitos para umas poucas exibições que mantivessem o público informado dos atos de governo, sem cuidados na exibição, não se poderia esperar mesmo muita longevidade. Acreditamos que uma constatação como essa só aumenta a nossa responsabilidade. Temos que lavá-los, temos que duplicá-los, temos que teleciná-los, e temos, principalmente, de ter condições adequadas de armazenagem, com temperatura e umidade controlada nos padrões internacionais, para que não vejamos todo um esforço se perder. E que não tenhamos, nunca mais, de redigir aqueles terríveis memorandos de avaliação e descarte (ARQUIVO NACIONAL, 1994, p. 2).

Marcus Alvez afirma, em seu depoimento, que a influência do workshop de Sam Kula, na década anterior, e seu interesse por preservação, o levaram a assumir uma postura mais incisiva em favor da adoção de medidas mais eficazes de preservação.

Até que em 94, está no relatório de 94 e tudo, foi quando eu consegui assim criar um caso lá, que um filme antigo... um dia fui lá no depósito e fui pegar um estojo do filme e o filme tinha corroído o estojo, ele tinha grudado na estante, estava grudado, ele estava preso na estante. Uma coisa assim, sabe? Cara, eu fui lá, chamei a coordenadora, na época já era a Nilda (Sampaio Barbosa). Eu falei: “Nilda, eu quero que você veja isso aqui.”. Aí eu mostrei pra ela, ela virou pra mim e falou assim: “Deixa como está, eu vou chamar o Jaime [Antunes da Silva, 1992-2016] aqui”, o diretor. Aí foi, o Jaime foi lá na sala. Mostrei pra ele aquilo: “Olha só, isso tudo é...” que eu já reclamava, né? Sempre tinha coisa de adiamento, não sei o quê, “não tem verba, não sei o quê...” e a gente sempre reclamando. Eu falei: “Olha aqui como que está, olha o que está acontecendo com o acervo. E aí foi o que mudou realmente, a partir dali ele começou a se empenhar no projeto de climatização pro setor de filmes (ALVES, 2020, p. 11-12).

O relatório registra a formação de uma comissão de avaliação para decidir sobre a eliminação de filmes com problemas irrecuperáveis de deterioração. Cabe a ressalva de que não se trata aqui de uma comissão de avaliação e destinação, que seleciona, a partir de critérios interdisciplinares, documentos a serem eliminados ou preservados temporária ou definitivamente. Trata-se de decidir quais filmes, por seu estágio avançado e irrecuperável de deterioração, colocam em risco o resto do acervo se conservados sem chances de reprodução. Esses precisam ser eliminados.

Tal comissão foi criada internamente para decidir quais documentos fílmicos estavam tecnicamente sem possibilidade de recuperação, devendo ser eliminados. Merece destaque ainda a importante parceria com a Cinemateca do MAM-RJ, presente desde a década anterior e mais uma vez acionada nesse momento.

No que tange à preservação do acervo, tem-se prosseguido a rebobinagem e aeração das películas, bem como a colocação de furos nos estojos para possibilitar uma ventilação mais adequada. Todos os filmes da série Cine-Jornal Informativo já passaram por este processo que, pouco a pouco, vai sendo estendido a todo o acervo. No caso das películas em deterioração, cada caso foi examinado detalhadamente. Com a supervisão do curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Francisco Moreira, foram separados aqueles casos considerados irrecuperáveis (V. relatório anual/1994). Tais casos foram submetidos à Comissão de Avaliação especialmente convocada para este fim e, após a aprovação da Comissão, foram incinerados. Os casos passíveis de recuperação são mantidos em estantes separadas do conjunto do acervo, tendo sido rebobinados e tido os seus estojos perfurados como os demais. Aqueles que aderiram aos estojos foram trocados para latas metálicas também perfuradas. Todos os filmes em deterioração foram incluídos no projeto acima citado para serem copiados e/ou contratipados (ARQUIVO NACIONAL, 1995, p. 1).

A decisão por eliminar películas era de alta responsabilidade, daí a necessidade do apoio técnico do curador do acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, em mais uma evidência da busca que o AN empreendia pela experiência acumulada por outras instituições no tratamento de filmes e vídeos. A Cinemateca do MAM-RJ, àquela altura, completava 39 anos de atividade, tendo sido fundada em 1955. Em trecho do referido relatório encontramos descrição do processo e o resultado desse expurgo, quize filmes encaminhados à eliminação.

Em levantamento efetuado por volta de março/ 94 foram separados os filmes do depósito de matrizes, encontrados em processo de deterioração com características de cristalização e hidrólise [...] num total de 110 filmes. Ao longo do ano, vimos dando especial atenção a este material, rebobinando-os para mantê-los frouxos e aumentando a quantidade de furos das latas/estojos [...]. Neste trabalho, fomos separando aqueles que se encontravam aderidos aos estojos (35 filmes), em geral os em pior estado. Em outubro, fizemos uma avaliação conjunta, assessorados por Chico, da cinemateca do MAM, em cima deste lote de filmes, para selecionar o que fosse irremediável. São 15 filmes em alto grau de hidrolização (“melados”), sem qualquer possibilidade de recuperação, copiagem ou telecinagem. [...] (ARQUIVO NACIONAL, 1994, p. 6/7).

O controle do acervo é mais um ponto relevante no debate institucional da época. No relatório de 1994, Alves descreve as ações na gestão de depósitos, entre as quais quantifica o acervo: cerca de 12 mil unidades documentais, das quais 6.072 filmes matrizes acondicionados em latas, estojos, ou, no caso do acervo do Gabinete Civil da Presidência da República, em caixas-arquivos. Em suporte magnético, um total de 280 matrizes. No caso das cópias (duplicatas), foram contadas 6.413 latas/estojos (ARQUIVO NACIONAL, 1994, p. 2).

Merece destaque a influência da Cinemateca Brasileira no esforço, em nome do controle do acervo, de elaborar ferramentas eficazes de identificação e descrição dos fundos audiovisuais sob guarda. O AN acompanha a instituição paulista no alinhamento a normas e sistemas recomendados por entidades mundiais, já utilizados pela Cinemateca. As ferramentas de identificação usadas pelo Arquivo foram uma adaptação e uma evolução das ferramentas da Cinemateca Brasileira, que, por sua vez, têm como base as diretrizes recomendadas pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), conforme a descrição abaixo:

Visando levantar os dados referentes aos filmes que venham se identificados, de forma mais abrangente, elaboramos um formulário padrão para o setor denominado “Ficha de Inventário” [...] que, pretendemos, deverá servir para todo o acervo, independente do fundo a que pertença. Esta ficha contém informações básicas necessárias para uma visualização do material sem necessidade de manipulação dos filmes, exceto quando do seu preenchimento. Procuramos nos basear na antiga ficha de inventário, com algumas modificações, que foi utilizada quando da identificação do acervo da Agência Nacional, e que, posteriormente, caiu em desuso. Esta, por sua vez, já era uma adaptação da ficha utilizada pela Cinemateca Brasileira e explicitada na sua “Proposta Para Inventariamento, Catalogação e Indexação do Acervo Cinematográfico Brasileiro”, de 1980, adotada segundo as normas da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). Pretendemos, brevemente iniciar estudos para a

informatização desta ficha utilizando o sistema Micro-Ísis, recomendado pela UNESCO, e já adotado na Cinemateca Brasileira, e em implantação no MAM (ARQUIVO NACIONAL, 1994, p. 7).

O relatório de atividades, relativo ao primeiro semestre de 1995, narra o início do desenvolvimento de uma base de dados digital, em fase de testes naquele ano, com destaque para a busca de financiamento externo. Neste sentido, a instituição elabora projetos de captação de financiamento que precisam ser tecnicamente consistentes para buscar investimentos – por meio do detalhamento de suas etapas, do cronograma de realização e da previsão de gastos – para cada fase de implantação. Eventualmente, esse projetos são submetidos a programas de fomento de preservação e gestão de patrimônio histórico e cultural, como é o caso aqui.

[...] foi iniciada a alimentação da base de dados para fins de teste, tendo sido alimentados, até agora 60 registros. Como resultado deste trabalho foi elaborado o projeto “Os Filmes da Agência Nacional: Resgate da História Oficial”, a ser apresentado ao Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC - para fim de financiamento (ARQUIVO NACIONAL, 1995, p. 1).

Em que pese o fato de que foram apenas duas as entradas que efetivamente impuseram importantes transformações à trajetória da equipe de tratamento de filmes e vídeos do AN, sendo elas o fundo público Agência Nacional, em 1982, e os fundos privados em comodato vindos da Cinemateca do MAM-RJ, que integrariam o acervo em 2002, merecem destaque na década de 1990 o tratamento de dois fundos privados: TV Tupi¹¹ e César Nunes¹². Embora ambos tenham entrado na instituição ainda na segunda metade da década de 1980, foi na década seguinte que a eles começou a ser dado tratamento.

O fundo TV Tupi chegou em dois lotes: em 1989, 350 rolos (16 mm); e em 2005, com 2016 rolos (16 mm), e com 949 fitas de vídeo (2 polegadas, 1 polegada, U-Matic). O relatório da Seção de Filmes de 1986 já fazia menção à entrada de um novo fundo audiovisual. “Na Seção de Filmes, o ano se encerrou com entendimentos para o recolhimento ao Arquivo Nacional de parcela do acervo da extinta TV Tupi, que se encontra em poder de um ex-

¹¹ “Conjunto de emissoras de televisão, inauguradas em setembro de 1950 em São Paulo, e em janeiro de 1951 no Rio de Janeiro. A TV Tupi de São Paulo foi a primeira emissora de televisão do país e da América do Sul. Pertencia aos Diários Associados, rede de empresas jornalísticas de Assis Chateaubriand. A Rede Tupi foi extinta em julho de 1980.” ALDÉ, Alessandra. *Tv tupi*. Rio de Janeiro: FGV CPDOC, [20--]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/tv-tupi> Acesso em: 7 set 2020.

¹² Aíçor César Nunes iniciou, em 1940, a Produções Cinematográficas César Nunes Ltda., produtora de jornais cinematográficos e documentários. A empresa funcionou até a década de 1980, cobrindo eventos políticos, sociais e culturais do estado do Rio de Janeiro, em especial de Petrópolis e Niterói. ALVES, M.V.P. Uma proposta de tratamento do acervo César Nunes. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 69-82, jan./jun. 2003.

funcionário daquela emissora sensibilizado para fazer essa doação” (ARQUIVO NACIONAL, 1987, p. 6).

Em depoimento filmado em 2019, Molinari Júnior (2019) menciona rapidamente a TV Tupi como tendo sido um fundo de filmes que foi salvo da extinção pela atuação da seção que algumas vezes liderou. O acervo da TV Tupi teve duas entradas no AN. A primeira, na segunda metade da década de 1980 e a segunda, em meados da década de 2000.

[...] o cinema demorou pra chegar no Arquivo Nacional [desde sua fundação], só chegaria mesmo com a crise da Cinemateca do MAM, quando desses uma dúzia, mais dois... cerca de 20 filmes nós passamos a quase 100 mil filmes, hoje. Então vieram filmes, não só produtores de cinema comercial, como também coleções perdidas que nós salvamos, como da TV Tupi. A Agência Nacional também seria [um fundo] perdido, incinerado e nós conseguimos resgatar (MOLINARI JÚNIOR, 2019, p. 7).

Molinari Júnior (2019), no mesmo depoimento, considera uma de suas maiores contribuições para o AN a atuação que teve no resgate de importantes fundos de filmes, entre eles os da TV Tupi.

[...] minhas [...] principais contribuições ao Arquivo Nacional foram [...] a trazida, recolhimento ou a... não sei como, a arqueologia que eu fiz de recebimento de filmes que eu não levei pra minha casa, filmes inclusive que deram pra mim, eu trouxe pro arquivo. TV Tupi, sabe? (MOLINARI JÚNIOR, 2019, p.10).

Marcus Alves (2020), em depoimento a esta pesquisa, lembra do seu envolvimento e o do próprio Molinari Júnior com o acervo da TV Tupi, quando, na década de 1990, o fundo começou a ser tratado.

Na época eu trabalhei muito na identificação da TV Tupi. [...] A TV Tupi [...] entrou em duas levadas. Uma leva foi... dois funcionários ficaram com uma parte do acervo, porque o acervo da TV Tupi foi esfacelado, que acabou em 1980, a parte de filmes foi esfacelada. Acabou que os funcionários, para salvar o material, os caras levaram pra casa. Então dois funcionários entraram em contato com o Clóvis e eles trouxeram e depositaram no Arquivo. Isso foi a primeira entrada. A segunda entrada, que foi em 2005, foi o material que estava lá no prédio da zona portuária, nos Diários Associados, mas aí que entraram em contato. O Clóvis conseguiu... ficou sabendo que estava lá o material, entrou em contato, aí correu atrás e tudo, e a gente ficou sabendo e foi buscar o material... tinha quadruplex e mais um lote de filmes, buscamos também (ALVES, 2020, p. 29).

O relatório de atividades de 1994 registra a conclusão do trabalho de indexação dos filmes da TV Tupi, entre aqueles que chegaram no primeiro lote, em 1989, dando detalhes do processo realizado.

Este trabalho teve por base uma listagem intitulada "Identificação Preliminar Realizada Através de Papéis Originais Datilografados e Colados nos Rolinhos", [...]

onde são relacionadas e numeradas 587 reportagens. Através de uma amostragem, foi feito o cruzamento com os próprios filmes, agrupados em carretéis (em média 07 por carretel), e não emendados. A ordem dos filmes nos carretéis também não é sequencial. Após se conferir que os números dos filmes batiam com os números na listagem, tratamos de transferir a informação correspondente a cada reportagem para as fichas, montando um catálogo em ordem numérica (de acordo com a listagem) sequencial. No caso das reportagens que foram telecinadas (U-Matic 113 à 117) acrescentou-se uma marca (*) no canto superior direito da ficha. Após essa fase passou-se a levantar os assuntos utilizando-se, como base, o TESAURUS do Prodasen, montando assim um índice. Quando o TESAURUS (um tanto defasado) não abarcava o assunto, o termo era criado. Posteriormente foi feita uma revisão das pistas do catálogo e, a partir daí, revisto o índice. Em relação aos filmes, pretendemos, assim que possível, emendá-los na ordem sequencial correspondente à listagem (e ao catálogo) separando os negativos dos positivos e, entre os últimos, os já telecinados dos que ainda devem ser. Constatou-se que grande parte do material telecinado foi direto do negativo. O material não telecinado (positivos e negativos) foi listado, com separação das reportagens nacionais das estrangeiras, visando a facilitar a organização destas para uma futura telecinagem. O material, que estava telecinado apenas em U-Matic, foi todo copiado em VHS (fitas 145, 146, 147) para atendimento a consulta (ARQUIVO NACIONAL, 1994, p. 7-8).

O segundo fundo em destaque na década de 1990 foi o de César Nunes. Este fundo, que foi doado ao Arquivo Nacional, em 1989, pela Associação Cultural do Arquivo Nacional (ACAN), que o adquiriu de seu proprietário, Paulo Nunes – filho e herdeiro do produtor César Nunes, inspirou um artigo de Marcus Alves na revista *Acervo*, na edição do primeiro semestre de 2003. Sob o título “Uma proposta de tratamento do acervo César Nunes”, Marcus assina o artigo como supervisor da Área de Documentos Sonoros e Imagens em Movimento do Arquivo Nacional.

Segundo Marcus Alves relata no artigo, o acervo César Nunes “encontrava-se em situação de completo caos, exigindo um trabalho cuidadoso de identificação e montagem de forma a recuperar sua integridade” (ALVES, 2003, p. 70). O então supervisor da área de audiovisuais comenta que ocorreu justamente o contrário com os filmes da Agência Nacional, que chegaram ao Arquivo em cópias com imagem e som combinados, devidamente montadas, com cartelas de abertura e título, o que facilitava em muito a tarefa de identificação e catalogação do material. Na sua descrição, nota-se o desafio imposto à identificação do conjunto:

Distribuídos em 758 latas metálicas, estavam 2.436 pequenos rolinhos, cada um contendo uma reportagem de, em média, um a dois minutos, mais da metade em negativos de imagem (1.618), uma boa parte de negativos de som (494) dispersos separadamente, muito poucas cópias positivas (171) e algum material de trabalho – os chamados copiões (153). [...] Essas 758 latas médias de metal, com a transferência do acervo, se transformaram em 452 estojos grandes de poliuretano, material mais apropriado, na época, para o acondicionamento de películas (ALVES, 2003, p. 70).

Marcus Alves afirma que o primeiro tratamento passa pela conservação, estágio em que o exame do material em mesa de revisão possibilita saber o estado da película, se ela contém “rasgos, emendas desfeitas, sujidades, restos de adesivos aderidos... (ALVES, 2003, p. 71)” Após esses procedimentos, inicia-se a fase de identificação, cuja sequência de procedimentos recomendados é esclarecida pelo autor do artigo.

Alves relata que a experiência no tratamento do acervo César Nunes demonstrou que as reportagens de tal acervo tendem a girar em torno dos prefeitos ou dos governadores presentes. Neste sentido, o procedimento de identificação, principalmente quando a locução não existe para auxiliar, começa com a tentativa de verificar se algum destes está presente. A identificação do governante leva ao estabelecimento do provável intervalo de tempo em que a reportagem teria sido feita.

A identificação do círculo de autoridades (secretários, políticos etc.) e as imagens exibidas (cortando uma fita, participando de uma reunião, assinando documento etc.) vão oferecer pistas sobre o evento. Muitas vezes uma imagem, como um prefeito assinando um documento, é muito pouco esclarecedora; o que vai possibilitar de fato a identificação pode ser um detalhe de pouca relevância no contexto da matéria. Por exemplo, a esposa do prefeito na ocasião da assinatura é presenteada com um ramalhete de flores. Esse detalhe, visto nas imagens e citado num dos diversos roteiros, é que pode se tornar um elemento diferenciador. Se localizado um roteiro com a mesma temática (tal prefeito assinando documento), mas acrescido desse detalhe, resta apenas verificar se a sequência das imagens confere com a descrição. Por vezes, são as faixas e placas, vistas mesmo que de relance, que oferecem a chave para se desvendar a situação (ALVES, 2003, p. 73).

O historiador relata em seu artigo que os roteiros do fundo César Nunes, uma vez localizados, foram essenciais na atividade de identificação. “Inicialmente dispersos, foram organizados por Ana Maria Brandão, que, dentro da proposta de partir das autoridades retratadas ou, na falta destas, das localidades, fez, sempre que possível, o cruzamento de ambas” (ALVES, 2003, p. 73).

Segundo Alves, a localização de roteiros de cinejornais completos foi um dos pontos altos do processo de trabalho, uma vez que neles estão reunidos todos os roteiros individuais completos, na ordem em que foram montados originalmente. Esses roteiros possibilitaram a remontagem do conjunto de cinejornais “Revista da Tela”. Ao comparar as reportagens, em negativos de imagens e respectivas narrações, aos roteiros, foi possível, em alguns casos, recuperar, “uma a uma, as reportagens que compunham o cinejornal. Remontando-as na forma em que se apresentavam, podemos ter uma visão da linguagem veiculada (do discurso), além da narração propriamente dita (ALVES, 2003, p. 74).”

Entretanto, grande parte das reportagens não possuía qualquer roteiro para colaborar na identificação. Quando não foi localizada a banda sonora correspondente (negativo de som), a identificação teve que ser feita apenas por meio das imagens. “Neste caso, o primeiro passo é tentar localizar a autoridade maior presente. Isso exigiu um esforço de pesquisa, visto que figuras como prefeitos de pequenos e médios municípios não costumam ser figuras familiares fora de suas áreas de atuação, principalmente em se tratando de governos ocorridos há décadas (ALVES, 2003, p. 74).”

No artigo em análise, Marcus Alves ilustra o processo de identificação por meio de um de seus resultados, que é uma ficha descritiva, feita à época:

Figura 2 - Ficha Descritiva

(NK) César Nunes: Lata 397 F.03/F.04			
(Benemérito da UFF)			
Governador Raimundo Padilha participa de jantar na reitoria da Universidade Federal Fluminense, em Niterói, e recebe o título de “Grande Benemérito da UFF”. Presença do chefe da Casa Civil Mário Gliosci, do reitor Jorge Emanuel Ferreira Barbosa, do jornalista Raimundo Meireles Padilha, do dr. José Francisco Borges de Campos e de D. Antônio de Almeida Moraes. Data:(1971-1975).			
(sn-x/sn-y)	p&b	132 pés/1'28"	<i>Roteiro (0305)</i>
Obs: Título atribuído pelo roteiro			

Fonte: (ARQUIVO NACIONAL, 2003).

Na primeira linha, podemos ver a indicação do fundo e o seu código de referência, estabelecido pelo Guia de Fundos do Arquivo Nacional. No caso do fundo César Nunes, o código é NK. Está indicada a localização física da reportagem, para uma recuperação ágil. No exemplo da ficha, a matéria jornalística pode ser encontrada na lata 397, filmes 03 e 04. Embora seja usado o termo “lata”, os filmes foram transferidos para estojos de material plástico, mais adequado à preservação, sem mudança na denominação.

Na segunda linha, vem o título da reportagem como se apresenta na película, que pode, eventualmente, ser diferente do título do roteiro. Na falta de um título no filme, e tendo sido

localizado o roteiro, a opção, no caso, foi pelo uso do título do roteiro, entre colchetes para indicar a atribuição. É o caso do exemplo da ilustração: “[Benemérito da UFF]”.

Nas próximas sete linhas, lê-se a descrição do conteúdo da reportagem, em que se destaca o governador e/ou prefeito (já preparando para o passo seguinte, o da organização), e a seguir a ação que se desenrola, assim como as presenças citadas na narração. Na última linha da descrição, a data provável, segundo a pesquisa realizada. Na penúltima linha da ficha, a indicação de que se trata de um negativo de imagem (sn-x) e outro negativo de som (sn-y). “A indicação sobre se o material é em preto e branco ou colorido e as suas dimensões, constando aí o tempo e a metragem em pés (ALVES, 2003, p. 75). Em seguida, a indicação do roteiro, caso este tenha sido localizado. Por fim, um campo de observações, para considerações relevantes são acrescentadas. O artigo, segundo o autor afirma, foi escrito quando a equipe estava na fase de remontagem do cinejornal “Revista da Tela”. Ao final da montagem, Marcus Alves antecipa as etapas seguintes. Este artigo colabora de forma importante para a compreensão de como se dá o tratamento de arquivos audiovisuais no âmbito do AN:

Ao término dessa montagem, os filmes estarão prontos para iniciar um novo processo, agora de cópiagem, o que deverá ser feito em laboratório especializado, sempre com o acompanhamento de técnicos do Arquivo Nacional. De posse das cópias sonorizadas, positivas, podemos dar início à telecinagem – conversão das imagens em película para vídeo –, de forma que sejam disponibilizadas à pesquisa e à reprodução. Os rolos de filmes montados possibilitam também a elaboração do catálogo, nos moldes do já existente para a Agência Nacional, ou seja, cada planilha da base de dados correspondendo a um cinejornal, ou a um conjunto de reportagens, contendo descrição das mesmas, dimensões, estado de conservação etc. Telecinagem feita, catálogo pronto, um novo acervo se abre para todos aqueles interessados em cinema, em jornalismo, em história, enfim (ALVES, 2003, p. 81).

Em 1998, segundo a parte do relatório redigida por Marcus Alves, o acervo César Nunes foi o grande destaque entre os trabalhos realizados, totalizando 68 estojos trabalhados, com 257 reportagens (ALVES, 2003, p. 2).

O historiador fala, em entrevista, de como e por que o trabalho com o fundo César Nunes o fascinou e tornou-se uma das principais contribuições suas na instituição.

Não, pra mim em termos do meu trabalho assim foi o trabalho que eu mergulhei mesmo do César Nunes, né? Porque era, foi um acervo assim que era totalmente uma incógnita total, né? O acervo Cesar Nunes era uma incógnita. Os outros acervos, não. O Agência Nacional, ele era uma boa parte positivo. Tinha negativo de imagem e uma boa parte positivo. Então ele era praticamente identificável. Mesmo sem moviola... a moviola ajudou muito, em função de quando a gente precisou também, comecei a identificar por vídeo. Então era, você podia identificar também pela mesa enroladeira, por título. Pegava o título que nem fazia no prédio velho, pegava os títulos, as cartelas e dava pra fazer. Agora o César Nunes não dava. O César Nunes era todo negativo, era toda uma incógnita e exigia muita pesquisa, porque exigia que você tivesse ali quem era o prefeito de Nova Iguaçu em 1968, sabe? Pô, você não encontrava

bibliografia sobre isso, era uma dificuldade, né? Hoje em dia você bota no Google é uma maravilha, você bota lá no Google vem tudo. Relação dos prefeitos de Nova Iguaçu... na época não tinha nada dia. Pra eu saber a relação dos prefeitos de Petrópolis eu tive que pedir para uma amiga minha que estava morando em Petrópolis. Ela foi num centro lá da prefeitura. Eu sei que ela anotou tudo. Eu tenho escrito até hoje, com a letra dela ela escreveu um por um: prefeito tal, de tanto a tanto... sabe? Porque não tinha, você não com seguia essas coisas. E como era coisa de negativo é difícil você identificar porque quem é esse fulano? Se você não tem áudio, esse fulano pode ser x, pode ser y. Então você tem que fazer todo o contexto da época, ver quem está junto, se tem uma plaquinha ali, se o cara inaugurou uma placa, se a câmera aproximou da placa e filmou a placa, sabe? Então era uma dificuldade. Passou um carro. Espera aí, aquele carro... de que ano é aquele carro ali, aquele ano deve ser 71, 72. Pelo tipo do carro aquilo ali é 71, 72, sabe? Era assim. Então era uma loucura. Então foi muito tempo mergulhado. Na época eu mergulhei de cabeça no César Nunes. Então a lembrança que eu tenho mais foi realmente esse (ALVES, 2020, p. 14-15).

Alves faz, na entrevista concedida a esta pesquisa, um balanço de como foram os anos 1990 na área de filmes e vídeos. Ele destaca o tratamento do fundo César Nunes, o tratamento do fundo TV Tupi, e o lançamento da primeira geração de catálogos dos fundos audiovisuais custodiados no AN.

A gente começou a gerar os catálogos [...] Tudo era uma grande vitória quando se conseguia esses catálogos, porque era o ápice do trabalho, você ter o catálogo pronto e disponível pro público. O objetivo de tudo isso era a preservação e o acesso, né? Você dar o acesso. Aí quando a gente começou... quando eu vi a imagem do César Nunes que eu tinha identificado... uma vez... até hoje eu lembro, na própria propaganda da televisão, né? Um trequinho de Copacabana, que aparece os bondes entrando no túnel assim, aí aquilo ali aparecendo na propaganda da televisão eu falei: cacete! Aquilo é do acervo do César Nunes, cara! Coisa que eu tinha visto pela primeira vez, então aquilo ali foi uma coisa fantástica, pra mim, foi fantástica (ALVES, 2020, p. 15-16).

Na segunda década de sua efetiva existência, a de 1990, considerada como a da consolidação dos serviços, a equipe de filmes e vídeos do Arquivo Nacional enfrenta os percalços do descontrole de temperatura e umidade de seus depósitos de filmes, refina a organização das frentes de trabalho nas mais diversas fases de tratamento do acervo e protagoniza novas parcerias importantes para a construção de suas próprias diretrizes e metodologias de trabalho.

3.5 O Arquivo Nacional frente a um grande desafio: a crise na Cinemateca do MAM-RJ e os investimentos para abrigar um volumoso acervo (anos 2000)

Os próximos dez anos de existência da equipe responsável pelo tratamento de filmes e vídeos do Arquivo Nacional serão marcados por dois acontecimentos transformadores. O primeiro deles é a crise de gestão da Cinemateca do MAM-RJ, que fez com que, a partir de

2002 até 2005, o AN fosse inundado por uma profusão de obras cinematográficas de produtores e diretores do cinema nacional. Com esses fundos, desembarcou na instituição arquivística o controverso regime de comodato, sob o qual as obras continuam sendo propriedade de seus realizadores, mesmo estando sob a responsabilidade de gestão do Arquivo Nacional. O outro episódio marcante da década é a realização de um concurso público, em que a chegada de novos servidores foi a base de uma importante reconfiguração na equipe do setor. Entre outros fatos que merecem destaque, está a chegada de uma geração de instrumentos de pesquisa dos acervos à Sala de Consultas da instituição para acesso.

A crise do MAM-RJ chega antes aos relatórios da equipe de filmes e vídeos do que propriamente às instalações da instituição arquivística. O relatório de 2002 registra, no mês de maio, a ameaça de encerramento das atividades da cinemateca do MAM-RJ e suas possíveis consequências. A equipe de filmes do AN planeja como abrir espaço para abrigar uma possível chegada do acervo da cinemateca carioca, por meio do descarte de um material, cuja eliminação estaria a cargo de uma comissão de avaliação.

Recebemos a notícia de que a cinemateca do MAM ameaça encerrar suas atividades. Negociações têm sido feitas para receber o seu acervo no Arquivo Nacional. Levantamos a quantidade de material, entre sobras de montagem, copiões, sobras de som e som magnético passível de descarte e constatamos um total de 1948 latas/estojos que poderiam ser descartados, mediante a avaliação de uma comissão. Este descarte abriria espaço para o acolhimento de vários filmes que poderiam chegar ao Arquivo. Calculamos que poderíamos receber, ampliando o espaço de estocagem, inclusive com colocação de novas estantes acima das já existentes, 9.912 filmes (1176 no depósito de matrizes, 2160 no de duplicatas, além da ocupação das estantes abertas com o descarte). Aguardamos agora o andamento das negociações (ARQUIVO NACIONAL, 2003, s/p.).

No trecho a seguir do relatório de atividades de 2002, a área responsável pela gestão de documentos audiovisuais se prepara efetivamente para receber o acervo da cinemateca do MAM. No final de maio, a comissão de avaliação já tinha concluído pelo descarte de uma importante quantidade de latas que vinham se mostrando passíveis de eliminação.

Em 29 de maio, encaminhamos, [...] a Listagem de Eliminação de Documentos, constando a quantificação e a especificação do acervo a ser eliminado. São 1745 latas de filmes contendo material de trabalho tais como sobras de montagem em película e copiões, e 553 latas contendo sobras de montagem de som e som magnético. No total são 2298 latas a serem descartadas. Este material já vinha sendo avaliado há tempos como passível de descarte, pois de nada serviria, visto que as cópias editadas encontram-se a disposição no acervo, além do que em muitos casos, especialmente no som magnético, já estava em processo acelerado de degradação. A necessidade urgente de abertura de espaço para abrigar os filmes oriundos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, impulsionou para que se definisse o destino do material (ARQUIVO NACIONAL, 2003, s/p.).

O primeiro lote do acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) chegou em julho de 2002, com 2.762 latas, dos fundos públicos Companhia Vale do Rio Doce, Departamento Nacional de Estradas de Rodagem e Ministério do Exército. Para o processamento e o tratamento desse grande volume de documentos, 10 estudantes de cinema da Universidade Federal Fluminense foram contratados como estagiários (ARQUIVO NACIONAL, 2018, p. 13).

São três acervos públicos recolhidos da Cinemateca, Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER) e Ministério do Exército. Nesse caso o trabalho acabou estendendo-se além do previsto, pois foram detectados vários filmes em estágio intermediário de degradação. Nem tão deteriorados que justificassem o seu isolamento, nem em um estado satisfatório que pudessem conviver com os do acervo privado, em bom estado. Portanto esse material, com forte desprendimento de ácidoacético, mas ainda em boas condições, foi isolado aguardando uma decisão sobre como se proceder (ARQUIVO NACIONAL, 2003, s/p.).

A entrada do segundo lote de filmes do MAM ocorre em agosto de 2002 e mobiliza esforços para dar conta do trabalho, afirma o relatório.

O mês de agosto se inicia com o desenrolar do processo de chegada dos filmes da Cinemateca do MAM, contratação de pessoal e adaptação do espaço ao acondicionamento dos filmes. No dia 09 de agosto tivemos a primeira reunião entre o Coordenador da CODAC, o responsável pela Área de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento e os alunos da UFF, contratados para receber e tratar o acervo da Cinemateca do MAM. São 10 alunos, estudantes de cinema, com experiência no tratamento desse acervo pois estagiaram na própria Cinemateca, coordenados pelo funcionário Hernani Heffner. Na reunião foi definida a linha de trabalho dos alunos: recebimento do material, qual seja retirada dos filmes das sacas do MAM. Conferência do material recebido com a listagem enviada pela Cinemateca, Ordenação por título, agrupando-se os negativos de imagem, os negativos de som, as cópias, etc. Separação do material totalmente deteriorado dos avinagrados e daqueles em bom estado. Guarda nos respectivos depósitos dos filmes em bom estado (depósito 616.2), dos deteriorados (Bloco Rosa), dos avinagrados (futuro depósito 610). Digitação das planilhas indicando a localização do material (Topográfico), o fundo, a notação original da Cinemateca, o título, e a especificação do material (no de latas e tamanho). O trabalho dos alunos no Arquivo Nacional iniciou-se no dia 12 de agosto com a chegada do segundo lote de filmes da Cinemateca, o primeiro dos acervos privados (ARQUIVO NACIONAL, 2003, s/p.).

Mais seis lotes da Cinemateca do MAM-RJ chegaram, a partir de agosto de 2002, totalizando, naquele ano, 20.820 latas. Em 2003, mais 1027 latas; em 2004, 317 latas; em 2005, 1052 latas. O total, em dezembro de 2005, era de 46 mil latas e 140 caixas, contendo por volta de 80 mil rolos provenientes da Cinemateca (ARQUIVO NACIONAL, 2018, p. 14).

De acordo com Alves, algumas providências tiveram que ser tomadas para receber o que se pode chamar de massa documental filmográfica: três salas de trabalho foram adaptadas para depósitos climatizados, uma sala foi destacada para a manipulação do acervo em bom estado; uma outra, para manipulação de filmes avinagrados; e uma, para identificação do material, onde foram colocadas as moviolas. Foram adquiridas oito mesas enroladeiras e material de consumo. Na ocasião, a equipe separou os avinagrados, substituiu latas originais, elaborou um inventário sumário e armazenou o acervo nos depósitos climatizados (ARQUIVO NACIONAL, 2018, p. 14-15).

Antonio Laurindo, que chegou no AN juntamente com as primeiras latas de filme do MAM, lembra de como foram os primeiros dias e entra no debate sobre o regime de comodato imposto neste processo.

A minha experiêncianisso era uma experiência bem braçal mesmo, era uma experiência de abrir lata, sentir se tinha ácido acético, se tivesse colocava pra um lado, se não tivesse, colocava para um outro lado então. (**risos**) Era esse trabalho bem braçal. Temos ciência de muitas críticas em relação a isso, né? Porque o Arquivo Nacional recebeu esses filmes, esses filmes em comodato, esses filmes que possuem um caráter privado. Só que o meu entendimento, e tem um entendimento construído ao longo dos anos é de que naquele momento foi a melhor atitude do Arquivo Nacional, de abrigar esses filmes de grandes cineastas, produtores, e nem tão grandes, mas super relevantes para a história da produção audiovisual do Brasil e também no Rio de Janeiro. Não é indicado que todo patrimônio audiovisual de um país esteja numa mesma instituição, caso aconteça um sinistro tudo pode se perder. Nos últimos anos, a gente percebe que o Arquivo Nacional tem se mostrado uma instituição muito mais sólida do que a Cinemateca Brasileira. Temos pessoal, temos um orçamento, temos... infelizmente que eu digo isso (SANTOS NETO, 2020, p. 14).

Marcus Alves relembra o momento em que o destino das latas da Cinemateca do MAM-RJ estava sendo decidido, com a importante mediação de Molinari.

[...] o impacto foi (**rindo**)... foi uma bomba, né? Foi uma bomba. Essa história do MAM, não sei se você sabe da história, começou sair nos jornais que havia um conflito com a diretora do MAM que dizia que a cinemateca estava sendo um estorvo, era um estorvo lá pro MAM porque a degradação dos filmes estaria atacando as pinturas, as telas, então ela começou a entrar em contato que a cinemateca tinha que sair, os depositantes tinham que tirar os filmes. Isso começou a sair nos jornais, assim notinhas e tudo. E a gente foi percebendo aquilo. E aí o Clóvis... isso foi realmente a coisa totalmente do Clóvis, o Clóvis batalhou isso - isso eu acompanhei pessoalmente, o Clóvis batalhou isso pessoalmente, foi uma coisa bem dele que se dedicou muito. Ele começou oferecer espaço do Arquivo Nacional pra receber esse material. Só que nós não tínhamos muito espaço, nós tínhamos um depósito só. [...] Na época eu falei: “Mas, Clóvis, como é que a gente vai encaixar esse material aqui todo?”, “Não, a gente vai ter que abrir espaço.” Aí ele começou a correr atrás. E aí começou a correr atrás. Assim, abrir as salas, começar conseguir estantes... (ALVES, 2020, p. 26).

Importante ressaltar que foram os arquivos privados do MAM que estabeleceram pela primeira vez o regime de comodato entre os donos das matrizes e cópias e o AN, como lembra Marcus Alves.

[o regime de comodato] foi consequência do MAM. [...] que eu saiba não havia nada de comodato anteriormente, que eu saiba, pode ser que tenha havido, mas na área de filmes o comodato começou com o MAM. Até o filme do bigode, o Luis Carlos Lacerda, que entrou antes do MAM, que é acervo privado também, entrou como doação, porque não tinha esse sistema de comodato quando ele quis botar o arquivo. Foi o primeiro acervo privado assim na leva meio do MAM, próximo do MAM, mas ele entrou antes, antes da crise, mas ele colocou como doação, mas a relação dele com o acervo do Arquivo Nacional é como se fosse comodante, ele... **(risos)** outro dia a gente viu isso, ele pediu um material lá e a gente foi ver o material eu falei: “Mas esse material...” Aí que a gente viu no processo que o material era doado, não era comodato, era doado. **(risos)** Até a gente achava que ele era comodante também. Mas, enfim, a questão do comodante, o comodato começou em 2002 com o acervo do MAM (ALVES, 2020, p. 30).

O atual gestor da CODAC defende o aprofundamento do diálogo entre a instituição e os comodantes que possuem filmes sob a custódia do AN.

E a relação, quando o Arquivo Nacional toma uma atitude muito pró-ativa com esses comodantes, o diálogo é muito bom quando eles: “ah, preciso colocar mais”. “Ah, não temos mais espaço. Mas você tem 10 cópias de um mesmo filme, por que você não retira e encaminha para instituições? Então toda vez que isso é feito, o diálogo é bom. E na atual gestão do Arquivo Nacional isso está sendo incentivado. Já entramos em contato com o comodante... porque agora temos que lidar com muitos herdeiros. Muitos comodantes morreram, Roberto Farias, Nelson Pereira dos Santos, e esses acervos estão no Arquivo Nacional (SANTOS NETO, 2020, p. 15).

Em depoimento filmado, Molinari Júnior (2019) ajuda a contextualizar esse importante momento da seção de filmes, do qual ele próprio foi protagonista.

E, no ano 2000, houve uma crise na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e por decisão interna lá do Museu os filmes teriam que sair do Museu, do MAM, e a cinemateca que era importantíssimo, e ainda é, dirigida pelo maravilhoso Cosme Alves Neto, estava numa crise muito grande e muitos diretores tiveram que tirar seus filmes de lá e levar para São Paulo a Cinemateca Brasileira, mas muitos diretores preferiram ficar no Rio de Janeiro, porque como nós já tínhamos um depósito climatizado muitos diretores deixaram os filmes aqui (MOLINARI JÚNIOR, 2019, p. 6).

Esse contexto de mudanças acarretado pela vinda do acervo da Cinemateca do MAM originou reflexão interna para o Arquivo. Abrangendo o período entre 2000 e 2002, a então Área de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento, subordinada à Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos, consolida um documento chamado de “Relatório de Transição”. Tal relatório pretendia apresentar um diagnóstico da situação da Área de

Documentos Sonoros e Imagens em Movimento (SIM), da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos (CODAC), quando se preparava a transição para um novo governo, em 2003.

Pelo que atesta o relatório de 2004, o tratamento do acervo, fortemente impactado pela entrada do acervo do MAM, exigiu ainda uma integração da Área de Filmes com a equipe de Coordenação de Conservação, cujo quadro de técnicos continha especialistas em preservação e restauro de filmes, portanto qualificados para a preservação do acervo da seção. Tal integração foi discutida previamente para o estabelecimento de linhas gerais, como a divisão de trabalho, as atribuições de ambas as partes e as ações e responsabilidades específicas de cada equipe técnica.

Todo a fase preparatória ao início dos trabalhos foi precedida por uma grande discussão interna entre os grupos envolvidos até que se chegasse a algumas conclusões sobre os procedimentos a serem adotados. Essa fase estendeu-se posteriormente à equipe da Coordenação de Conservação, envolvendo técnicos mais afinados com a preservação de acervos filmicos. [...] Em reunião realizada no dia 23 de janeiro, [...] inauguramos oficialmente uma integração entre as áreas visando a preservação do acervo cinematográfico. Na reunião foi exposta a nova proposta de trabalho e discutida com o grupo as linhas gerais (ARQUIVO NACIONAL, 2005a, p. 3).

No relatório do ano de 2005, são descritas dificuldades na relação com os proprietários de filmes sob a guarda do AN, provenientes da crise da Cinemateca do MAM-RJ.

Mas as latas e as fitas continuam a chegar. No mês de dezembro, sem qualquer comunicado da depositante, foram entregues 09 fitas Betacam. No ano, 199 fitas magnéticas. Uma boa parte do dia a dia é voltado para atendimento às constantes solicitações dos depositantes, que muito pedem mas pouco contribuem. Algumas exceções se fazem sentir. O cineasta Roberto Moura encarregou-se pessoalmente do tratamento dos seus filmes, contratando um técnico para tal (mas o material ainda é fornecido pelo Arquivo Nacional). O acervo do produtor I. Rozenberg também é alvo de atenção da família, mesmo que de forma irregular. O melhor caso foi o do Luís Henrique Severiano Ribeiro, representando os depositantes da Atlântida Cinematográfica. Depois de décadas de descaso, que levou uma boa parte do acervo a uma situação crítica, um membro da família se dispôs enfim a investir em equipamentos, material e mão-de-obra, visando a recuperação dos filmes. São três casos. Três entre os 108 depositantes privados de 2002 para cá (ARQUIVO NACIONAL, 2005b, p. 53).

Ao lembrar das consequências da crise no MAM nas atividades da Seção de Filmes, Marcus Alves, entrevistado para esta pesquisa, aponta a importância do aprendizado que teve no contato com profissionais da Cinemateca do MAM-RJ.

E eu peguei muita coisa também, pra mim foi fundamental o contato com [...] o Chico [Francisco Moreira] da Cinemateca do Museu de Arte Moderna. O Chico é um cara que tinha experiência de preservação de filmes. Ele estava ali na cinemateca do MAM e já tinha a experiência toda e eu me lembro que quando eu fui lá ele começou já a me dar vários toques assim, vários... ele sempre foi muito generoso assim, né? Então ele foi fundamental, o Chico foi fundamental nisso. O Hernani Heffner também. Eu lembro até hoje do Hernani Heffner. A primeira vez que o Hernani foi lá na sala e ele foi lá fazer uma pesquisa de alguma coisa... eu acho até que o Hernani Heffner me deu o toque do Chico, sabe? Que essa é uma lembrança vaga assim eu o Hernani Heffner falou assim: “Não, você vai lá, conversa com o Chico e tudo...” porque eu estava assim perdido totalmente, de como fazer, né? E enfim, mas foi assim, pescando aqui e ali, né? Porque não tinha, realmente texto era o grande problema pra ler publicações (ALVES, 2020, p. 9).

A segunda metade da década de 2000 foi marcada por uma importante reconfiguração da equipe de filmes e vídeos do AN. O relatório de atividades de 2005, da então Área de Imagens em Movimento, registra a ampliação do número de profissionais dedicados à área de filmes. Segundo o documento, a equipe passou a contar ao todo com 18 pessoas (ARQUIVO NACIONAL, 2005b, p. 53).

O relatório de 2005 é encerrado com otimismo, cuja origem está, entre outras razões, na realização de um concurso público, anunciado para o ano seguinte, o que iria renovar os quadros técnicos de toda a instituição, pontualmente a da equipe de filmes e vídeos (ARQUIVO NACIONAL, 2005b, p. 53).

Datado de janeiro de 2007, o relatório de atividades da Área de Imagens em Movimento correlato ao ano de 2006, relatório registra a realização de concurso público, o primeiro desde 1988, quando um processo seletivo interno, e não um concurso, foi realizado. O tom do relatório é otimista e suscita que um período difícil estava dando o lugar a um futuro melhor.

Ano de mudanças profundas e importantes no Arquivo Nacional. Após uma espera de oito anos, finalmente um concurso público permitiu o ingresso de uma nova leva de funcionários. Desde o ano de 1988, quando um processo seletivo permitiu um ingresso de diversos novos técnicos e dirigentes à instituição, não se via tanta gente nova, com tanta disposição a encarar novos desafios. Antes disso, apenas em 1981 com o Projeto e Modernização Institucional do Arquivo Nacional, que também trouxe sangue e ideias novas à casa. Na Área de Imagens em Movimento a mudança foi total. O encerramento do contrato de todos os terceirizados no dia 31 de julho, véspera da posse dos novos contratados acenou para um novo tempo. [...] A equipe que chega vêm com a humildade de quem quer aprender e construir. [...] o que sopra é uma brisa nova e revigorante, fazendo-nos acreditar nas possibilidades da equipe e no preparo para uma renovação saudável no quadro de funcionários (ARQUIVO NACIONAL, 2007c, p. 2).

No bojo das mudanças registradas neste documento, a área liderada por Marcus Alves passou a compartilhar as funções de preservação com a Coordenação de Preservação do Acervo (COPAC) mas mantendo o tratamento da informação em relação ao acervo de filmes.

Esta coordenação já vinha atuando mais ativamente principalmente no monitoramento ambiental dos depósitos de filmes e através de uma consultoria informal para dúvidas relacionadas à preservação [...] Após uma série de discussões, [...] esta atuação se ampliou. Ao longo do primeiro semestre, [...] a equipe se dividiu em duas. Na proposta colocada, um grupo, [...] estaria voltado diretamente à preservação e outro, sob a nossa supervisão, estaria dedicado ao controle da informação. Na prática, o que se viu foi a concretização de uma divisão que já existia na equipe, porém ambos mantiveram atividades de preservação (ARQUIVO NACIONAL, 2007c, p. 2).

Em julho de 2006, iniciaram-se as discussões sobre a distribuição dos futuros novos contratados, informa o relatório. O concurso público havia acontecido em maio, a lista dos aprovados já tinha sido divulgada e, portanto, tinha chegado a hora de se tratar da distribuição entre as diversas coordenações. Ficou acertado que a Área de Imagens em Movimento receberia quatro arquivistas, três bibliotecários, 1 técnico de assuntos culturais e dois agentes administrativos (ARQUIVO NACIONAL, 2007c, p. 11).

Houve uma grande realocação de pessoal técnico especializado para integrar a equipe de tratamento e preservação de filmes e vídeos, relata o documento. A partir de agosto de 2006, 14 técnicos terceirizados tiveram seus contratos encerrados e sete novos técnicos foram contratados, via concurso público, para a Área de Imagens em Movimento. Outros quatro concursados foram alocados na COPAC, voltados para as atividades de preservação de filmes, além do reforço de duas técnicas transferidas do Centro Técnico Audiovisual para o Arquivo Nacional. Em reuniões que se sucederam ao longo do segundo semestre chegou-se a um consenso sobre a atuação de cada equipe (ARQUIVO NACIONAL, 2007c, p. 2).

Em meio a um contexto de investimento em recursos humanos, constata-se que, para dar conta do tratamento de filmes e vídeos, no âmbito do AN, era preciso estabelecer uma ação conjunta entre a seção responsável pela custódia de filmes e vídeos e a equipe de conservação e preservação da instituição, cujos atores estavam qualificados para colaborar na preservação do acervo de imagens em movimento.

O episódio da custódia do acervo do MAM, adicionado às relações que, desde os anos 80, foram mantidas entre o Arquivo e as cinematecas são evidências do influente diálogo com essas instituições congêneres. As interfaces estabelecidas com a Cinemateca Brasileira (SP) e a Cinemateca do MAM-RJ servem, neste estudo, para aprofundar o entendimento de como a gestão de documentos arquivísticos audiovisuais acontece no AN. São instituições distintas na origem e na vocação. Enquanto nas cinematecas o entendimento do acervo é movido pela natureza do tipo de conjunto formado e das formas de sua aquisição – constituindo as coleções das cinematecas - no Arquivo a visão que predomina é a de tratamento arquivístico. Por outro lado, e como visto, as formas de aquisição, também no AN, foram múltiplas e muitas próximas

das vividas pelas cinematecas; o tratamento, em muitos casos, se baseou nas experiências daquelas instituições. Assim, a questão das influências entre essas instituições e também seus limites nos parece importante abordar. Nos parece que o tempo de experiência em lidar com arquivos de filmes que as cinematecas já acumulavam foi fator central para a aproximação do Arquivo num momento em que este se lançava numa nessa área.

Alves, em depoimento no qual comenta um estágio realizado na Cinemateca Brasileira (SP), apresenta algumas razões para essa aproximação e esses laços estabelecidos, ao mesmo tempo em que afirma que a experiência adquirida em São Paulo foi superior ao estágio que fez na Filmoteca Espanhola, em Madri.

[A Cinemateca Brasileira] tem uma imensidão, um espaço... o espaço dela de filmes de nitrato... por exemplo, ela tem um depósito pra nitrato. Nosso nitrato, a gente guarda no cantinho ali na prateleira, eles têm um depósito de nitrato. Então eles têm uma experiência vasta, muito maior, mais antiga. Apesar de que os melhores técnicos de lá saíram, né? [...] Então os técnicos que tinham essa história mesmo saíram, mas eles tinham uma vasta experiência e tinham uns depósitos assim enormes, e super top, super bem controlados. [...] Em comparação com eles, a gente estava engatinhando. Então pra mim o estágio lá foi muito mais produtivo que o da Filmoteca Espanhola, porque lá foi um estágio prático. Eles te davam o material em base de dados, eles tinham tudo em base de dado certinho. Você experimentava baseado em como era, organização do acervo, o controle da entrada e saída (ALVES, 2020, p. 38-39).

Antonio Laurindo dos Santos Neto, complementa o depoimento de Alves sobre a Cinemateca Brasileira, quanto à influência e as diferenças com relação ao AN, ressaltando a vocação do Arquivo em lidar com conjunto de filmes que mantém relações com o restante da documentação a que estão relacionados e que, mesmo vindo apartados dessas, são produtos de uma proveniência clara, não se confundindo com obras autônomas.

A experiência vem muito da Cinemateca Brasileira, né? E o tempo todo a gente tem a noção de que o Arquivo Nacional é diferente da Cinemateca Brasileira, a maior parte dos documentos do acervo de audiovisuais fazem parte de um fundo arquivístico, então é isso que deve nortear o trabalho, saber que estamos com documento arquivístico que possui relação com outros documentos e tem que fazer uma descrição multinível integrada que deve seguir a NOBRADE (Norma Brasileira de Descrição). E nisso, o Arquivo Nacional é o grande protagonista, é o Arquivo Nacional traduzindo as normas, fazendo a NOBRADE, com os profissionais que participam dos fóruns internacionais nessa parte de descrição [...] (SANTOS NETO, 2020, p. 10-11).

O impacto do recebimento do acervo do MAM é evidente quando o Arquivo se organiza para fazer um diagnóstico do seu acervo e busca a Cinemateca Brasileira para auxiliar na estrutura de informação que sua base de dados oferece. Para o Arquivo, o momento imediatamente posterior ao assentamento do acervo do MAM nas novas dependências é ideal

para um redesenho de iniciativas. Assim, o relatório de 2004, da então chamada Área de Filmes, relata uma mudança de rumos no âmbito da organização e da descrição, com a colaboração da Cinemateca Brasileira (SP) na formação da equipe responsável pela gestão da referida área, por meio dos cursos que a instituição parceira provia aos servidores do AN. A título de capacitação, técnicos da área de filmes e vídeos fizeram estágio, no fim de 2003, na Cinemateca Brasileira, que serviu de base para uma revisão da linha de trabalho da equipe.

Iniciamos o ano de 2004 com uma proposta de reformulação da linha de trabalho na Área de Filmes. O período de estágio na Cinemateca Brasileira, em dezembro de 2003, serviu de inspiração para que se definisse o novo rumo a seguir. Avaliamos a situação dos filmes e concluímos que a etapa de recebimento do material do MAM, quando todas as atenções estavam voltadas para este acervo, encontrava-se enfim superada. Nesses dois anos anteriores (2002 e 2003) estivemos voltados para o recebimento deste acervo, separando os avinagrados, armazenando em depósitos e organizando as informações em planilhas topográficas de forma a que se pudesse responder o mais rapidamente possível à demanda dos proprietários e solicitantes. Baixada a poeira da chegada, podemos nos dedicar a um olhar mais analítico sobre o que temos nas mãos (ARQUIVO NACIONAL, 2005b, p. 2).

Os passos seguintes dados pela área contaram com atores dos três maiores repositórios de filmes no Brasil para a formulação de uma estratégia de gestão, tratamento e preservação do acervo.

Em conversações travadas com Adriana Hollós (Conservação/AN), Hernani Heffner (Cinemateca do MAM) e Fernanda Curado (Cinemateca Brasileira), verificamos que o momento era adequado a que se fizesse agora um grande diagnóstico do acervo, detectando os principais problemas. Assim, ao retornar, iniciamos os estudos a fim de levantar alguns problemas que um acervo de filmes podem apresentar e elaborar uma planilha que permitisse o seu registro. A premissa a ser adotada era de que esta identificação deveria ser a mais breve possível, sem que fosse necessário a colocação dos filmes em mesa enroladeira (fase que pretendemos no futuro). A idéia é que possamos, apenas abrindo as latas e olhando o material, identificar problemas como fungos, abaulamentos, sujeira e cristalização. De posse da Base de Dados importada da Cinemateca Brasileira, essas informações seriam alimentadas na Base de forma a que pudessem ser recuperadas o mais completamente possível. Dessa forma, ao completar a cobertura de todo o acervo filmico, poderia se ter uma noção dos problemas e, a partir daí, traçar estratégias e projetos de tratamento deste material (ARQUIVO NACIONAL, 2005b, p. 2).

Uma planilha que permitisse o registro dos problemas que um acervo de filmes pode apresentar, com uma identificação breve, sem que fosse necessário colocar os filmes em mesa enroladeira, teve por base, mais uma vez, a experiência acumulada pela Cinemateca Brasileira no tratamento de filmes.

A planilha teve por base o Boletim de Entrada em uso na Cinemateca Brasileira, e também já familiar aos cooperativados que passaram pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Após uma proposta inicial, discutida com os cooperativados,

chegamos a uma definição dos campos a serem preenchidos. Eles incluem todos os problemas possíveis de serem detectados visualmente sem que haja necessidade de manipulação do material em mesa enroladeira. Mas, além do preenchimento das planilhas deverão também ser efetuadas as trocas das latas metálicas e dos estojos de poliuretano (antigos) que abrigam matrizes (negativos de imagem, de som, masters, internegativos) para os novos estojos de poliestireno adquiridos em 2003. As informações da planilha deverão alimentar a Base de Dados TRF (Tráfego) cedida pela Cinemateca Brasileira (e em utilização pelos técnicos de lá). Diferentemente da Base SIAN, descritiva e com campos destinados a toda a documentação depositada no Arquivo Nacional, em seus diferentes suportes, a Base TRF é uma base específica para acervos cinematográficos. Utilizando o programa Isis for Windows (Winisis) prevê diversos campos que vão desde dados especificamente técnicos e de preservação, até os voltados para descrição e conteúdo. No nosso caso, já dispondo de uma Base SIAN, voltada à descrição do conteúdo do acervo, pretendemos a utilização da Base TRF apenas no que tange aos seus campos técnicos e de preservação, principalmente para identificação dos problemas do acervo. Alguns campos, como Notação e Data de Produção, foram incorporados à Base original. Também foram acrescentadas as gradações 1, 2, 3 à ocorrência de Fungos e Abaulamento, de maneira à que a recuperação fosse a mais específica possível (ARQUIVO NACIONAL, 2005b, p. 2-3).

Marcus Alves lembra de quando foi a São Paulo investir em capacitação e das relações que mantinha com profissionais da Cinemateca Brasileira (SP), relações essas que, com o tempo, parecem ter sido esgarçadas.

Em 2003, quando teve o curso da Cinemateca Brasileira tinha sim, a gente mandava periodicamente pessoas para fazer esse estágio na Cinemateca Brasileira. [...] Então a gente tinha contato maior. Tinham pessoas que a gente tinha contato, a Fernanda Coelho que era uma pessoa ótima que a gente tinha contato, a Patrícia de Filippi, que era restauradora de filme, que era do laboratório. [...] Isso foi se perdendo não tem mais, não tem mais. A Cinemateca quando entrou em crise, é uma crise que continua, perdura até hoje, e a gente não tem mais contato com a Cinemateca Brasileira (ALVES, 2020, p. 38).

A TV Tupi volta a merecer destaque. Ocorreu em 2005 a segunda entrada do fundo da extinta TV Tupi. A área de filmes do AN se preparava no começo daquele ano para receber uma segunda parte – a primeira chegou em 1989 -, ao analisar o acervo antes mesmo de recebê-lo nas dependências da instituição.

No dia 27 de janeiro de 2005, acompanhados do Coordenador da CODAC, Clóvis Molinari Júnior, e da assessora da Coordenação de Preservação, Mônica Coeli, comparecemos à Rádio Tupi a fim de analisar o acervo da extinta TV Tupi do Rio de Janeiro. Na verdade de uma parte dele, pois o acervo foi bastante dispersado ao longo dos anos, desde a extinção da emissora na década de 80, já tendo o Arquivo recebido uma pequena parte por doação dos ex-funcionários [...], 587 rolinhos contendo reportagens oriundas de telejornais veiculados pela emissora na década de 50 e 60 (ARQUIVO NACIONAL, 2005b, p. 6).

O relatório faz um apanhado inicial sobre o material encontrado pelos integrantes da visita técnica precursora, realizada nas dependências da rádio Tupi.

O acervo encontrava-se bastante sujo, cercado por materiais de toda espécie como canos, tubos de PVC, lixo etc. O local não poderia ser mais inapropriado, pelas condições observadas e pela alta umidade perceptível no ambiente. Logo de início nos chamou a atenção a grande quantidade de fitas de vídeo de 2 polegadas (Quadplex), indicando que ali estariam os programas de televisão cujo destino há muito tempo vínhamos nos perguntando. Isso porque até então só sabíamos da existência de películas cinematográficas de 16 mm, mas nada sobre os programas que tanto marcaram época na emissora, como o Programa Flávio Cavalcante, Abertura, etc. Numa rápida vistoria no local contabilizamos cerca de 540 fitas de vídeo Quadplex, um número bastante razoável o que justificaria até mesmo um projeto de recuperação desse acervo. Foram observadas também fitas U-Matic (cerca de 120 fitas). Constatamos também a existência de películas mas em número indefinido pois estavam todas ensacadas, mais ou menos 10 sacos de lixo tamanho grande alocados num canto da sala (ARQUIVO NACIONAL, 2005b, p. 7).

Segue o relatório com um balanço da primeira entrada do acervo da TV Tupi, refinando os números do acervo e dando uma dimensão mais concreta de seu volume.

No dia 24 de agosto começamos a receber o acervo da TV Tupi do Rio de Janeiro. O transporte foi feito em caminhão aberto devidamente coberto com uma lona para proteger o acervo. Numa primeira viagem foram 336 estojos contendo fitas de vídeo Quadplex, o que terminou encher completamente o caminhão. Uma segunda viagem se fez necessária e ela aconteceu no dia 28 de agosto. Dessa vez foram duas viagens com o caminhão lotado para trazer todo o acervo. Foram, acrescentando-se ao que já havia sido trazido, mais 169 estojos de fitas quadplex, 07 sacos plásticos contendo filmes em 16 mm, fitas quadplex avulsas sem qualquer embalagem, e muito lixo acumulado em meio ao acervo (ARQUIVO NACIONAL, 2005b, p. 8).

Segundo o documento assinado por Marcus Alves, do acervo de películas da TV Tupi, foram contabilizados 2.397 rolos inventariados, entre pequenos (a grande maioria), médios e grandes. Numa primeira seleção, foram separados para higienização 326 “rolinhos”, dos quais só foi possível telecinar 126. Os 200 restantes estavam com as imagens “totalmente comprometidas”. Até dezembro de 2005, foram higienizados todos os 2.397 rolos identificados. Destes, 1.584 foram selecionados para uma futura montagem e telecinagem. Além dos inventariados, foram higienizados 39 estojos médios e 10 latas grandes contendo, em média, 830 “rolinhos” de filmes não identificados, os quais, somando-se aos inventariados, dão um total no acervo de 3.227 rolos de filmes. “Esse é o volume do acervo de películas da TV Tupi. O trabalho foi oficialmente concluído no dia 22 de dezembro” (ARQUIVO NACIONAL, 2005b, p. 11).

Outro fato marcante foi a chegada à Sala de Consultas do AN de uma geração de instrumentos de pesquisa. O “Catálogo de filmes da Agência Nacional”, disponível a partir do

ano 2000, tem 284 páginas em seu primeiro volume. Segundo a apresentação do documento, este catálogo “reúne informações sobre os filmes cinematográficos e fitas de vídeo da Agência Nacional, sob a guarda da Seção de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento, da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do Arquivo Nacional” (ARQUIVO NACIONAL, 2000a, p. 3).

Logo em seguida, esclarece a atividade-fim da Agência Nacional. “A Agência Nacional tinha como finalidade divulgar os fatos da vida oficial brasileira, bem como os acontecimentos culturais. Funcionou entre 1945 e 1979 e foi o órgão sucessor do Departamento de Imprensa e Propaganda (1939-1945)” (ARQUIVO NACIONAL, 2000a, p.3).

A apresentação ainda descreve resumidamente o histórico deste fundo no âmbito do AN e enumera os tipos documentais sob a guarda institucional. “O acervo de imagens em movimento deu entrada no Arquivo Nacional em 1982, por recolhimento da extinta Empresa Brasileira de Notícias. Constitui-se de cine-jornais, documentários, filmetes institucionais, programas e transmissões de TV produzidos no decorrer de suas atividades” (ARQUIVO NACIONAL, 2000a, p.3).

O texto encerra explicando como foi feita a organização do fundo, em que se baseia este instrumento de pesquisa. “As películas cinematográficas e fitas de vídeo encontram-se organizadas nas séries Cine-Jornal Informativo, Atualidades, Brasil Hoje, Documentários, Filmetes Institucionais e Programas de TV. Referem-se aos anos de 1950 a 1979 e revelam as relações do Estado com a sociedade civil, no período que cobre o governo de Eurico Gaspar Dutra ao de João Batista de Oliveira Figueiredo” (ARQUIVO NACIONAL, 2000a, p. 3).

O catálogo em análise esclarece a metodologia usada no tratamento deste fundo. “O Arquivo Nacional identificou, acondicionou e descreveu o acervo de filmes e fitas de vídeo da Agência Nacional”. Segundo a metodologia, foram realizadas a “duplicação e telecinagem das películas visando o seu acesso e preservação” (ARQUIVO NACIONAL, 2000a, p. 3).

O documento resume todos os passos do processo de identificação do acervo de filmes e vídeos do AN.

A identificação dos documentos filmográficos foi realizada em duas etapas: na primeira foram anotados os títulos e, eventualmente, os intertítulos, de cada filme. A seguir, foi feita a identificação de conteúdo, em moviola, de forma mais detalhada. Essa etapa desenvolveu-se em mesa de revisão ainda nos filmes em película, observando-se as anotações das embalagens e documentos que os acompanhavam (ARQUIVO NACIONAL, 2000a, p. 4).

Em seguida, é a vez de a descrição realizada no acervo ser esclarecida. Cabe ressaltar o processo de preservação dos filmes em ambiente analógico.

A descrição foi feita após a telecinagem, isto é, a transposição das imagens da película para o vídeo do acervo. Com base nas fitas de vídeo VHS, cópias de consulta, os documentos foram descritos com o objetivo de recuperar local, data, personalidades e os eventos registrados. Para este trabalho foi desenvolvida uma ficha de inventário, na qual foram registrados os dados deste catálogo (ARQUIVO NACIONAL, 2000a, p. 4).

O catálogo explica ainda a metodologia usada na indexação do acervo, cuja seleção de termos teve como origem diversas fontes qualificadas.

A indexação, isto é, a eleição dos termos pelos quais podem ser recuperados os documentos, foi feita com base no Vocabulário Controlado Básico do PRODASEN (Centro de Informática e Processamento de Dados do Senado Federal), no vocabulário controlado em História do Brasil da Biblioteca do Arquivo Nacional, no volume 2 do Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR-2) e nas entradas para “Nomes Geográficos, normas para indexação” da Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. Os termos eleitos geraram um índice de assuntos, composto por nomes de pessoas, instituições, locais, fatos históricos e temas diversos. Neste catálogo acham-se reunidas, também, informações relativas à notação, ao número da fita VHS, os respectivos contadores de tempo, a coloração, e o número da fita U-Matic, matriz secundária. A consulta pode ser feita no catálogo impresso ou em base de dados disponível na Seção de Consultas (ARQUIVO NACIONAL, 2000a, p. 4).

O “Índice de Assunto” do catálogo da Agência Nacional de 2000 é organizado por ordem alfabética, tendo ao todo 151 páginas. Neste instrumento, é possível localizar todo o material audiovisual disponível para consulta pelo tema, seja ele nome de pessoa, de instituição, de lugar, de evento, entre outros critérios.

Quanto ao fundo Empresa Brasileira de Notícias (EBN), o seu respectivo catálogo foi disponibilizado, em 2000. “São apenas 07 filmes, inicialmente agregados ao conjunto do acervo da Agência Nacional” (ARQUIVO NACIONAL, 2002a, p. 7). Ou seja, quando chegaram, os fundos da EBN e da Agência Nacional confundiam-se, mas o tratamento revelou que melhor destino seria separá-los em dois fundos.

Em 2007, portanto sete anos depois do primeiro catálogo analisado, é publicado o “Catálogo de Filmes da Agência Nacional (1950 - 1979)”. Na segunda página do documento, uma única informação: o código do fundo Agência Nacional é “EH”. Em seguida, Clovis Molinari Júnior é identificado como Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos, e Marcus Alves, como Supervisor da Área de Imagens em Movimento, em um rol de autoridades federais e equipe técnica envolvida no trabalho realizado no catálogo. Do documento de 2000, não constavam essas informações.

No texto de apresentação do instrumento de pesquisa, poucas mudanças, pontualmente no trecho que aborda as séries deste fundo.

As películas cinematográficas e fitas de vídeo encontram-se organizadas nas séries Cine-Jornal Informativo, Atualidades Agência Nacional, Brasil Hoje, Documentários, Filmetes Institucionais e Programas de TV. Referem-se aos anos de 1950 a 1979 e revelam as relações do Estado com a sociedade civil, no período que cobre o governo de Eurico Gaspar Dutra ao de João Batista de Oliveira Figueiredo. Um único exemplar do DIP depositado no Arquivo Nacional, foge ao período mencionado e constitui o primeiro item deste catálogo. Sua inclusão foi uma opção feita pelos técnicos da Área de Imagens em Movimento, no sentido de incorporar este cinejornal a um conjunto de características semelhantes e disponibilizá-lo o mais rapidamente aos usuários (ARQUIVO NACIONAL, 2007a, p. 5).

Na metodologia, o documento difere do anterior porque dá conta do trabalho de contextualização do acervo, na etapa de sua identificação, o que não tinha sido feito, ou pelo menos não tinha sido relatado, no catálogo de sete anos antes.

A identificação dos documentos filmográficos foi realizada em duas etapas: na primeira foram anotados os títulos e, eventualmente, os intertítulos, de cada filme. Essa etapa desenvolveu-se em mesa de revisão ainda nos filmes em película, observando-se as anotações das embalagens e documentos que os acompanhavam. A seguir, foi feita a identificação de conteúdo, em moviola, de forma mais detalhada, ampliando-se as informações. Nesta etapa foram feitas consultas bibliográficas que contribuíram para a contextualização e identificação de matérias cujas imagens apenas não se mostravam suficientes. Os documentos foram descritos com o objetivo de recuperar local, data, personalidades e os eventos registrados. Para este trabalho foi desenvolvida uma ficha de inventário, na qual foram registrados os dados deste catálogo (ARQUIVO NACIONAL, 2007a, p. 6).

Segundo a metodologia descrita, em tal catálogo “acham-se reunidas, também, informações relativas à notação, ao número da fita VHS, aos respectivos contadores de tempo, à coloração, e ao número da fita U-Matic ou Betacam, matrizes secundárias” (ARQUIVO NACIONAL, 2007a, p. 6). O que indica que a digitalização deste fundo ainda não tinha acontecido, pelo menos a ponto de constar do catálogo.

Ainda proveniente do fundo Agência Nacional, há um “Catálogo Geral dos Acumulados”, que são aqueles documentos audiovisuais acumulados pela Agência Nacional, portanto de outros produtores. O documento não tem data, mas presume-se que seja relacionado ao catálogo do mesmo fundo de 2000.

Datado de 2007, o “Catálogo de Filmes Acumulados da Agência Nacional” não tem apresentação, nem metodologia para esclarecer mais detalhes sobre a elaboração deste documento, mas ele tem a mesma estrutura dos catálogos de documentos produzidos pelo fundo em análise. Um índice deste catálogo está disponível em separado.

Já no “Catálogo de Filmes” do fundo César Nunes, publicado quatro anos depois da primeira versão, em 2007, a seção responsável pelo tratamento e gestão de filmes e vídeos ganha o nome de Área de Imagens em Movimento. Diferentemente da versão anterior, este catálogo tem uma apresentação, assinada pelo seu supervisor, Marcus Alves. Tanto Alves como Molinari continuam nas funções de quatro anos antes, supervisor da área e coordenador da CODAC, respectivamente.

Na apresentação do catálogo do qual é signatário, Alves faz uma retrospectiva da trajetória deste acervo que lhe é tão caro. “O acervo do produtor César Nunes deu entrada no Arquivo Nacional em 1989, adquirido pela Associação Cultural do Arquivo Nacional de seu proprietário Paulo Nunes, filho e herdeiro do produtor, e doado pela ACAN à Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos” (ARQUIVO NACIONAL, 2007b, p. 5).

Em seguida Marcus Alves aborda o conteúdo produzido pelo fundo cinematográfico ao longo de 30 anos de funcionamento.

O acervo cobre trinta anos das Produções César Nunes, dos anos 50 até os anos 80, em que se registraram as atividades de diversos governos fluminenses, do desembarque do governador eleito Ernani do Amaral Peixoto no aeroporto do Galeão, até a posse no Palácio Guanabara, já sede do governo estadual, do ex-prefeito de Niterói Wellington Moreira Franco, em 1987. O foco principal são governantes do Estado do Rio de Janeiro, prioridade nas coberturas do cinejornal Revista da Tela. Em segundo lugar, as atividades dos prefeitos com maior parte das coberturas voltada para os da cidade de Petrópolis, sede das Produções César Nunes. Seguem-se as coberturas dos municípios de Nova Iguaçu, Caxias, Nilópolis e, por fim, as demais cidades fluminenses. À cidade do Rio de Janeiro mesmo, ao contrário do que possa parecer na leitura deste catálogo, não é dada prioridade quando se avalia o conjunto de coberturas do cinejornal, talvez por já atuarem aqui diversas outras produtoras, como a Atlântida Cinematográfica, Herbert Richers, Agência Nacional etc., restando muito pouco espaço para pequenas produtoras. Reportagens e documentários internacionais também compõem, em menor número, parte do acervo César Nunes, alguns disponibilizados no presente catálogo (ARQUIVO NACIONAL, 2007b, p. 5).

No momento seguinte da apresentação, o supervisor descreve o tratamento dado a este acervo, que começou quatro anos depois de ter sido doado à instituição, e que continuava em progresso àquela altura.

O tratamento técnico deste acervo teve início em novembro de 1993 e ainda está em andamento. A complexidade de tratamento de um acervo desta envergadura (497 latas contendo em média, cada uma, 10 reportagens) nas condições em que foi recebida, além dos problemas inerentes à administração pública (pessoal, reordenamento das prioridades, interrupções várias), aliado à necessidade de dedicação integral a um trabalho que abarca absolutamente todas as fases do tratamento arquivístico de um acervo de filmes (preservação, identificação, descrição, montagem, catalogação, cópiagem em película e por fim, a transcrição da película para fitas vídeo-magnéticas), levaram a diversos atrasos e adiamentos de um trabalho que, os técnicos envolvidos mais do que todos, gostaríamos de ver concluído em toda a sua amplitude. A

identificação completa do acervo foi feita, a remontagem dos exemplares do cinejornal Revista da Tela foi concluída (mas ainda necessitam ser copiados) e no momento nos empenhamos na montagem, cópiagem e telecinagem das reportagens avulsas que abarcam os governantes fluminenses dos anos 50, algumas também já disponíveis neste catálogo (ARQUIVO NACIONAL, 2007b, p. 5).

Marcus Alves faz um balanço sobre o avanço das atividades de gestão deste acervo com vistas a viabilizar com agilidade o acesso de qualidade a pesquisadores.

A preocupação maior na primeira edição do catálogo César Nunes lançado em abril de 2002 era dar acesso o mais rapidamente possível ao material que já estivesse em cópias positivas, passíveis de visualização. Na época, o acervo ainda estava sendo identificado e muitos dos documentários internacionais que constam do catálogo atual não haviam sido localizados. Essa preocupação em disponibilizar o material já montado e em condições de acesso permanece e já neste catálogo pode-se conferir o trabalho de identificação e remontagem exercido pelos técnicos do Arquivo Nacional (ARQUIVO NACIONAL, 2007b, p. 5).

Em relação às novas entradas de acervo nesse período, Houve 28 depositantes posteriores ao MAM, entre os quais se destacam a TV TUPI, em dois lotes: em 1989, 350 rolos (16 mm); e em 2005, com 2016 rolos (16 mm), e com 949 fitas de vídeo (2 polegadas, 1 polegada, U-Matic). TV Educativa, em dezembro de 2002, com 8 mil latas, além dos fundos dos cineastas Ivan Cardoso (2005), Nelson Pereira dos Santos (2005), Joaquim Pedro de Andrade (2007). No caso específico do acervo da TV Tupi, cuja entrada é datada de 24 de agosto de 2005, algumas medidas foram tomadas: revisão de emendas, troca de batoques, higienização e colocação de pontas (ARQUIVO NACIONAL, 2018, p. 19).

O período em estudo mostra o aumento repentino do tamanho do acervo de filmes sob a guarda do AN, decorrente da crise ocorrida na Cinemateca do MAM-RJ, em 2002. Tal profusão de filmes de fundos privados traz em seu bojo o regime de comodato, o que provocou debate institucional interno e tensão nas relações com os donos dos filmes. O concurso público, em 2005, representa a chegada de um importante reforço nos recursos humanos da instituição, tendo em vista as demandas de um acervo que aumentou muito, ao longo dos três anos anteriores. A experiência da Cinemateca do MAM foi, mais uma vez, decisiva na capacitação da equipe de filmes e vídeos do AN, que acabava de ter suas responsabilidades aumentadas e aprofundadas com a crise do MAM-RJ. Mais um lote do fundo TV Tupi dá entrada no AN, em mais um capítulo do esforço pela preservação de tal patrimônio audiovisual. A chegada de uma geração de instrumentos de pesquisa colaborou para a ampliação do acesso ao acervo, finalidade basilar de uma instituição arquivística. Depois do MAM-RJ, quase 30 fundos deram entrada no AN.

3.6 Os documentos digitais, o controle do acervo e um guia para o acervo de imagens em movimento: os anos 2010

O ambiente digital vem merecendo cada vez mais atenção da equipe de filmes e vídeos do AN, principalmente no que tange à digitalização de originais em película ou em fita magnética, para fins de preservação e acesso. O único fundo audiovisual nato-digital que deu entrada na instituição é o fundo Comissão Nacional da Verdade, que ainda não recebeu tratamento. Os relatórios de atividades, nesse período, sofreram uma mudança importante. Os relatórios escritos contemplando a estrutura acadêmica consagrada, com introdução, desenvolvimento e conclusão, foram, em sua maioria, substituídos por planilhas que identificam o fundo e a etapa de tratamento em que se encontra, nas diversas frentes de trabalho.

O relatório de 2012 cita 28 fundos sob tratamento técnico, cujas atividades “correspondem à produção, identificação, organização, descrição, controle, reprodução, acondicionamento, informatização de instrumentos de pesquisa e reformatação e migração de suporte [...]”. Importante reparar a presença de termos advindos do ambiente digital, como “informatização de instrumentos de pesquisa e reformatação¹³ e migração¹⁴ de suporte” (ARQUIVO NACIONAL, 2012, p. 2).

Quanto ao acesso, o relatório indica que a informatização desta função arquivística é uma realidade entre as transformações ocorridas na área de imagens em movimento ao longo dos seus anos de existência, notadamente após 1982.

Disponibilização do acervo à consulta pública, compreendendo atividades de alimentação de bases de dados com o objetivo de garantir o atendimento ao usuário, a partir da ampliação do número de registros em bases de dados (alimentação do SIAN e demais bases de controle do acervo) e a reformatação de instrumentos de pesquisa em uso na Sala de Consultas (objetivo de *pool* de digitação, criado pela direção-geral, para digitação de instrumentos de pesquisa a serem impressos em pdf e divulgados no portal institucional, na área de consultas ao acervo e no nível 1 do SIAN)” (ARQUIVO NACIONAL, 2012, p. 5).

¹³Técnica de migração que consiste na mudança da forma de apresentação de um documento para fins de acesso ou manutenção dos dados. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). **Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros**. Rio de Janeiro: 2014b.

¹⁴ Conjunto de procedimentos e técnicas para assegurar a capacidade de os documentos digitais serem acessados face às mudanças tecnológicas. A migração consiste na transferência de um documento digital: a) de um suporte que está se tornando obsoleto, fisicamente deteriorado ou instável para um suporte mais novo; b) de um formato obsoleto para um formato mais atual ou padronizado; c) de uma plataforma computacional em vias de descontinuidade para uma outra mais moderna. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). **Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros**. Rio de Janeiro: 2014b.

Em 2018, o relatório de atividades mostra que o fundo César Nunes está sendo digitalizado e seus dados estão sendo inseridos no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), que dá acesso online a fundos sob custódia da instituição. Outro destaque vai para as mudanças tecnológicas e terminológicas impostas pelo ambiente digital:

No dia 15.10 pegamos, na Afinal Filmes, o HD contendo cópia do filme "Marechal Rondon, Patrono das Comunicações", um rolo único, Internegativo combinado, P&B, 10 min. Foi solicitado a digitalização nos moldes da anterior (.MOV, Codec H.264), e como da vez anterior, foi fornecida ao Arquivo Nacional uma cópia em 4K. No mesmo HD vieram as cópias digitais de 07 filmes da TVE, digitalizadas pela Afinal. No dia 16.10 o HD foi enviado para Quarentena e ainda não foi devolvido (ARQUIVO NACIONAL, 2019, p.1).

Marcus Alves informa que atualmente a digitalização ocorre sob demanda dos pesquisadores, que eventualmente financiam a produção de uma cópia digitalizada, conforme suas necessidades de uso e de acordo com um compromisso firmado entre as partes. Entretanto, ele faz uma ressalva.

A única exceção esse ano é uma coisa que eu comecei a fazer, (**rindo**) cá entre nós, porque eu estou digitalizado do meu bolso o material do César Nunes. Então todo material do César Nunes, todo mês, eu pego um dinheirinho, vou lá, escolho um título do César Nunes, geralmente um título do material que está começando a mostrar princípio de cheiro de vinagre, às vezes já está cheirando, ou às vezes o tema dele é interessante, é muito interessante e eu vou lá e eu digitalizo um filme. Todo mês eu faço isso, e assim eu tenho digitalizado lá (ALVES, 2020, p. 34).

Quanto aos arquivos criados em ambiente digital, ambos os entrevistados revelam informações importantes. Marcus Alves disse ainda não ter tratado nenhum nato-digital, embora seja imperiosa a gestão de representações digitais de documentos analógicos. “Não me lembro que material nato-digital tenha chegado aqui não” (ALVES, 2020, p. 33).

Antonio Laurindo Santos Neto (2020) indica o primeiro digital e em que estágio de tratamento se encontra.

O da Comissão Nacional da Verdade, mas que ainda não chegou pra área responsável pelo processamento técnico de documentos audiovisuais. [...] Mas já teve essa entrada no Arquivo Nacional. Essa é a grande entrada de documentos nato-digitais. Foi logo depois do encerramento da comissão (SANTOS NETO, 2020, p. 29).

Nos últimos anos, uma outra importante questão em debate no âmbito da equipe de filmes e vídeos do AN é a busca pelo refinamento do controle do acervo. O relatório de 2017 revela a elaboração de uma ferramenta que estabeleça um mapeamento de fundos sob a guarda

do AN que contenham imagens em movimento, propondo uma revisão e atualização das quantidades calculadas anteriormente.

[...] procedemos à inclusão dos gêneros documentais na planilha “Mapeamento dos fundos que possuem imagens em movimento”. Foram cruzadas informações do SIAN e das pastas dos acervos doados, recolhidos e em comodato visando a atualizar os dados da planilha. Foram incluídos os gêneros documentais referentes a 180 fundos que contêm imagens em movimento. Após a conclusão da inclusão dos gêneros documentais, passamos ao levantamento dos representantes digitais. Foi incluída na planilha do mapeamento dos fundos as colunas Ambiente Principal Matriz e Ambiente Principal Derivadas relacionando os fundos e a quantidade de material em Imagens e Movimento [...] de ambas as pastas. No Ambiente Principal Matriz foram localizados 44 representantes digitais de imagens em movimento [...]. No Ambiente Principal Derivadas foram 15 de imagens em movimento (14 apenas em derivadas, fundo IPES) [...] (ARQUIVO NACIONAL, 2017, p. 1).

Santos Neto comenta sobre seu trabalho à frente da CODAC, a partir de 2017, indicando novidades no controle e preservação do acervo audiovisual.

Então, hoje temos outros instrumentos, como gerenciamento de risco, que acho que ele tem três ou quatro anos, que apontou, atribuiu valor pros acervos, então isso também pode direcionar o planejamento e um planejamento bem integrado mesmo com o Ministério da Justiça¹⁵ e Segurança Pública. Temos uma assessoria de planejamento do Arquivo Nacional que cuida dos indicadores, daquilo que está sendo trabalhado, e das informações que são repassadas pra o governo. Aí pode parecer que está de um jeito melhor, mas eu não sei como era antes porque eu não participava dessas discussões, mas certamente havia uma forma de aferir o trabalho e enviar os indicadores pro governo federal (SANTOS NETO, 2020, p. 11).

O “Relatório de Atividades” institucional do AN de 2018, publicado em janeiro de 2019 totaliza quantidades em seu acervo por gênero documental e menciona os documentos audiovisuais.

Conserva hoje, no Rio de Janeiro e em Brasília, mais de 60 km de documentos textuais (45 km no Rio de Janeiro e 15 km em Brasília), cerca de 1,74 milhão de fotografias e negativos, 200 álbuns fotográficos, 15 mil diapositivos, 4 mil caricaturas e charges, 3 mil cartazes, mil cartões-postais, 300 desenhos, 300 gravuras e 20 mil ilustrações, além de cerca de 50 mil mapas e plantas de arquitetura e engenharia, **80 mil documentos audiovisuais**, mais de 16 mil registros sonoros e uma coleção de livros raros que supera 8 mil títulos (ARQUIVO NACIONAL, 2019, p. 6, grifo nosso).

¹⁵Em junho de 2000, o Arquivo Nacional foi transferido do Ministério da Justiça para a Casa Civil da Presidência da República, por meio da medida provisória nº. 2.049-2, de 29 de junho de 2000. Em janeiro de 2011, uma reforma administrativa fez o AN voltar à pasta da Justiça. BRASIL. Medida Provisória Nº 2.049-20, de 29 de junho de 2000. Altera dispositivos da Lei nº 9.649, de 27 de maio de 1998, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, p. 41, 30 jun. 2000.

No âmbito do controle do acervo, uma das questões em debate atualmente no âmbito da equipe está relacionada ao tamanho do conjunto de filmes e vídeos do Arquivo Nacional. Alves faz uma estimativa na entrevista a esta pesquisa.

(risos) Essa é a grande pergunta que a gente vive... o Antônio já brigou com a gente, já veio aqui, quer que a gente abra lata por lata, que conte rolo por rolo. Isso é uma loucura, a gente não sabe. A gente tem uma estimativa, tem uma estimativa... [...] 70 mil rolos (ALVES, 2020, p. 36).

Já Antonio Laurindo tem outro número e faz a sua avaliação como gestor da coordenação à qual a equipe de filmes e vídeos se subordina.

Cerca de 40 mil latas e 10 mil fitas vídeo-magnéticas. Eu sou muito contra os números exorbitantes que havia no passado. O tempo todo: não, não, não é isso. E vamos contar. Vamos contar. E hoje a gente está contando por lata e estojo porque numa mesma lata pode ter um rolo ou pode ter 30 rolos. Então tem latas da TV Tupi com 30 rolinhos bem pequenos. E tem lata com apenas um rolo. E falar de rolo hoje é mais complicado, por isso que a gente fala o número de latas. E assim, por depósito mesmo, por tamanhos, é o trabalho que eles estão desenvolvendo e que foi interrompido nesse momento porque estamos trabalhando remotamente, mas o número é esse. O tempo todo a gente faz isso. Isso a gente tem um controle maior do acervo, até se acontece algum sinistro a gente vai saber que perdeu e o que não perdeu. Então a gente tem um mapeamento por depósito, a gente sabe o que está em cada depósito tem um topográfico. Claro, algumas estantes com o nível de detalhamento menor, outras com nível maior de detalhamento (SANTOS NETO, 2020, p. 21-22).

Em meio a essa discussão, surge um novo instrumento de pesquisa, realizado pela atualmente denominada Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais (ex-Seção de Filmes), lançado em setembro de 2020. O “Guia de Fundos e Coleções de Imagens em Movimento” afirma, na sua apresentação, que tal acervo é considerado o segundo maior do país, com cerca de 50 mil latas de filme, 10 mil fitas vídeo-magnéticas e imagens em movimento digitais, sem especificar quantidades quanto às últimas. O guia tem o objetivo de ser um instrumento de pesquisa complementar ao Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), segundo a apresentação (ARQUIVO NACIONAL, 2020, p. 6).

O guia afirma relacionar todos os fundos e coleções com imagens em movimento sob a guarda do AN, à exceção daqueles que estão em processo de incorporação à instituição e que não fazem parte da publicação em análise. O instrumento de pesquisa tem a seguinte estrutura: título, código de referência dos acervos cadastrados no SIAN e forma de entrada (ARQUIVO NACIONAL, 2020, p. 7). Ao todo, são 165 fundos e coleções, dos quais 113 comodatos, 31 recolhimentos, 20 doações e um depósito (guarda temporária).

Alves relata sua experiência com detalhes e exemplos e, em sua fala, podemos entender que sua experiência prática com o contato direto com os filmes forjou de certa forma a sua visão de como se identifica e descreve arquivos audiovisuais, a imersão no material e a pesquisa feita com o intuito de promover o tratamento possível diante das particularidades do material.

Identificação. Ele faz... mesmo esquema que... a identificação agora ficou pior do que era... a identificação e descrição, porque quando tinha moviola, você tinha... isso é uma coisa que eu estou constantemente falando lá para o Antônio. Quando nós tínhamos moviola, nós tínhamos a possibilidade da descrição, descrever o material, não estava telecinado, não estava digitalizado, não estava nada, você tinha só a película, então você tinha capacidade de descrever. Hoje em dia você não tem. Hoje em dia você pra identificar e descrever um filme você vai ter que pegar o rolinho do filme, botar na enroladeira e olhar ali, tem que ler a cartelinha, e se tiver uma cartelinha, que às vezes não tem, e tentar identificar o que está escrito ali, tentar identificar as pessoas, porque você não tem o som, muitas vezes você não tem nada de abertura, não tem crédito de abertura. É difícil. A gente não tem descrito muito material não. Na verdade, atualmente, desde que eu voltei pra lá em 2007... porque tudo que eu tenho trabalhado o material já estava descrito. No caso o material do César Nunes todo eu descrevi tudo nos anos 90, 2000... até minha saída o material já estava todo descrito, todo em ficha, né? Então o que eu faço agora é pegar aquelas fichas que eu já descrevi e pegar as informações, colocar em bases de dados, pegar os rolos e já começar a montar, porque as reportagens já estão separadas, eu estou montando, mas a descrição já está feita. Os outros acervos pra você trabalhar, a TVE, por exemplo, a descrição já está feita. Eu fui em cima do instrumento que a TVE mandou pra lá pro arquivo. A TVE mandou os instrumentos deles. Então você tinha lá o filme tal, H27... Na verdade, eles xerocaram fichas originais, então tiraram xerox. Então você bate lá, você pega lá o filme H27 está lá o filme, está a descrição do instrumento original deles. O que não tem ficha, o que não instrumento, é que é o x da questão, vai ter que ser na base do olhinho [...] A gente não tem a bibliotecária lá... a gente faz... eu posso falar por mim, a minha indexação que eu faço é o que eu estou te contando, à medida que eu vou alimentando a base de dados eu vou pinçando os nomes, pinçando os assuntos, os termos e tudo, relaciono todo esse termo. Pesquiso lá, faço uma pesquisinha vê se tem algum nome, às vezes só tem um nomezinho só, procuro o nome completo dele... eu faço uma pesquisa... às vezes o nome da instituição: hospital Nossa Senhora... Hospital de Lourdes, em Petrópolis. Eu vou lá pesquisar se existe ainda hospital de Lourdes, o nome lá é Hospital Irmandade Nossa Senhora de Lourdes, aí é o nome que eu boto lá pra Silvia: Hospital Nossa Senhora Irmandade de Lourdes, é assim (ALVES, 2020, p. 47-48).

É instrutivo saber como os dois entrevistados respondem à seguinte pergunta: “quais arquivos audiovisuais não interessam ao AN?” Marcus Alves olha mais pelo lado da preservação.

Ah, tudo tem que ser avaliado. Aí é caso a caso, né? Você tem que avaliar. Ele não interessará se ele estiver totalmente deteriorado, material que possa por em risco o material que está lá, sabe? O material que estiver totalmente deteriorado ele já... o que é uma pena, muita gente tem acervos históricos valiosos, mas aí vai botar em risco o que está lá, então isso em geral não. Talvez por questão de conteúdo também, tem que ser avaliado o conteúdo. Enfim, é cada caso, né? Tem que avaliar cada caso. Não tem assim um... Eu acho que posso dizer que unicamente um critério certo é a questão da degradação, se o acervo estiver todo melado, não tiver condições aí não vai querer. Ou vai pinçar só aquilo realmente que dá condições de recuperar (ALVES, 2020, p. 32).

Já Antonio Laurindo encara o documento audiovisual que chega ao AN como vestígio, resquício, mas reafirma a necessidade de uma avaliação meticulosa.

Eu não sei! **(Risos)** Eu não sei. **(Risos dos dois)** Eu acho que se você perguntasse isso também pra eles... [...] É. A nossa tendência é outra. **(Risos)** [...] Pode ser até um defeito, mas o audiovisual lida muito com resquício, né? Com o que ficou, com o que sobreviveu. [...] Então é complicado dizer aquilo que não interessa. Eu acho que hoje com essa produção tão grande que nós temos... sim, os documentos audiovisuais eles precisam passar pelos processos que qualquer outro documento arquivístico passa, ele precisa fazer parte da gestão de documentos. [...] Mas o que já chegou no Arquivo Nacional até hoje do audiovisual é muito o que sobrou, que restou. Então a seleção a partir daí é mais complicado. Óbvio que pode ter até aquela seleção das cópias, né? Temos milhares de cópias de um mesmo filme, mas também tem que ver em que âmbito aquilo foi produzido. Se tem o mesmo filme no acervo da Agência Nacional e no acervo privado, ele tem uma história naquele conjunto de documentos... [...] Então também não é simples. (SANTOS NETO, 2020, p. 19-20).

Ao final de sua entrevista, Marcus Alves faz um registro importante sobre Clóvis Molinari Júnior, seu parceiro de trajetória na antiga Seção de Filmes. Com o testemunho a seguir, concluímos este capítulo.

A única coisa que eu diria... eu só diria uma coisa, que mais uma vez, essas horas assim que eu sinto muita falta do Clóvis. Eu acho que o Clóvis teria uma contribuição fantástica pra dar. Porque o Clóvis inclusive ele tinha as cabeças, ele tinha aquele contato com as direções. Enfim, todas as políticas, ele estava participando das políticas, como eram traçadas. Eu acho que é uma... Mais do que nunca é uma pena. Porque eu dou uma participação muito pelo lado da conservação, eu era muito voltado para parte de conservação, hoje eu estou muito voltado para a parte de descrição, de base de dados, mas eu sempre era muito voltado, ligado para a parte de conservação e o Clóvis, não, o Clóvis é que traçava as estratégias, o Clóvis era um grande inovador, um grande incentivador (ALVES, 2020, p. 49).

O ambiente digital é um dado de realidade incontornável para a equipe de filmes e vídeos do AN, uma vez que filmar em suporte analógico é uma raridade hoje em dia. O equipamento e os processos de produção e pós-produção audiovisual mais acessíveis e viáveis financeiramente são os digitais, uma vez que hoje a revelação de filmes de acetato (tecnologia usada no filme original de câmera virgem em ambiente analógico) e a geração de cópias em poliéster (tecnologia mais avançada de exibição e preservação analógicas) representam um nicho muito caro. Principalmente, levando em conta toda a simplificação e banalização dos meios de produção que as tecnologias digitais impuseram à cadeia produtiva do audiovisual. Daqui para a frente, a equipe a cargo dos documentos audiovisuais vai passar a receber cada vez mais documentos digitais do que analógicos, que tendem ao desaparecimento, prospectivamente. O “Guia de Fundos e Coleções de Imagens em Movimento”, lançado no

segundo semestre de 2020, representa um importante passo no controle do acervo e no acesso ao seu conteúdo.

Quadro 1 -Trajetória da área de filmes e vídeos, no âmbito regimental do AN

Trajetória institucional da área de filmes e vídeos, no âmbito regimental do AN		
Ato legal	Período	Estrutura: área/coordenação
Decreto Executivo nº 44.862	Entre 21/11/1958 e 15/10/1975	Seção de Filmes/ Serviço de Documentação Cartográfica e Fonofotográfica
Portaria nº 600-B	Entre 15/10/1975 e 02/03/1977	Seção de Filmes/ Divisão de Documentação Audiovisual
Decreto Executivo nº 79.329	Entre 02/03/1977 e 25/09/1978	Seção de Filmes/ Divisão de Documentação Audiovisual
Decreto Executivo nº 82.308	Entre 25/09/1978 e 08/01/1991	Seção de Filmes/ Divisão de Documentação Audiovisual
Lei Ordinária nº 8.159	Entre 08/01/1991e 08/04/1992	Seção de Documentos Sonoros, Cine e Vídeo/ Divisão de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Portaria nº 173	Entre 08/04/1992 e 17/08/1994	Setor de Documentos Sonoros, Cine e Vídeo/ Divisão de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Portaria nº 617	Entre 17/08/1994 e 04/07/2001	Setor de Documentos Sonoros, Cine e Vídeo/ Divisão de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Portaria nº 16	Entre 04/07/2001 e 24/10/2011	Seção de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento/ Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos – CODAC
Portaria nº 2.433	Entre 24/10/2011 e atualmente	Área de Imagens em Movimento/ Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos – CODAC
Portaria nº 583	Entre 13/11/2017 e atualmente	Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais/ Coordenação de Documentos Audiovisuais, Cartográficos, Sonoros e Musicais – CODAC

Fonte: (SISTEMA DE INFORMAÇÕES DO ARQUIVO NACIONAL, [20--?]).

Quadro 2 – Cronologia dos supervisores da Seção de Filmes

Cronologia dos supervisores da Seção de Filmes	
Clóvis Molinari Júnior	de 1983 a 1988
Elizabeth Trisuzzi	de 1988 a 1991
Maria Amélia Gomes Leite	de 1992 a janeiro de 1994
Marcus Vinicius Pereira Alves	de fevereiro de 1994 a agosto de 1995
Sem supervisão	de agosto de 1995 a 1996
Clóvis Molinari Júnior	de 1996 a 2000
Marcus Vinicius Pereira Alves	de 2001 a outubro de 2007
Antonio Laurindo dos Santos Neto	de outubro de 2007 a outubro de 2017
Aline Camargo Torres	de novembro de 2017 a março de 2020
Ana Carolina Reyes	a partir de março de 2020

Fonte: Elaborado pelo autor com base na pesquisa.

Fotografia 2 - Chegada das primeiras latas do acervo da Cinemateca do MAM-RJ, em 2002

Fonte: (ALVES, 2002).

Fotografia 3 - Almoço entre Marcus Alves, Agnaldo Neves e Clóvis Molinari Júnior, em 2017.



Fonte: (ALVES, 2017).

Quadro 3 – Formação dos principais atores do AN neste estudo.

José Honório Rodrigues (1913-1987), diretor-geral do Arquivo Nacional (1958-1964). Professor, historiador e ensaísta. Formado na Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, na turma de 1937. Por meio de bolsa concedida pela Fundação Rockefeller, Rodrigues desenvolveu pesquisas nas Universidades de Columbia e Nova York. Foi Professor Visitante na Universidade do Texas. Tem cerca de 20 livros publicados. Membro da Academia Brasileira de Letras.

Fontes: <https://www.academia.org.br/academicos/jose-honorio-rodrigues/biografia>,
<http://bndigital.bn.gov.br/artigos/intelectuais-brasileiros-jose-honorio-rodrigues/>

Celina Vargas do Amaral Peixoto (1944-), diretora-geral do Arquivo Nacional (1980-1990).

Graduada em Sociologia e Política pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Fez mestrado no Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro - IUPERJ e no *Centre Universitaire de Vincennes* – Universidade Paris; e doutoramento no *Cycle de l'Enseignement Supérieur des Lettres et Sciences Humaines*, Sorbonne, *Université René Descartes e Fondation Nationale des Sciences Politiques*. Em 1973, foi fundadora do

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas (FGV), do qual foi diretora entre 1973 e 1990.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Celina_Vargas_do_Amaral_Peixoto

Jaime Antunes da Silva (1947-), diretor-geral do Arquivo Nacional (1992-2016).

Graduou-se em Arquivologia, em 1971, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Licenciado em História, em 1978, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desde 2009, é membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. É docente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, desde 1983.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jaime_Antunes_da_Silva

Clóvis Molinari Júnior (1953-2019)

Formado em História pela UERJ, foi o primeiro supervisor da Seção de Filmes a partir de sua reorganização, de 1983 a 1988. Voltou à supervisão entre 1996 a 2000. Servidor do Arquivo Nacional desde 1981. Foi ainda coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos do AN. Cineasta e pesquisador.

Fonte: <http://jornadas.fundacaobunge.org.br/jornadas1.asp?Ano=2007>

Marcus Vinicius Pereira Alves (1957-)

Graduado em História pela UFRJ, em 1981. Pioneiro da Seção de Filmes em 1982, com Clóvis Molinari Júnior e Agnaldo Neves. Supervisor da seção por dois períodos: 1994-1995 e 2001-2007. Especialista de Nível Superior do Arquivo Nacional desde 1983.

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/8540689202843791>

Antonio Laurindo dos Santos Neto (1980-)

Possui graduação em Arquivologia (2003), especialização em História Moderna (2007) e mestrado em Ciência da Informação (2014) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente é arquivista estatutário do Arquivo Nacional, atuando como Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos, e graduando em Biblioteconomia e Documentação na Universidade Federal Fluminense (UFF). É membro fundador da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), secretário-geral da diretoria (2018-2020) da ABPA, integrante da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais - CTDAIS (Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ) e Curador das edições 2015, 2016, 2017 e 2018 do Arquivo em Cartaz - Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Participou do Grupo de Trabalho de Preservação Audiovisual da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e foi

responsável pela vaga de capacitação da Coordenadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes em Movimiento (CLAIM).

Fonte: <http://lattes.cnpq.br/3585152880837706>

Agnaldo Neves (1959-)

Pioneiro da Seção de Filmes, juntamente com Clóvis Molinari Júnior e Marcus Alves. Tem o curso técnico de fotógrafo pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI). Servidor do AN desde 1982, quando começou como técnico no laboratório fotográfico.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procura preencher uma lacuna identificada por meio de uma investigação preliminar, que revelou não existir, até o presente momento, um estudo acadêmico que descreva a trajetória da Seção de Filmes (seu primeiro nome), apreendendo, a partir da experiência do Arquivo Nacional, como se deu a gestão do gênero documental audiovisual no âmbito do principal ator institucional arquivístico do país. Tratou-se da construção de uma narrativa ao mesmo tempo descritiva e analítica, embasada por uma estrutura temporal cronológica linear sobretudo nos anos compreendidos entre a década de 1980, com a modernização do Arquivo Nacional e o ano da produção do estudo, 2020. Voltando a Cook (2018, p. 20), em seu texto no qual afirma que o passado é prólogo, afirmamos que conhecer a forma como foram geridos esses documentos, sob quais tradições arquivísticas ou referências externas à área de arquivos, com quais instrumentos e visões, a partir de quais cenários político-institucionais nos parece um bom caminho para elaborarmos essa experiência projetando novas questões (ou até mesmo questões persistentes) para o futuro dos arquivos. A ideia é, com esta pesquisa, contribuir para minorar a escassez de pesquisas nessa área.

Ao examinar a história dos métodos de gestão adotados, no âmbito de uma trajetória do setor audiovisual do AN, esse estudo pode tornar-se uma referência para qualquer profissional ou pesquisador, traduzindo-se num ponto de partida para o entendimento de problemas centrais ao tratamento de filmes e vídeos, não importa se públicos ou privados. Uma análise dessa trajetória lança luz sobre uma memória de atuação técnica importante, uma vez sistematizada, divulgada e discutida como forma de ajudar a pensar tanto no presente quanto no futuro da gestão desses arquivos.

Esta pesquisa reafirma que documentos arquivísticos audiovisuais exigem um tratamento que contemple as especificidades da documentação audiovisual. Os audiovisuais são documentos gerados por documentos (roteiros de cena e filmagem, cronogramas de produção, autorizações prévias, contratos, orçamentos etc.) e geradores de outros documentos (sinopses, peças promocionais, trailers, fotografias de divulgação etc.), com uma ampla diversidade de tipos, no seu processo de criação e produção. Em âmbito industrial e profissional, filmes e vídeos são realizados a partir de roteiros, cronogramas e outros documentos que dão viabilidade a sua materialização. Depois da estreia ou do primeiro uso da peça audiovisual, é possível visualizar outros tipos de documentos que são criados a partir da repercussão, da necessidade de descrever e dar acesso ao material, qualquer que seja a função para a qual foi feito.

Ressalta-se a partir deste estudo a importância de uma necessária cultura audiovisual pretérita do arquivista responsável pelo tratamento de filmes e vídeos. O conhecimento da história do cinema é importante, mas não é o bastante. Conhecer a evolução da tecnologia de filmes e vídeos, os diferentes suportes e formatos, também compõe a bagagem teórica de um profissional bem preparado. E o terceiro campo caro a um profissional de qualidade, depois da história do cinema e da evolução da tecnologia de registro, exibição e preservação, é o domínio das etapas da cadeia produtiva do audiovisual e dos documentos gerados no bojo deste processo.

Ao analisar estruturas e práticas institucionais, tal pesquisa identificou e descreveu as origens da Seção de Filmes do Arquivo Nacional, além das tradições e referências que orientaram a trajetória do tratamento desses registros. Identificou e descreveu os grandes marcos transformadores, os pontos de inflexão que determinaram as ações desenvolvidas, ao longo do tempo. Produziu entrevistas assentadas na metodologia da História Oral (HO), tendo em vista torná-las disponíveis à consulta e usos futuros a partir da publicação do TCC.

A década de 1980 foi marcada por grandes transformações na trajetória da Seção de Filmes, principalmente aquela ocorrida com a entrada do acervo da Agência Nacional, a partir do fim de 1982. O impacto deste recolhimento fez a SF atuar efetivamente no que previa o regimento de 1958, o primeiro que citou a seção: gerenciar documentos fílmicos e videográficos de valor histórico. Outra marca desta década é o recrutamento e a capacitação, no Brasil e no exterior, de profissionais que assumiram a responsabilidade de gestão de filmes e vídeos. Esse diálogo com experiências anteriores, no Brasil e no mundo, permitiu que os pioneiros sedimentassem métodos e procedimentos próprios, de acordo com as demandas institucionais específicas. Esse período conheceu muitos avanços no tratamento técnico do acervo de filmes, tanto no que tange à sua conservação e preservação quanto em relação ao tratamento da informação extraída do material fílmico.

A década de 1990 representou a consolidação do serviço arquivístico do setor de filmes e vídeos, em que estiveram no centro do debate institucional questões como a preservação do acervo (a climatização do depósito), o tratamento técnico, a formação de uma comissão de avaliação visando à eliminação de filmes irrecuperáveis, e os diálogos com a Cinemateca Brasileira (SP) e a Cinemateca do MAM-RJ, para a construção de um saber próprio, voltado para as especificidades não só do acervo, mas também aquelas relacionadas a princípios arquivísticos. Destacamos a chegada ao AN do acervo da TV Tupi e do fundo César Nunes.

A década de 2000 mostra o aumento expressivo do tamanho do acervo de filmes sob a guarda do AN, decorrente da crise ocorrida na Cinemateca do MAM-RJ, em 2002. Tal profusão de filmes de fundos privados traz em seu bojo o regime de comodato, o que provocou debate

institucional interno e tensão nas relações com os donos dos filmes. O concurso público, em 2005, representa a chegada de um importante reforço nos recursos humanos da instituição, tendo em vista as demandas de um acervo que aumentou muito, ao longo dos três anos anteriores. A experiência da Cinemateca do MAM foi, mais uma vez, decisiva na capacitação da equipe de filmes e vídeos do AN, que acabava de ter suas responsabilidades aumentadas e aprofundadas com a crise do MAM-RJ. Mais um lote do fundo TV Tupi dá entrada no AN, em mais um capítulo do esforço pela preservação de tal patrimônio audiovisual. A chegada de uma geração de instrumentos de pesquisa colaborou para a ampliação do acesso ao acervo, finalidade basilar de uma instituição arquivística.

Na década de 2010, o ambiente digital é um dado de realidade incontornável para a equipe de filmes e vídeos do AN, uma vez que filmar em suporte analógico é uma raridade hoje em dia. O equipamento e os processos de produção e pós-produção audiovisual mais acessíveis e viáveis financeiramente são os digitais, uma vez que hoje a revelação de filmes de acetato (tecnologia usada no filme original de câmera virgem em ambiente analógico) e a geração de cópias em poliéster (tecnologia mais avançada de exibição e preservação analógicas) representam um nicho muito caro. Principalmente, levando em conta toda a simplificação e banalização dos meios de produção que as tecnologias digitais impuseram à cadeia produtiva do audiovisual. Daqui para frente, a equipe a cargo do tratamento dos documentos audiovisuais vai passar a receber cada vez mais documentos digitais que analógicos, que tendem ao desaparecimento, prospectivamente. Entre os temas que conseguimos estabelecer com os entrevistados, o mais controverso vem a ser o controle acerca das quantidades de documentos filmicos e videográficos sob a guarda da instituição.

O esforço para obter acesso aos relatórios no nível da equipe de filmes e vídeos e no nível da coordenação de audiovisuais foi uma experiência reveladora. Os relatórios de atividade e de gestão são documentos administrativos, e, por isso, de uso corrente e só podem ser acessados pelo Sistema de Informação ao Cidadão (SIC), dispositivo da Lei de Acesso à Informação (LAI), a Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011. De acordo com o inciso segundo do artigo sétimo da referida lei (BRASIL, 2011), o acesso compreende os direitos de obter “informação contida em registros ou documentos, produzidos ou acumulados por seus órgãos ou entidades, recolhidos ou não a arquivos públicos”.

Esta trajetória foi construída com os vestígios deixados ao longo de quase 40 anos de atividade da seção em estudo. Muitos registros, relatórios de atividades e de gestão, entre outros tipos documentais, foram recuperados parcialmente, incompletos, ou foram totalmente perdidos, não tendo sido localizados, na tentativa de atender às demandas da pesquisa que

avançava na identificação de fontes conforme processava novos vestígios levantados. O material extraído das entrevistas foi precioso na complementaridade de sua informação com relação ao conjunto de informações extraído de relatórios, artigos, regulamentos, registros audiovisuais, publicações, normas e outros documentos.

Seja pela preservação dos filmes da era analógica (que ainda podem chegar para custódia), seja pela gestão e preservação dos filmes digitais que constituem, hoje, o paradigma que orienta a produção audiovisual, o Arquivo Nacional seguirá sendo uma instituição que pode servir de referência para a comunidade arquivística. Seus procedimentos, embasados na formação de sua equipe bem como na experiência com a prática em anos de gestão desse tipo de material tornam o AN um dos protagonistas nessa área no Brasil. Esperamos que nosso estudo possa trazer mais questionamentos para mais pesquisas num campo que merece ser explorado pela Arquivologia.

LISTA DE FONTES

ALVES, M.V.P.. Entrevista concedida a Walmor Martins Pamplona. Rio de Janeiro, 29 abril 2020. [A entrevista encontra-se transcrita no **Apêndice "A"** desta dissertação]

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento. **Catálogo de Filmes da Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2002b.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Seção de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento. **Catálogo de Filmes do Fundo IPES: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000b.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Área de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento. **Relatório de 2002**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Área de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento. **Relatório de transição 2000-2002**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2002a.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Área de Filmes. **Relatório 2004**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005a.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Área de Imagens em Movimento. **Relatório de atividades 2005**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005b.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Área de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento. **Relatório de 2002**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. **Relatório 2012**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Área de Imagens em Movimento. **Catálogo de Filmes da Agência Nacional (1950-1979)**. Volume 1. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2007a.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Seção de Documentos Sonoros e de Imagens em Movimento. **Catálogo de Filmes da Agência Nacional**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000a.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Área de Imagens em Movimento. **César Nunes: Catálogo de Filmes**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2007b.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos (CODAC). **Relatório de Gestão (1980-1984)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1985b.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos (CODAC). Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais. **Apresentação**.2018. 22 slides.

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos (CODAC). Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais. **Apresentação**.2018. 22 slides.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. **Relatório anual de 1987**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1987.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. **Relatório anual de 1988**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1988.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. **Relatório de gestão 1985-1989**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1989.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção de Filmes. **Relatório de janeiro de 1983**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1983a.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção de Filmes. **Relatório de fevereiro de 1983**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1983b.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção de Filmes. **Relatório de março de 1983**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1983c.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção de Filmes. **Relatório de abril de 1983**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1983d.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção de Filmes. **Relatório de maio/junho de 1983**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1983e.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção de Filmes. **Relatório de julho/agosto de 1983**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1983f.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção de Filmes. **Relatório de setembro de 1983**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1983g.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção de Filmes. **Relatório anual das atividades de 1983**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1984.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção de Filmes. **Relatório anual de 1985**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1986.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção de Filmes. **Relatório de gestão (1980-1984)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1985a.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção Iconográfica e Cartográfica. **Relatório semestral de 1981**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1981.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentação Audiovisual. Seção Iconográfica e Cartográfica. **Relatório de outubro de 1982**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1982b.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentos Audiovisuais. Setor de Documentos Sonoros, Cine e Vídeo. **Relatório de atividades janeiro-dezembro de 1994**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1994.

ARQUIVO NACIONAL. Divisão de Documentos Audiovisuais. Setor de Documentos Sonoros, Cine e Vídeo. **Relatório de atividades janeiro/julho 1995**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

ARQUIVO NACIONAL. Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais. **Guia de fundos e coleções imagens em movimento**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2020.

ARQUIVO NACIONAL. Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Cartográficos, Sonoros e Musicais. **Relatório de Atividades Dezembro de 2017**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2017.

ARQUIVO NACIONAL. **Mensário do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro, 1982a. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 6 jul. 2020.

ARQUIVO NACIONAL. **Relatório de Atividades 2018**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2019.

ARQUIVO NACIONAL. **Relatório de Atividades de 2006**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2007c.

BRASIL, Ministério da Justiça. Centro de Informação de Acervos dos Presidentes da República. **Apresentação**. Brasília, DF, [20--?]. Disponível em: http://www.an.gov.br/crapp_site/default.asp. Acesso em: 01 set. 2020.

BRASIL. Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, p. 455, 9 jan. 1991.

BRASIL. Lei nº. 12.527, de 18 de novembro de 2011. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5, no inciso II do § 3 do art. 37 e no § 2o do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei no 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei no 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, ed. Extra, 18 nov. 2011.

BRASIL. Medida Provisória Nº 2.049-20, de 29 de junho de 2000. Altera dispositivos da Lei nº 9.649, de 27 de maio de 1998, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, p. 41, 30 jun. 2000.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). **Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros**. Rio de Janeiro: 2014b.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). Resolução nº 41, de 9 de dezembro de 2014. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos SINAR, visando a sua preservação e acesso. **Diário Oficial da União**: 11 de dezembro de 2014a.

MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. **Depoimento concedido à ONG SER Cidadão**. Rio de Janeiro, 19 mar. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no **Anexo "A"** desta dissertação].

MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Entrevista a Viviane Gouvêa. **Revista Arquivo em Cartaz**, Rio de Janeiro, p. 92-99, 2017.

NEVES, Agnaldo. Entrevista concedida a Walmor Martins Pamplona. Rio de Janeiro, 5 maio 2020. [A entrevista encontra-se transcrita no **Apêndice "B"** desta dissertação]

SANTOS NETO, A. L.. Entrevista concedida a Walmor Martins Pamplona. Rio de Janeiro, 20 maio 2020. [A entrevista encontra-se transcrita no **Apêndice "C"** desta dissertação]

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Fontes Orais. História dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 155-202.

ALDÉ, Alessandra. **Tv tupi**. Rio de Janeiro: FGV CPDOC, [20--?]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/tv-tupi> Acesso em: 7 set 2020.

ALVES, M. V. P. **Almoço entre Marcus Alves, Agnaldo Neves e Clóvis Molinari Júnior**. 2017. 1 fotografia.

ALVES, M. V. P. **Chegadas primeiras latas do acervo da Cinemateca do MAM-RJ**. 2002. 1 fotografia.

ALVES, M. V. P. **Os três pioneiros da Seção de Filmes**. 1984. 1 fotografia.

ALVES, M.V.P. Uma proposta de tratamento do acervo César Nunes. **Revista Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 69-82, jan./jun. 2003.

ANCINE. **Termos técnicos cinema audiovisual**. Brasília, 2008. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_28032008.pdf Acesso em: 3 set 2020.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10520. **Informação e documentação**: citações em documentos; apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14724. **Informação e documentação**: trabalhos acadêmicos; apresentação. Rio de Janeiro, 2005.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023. **Informação e documentação**: referências; elaboração. Rio de Janeiro, 2018.

BRANDÃO, Ana Maria de Lima Brandão; LEMES, Paulo de Tarso Dias Leite Paes. Documentação especial em arquivos públicos. **Acervo**, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, jan./jun. 1986.

BRASIL. Lei nº. 12.527, de 18 de novembro de 2011. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5, no inciso II do § 3 do art. 37 e no § 2o do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei no 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei no 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, ed. Extra, 18 nov. 2011.

BRASIL. Medida Provisória Nº 2.049-20, de 29 de junho de 2000. **Altera dispositivos da Lei nº 9.649, de 27 de maio de 1998, que dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios, e dá outras providências**. **Diário Oficial da União**: seção 1, p. 41, 30 jun. 2000.

CIRNE, M, T; FERREIRA, S, M. A ética para os profissionais da informação audiovisual: o dever tecnológico amoldar uma atitude. **Cadernos de Biblioteconomia Arquivística e Documentação Cadernos BAD:Revista da APBAD**, Lisboa, n.1. p.115-129, 2002.

COMISSÃO NACIONAL DE ENERGIA NUCLEAR (CNEN). **Quem somos**, [20--?]. Disponível em: <http://www.cnen.gov.br/quem-somos>. Acesso em: 3 set. 2020.

COOK, Terry. Arquivologia e Pós-modernismo: novas formulações para velhos conceitos. **Informação Arquivística**, Rio de Janeiro, RJ, v. 1, n. 1, p. 123-148, jul./dez. 2012.

COOK, Terry. O passado é prólogo: uma história das ideias arquivísticas desde 1898 e a futura mudança de paradigma. In: HEYMANN, L.; NEDEL, L. (Org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. p. 17-81.

COSTA, Célia. O Arquivo Público do Império: o legado absolutista na construção da nacionalidade. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000, p. 217-231.

COSTA, Rostand; SOUZA FILHO, Guido Lemos de; BECKER, Valdecir; MALAGUTI, Alvaro. Estratégias para criação de uma rede nacional de preservação digital para acervos audiovisuais brasileiros. In: HEFFNER, Hernani; HALLAK, Raquel; HALLAK, Fernanda. (Org.). **Reflexões sobre preservação audiovisual/10 anos da CineOP: mostra de cinema de ouro preto**. Belo Horizonte: Ed. Universo Produções, 2015. (Coleção Cinema sem Fronteiras.).

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. **Dicionário de biblioteconomia e arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008. xvi, 451 p.

DURANTI, Luciana. Registros documentais contemporâneos como prova de ação. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 49-64, 1994.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual: filosofia e princípios**. Paris: UNESCO/UNISIST, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JARDIM, José Maria. O cenário arquivístico brasileiro nos anos 1980. In: MARQUES, A. A. C.; RODRIGUES, G. M.; SANTOS, P. R. E. (Org.). **História da Arquivologia no Brasil: instituições, associativismo e produção científica.**, Rio de Janeiro, Associação dos Arquivistas Brasileiros, 2014.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves, Sheila Schvartzman. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

NASCIMENTO, Luana de Almeida. **A preservação da organicidade da informação arquivística**. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **Glossário do direito de autor e dos direitos vizinhos**. Genebra: OMPI, 1983.

PAULA, Christiane Jalles de. **O Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais: IPES**. Rio de Janeiro: FGV CPDOC online, [20--?]. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/O_Instituto_de_Pesquisa_e_Estudos_Sociais. Acesso em: 3 set 2020.

QUENTAL, J. L. A. **A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap**: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2010. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

RODRIGUES, José Honório. **A situação do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro, Ministério da Justiça e Negócios Interiores, 1959.

SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. **A arquivística no laboratório**: história, teoria e métodos de uma disciplina. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. Administração pública, arquivos e documentação no Brasil: a presença do Departamento Administrativo do Serviço Público nas décadas de 1930 a 1950. In: MARQUES, AAC; RODRIGUES, GM; SANTOS, PRE (org.). In: **História da Arquivologia no Brasil**: instituições, associativismo e produção científica. Associação dos Arquivistas Brasileiros, Rio de Janeiro, 2014.

SILVA, L. A. S.; MADIO, T. C. C. Documentos audiovisuais são arquivos? Reflexões a partir de conceitos clássicos e contemporâneos. Florianópolis, **Agora**, v. 23, p. 35-56, 2013.

SILVA, Luiz Antonio Santana da. **Abordagens do documento audiovisual do campo teórico da arquivologia**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2013.

SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de. A câmaratécnica de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais do Conselho Nacional de Arquivos. In: BLANCO, Pablo Sotuyo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira. **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador: EDUFBA, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20828>. Acesso em: 20 nov. 2020.

SISTEMA DE INFORMAÇÕES DO ARQUIVO NACIONAL (SIAN). **Estrutura**. Brasília, DF: [20--?]. Disponível em: http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Mapas_Livres_Painel_Resultado.asp?v_orgao_id=8594&v_CodigoOrgao=258%20-%20%20-%20arquivo%20nacional&v_aba=1. Acesso em: 28 mar. 2020.

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

THOMASSEM, Theo. Uma primeira introdução à Arquivologia. **Arquivo & Administração**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jan./jul. 2006.

VIEIRA, Thiago de Oliveira. **Os documentos especiais à luz da Arquivologia Contemporânea**: um análise a partir das instituições arquivísticas públicas da cidade do Rio

de Janeiro. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação de Documentos e Arquivos (PPGARQ), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

**APÊNDICE A – Transcrição da Entrevista com Marcus Alves,
Pioneiro da Seção de Filmes**

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 2020.

Pelo presente documento, eu **Marcus Vinicius Pereira Alves**, nacionalidade **brasileira**, Carteira de Identidade nº **3.714.454-0**, CPF nº **624.195.017-72**, e-mail **mvpalves@gmail.com**, residente no endereço **Rua Silveira Martins, nº 48, apto 702, Flamengo, Rio de Janeiro**, após receber as explicações do pesquisador **Walmor Martins Pamplona**, declaro estar ciente que:

Objetivos da Pesquisa: Esta pesquisa tem por finalidade produzir um estudo sobre a trajetória institucional do setor de filmes do Arquivo Nacional por meio do recurso a fontes primárias e secundárias bem como da gravação de depoimentos de técnicos com atuação relevante naquela trajetória. A transcrição das entrevistas, regida pela metodologia da História Oral, poderá ser usada no próprio trabalho, na forma de citação, e constará como apêndice do mesmo em seu formato integral.

Procedimentos:

O pesquisador fará a coleta do depoimento audiovisual junto ao entrevistado. Após transcrição e conferência de fidelidade, o material textual será submetido ao entrevistado para aprovação. O resultado da gravação, na forma de transcrição, será integrado à dissertação "Documentos audiovisuais nos arquivos: um estudo sobre a trajetória da Seção de Filmes do Arquivo Nacional", de autoria de **Walmor Martins Pamplona**, orientada pela Prof.ª, Dr.ª, **Aline Lopes de Lacerda**, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos (PPGARQ) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), a ser concluída em 2020, e dela fará parte de modo a ser disponibilizada no banco de dissertações da Capes. O depoente concorda com essa publicização e com os usos que se façam do conteúdo das entrevistas por outros pesquisadores em estudos e pesquisas de caráter acadêmico e cultural, incluindo publicações de toda ordem (digital, online ou impressa), com a ressalva de indicação de fonte e autor.

O entrevistado, ao assinar este documento, assume publicamente a autoria deste depoimento e autoriza seu uso para os fins mencionados acima.

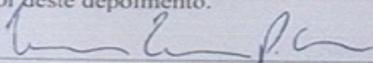
Garantia de acesso aos resultados da pesquisa:

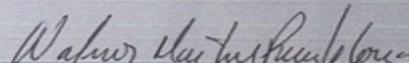
Após a finalização da pesquisa, este depoimento estará disponível no portal da CAPES e no portal do PPGARQ.

Acesso do depoente ao pesquisador:

Quaisquer dúvidas sobre a pesquisa poderão ser dirimidas com **Walmor Martins Pamplona**, RG 06639347-1 (Detran-RJ), CPF 895643247-34, email: walmorpamplona@gmail.com, número: (21) 98145-2060.

Desta forma, concordo em participar desta pesquisa e autorizo que meu nome seja divulgado como autor deste depoimento.


Assinatura do depoente


Assinatura do pesquisador

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2020

Entrevista com Marcus Vinicius Pereira Alves

Duração: 2h12min40seg

Entrevista realizada por meio do aplicativo de vídeo-conferências online Zoom, em decorrências restrições advindas da pandemia da Covid-19. Os registros originais são audiovisuais, mas as transcrições foram feitas com a audição de arquivos sonoros. Por solicitação do entrevistado, alguns trechos foram modificados.

Palavras-chave: Marcus Vinicius Pereira Alves, Arquivo Nacional, Seção de Filmes, entrevista, História Oral

WMP: Começou a gravar, por favor, eu queria que você...

MVPA: Comecei a gravar também.

WMP: Ok. TCC sobre a seção de filmes do Arquivo Nacional, uma entrevista semi estruturada individual. O roteiro básico de História Oral para Marcus Alves, um dos pioneiros da seção de filmes do arquivo... da antiga seção de filmes do Arquivo Nacional.

Marcus, queria agradecer sua presença, você ter aceitado o convite e aí eu queria... vamos começar desde lá na década de 80. Eu queria que você falasse em primeiro lugar sobre a sua formação e os caminhos que o levaram a ingressar no Arquivo Nacional, de que forma... o que você fazia antes e o que aconteceu, o que te levou até o Arquivo Nacional?

MVPA: Pois é, eu sou formado em História, né? Eu entrei no Arquivo Nacional como estagiário, há tanto tempo, né?

O que me levou ao Arquivo Nacional?

Na verdade, eu era estagiário na Biblioteca Nacional, onde eu conheci a minha esposa, com quem eu me casei e ela era estagiária também e na época ela me deu um toque, falou: “Olha só, está abrindo um estágio também.” Eu estava acabando meu estágio na Biblioteca Nacional, o tempo de estágio e ela me deu um toque: “Pô, olha só, o Arquivo Nacional abriu vaga para estagiário.”. Eu era estudante, a gente era... o nosso contrato era aquela mesma empresa que contrata os estagiários, existe até hoje, MUDES (Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social). Mas aí ela me deu esse toque, eu fui lá e aí rolou, né? Pô, me candidatei como estagiário e entrei como estagiário no Arquivo Nacional. Isso foi em 81.

Aí eu comecei a trabalhar... fui direto, logo... não, aí eu comecei a trabalhar no setor que era com a Bila [Maria Odila Fonseca]. Não sei se você já ouviu falar da Bila, é toda... A Bila foi do Arquivo Nacional e eu fui trabalhar no lugar que ela... anos depois fiquei sabendo que chamava-se inferninho, porque o lugar era quente pra caramba. Era documentação escrita, na

área de documentação escrita, logo que eu entrei foi pra área de documentação escrita, foi pra onde me designaram... e a Bila... Bila nome dela era Odila, ta? Maria Odila, Maria Odila, que era uma pessoa de Arquivologia.

WMP: Sei, sei. Autora de livros, uma referência.

MVPA: E aí ela coordenava lá um... eu fui trabalhar com ela, ela e uma equipe. E era um lugar que era quente pra caramba! O apelido do lugar era inferninho, porque o lugar era uma sala que era muito quente, tinha um monte de documentos empilhados assim e eu falava: “Ai, meu Deus do céu!” **(Riso)** Eu vi aquele negócio, aquele calor do caramba, aquele monte de papel em cima, falei: “Ai.”

Aí comecei a trabalhar lá. “Vamos lá! Vamos encarar.” Aí fui trabalhando naquilo aí... mas eu já não estava gostando muito daquele negócio, não.

Aí um dia, aconteceu de a coordenadora do audiovisual era a esposa do Malan, do Pedro Malan, que foi o ministro do... A Catarina Malan, mãe da menina que é correspondente da Globo News e tudo, né? Que inclusive é a cara dela, a menina é bem parecida¹⁶...

WMP: **(Riso)**

MVPA: Aí um dia eu estava ali na área da coordenação, não me lembro exatamente o que, aí entrou a Catarina Malan reclamando, falando que ninguém tinha aceitado ir para a área de audiovisual, o que acontecia... porque ela tinha feito uma convocação. Só que essa informação não tinha chegado a mim, e ninguém tinha ido, como é que não tinha ninguém disponível, disposto para ir... eu olhei e falei assim: “Eu quero.” Olhei pra cara... **(Ri)** Aí ela falou: “Ah, você quer?” Pum! Na mesma hora, na mesma hora: “Então aqui, dá teu nome aqui...” Pum. E eu fui. E assim eu fui pra trabalhar na área de cartografia, porque esse era na antiga sede, do outro lado da praça e ficava assim, era um grande salão, numa ponta ficava a cartográfica... na ponta de lá a cartográfica, na ponta de cá ficava a iconográfica. A iconográfica eram duas mesas... **(Risos)** era só duas mesas no canto da sala.

Naquelas fotos antigas que eu tenho de 1982, que a gente estava fazendo uma festinha, está na ponta da iconográfica, a iconográfica era aquele cantinho ali e no cantinho de cá era a cartográfica.

E aí eu fui trabalhar com a cartográfica também e fiquei trabalhando um tempo lá.

E aí depois, eu não me lembro exatamente como, eu sei que eu fui pra iconográfica, aí fiquei achando que... Devo ter ficado alguns poucos meses ali, uns 3, 4 meses ali, ou menos na

¹⁶Trata-se da jornalista Cecília Malan.

cartográfica. Passei pra iconográfica onde eu fui trabalhar com o Clóvis. O Clóvis já estava na iconográfica.

O Clóvis tinha vindo do CPDOC. A Celina [Celina Vargas do Amaral Peixoto] tinha feito uma convocação aos funcionários do CPDOC, a convocação é forma de falar... enfim, ela convocou o pessoal do CPDOC pra vir pro Arquivo Nacional que era o grande projeto de modernização institucional e o Clóvis veio na leva desse projeto de modernização institucional. Ele já estava na iconográfica, né? Já estava trabalhando na iconográfica. E aí eu fui... ele sentava de mesa de frente pra frente. A mesa dele sentava de frente pra mim, eram duas mesas uma de frente pra outra e a gente ficou trabalhando com a iconografia, mas o Clóvis já tinha uma experiência de imagem, porque ele já tinha sido superoitista¹⁷,né?Então ele tinha já o knowhow que eu ainda não tinha. Eu era assim totalmente... eu era um curioso, interessado, sabe? Fascinado por fotografia e tudo o mais... e aí a partir dali começou todo o aprendizado já com iconografia e aí comecei a ver filmes e havia um trabalho todo de discussão sobre a história da iconografia e tudo e assim fomos durante um bom tempo, né? Trabalhando na iconografia.

Até que em 82... Ah, tem uma hora até que tem um... o Clóvis... eu vi no teu relatório lá que você cita o negócio do Correio da Manhã, que o Clóvis tinha te contado a história da transferência do acervo do Correio da Manhã. Eu participei dessa transferência. A gente foi lá no prédio do Correio da Manhã lá na Gomes Freire e trouxemos todo o acervo fotográfico do Correio da Manhã. Esse acervo... isso é uma história a parte, né? (**Rindo**) Tem vários caminhos. Vou tentar manter o mesmo caminho (**Risos**) porque tem vários desvios, mas é uma história; a parte que o Fernando Gasparian comprou todos os móveis do Correio da Manhã, dentro dos móveis estavam as fotografias e aí ele doou as fotografias. Ele era ligado a Celina, tinha uma ligação com a Celina, amigo e tudo, e ele doou pro Arquivo Nacional... então era pra esvaziar todos os arquivos, né? Eram arquivos, arquivos de quatro gavetas. E assim nós fomos lá, uma força tarefa lá pra buscar as fotografias, e tudo. Hoje é um dos maiores acervos, você pode botar que um dos mais importantes acervos do Arquivo Nacional é do Correio da Manhã. Então eu, o Clóvis, várias pessoas, participamos dessa transferência pra o Arquivo Nacional.

E, bom, então em 82/83 já não era mais a Catarina, já era o Paulo Leme, foi quando a gente ficou sabendo que tinha um acervo de filmes que estava na Polícia Federal com risco de ser eliminado e aí o Arquivo Nacional começou a se mobilizar e tudo e recolher esse material e a gente foi lá no prédio da Polícia Federal, que não era esse prédio da Praça Mauá, era um prédio

¹⁷ Relacionado com a bitola super8.

que ficava ali perto da Cinelândia, aquela rua que tem do lado da Cinelândia, onde ficava a Livraria Cultura ali. Rua Senador Dantas esquina com Araújo Porto Alegre.

WMP: Senador Dantas.

MVPA: Na esquina onde tem atualmente o prédio do Bradesco, ficava ali a Polícia Federal, a Superintendência da Polícia Federal do Rio do Janeiro. E ali dentro de uma sala então estava aquele amontoado de latas enferrujadas, tudo espalhado, aquele monte de troço. E aquele tesouro, um tesouro ali assim... um tesouro sob ferrugem.

WMP: **(Risos)**

MVPA: E aí a gente recolheu esse material todo e aí começamos... e aí foi o Paulo Leme me chamou pra ir trabalhar com o Agnaldo e com o Clóvis. No início foi só eu e o Clóvis, abriu uma sala. A gente trabalhava até então a iconográfica e a cartográfica era no 1º andar, passamos pro 2º andar que tinha um espaço grande, que tinha um mezanino, um grande mezanino que dava volta assim, aí tinha uma escada que subia. A escada é aquela que está na fotografia nós três, aquela escadinha que subia e lá em cima era um mezanino, onde tinha várias estantes, prateleiras, né? E aí nós fomos. Nós fomos e começamos a colocar os filmes. Aí foi todo aquele trabalho que está nos relatórios todos, a gente identificando material e abrindo lata e aquelas latas enferrujadas e apanhando pra abrir aquelas latas e tudo.

E aí não tinha.... eu me lembro que logo a gente instalou um equipamento, uma mesa enroladeira. Eram 2 suportes que eram os suportes da mesa enroladeira que eram só suportes. A gente instalou no canto da... tinha um canto dela, que ela fazia uma esquina, a gente botou uma tábua em cima dos dois suportes de mesa enroladeira, que botava as coisas dos filmes e ali naqueles suportes de madeira em cima de um canto do mezanino.

Isso tem até um filme, aliás, outro dia eu estava lembrando disso, isso foi filmado. Tem um filme de um cara chamado José Mariani, na época que a gente fez essa mudança em 85 ele foi ao Arquivo Nacional, ele filmou isso. Tem que recuperar esse filme. Está depositado no Arquivo Nacional. Tem cópia em vídeo. Ele filmou toda a mudança do Arquivo Nacional e um dos trechos é a gente trabalhando esse material, trabalhando com isso.

E a gente continuava a trabalhar lá, e tinha que ficar todos os filmes lá, só na película. O (inaudível) rodava o filme e pegava só o título. O que dava pra pegar eram as cartelas, o título, os intertítulos, que são os títulos que ficavam nas cartelas que separam cada reportagem: “o presidente visita não sei das contas...” Você tirava isso, né? Um artigo número tal, tinha a primeira cartela: “O presidente visita não sei o quê”. Sabe? e todos aqueles títulos das reportagens. E a gente foi... a primeira identificação foi feita assim. E já foi vendo o que era negativo, o que era positivo e todo trabalho inicial foi feito assim e aos poucos...

E não tinha ar-condicionado, era aquela coisa, naquelas condições, mas, enfim, a gente estava imbuído daquele espírito assim, né? “Vamos nessa, estamos descobrindo.” E era um tesouro. Você abria aquilo ali eram mil tesouros, você ficava sentindo assim que você estava vendo a coisa... você via aquelas imagens pela primeira vez, imagens de Getúlio, e tudo, Juscelino. Enfim, então foi todo esse período, isso foi toda essa fase inicial, bem inicial mesmo.

WMP: Está bom. Então deixa eu retomar aqui, que daqui a pouco... a gente aos poucos vai avançado no tempo.

A mudança do acervo pro novo prédio, como foi essa experiência pro setor de filmes? O que você lembra dessa mudança.

MVPA: É.

WMP: Ela é posterior a reconfiguração, as latas já estavam chegando nesse momento da mudança. Então assim, como é que foi essa mudança, como foi essa experiência?

MVPA: É, isso aí a gente tinha aquelas promessas de que ia mudar, ia mudar. Começou a ter aquela conversa do pessoal, tinha aquele papo de que ia mudar pro outro lado da praça. Porque a gente vivia no prédio antigo e havia uma certa tensão assim, porque aquele prédio estava muito velho e volta e meia tinha problemas que a gente tinha que sair porque os bombeiros interditavam porque ia cair... a escada, ia desabar um andar, vivia um pouco aquele clima tenso de que aquele prédio não estava aguentando o peso, não das nossas latas, o conjunto do acervo todo, as latas de documentos escritos. Era tudo muito pesado e corria um risco muito grande. Então havia várias ameaças de interdição dos Bombeiros. E aí foi quando a Celina conseguiu esse prédio do outro lado da praça que tinha pertencido à (**pensando**)... Casa da Moeda.

WMP: É, a Casa da Moeda.

MVPA: É, a Casa da Moeda, é claro. Na Casa da Moeda... porque a idade está passando e a gente vai perdendo. (**rindo**) Tem que entrevistar agora, viu? Porque depois vai ficando mais difícil. Mas a Casa da Moeda tinha se mudado para o bairro de Santa Cruz, no município do Rio de Janeiro, e tinha ficado aquele prédio vago e a Celina tinha esse contato com o Ibrahim [Abi-Ackel], o ministro da Justiça, e ela negociou com Abi-Ackel a cessão daquele prédio para o Arquivo Nacional.

Só que o prédio estava detonado, né? Toda a parte da frente do prédio estava totalmente detonada. A Casa da Moeda deixou aquilo ali em frangalhos, toda a parte histórica. Só era possível ocupar a parte dos fundos, que é aquele prédio amarelo... você conhece, né? Aquele prédio amarelo, que é o mais moderno, só ali era possível ocupar porque toda a parte histórica do prédio, a parte da frente do prédio, aquilo que era chamado bloco principal, Bloco A, B e C, não tinha condição.

E aí a mudança foi feita na mão, não teve... Teve empresa que fez a mudança, que era mais pra documentos escritos, mas a documentação do áudio visual por ser uma documentação muito sensível, e tudo, acabou que a gente mesmo fez tudo na mão. Nessa época o Aginaldo estava com a gente, então foi eu, o Clóvis, o Aginaldo, pegando as latas mesmo, botando no carrinho, levava.

No filme do Mariano aparece isso, a gente botando dentro de uma kombi. A gente pegando os filmes e tudo. Aparece o Aginaldo pegando os filmes, botando dentro de uma kombi, foi assim. Aí pegava a kombi, a kombi dava volta no quarteirão, largava lá na frente e saía, voltava pro Arquivo Nacional, aí botava mais...

Isso janeiro de 85, em pleno verão, né? Um calor do cão, a gente com medo do filme, porque não queria botar em... tinha um caminhãozinho. Tinha medo de botar num caminhão por causa do sol, não queria que batesse sol, então queria uma coisa coberta e aí foi na kombi. A gente ia botando na kombi, empilhava a kombi, enchia a kombi toda, levava lá, depois descarregava tudo do outro lado. E assim foi sendo, a mudança foi feita desse jeito.

WMP: Beleza! A minha próxima pergunta tem a ver sobre o que você lembra da chegada do Fundo da Agência Nacional. Eu sei que a gente já abordou isso. A gente vai voltar um pouco. Não é voltar atrás, mas, enfim, é só há alguma coisa que você lembra que te marcou nessa história? Lembrança da chegada do Fundo.

MVPA: Não, foi aquilo que eu te falei mesmo. A lembrança que eu tenho é aquela de quando a gente chegou lá e viu aquelas latas todas... estavam aquelas latas todas empilhadas e tudo e aí foi aquela coisa de pegar aquele material enferrujado, aquela coisa... o meu primeiro contato com arquivos de filmes. Foi o meu primeiro contato com arquivos de filmes. Tinha que pegar aquelas latas enferrujadas e tudo. Ali eu comecei a trabalhar... eu achei muito engraçado, durante muito tempo quando eu falava: “Eu trabalho com filme”, o pessoal falava: “Ah que legal, você fica assistindo filme, né? Fica sentado na a cadeira assistindo filme.”. eu falei: “Cara, trabalhar com filme é você abrir lata enferrujada, sabe? É você se sujar todo de ferrugem, é você encarar cheiro de aço na frente. Não tem nada de ficar vendo filme.” E durante muitos anos, mas aí foi isso, foi trazer o filme, depois botar na naquelas prateleiras todas, ir separando os títulos certinhos, sabe? Tentando botar na ordem, tratando os títulos. Foi trabalho de... durou bastante tempo com isso. Essa foi a lembrança que eu tenho.

É uma pena o Clóvis não estar aqui, o Clóvis teria certamente muito mais outras lembranças que... mais detalhes...

WMP: O Clóvis. É. Mas não há de ser nada. Qual foi o papel da Celina Vargas do Amaral Peixoto no recolhimento do arquivo da Agência Nacional, fundada por Getúlio Vargas, ao Arquivo Nacional.

MVPA: Ah, foi fundamental, porque a Agência Nacional uma boa parte dela é do avô dela, aparece a imagem do avô dela. Aparece o segundo governo do Getúlio, foi de 50 a 54, mais isso aí.

Então ela teve empenho, teve um empenho pessoal no recolhimento. E foi um salto. É como disse os relatórios da época. Aliás, fiquei surpreso quando eu olhei para aquilo, porque eu não lembrava, o relatório do Paulo Leme dizendo que foi um salto qualitativo pro Arquivo Nacional e tudo. Aquilo ali realmente é que me... eu falei: eu gostei muito daquilo. Foi uma coisa que realmente foi, foi um referencial começar a trabalhar com outro tipo de acervo. Mas ela teve um empenho grande nisso, né? Realmente isso é inegável. E Paulo Leme também, né? O Paulo Leme ficou muito encantado com aquilo.

WMP: Quais foram os impactos no setor de filmes com a renovação do AN na gestão da Celina Vargas, o que você consegue...

MVPA: Não, foi fundamental. Foi fundamental! O Arquivo realmente.... quando eu entrei lá no Arquivo Nacional, eu entrei como estagiário, então não tinha ainda esse projeto de modernização institucional. Então você abria gavetas, você abria coleções de cartões postais, cartões postais. **(Rindo)** Então, uma coleção de cartões postais. Falava-se que tinha uma coleção de guarda-chuvas também. O pessoal botava de tudo, havia de tudo no Arquivo Nacional, né? Houve uma época que o arquivo fazia uma propaganda na televisão, a gente tem esse filmezinho lá, que era bem interessante. Passava na TV, mostrava assim uma foto sendo rasgada, um disco sendo quebrado, e assim incentivando a preservação, não sei o quê: “Deposite seu acervo no Arquivo Nacional.” Depois botava de trazprafrente a foto e dizia assim: “encaminhe ao Arquivo Nacional, procure o Arquivo Nacional para o seu acervo.” E aí choveu de tudo, né? O pessoal quando viu aquilo começou a mandar todo tipo... foi uma loucura, né? Então esse projeto ele realmente traçou uma norma, uma linha, ia para os autos dos documentos da administração pública federal. Ela traçou uma linha de acervo que até então era meio caótica, né?

Teve seus conflitos, né? Teve seus conflitos sérios. Eu era estagiário antes, então eu ouvia muito as pessoas que trabalhavam lá antes e como é que elas ficaram magoadas quando entrou aquele pessoal que veio. Sempre tem esses conflitos assim, né? Então teve esse... Então eu ouvia dos dois lados, porque eu estava... ao mesmo tempo que eu era de lá, eu passei pelo projeto quando eu fui trabalhar logo depois passei a ser terceirizado, eu entrei no início do projeto também. Acho que a Catarina ainda já me colocou no projeto. Então eu comecei a conviver com o pessoal

que tinha chegado e ao mesmo tempo eu ouvia o pessoal que já estava, então eu ouvia os dois lados assim e então houve um certo conflito assim, mas foi fundamental porque mudou as cabeças assim e mudou nosso procedimento. Os procedimentos realmente foram muito organizados. Havia interesse de formação de pessoal, começou a ter cursos, começou a ter incentivos, leitura, havia discussão, sabe? Então havia uma coisa realmente de você aprender, você começar a crescer profissionalmente, foi aí que me despertou o trabalho.

WMP: Legal! Eu acho que a pergunta agora toca nisso um pouco mais, que tradições de tratamento dos audiovisuais, filmes e vídeos, foram consideradas e incorporadas na gestão desse acervo? Naquele momento que tradições foram usadas, referências.

MVPA: Pois é, a gente começou a... o problema dessa época é que os textos... não tinha texto, né? Você não tinha textos, eram todos os textos estrangeiros. Você tinha que traduzir, você tinha que pegar tudo textos em inglês, em francês, então a gente foi aprendendo aos poucos.

Eu me lembro que teve uma época que o João Sócrates de Oliveira, é um nome assim... ele foi chefe do laboratório da fotografia do Arquivo Nacional algum tempo e ele era um cara que depois ficou muito ligado a cinema e ele já dava muitos toques pra gente de preservação, e tudo, já era bem interessante, e... que mais?

Teve a visita do Sam Kula que esteve no Arquivo Nacional e deu um... deu um *workshop*, então a gente aprendeu assim.

E eu peguei muita coisa também, pra mim foi fundamental o contato com - esqueci do nome – pra mim foi fundamental o contato com o Chico [Francisco Moreira] da Cinemateca do Museu de Arte Moderna. O Chico é um cara que tinha experiência de preservação de filmes. Ele estava ali na cinemateca do MAM e já tinha a experiência toda e eu me lembro que quando eu fui lá ele começou já a me dar vários toques assim, vários... ele sempre foi muito generoso assim, né? Então ele foi fundamental, o Chico foi fundamental nisso. O Hernani Heffner também. Eu lembro até hoje do Hernani Heffner. A primeira vez que o Hernani foi lá na sala e ele foi lá fazer uma pesquisa de alguma coisa... eu acho até que o Hernani Heffner me deu o toque do Chico, sabe? Que essa é uma lembrança vaga assim eu o Hernani Heffner falou assim: “Não, você vai lá, conversa com o Chico e tudo...” porque eu estava assim perdido totalmente, de como fazer, né? E enfim, mas foi assim, pescando aqui e ali, né? Porque não tinha, realmente texto era o grande problema pra ler publicações.

WMP: Ler publicações.

MVPA: É.

WMP: Eu vou falar 3 nomes e você já falou um dos três nomes. São três nomes citados com muito carinho nos relatórios, o Wolf Buchmann, do Arquivo Nacional alemão, que esteve com

vocês em 83; o Sam Kula, o diretor de arquivos de filmes e TVs e sons dos arquivos públicos do Canadá, em 1986, e a Ingrid Beck em 1989. São três pessoas citadas com muito carinho, com muita deferência. Elas soam como personagens importantes na transmissão de conhecimento e experiência. De que forma?

MVPA: O Wolf pelo que eu me lembro acho que foi a questão da máquina de lavar filmes, que ele veio da Alemanha pra máquina de lavar filmes... não, o Wolf foi relativo, porque na verdade o seguinte, a máquina de lavar filmes é um desses desvios, uma história à parte, como eu disse. A máquina de lavar filmes foi quando o Clóvis foi pra a Alemanha... ele fez estágio na Alemanha. Eles tinham lá essa máquina que eles estavam se desfazendo, que eles estavam trocando por uma mais moderna e aí o Clóvis batalhou: “Pô, a gente precisa de uma máquina, a gente precisa lavar filme no Arquivo Nacional...”. E eles se dispuseram com a maior boa vontade e mandaram pra gente. Encaixotaram tudo e mandaram pro Arquivo Nacional.

Aí, foi pro Arquivo Nacional. Foi toda uma festa: vamos ter uma máquina de lavar filme, para lavar os nossos filmes do Arquivo Nacional e tudo. Fantástico! Só que ninguém conseguia montar aquela máquina. **(risos)** Eles mandaram com os manuais e tudo, só que ninguém conseguia montar e a máquina ficou lá durante anos guardada, encaixotada. E aí foi um problema.

Eu sei que quando o Wolf veio, o Clóvis ficou... eu me lembro que o Clóvis ficou assim meio chateado porque o Wolf já veio esperando que a máquina já estivesse montada, né? Ele veio pra fazer a máquina funcionar, para botar a máquina em funcionamento e a máquina estava encaixotada. **(Risos)** Foi assim uma coisa meio... e aí o Clóvis, eu me lembro do Clóvis comentar: “Cara, que vergonha! **(Risos)** “ O cara veio da Alemanha e a máquina continua, continuam dentro da caixas”. Porque...

Eu sei que ele foi... a partir daí montou-se, a engenharia montou a máquina, montou a máquina, mas a máquina nunca funcionou. Eu cheguei a ver a máquina montada e tudo... não existe nenhum registro fotográfico da máquina. Montaram ela lá dentro no subsolo, uma máquina grande, que era uma lavadora de filmes, que você encontra nos laboratórios, mas aí ele ficou pouco tempo.

WMP: E o Sam Kula, o Sam Kula você citou.

MVPA: O Sam Kula foi fundamental porque o Sam Kula deu esse Workshop. Esse Workshop foi em 86, que ele deu pra gente, que foi assim também que clareou várias coisas, né? Traçou várias normas e tudo. Foi muito bom, foi um contato interessante, mas também se resumiu àquele workshop, né? Não teve desdobramentos assim...

WMP: Troca em miúdos. Lembra um detalhe, um ponto da teoria da metodologia que ele passou pra você que foi importante.

MVPA: Ah, não me lembro! Mas está nos relatórios. Eu não lembro exatamente qual aqui, mas foi aquela coisa do controle de temperatura. Ah, eu me lembro que ele chamou atenção da questão do controle da temperatura e umidade que isso nós não tínhamos esse controle. Nós tínhamos ar condicionado na sala. Já era um ganho em relação ao prédio que a gente tinha ficado anterior que não tinha ar condicionado nenhum e era um ganho ter ar condicionado, mas não era um ar condicionado especial, não era temperatura e umidade controlada, um ambiente fechado, climatizado pra documentação audiovisual, não era, era um clima de sala de trabalho, ar condicionado normal e de sala trabalho.

Então ele já chamou atenção pra essa questão, toda uma discussão foi trabalhada ali. Eu, na verdade, é aquela coisa, eu posso falar uma coisa assim, o que é a linha que eu sigo e a linha que o Clóvis seguiu.

O Clóvis era o grande porta-voz da sala de filmes. O Clóvis ele era o cara que negociava, que recolhia os filmes, que conseguia filmes, que trazia pessoas, enfim, ele era assim o... ele era realmente a pessoa que era o porta-voz da seção e tudo.

E eu me meti muito área de preservação. Aliás, você nota, eu estava notando num dos relatórios que eu estava lendo aqui agora... engraçado, eu já sabia isso, mas eu senti mais ainda. Como eu mergulhei cada vez mais na parte de preservação, que é uma coisa que me fascinava um pouco. Foi essa parte da preservação, comecei a investir muito na parte da preservação e o Sam Kula foi um pouco isso, quando ele chamou atenção pra essa questão da climatização e tudo.

Isso aí me bateu na cabeça e cada vez que eu via um filme sendo deteriorado eu batia o pé: “Gente, ele tem que ter uma climatização e tudo...”

Até que em 94, está no relatório de 94 e tudo, foi quando eu consegui assim criar um caso lá, que um filme antigo... um dia fui lá no depósito e fui pegar um estojo do filme e o filme tinha corroído o estojo, ele tinha grudado na estante, estava grudado, ele estava preso na estante. Uma coisa assim, sabe?

Cara, eu fui lá, chamei a coordenadora, na época já era a Nilda [Sampaio Barbosa]. Eu falei: “Nilda, eu quero que você veja isso aqui.”. Aí eu mostrei pra ela, ela virou pra mim e falou assim: “Deixa como está, eu vou chamar o Jaime [Antunes] aqui”, o diretor. Aí foi, o Jaime foi lá na sala. Mostrei pra ele aquilo: “Olha só, isso tudo é...” que eu já reclamava, né? Sempre tinha coisa de adiamento, não sei o quê, “não tem verba, não sei o quê...” e a gente sempre reclamando. Eu falei: “Olha aqui como que está, olha o que está acontecendo com o acervo. E

aí foi o que mudou realmente, a partir dali ele começou a se empenhar no projeto de climatização pro setor de filmes.

WMP: Legal! Você já foi, várias vezes, dependendo da época troca de nome de função, mas chefe ou supervisor da área responsável pelo tratamento e gestão de filmes e vídeos no AN, como é que foi essa experiência?

MVPA: Eu fui... **(rindo)** eu ia e desia, né?

A primeira vez que eu assumi chefia foi em 94. Eu tinha saído, em 86 eu saí da seção de filmes, voltei pra iconográfica, fiquei na iconográfica de 86 a 90. Em 90 eu fui pra preservação, porque eu estava já muito ligado em preservação, aí eu falei com... aliás, o 3º nome que você ia falar da Ingrid Beck, eu fui falar com ela: “Ingrid, eu quero ir trabalhar com preservação”. Eu estava muito cansado com isso. E eu fui pra lá, fui trabalhar com preservação e tudo e foi uma época que eu trabalhava na conservação eu fiz um curso de restauração de fotografias, restauração mesmo, não era digitalização, era restauração mesmo do original, e foi um curso fantástico que eu fiz, lá em Santa Teresa, na Casa de Benjamin Constant, lá tinha um centro de preservação de fotografias e o diretor era o Sergio Burgi... qual a outra pergunta mesmo, o que você perguntou mesmo? **(ri)**

WMP: Como é que você avalia a experiência de ser o gestor líder da seção?

MVPA: Ah, a chefia. Aí, eu volto em 94. Em 94 eu voltei pra a seção e aí foi que a... tinha muito pouca gente na seção, né? Eu me lembro que a seção estava a Mel, era a Maria Amelia [Porto] o nome dela. E eu não sei se mais alguém. Acho que tinha mais alguém... Eu não sei se estava só a Maria Amélia, o Cosme. Que o Clóvis essa época ele estava em Brasília no projeto do Sarney e o Agnaldo tinha saído, tinha ido pro... não sei pra onde, ele tinha voltado pro laboratório de fotografia e tudo, que ele sempre falava que ele queria voltar a trabalhar lá com o laboratório fotográfico, então ele tinha voltado. Então estava a Mel e...

E aí fui trabalhar lá, voltei em 94, né? A Nilda me deu esse toque, me chamou assim, aí eu fui e comecei a trabalhar com a Mel, e aí logo depois a Mel também estava já querendo se aposentar e tudo, aí eu assumi a chefia da seção. E foi.... esse início foi muito encantador, tanto é que eu vejo até o último relatório de 94, que é um pequeno livro, sabe? **(riso)** Que realmente ele reflete um pouco o meu empenho. Eu estava assim empenhado, eu queria fazer. mas... sempre tem um mas, né? Começou a ter uns certos probleminhas burocráticos e tudo, internos, que eu comecei a ter um certo conflito com a Nilda e acabou que eu falei: “Sabe o que mais? Eu vou cuidar do César Nunes, sabe? Não estou mais a fim de me aborrecer...” Aí saí da chefia, saí da chefia, fiquei... Mas aí uma coisa que a Nilda uma vez falou pra mim: “Você saiu da chefia, mas você continua sendo chefe, porque continua respondendo por tudo igualzinho, **(Rindo)** só não tem o

cargo.”. Realmente, porque era aquela coisa, como eu me encantava com o negócio, como eu tinha uma preocupação com o acervo, então eu acabava respondendo, acabava fazendo tudo, não me omitia, respondia tudo, eu estava sempre respondendo. Então eu só não tinha essa chefia. Em 95 eu saí da chefia, mas continuei na verdade respondendo.

E foi assim até a volta do Clóvis. O Clóvis voltou, quando o Clóvis voltou a chefia estava vaga, né? Não tinha chefe. O Clóvis voltou de Brasília, em 94 [na verdade, foi em 1996], e aí já reassumi logo a chefia da Seção de Filmes.

E foi legal, porque a gente tinha... quando eu saí em 86, a gente tinha saído meio estremecido, tinha tido problema, e quando ele voltou a gente já tinha superado isso, estava numa boa.

E aí retomamos essa parceria e foi legal. Isso foi até ele sair para coordenador, em 2000. Foi quando o Paulo Leme saiu... Foi o Paulo Leme que tinha saído? Não, já era a Nilda, depois do Paulo Leme, foi a Nilda. Aí a Nilda saiu do Arquivo Nacional e aí o cargo dela ficou vago e aí o Clóvis foi convidado pra ser coordenador e aí ele me chamou pra ser supervisor, e assim foi. E foi legal, foi muito bom. A gente... me identifiquei bastante.

O porém dessa história é que atrasou muito meu trabalho com o César Nunes. Eu, por exemplo, quando dá pra ver, acompanhar pelos relatórios, que o tempo que eu não fui supervisor foi a época que eu mais produzi com a acervo Cesar Nunes, que eu mais pude me dedicar. Quando eu era supervisor meu trabalho caía totalmente porque era o tempo todo preocupação com o negócio, com várias questões, era burocracia, e problemas, e probleminhas, isso, aquilo. Então o tempo todo você tinha que responder várias coisas ao mesmo tempo e que sobra pouco tempo pra você se dedicar ao trabalho técnico assim que você, mergulhar naquele trabalho técnico, e, enfim, aí foi assim todo período até... acho que foi de 2000 até 2007. Eu saí em 2007...

Não, mas antes disso teve uma época também que eu voltei a entregar também... **(inaudível)** foi logo depois quando teve... **(inaudível)** o Mauro [Domingues] já estava lá, que começou a ter vários problemas internos.

Quando você lê o relatório, eu escamoteio muito nesse relatório, mas eu lembro aqueles relatórios antigos que está no teu trabalho, eu me lembrava das histórias por traz daquilo, porque eu não contava as histórias, eu falava a coisa assim muito profissionalmente: “aconteceu isto, isto e isto”, pronto. Mas toda aquela história por traz havia um drama, e não contava, porque eu achava que não era ali, aquilo dali não era... como acho ainda que aquilo ali era um relatório técnico, não é pra você expor brigas.

Mas eu lendo aquilo ali eu me lembrava desse tempo. E ficou por volta de 2003... não, 2004, 2005, o clima começou a ficar muito ruim dentro da seção e aí eu... e acabou que a gente pra amenizar isso a gente dividiu o setor e acabou a chefia sendo compartilhada. Eu fiquei com uma

parte da equipe e no início o Mauro Domingues ficou com outra parte da equipe, foi um acordo comum assim, a gente... e aí foi que eu retomei a chefia, continuei chefiando até minha saída em 2007. Mas foi eu acho que puxado, mas foi bom lá. **(riso)**

WMP: Na referência cronológica que você conhece... logo a gente tem a década e 1980, que eu acho que a gente já deu conta bastante, vamos eventualmente ter que voltar lá por alguma referência, mas agora anos 1990... nos anos de 1990 naquela tabela cronológica a gente diz o seguinte, consolidação do serviço, entrada do fundo TV Tupi, entrada de novos acervos públicos e privados, ou seja, aparentemente não tem nenhum grande destaque na década de 90, a não ser a TV Tupi. E a consolidação, o que se chama de consolidação do serviço. Você tem alguma coisa a dizer sobre essa década como um todo, porque quando você fala você fala mais explicadinho, mas tendo uma visão um pouco mais distante, a década de 90 pra você, o que mais te marca na década de 90 na seção?

MVPA: Não, pra mim em termos do meu trabalho assim foi o trabalho que eu mergulhei mesmo do César Nunes, né? Porque era foi um acervo assim que era totalmente uma incógnita total, né? O acervo Cesar Nunes era uma incógnita. Os outros acervos, não. O Agência Nacional, ele era uma boa parte positivo. Tinha negativo de imagem e uma boa parte positivo. Então ele era praticamente identificável. Mesmo sem moviola... a moviola ajudou muito, em função de quando a gente precisou também, comecei a identificar por vídeo. Então era, você podia identificar também pela mesa enroladeira, por título. Pegava o título que nem fazia no prédio velho, pegava os títulos, as cartelas e dava pra fazer.

Agora o César Nunes não dava. O César Nunes era todo negativo, era toda uma incógnita e exigia muita pesquisa, porque exigia que você tivesse ali quem era o prefeito de Nova Iguaçu em 1968, sabe? Pô, você não encontrava bibliografia sobre isso, era uma dificuldade, né? Hoje em dia você bota no Google é uma maravilha, você bota lá no Google vem tudo. Relação dos prefeitos de Nova Iguaçu... na época não tinha nada disso. Pra eu saber a relação dos prefeitos de Petrópolis eu tive que pedir para uma amiga minha que estava morando em Petrópolis. Ela foi num centro lá da prefeitura. Eu sei que ela anotou tudo. Eu tenho escrito até hoje, com a letra dela ela escreveu um por um: prefeito tal, de tanto a tanto... sabe? Porquênão tinha, você não com seguia essas coisas. E como era coisa de negativo é difícil você identificar porque quem é esse fulano? Se você não tem áudio, esse fulano pode ser x, pode ser y. Então você tem que fazer todo o contexto da época, ver quem está junto, se tem uma plaquinha ali, se o cara inaugurou uma placa, se a câmera aproximou da placa e filmou a placa, sabe? Então era uma dificuldade. Passou um carro. Espera aí, aquele carro... de que ano é aquele carro ali, aquele ano deve ser 71, 72. Pelo tipo do carro aquilo ali é 71, 72, sabe? Era assim. Então era uma

loucura. Então foi muito tempo mergulhado. Na época eu mergulhei de cabeça no César Nunes. Então a lembrança que eu tenho mais foi realmente esse.

Foi o período que a gente começou a também, teve a Tupi. A gente começou a gerar os catálogos, os catálogos cotidianos. Tudo era uma grande vitória quando se conseguia esses catálogos porque era o ápice do trabalho você ter o catálogo pronto e disponível pro público.

O objetivo de tudo isso era a preservação e o acesso, né? Você dar o acesso. Aí quando a gente começou... quando eu vi a imagem do César Nunes que eu tinha identificado... uma vez... até hoje eu lembro, na própria propaganda da televisão, né? Um trequinho de Copacabana, que aparece os bondes entrando no túnel assim, aí aquilo ali aparecendo na propaganda da televisão eu falei: Cacete! Aquilo é do acervo do César Nunes, cara! Coisa que eu tinha visto pela primeira vez, então aquilo ali foi uma coisa fantástica, pra mim foi fantástica.

(pausa pra melhorar a iluminação)

WMP: Por favor, pode continuar, se você quiser. Senão eu tenho entrevista.

MVPA: Então continua.

WMP: Posso fazer então a próxima?

MVPA: Continua porque eu já me perdi aqui.

WMP: A gente falou basicamente de anos 80 e 90, como era a identificação, a descrição e a indexação. Você pode falar sobre isso?

MVPA: É.

WMP: Ou seja, como é que ela fez a identificação naquela época, a descrição e a indexação.

MVPA: A identificação você podia fazer até pelo próprio.... a Tupi, por exemplo, vinha... são vários rolinhos, né? A Tupi eram reportagens bem curtinhas e nelas já vinha muitas vezes uma etiquetazinha colada no rolinho com o título.

O título que tem no catálogo é o título que estava naquele rolinho ali... o título e tal... sei lá, reunião do fulano de tal, não sei o que... e a gente tinha um jornal da empresa, Repórter Esso, ou sei lá o outro cinejornal que era, uma coisa assim. E a etiquetazinha com a data, uma etiqueta com o título, uma data e onde foi o cinejornal, onde passou, né? e aí o programa que exibiu... e então a Tupi foi muito daí. E identificação, a descrição já veio você assistindo. Você já assistia, você...

Aí como é que era a descrição. No início primeiro a gente identificou muita coisa, a gente partiu pra selecionar tudo e aí a primeira vez que a gente selecionou foi mandando tudo pra a Bandeirantes - foi uma loucura, porque a gente mandou todos os filmes que a gente tinha no Agência Nacional pra a Bandeirantes para eles transformarem tudo em VHS, cara. Em VHS. **(Risos)** Pô, ninguém merece.

Eu me lembro que a gente falava isso: “Cara, vai colocar em VHS, cara?” Mas foi, foi para São Paulo, e aí a gente enchia caixas e caixas, era uma caixa grande que a gente mandava duas caixas. A gente enchia as caixas, mandava, aí depois recebia de volta, aí mandava outra de volta e aí a partir das fitas que mandavam, a eles devolviam as fitas, a gente começou a assistir alguns filmes né? E a identificação... aí tem uma foto até que eu apareço identificando coisa, que, na verdade, a minha formação foi feita assim.

Depois a gente conseguiu a moviola. Depois quando chegou a moviola foi muito melhor, porque a moviola ela tinha um sistema que era muito... ajudava muito mais. Você podia parar uma imagem. Você pode parar uma imagem e olhar. O VHS quando você parava a imagem, a imagem não ficava de boa qualidade, você tinha que... se você parasse ela, ela ficava meio, sabe? Mas a moviola você parava e ela ficava certinha. Como se eu parasse aqui agora, ela ficava certinha, você podia voltar devagarinho. “Espera aí, quem é aquele cara ali atrás?” ou aquela placa que passou rapidamente você pode voltar e ler aquele trequinho. Então a moviola foi fundamental, as pessoas usavam muito a moviola para fazer a descrição do material. E a gente acionava e ficava tudo pela... lá também o original tinha, os filmes muitas vezes tinha o título, né? Tinha aquele emblema e tinha lá o informativo tal e tal. A gente pegou logo o título dali.

WMP: E a indexação?

MVPA: A indexação a gente começou com a Nilda. A Nilda era bibliotecária, a Nilda era chefe do setor sonoro, era vice-coordenadora, era substituta do Paulo Leme, e depois assumiu a coordenação e ela ficava encarregada da indexação, passava pra ela o catálogo e ela fazia a indexação.

Hoje a gente já faz. Por exemplo, o César Nunes eu já faço, porque a medida que eu vou distribuindo o material, que vou colocando na base de dados o material, eu já vou pegando as palavras-chaves, pegando os nomes das pessoas, pegando os assuntos, os termos, né? Hoje eu já faço isso, mando pra Sílvia [Ninita de Moura Estevão], que a Sílvia que é responsável pelo SIAN e ela já autoriza, se o termo não estiver já no SIAN, ela já autoriza a inclusão dos demais temas, o nome das pessoas...

WMP: Qual Silvia?

MVPA: Oi? Silvia Ninita, esposa do Vitor. Aí ela faz, ele é responsável pelo SIAN então ela já manda. A medida que eu vou colocando na base de dados a descrição do César Nunes eu já vou pescando os nomes, dou uma consultada, às vezes está um nome só, eu dou uma consultada no Google, ou no script, e já pego um completo do cara, já dou o nome completo e pego os termos

também. Mas na época a gente mandava e praticamente era a Nilda que fazia. A gente passava isso pra Nilda, a Nilda fazia toda a parte da indexação.

WMP: Entendi.

MVPA: Aquele índice que entra no final, todo praticamente era da Nilda, era a Nilda quem fazia.

WMP: Sim. Vamos em frente. A gestão do Jaime Antunes. Quais os impactos na seção de filmes?

MVPA: Mais uma vez, eu lamento o Clóvis não estar aqui porque o Clóvis tinha esse contato mais direto principalmente com o coordenador ele tinha essa coisa da direção. Ele poderia falar bem mais do que eu. Então o Jaime era... o Jaime, tinha uma coisa... o Jaime ele era um cara que conhecia profundamente o Arquivo Nacional, era fantástico. Você podia falar de qualquer setor ele sabia quem trabalhava onde, que trabalho fazia, era impressionante. Ele tinha a visão geral do pessoal, uma visão completa porque ele conhecia tudo. Quem fazia o que, onde, qual setor, e ele teve essa... ele realmente foi... principalmente essa parte. O que eu mais lembro mesmo foi nessa questão da climatização, que foi lá que realmente foi ele começou a batalhar pela climatização e tudo, e depois, enfim, depois as mudanças também. Ele foi fundamental no Arquivo Nacional, porque ele fez toda a adaptação do prédio tombado que estava totalmente detonado pela na Casa da Moeda que deixaram em péssimas condições e o prédio foi todo restaurado, ele brigou muito pela restauração do prédio, ele foi fundamental na restauração do prédio.

Isso pra mim o grande legado dele, foi essa questão do prédio dele dar condições ao Arquivo Nacional. E ele conseguiu isso com... isso foi muito também o governo Fernando Henrique, né? O governo Fernando Henrique foi que deu um grande incentivo. O Pedro Parente, né? Na verdade, o Pedro Parente era chefe do gabinete civil... o Jaime vivia chamando, convidando as pessoas para irem no Arquivo Nacional porque ele tentava chamar as pessoas para sensibilizar as pessoas para a importância do prédio... até que levou o Pedro Parente.

O Pedro Parente realmente se encantou. Era o chefe da Casa Civil, se encantou com o prédio e o pessoal conta, eu não vi, não estava presente, mas contam que ele pegava o telefone e ligava pro diretor do Banco do Brasil: “O que você vai dar?” Caixa Econômica: “Você vai dar quanto?” Pra soltar o dinheiro pra restaurar o prédio e assim saiu durante o governo do Fernando Henrique. Isso aí realmente foi fantástico. Legal.

WMP: Legal.

MVPA: Mas o Jaime foi fundamental, na história do Arquivo Nacional foi uma parte assim muito importante.

WMP: Desde 1982 a equipe da gestão de filmes e vídeos mudou de nome diversas vezes. Quais foram os critérios para essas mudanças de nomes? Isso foi discutido com a equipe? Como o atual nome é avaliado pela equipe? Ou seja, a discussão é a mudança do nome. Você tem uma evolução aí de nome, tanto da coordenação e tal, esses nomes são discutidos, eles são de cima para baixo, como é que acontece?

MVPA: É de cima para baixo. Eu posso me lembrar que em 92 teve uma fusão do setor com o sonoro. Até então eram setores separados, seção de filmes e setor de documentos sonoros, que a Nilda era chefe também. Em 92, no governo Collor, ele resolveu cortar cargos, ele mandou cortar, Tinha que cortar 30%... cada órgão tinha que cortar 30% dos cargos. E aí um dos cargos que foram cortados foi a chefia do setor sonoro e então o setor sonoro ficou sem chefia, sem nada e aí eles fundiram pra dar gratificação pra um só, ao invés de dar gratificação pra dois chefes, um deles sonoro. E aí virou seção de imagem, arquivos sonoros e imagens movimentadas. Eu acho que era isso.

Aí foi. Assim muito tempo, depois quando o Clóvis assumiu, ele separou de novo... já na vice do Clóvis, voltou a separar as seções, mas durante um bom tempo eu fui chefe da seção de filmes e da seção de documentos sonoros. O que era um grande problema porque você falava, a demanda em relação aos filmes era tão gigantesca, eram tantos problemas que não tinha como você dar muita atenção pro setor sonoro, que sobrava muito pouco. Mesmo assim eu ainda quis, corri atrás para tentar. Por exemplo, tinha uns documentos, uns discos lá que era do Humberto Franceschi, do Arquivo Nacional que eram fantásticos e estavam lá meio relegados, mesmo assim eu fiz o trabalho pra tentar resgatar os rótulos dos discos, tentar organizar aquele material e é um acervo fantástico. É um acervo de goma laca, né? Franceschi é dos mais antigos do Arquivo Nacional, mais antigo do Brasil.

WMP: Legal.

MVPA: Então é uma época muito prejudicada. Em relação ao momento atual, a equipe nunca gostou desse nome, pelo contrário, esse nome foi dado... foi logo quando eu estava entrando, eu tinha acabado de entrar. Quando eu entrei em 2007 ele tinha acabado de ser adotado pela coordenadora que tinha praticamente imposto esse nome. Nome de documentos musicais, sonoros e.... E ninguém gostou desse nome.

WMP: O nome todo eu acho que é Equipe de processamento técnico de documentos audiovisuais sonoros e musicais.

MVPA: Sonoros e musicais. É, pois é! Ficou uma coisa meio... sabe? Enfim, ninguém gostou muito e até hoje existe contestação querendo mudar essa nomenclatura.

WMP: E estruturalmente, quais foram essas mudanças, quer dizer, você quando conta de sonoros e musicais você está falando de mudanças estruturais também, claro. Não só de nome, né? Porque um acervo que não era de responsabilidade da equipe passa a ser de responsabilidade da equipe, mas há outras mudanças estruturais que você lembra ao longo do tempo ou basicamente é essa história do som?

MVPA: Não, não. Teve também da ilha de edição também, houve uma época a ilha de edição liberaram um anexo da seção de filme. Quando eu voltei... em 94 quando eu voltei para a seção de filmes era eu, Maria Amélia e o Cosme. O Cosme era um garoto que era da seção de filmes, que era da ilha de edição, que era na sala do lado. Tinha a minha sala que era a sala que ficava eu e a Maria Amélia e tinha uma sala do lado que tinha os equipamentos de vídeo, que tinha o U-matic, tinha VHS, não sei o quê, e foi crescendo ao longo do tempo que era a Betacam. Essa ilha de edição depois se separou, hoje em dia ela é independente. Hoje em dia ela é um setor, é uma equipe independente, mas durante muito tempo, durante a gestão do Clóvis ela era junto, né? A seção de filmes e vídeos, e a edição de filmes tinha a parte da ilha de edição.

WMP: E como era o treinamento da equipe nessa época?

MVPA: Treinamento?

WMP: É, dessa época ali 1990, antes de 2000, treinamento, estudo, desenvolvimento, eu digo treinamento nesse sentido.

MVPA: Não, era texto. A gente lia texto, a gente tentava trocar informação, os textos chegavam a gente traduzia, fazia curso, era meio... **(Rindo)** era meio na experiência, somando e vendo como era. O Cosme fazia...

WMP: Entendi.

MVPA: O Cosme ele tinha vindo da TVE.

O Cosme ele era funcionário da TVE, então ele tinha uma experiência da TVE. Ele veio na verdade, ainda seguia, mas ele tinha também um trabalho paralelo na TVE, então ele tinha toda uma experiência na TVE, na edição de vídeo que na época, por exemplo, quando tinha essa... até hoje a ilha de edição, quando pedem para copiar o material, ele só faz isso, então ele faz essa parte de copiar, de atender consulta. E a gente também fazia tudo. É o que eu te falei, né? Tentando contato, conversando com o Chico, conversando... o Chico nesse caso foi fundamental. O Chico, eu ia lá, qualquer dúvida eu ia lá, batia no Chico: “como é que é isso, não sei o que...” perfuração de filme.

WMP: Não estou lembrando do nome do Chico agora para a gente registrar, como é o nome do Chico mesmo?

MVPA: Francisco Moreira.

WMP: Isso

MVPA: O Chico era fundamental, porque o Chico ele era um cara que conhecia profundamente, então ele sabia a película, a perfuração certinha do que era, o que era, então esse tempo todo eu me reportava ao Chico, né?

WMP: Entendi. E a participação de vocês em congressos, a participação de vocês fora. A equipe que cuidava de filmes e vídeos, falando para o exterior, ou seja, dando palestras, publicando artigos e tal, como é que foi essa experiência?

MVPA: É, o Clóvis praticamente fazia mais fazia isso. O Clóvis era mais porta-voz, ele botava mais o Arquivo pra fora. Eu tive uma atuação nesse sentido que era através da Ingrid, foi uma época que ela me chamou para...

WMP: A Ingrid era supervisora de preservação?

MVPA: Ela era coordenadora. Era o nível o Paulo Leme, ela era coordenadora de preservação e conservação. E ela me chamou uma vez para participar de um curso que era um curso que tinha que viajar pelo Brasil, e aí eu cheguei a ir com ela... e aí tinha que fazer de audiovisuais, tinha que falar de filmes, fotografias... a sonora eu acho que também. E aí eu tive que estudar tudo, fotografia, eu já tinha essas coisas que eu já tinha esquecido da fotografia, aí tive que voltar a estudar, contactar o pessoal, o Joaquim Marçal, que era da fotografia da Biblioteca Nacional, para resolver algumas questões.

E assim eu fui, eu cheguei a ir para Manaus, e depois no Nordeste, pro Recife dando uns cursos. Foi uma experiência que eu tive, foi legal e tudo, mas eu não quis ir adiante não. Ela me chamou para ir outras vezes eu falei: “Ah, não, não estou a fim não.”.

WMP: (risos)

MVPA: Mas o Clóvis gostava muito disso. O Clóvis ele gostava muito de dar palestra... o Clóvis gostava muito do palco. Isso aí a gente brincava muito que ele que ele gostava muito de um palco. E aí isso foi a vida toda. E ele tinha muito jeito, ele falava muito bem, sabe? Ele era carismático, e contava as histórias. Exagerava algumas coisas... Eu me lembro que quando ele entrava na plateia mesmo eu: Ai, meu Deus do céu! Que as pessoas que não sabem: Cara, que legal! Mas pra quem conhece sabe que não é nem assim não, mas tudo bem. Eu não sei, mas o Clóvis era mais isso, ele era...

WMP: Essa é uma pergunta específica pravocê, né? Tem um relatório que você elaborou em abril de 2007, chamado de “relatório da situação”. É um relatório Grande, detalhado, você se desliga... a pedido seu, você se desliga da supervisão alguns meses depois e eu não sei nem se você ao assinar. o relatório final de 2007 eu fiquei sem saber exatamente quem assina esse relatório e imagino que você tenha participação nele, é claro, mas tem um momento... mas você

não vai até o final do ano. Antes disso você sai, você pede para sair. Qual é a ligação desse... porque do nada, né? Normalmente são relatórios mensais, pelo que a gente já conversou fora da entrevista, os relatórios da seção são mandados para a coordenação e incorporados aos da coordenação e a coordenação envia então para a direção geral que formula os relatórios institucionais, é isso que a gente entende.

Nesse momento você diz relatório, esse nome é muito próprio, não tem “relatório da situação” nos outros todos, sabe? É relatório de atividade da seção de filmes do mês tal, ou do bimestre tal, eventualmente o tempo abarcado são 2 meses, nesse caso não, assinado em abril o relatório da situação, grande balanço de quem está se despedindo, parece um grande balanço de quem está se despedido.

MVPA: Era isso mesmo. Era isso mesmo, eu estava me despedindo. Foi uma situação muito tensa, né? Foi uma mudança, foi uma época muito tensa isso com a saída do Clóvis. O Clóvis tinha... enfim, a coordenadora-geral, a Inês Stampa, na verdade ela entrou em conflito com o Clóvis. Aí tem várias histórias... enfim, não vale a pena contar. Mas sei que o Clóvis saiu e entrou no lugar dele uma pessoa que trabalhava na seção de filmes da qual eu era chefe. Eu era chefe dela que era a Wanda, Wanda Ribeiro. O Clóvis tinha trazido ela do CTAV, antiga Embrafilme, onde trabalhava... estava muita gente indo para o Arquivo nessa época, né? Ela pediu para ir também e o Clóvis... Centro Tecnológico Audiovisual, antiga Embrafilme e ela trabalhava lá.

Estava muita gente indo pro arquivo nessa época e ela pediu pra ir também e o Clóvis trouxe do CTAV e botou pra trabalhar na seção de filmes. Eu era chefe dela.

E aí começou a ter uma série de problemas lá do Clóvis com a coordenação e a Inez [Stampa] exonerou o Clóvis. Estava previsto até que ia demorar um tempo aquela parte de transmissão, mas a coisa acabou sendo meio precipitada. Acho que até eu falo isso no relatório. E aí o Clóvis saiu.

Foi uma situação muito tensa naquela época e eu fiquei de supervisor. Mas nessa saída do Clóvis, ele ficou sem o DAS. Ele perdeu o DAS e ele não tinha um FCT. Então o Jaime pegou o meu FCT e deu para o Clóvis e eu fiquei sem nada, eu tinha FCT2.

WMP: FCT, o que é FCT?

MVPA: É Função Gratificada. Função... o Vítor [Manuel Marques da Fonseca] depois vai trazer isso mais detalhado. É uma sigla, né? E as chefias todas do Arquivo Nacional nessa época eram FCT2 e ele tirou o meu FCT2 pra dar pro Clóvis e eu fiquei sem. Pra dar pro Clóvis e pra me punir também, porque eu tinha uma história aí que acabei sendo envolvido e eu fiquei sem nenhum. Aí eu falei: “Pô, eu sou o único chefe aqui que não tem FCT2, acho um desprestígio

da seção, desprestígio”, foi quando entreguei meu cargo. Falei com a Inês e ela chegou na época: “Não, não sai, não.”. Eu falei: “Não, Inês não dá! É um desprestígio, sabe? E acho que não tem sentido.” Entreguei, saí.

Isso foi quando eu fiz relatório. E aí eu fiz o relatório. Eu achei que tinha que fazer um relatório final de saída da situação, como é que estava.

Mas o Clóvis, quando ele saiu, ele saiu logo. Ele foi embora da seção e durante um bom tempo ficou uma coisa meio perdida até ele se acertar depois, mas eu continuei.

Eu saí da chefia, mas eu continuei lá na seção. O Antônio Laurindo assumiu no meu lugar, ele era meu substituto e havia tradição que você sai...

Então o Antônio Laurindo assumiu no meu lugar e eu falei o seguinte: “eu vou pegar e vou levar pra uma sala no cantinho...” tem até hoje essa sala no cantinho – “e continuar trabalhar no meu canto”. Sabe? Minha embaixada do México. **(Rindo)** isolado aqui. E continuei trabalhando. Fiquei um tempo lá. Mas a Wanda Ribeiro era meio... não deu muito certo porque a Wanda era... a gente começou a ter uma série de problemas. Acho que eu fiquei até o final do ano. Eu cheguei a me esticar, porque eu saí em outubro, né? E eu fiquei trabalhando com ela.

WMP: Pois é, mais ou menos isso aí.

MVPA: Oi?

WMP: Mais ou menos isso aí.

MVPA: Na época eu trabalhei muito na identificação da TV Tupi. Porque eu botei um... Porque é aquela coisa, como eu já tinha sido chefe muito tempo eu sabia o que precisava ser feito, quais trabalhos que precisavam ser feitos, as demandas da seção e tudo. Então eu peguei umas demandas que eu queria... como eu não podia mexer no César Nunes porque tinha um impedimento. Não me lembro mais qual era, mas tinha um problema, acho que a moviola estava pifada, uma coisa dessa.

E eu peguei a TV Tupi e fui trabalhar porque eu trabalhava com vídeo. E comecei vendo... fui assistir os filmes. Ficava descrevendo no canto. Aí um dia a Wanda me chamou dizendo que eu estava fazendo o filé mignon da seção, que as pessoas todas estavam fazendo o trabalho e eu fazia o trabalho que era filé mignon. “Eu lamento, **(riso)** eu faço o que eu... enfim, não é nada... não quero eximir ninguém, se alguém quiser pegar pode pegar também.”

Mas, enfim, o clima foi ficando muito ruim e aí eu falei que eu senti que estava na hora de ir embora mesmo. “Sabe o que mais, eu vou sair daqui.”. E aí foi que fui bater com o Mauro Lerner que era o coordenador lá de documentos escritos, eu falei: “Eu queria vir pra cá.” Ele permitiu, disse que fazia muito bem. E foi ótimo! E passei 10 anos lá e eu acho que foram os 10 anos que eu gostei bastante.

Primeiro trabalhei na documentação que eu nunca tinha trabalhado, então tive uma outra visão. A partir dali eu comecei a olhar o SIAN de uma outra maneira. Porque nós tínhamos uma certa implicância com o SIAN. A gente não gostava muito do SIAN. A gente tinha implicância, achava que o SIAN era enrolado, não sei o que, então evitava um pouco. Quando eu fui trabalhar nos documentos escritos eu tinha que trabalhar com o SIAN, todo mundo trabalhava com SIAN e você tinha que trabalhar com o SIAN também e aí eu fui quebrando a minha resistência, fui quebrando a minha resistência e fui conhecendo e falei: “Pô, na verdade não é essa coisa, é legal, é importante.” E hoje eu sou um grande defensor do SIAN. Acho que tem falhas, tem várias falhas ali no sistema, mas a base do sistema é boa.

Enfim, mudou.

Eu comecei a trabalhar com a DSI. Logo que eu cheguei comecei a trabalhar com DSI, Divisão de Segurança de Informação, do Ministério da Justiça. Que ninguém estava trabalhando com isso, era uma coisa que o pessoal...

Era a época da Dilma que estava resgatando os acervos da ditadura, de abrir os acervos da ditadura. E o DSI era o acervo da ditadura que não estava aberto, que ninguém sabia mexer. E aí entregaram. Me entregaram tipo: “Resolve isso aí.” Eu falei: “Beleza!” Eu gosto de pegar acervo assim quando ninguém está mexendo, o negócio está desconhecido. Sabe? “O que tem aqui?” E eu fui abrindo, eram relatórios da época dos anos 60, sabe? Relatos do governo, claro, a visão do governo em relação aos movimentos, todos os embates, a história quando começa os primeiros períodos da redemocratização, os estudantes iam pra rua, os relatórios do falando dos estudantes indo para as ruas. Eu estava. Eu era estudante, eu fui pra rua, (**rindo**) eu estava lá. Então aquilo ali, cara, me fascinou muito, eu comecei a trabalhar com aquilo ali com uma paixão! E gostei muito e considero ter sido ótimo. Uma experiência maravilhosa.

WMP: Legal. Governo Collor impactou a seção de filmes? De que forma?

MVPA: O governo Collor ele impactou o Arquivo Nacional todo, porque ele mandou cortar 30% do efetivo e cortar cargos também. Então diretamente na seção de filme ele teve esse negócio, ele tirou cargos da seção sonora e obrigou a seção sonora a se unir à seção de filmes. Foi aí que eu tive que assumir a chefia. Eu era chefe de seção de filme e passei a ser chefe da seção de filme e de sonoros para dar atenção para os sonoros também porque tinha pouquíssimos funcionários na época.

A Nilda tinha sido chefe, agora ela era coordenadora, então tinha poucos funcionários. Eu acho que só tinha uma funcionária, nem me lembro, só tinha uma funcionária, que era a Elizabeth Chaffim, não tinha mais ninguém. Acho que só tinha uma funcionária que era... não tinha mais ninguém e aí eu comecei a dar força, fiquei trabalhando, mas ficou relegado... porque a demanda

da seção de filmes era muito grande. E no Arquivo inteiro muita gente foi colocada à disposição. Várias pessoas foram colocadas à disposição, foi um problema sério isso.

WMP: Entendi. A Crise do MAM e a custódia desse acervo pelo Arquivo Nacional, por favor descreva os impactos no setor de filmes.

MVPA: Cara, o impacto foi (**rindo**)... foi uma bomba, né? Foi uma bomba. Essa história do MAM, não sei se você sabe da história, começou sair nos jornais que havia um conflito com a diretora do MAM que dizia que a cinemateca estava sendo um estorvo, era um estorvo lá pro MAM porque a degradação dos filmes estaria atacando as pinturas, as telas, então ela começou a entrar em contato que a cinemateca tinha que sair, os depositantes tinham que tirar os filmes. Isso começou a sair nos jornais, assim notinhas e tudo. E a gente foi percebendo aquilo. E aí o Clóvis... isso foi realmente a coisa totalmente do Clóvis, o Clóvis batalhou isso - isso eu acompanhei pessoalmente, o Clóvis batalhou isso pessoalmente, foi uma coisa bem dele que se dedicou muito.

Ele começou oferecer espaço do Arquivo Nacional pra receber esse material. Só que nós não tínhamos muito espaço, nós tínhamos um depósito só. Como é que a gente vai encaixar isso tudo aqui. Na época eu falei: “Mas, Clóvis, como é que a gente vai encaixar esse material aqui todo?” “Não, a gente vai ter que abrir espaço.” Aí ele começou a correr atrás. E aí começou a correr atrás. Assim, abrir as salas, começar conseguir estantes...

E aquela coisa, o Clóvis ele era uma pessoa que ele tinha muito contato, ele era muito... é o que eu falei, ele era muito carismático, então ele tinha contato com o pessoal do MAM, ele tinha contato com cineastas e tudo e começou a jogar essa ideia. Muitos deles não vieram, eles resolveram ir pra Cinemateca Brasileira, não confiaram no MAM. Outros viram com o pé atrás. Assim, tipo: “vamos ver.” Hoje eles adoram estar no Arquivo Nacional, estão no Arquivo Nacional até hoje, o acervo não sai nunca mais do Arquivo Nacional, porque eles adoram. Mas eles vieram muito desconfiados. E era uma bomba, porque era muita coisa, era umas 3 vezes o acervo que a gente tinha, ou mais até, era muita coisa.

WMP: Mais, mais.

MVPA: Mais, né? Muito mais. Então a primeira leva foi dos públicos, que foi o material do Ministério do Exército e tem mais dois acervos... tem o relatório aqui: são três acervos que eram públicos, que eu fui lá no MAM apanhar. Isso foi em junho de 2002, trouxe esse material para cá, enchemos o caminhão, botamos no caminhão, aquela coisa.

E nessa época ainda não tinha os terceirizados, ainda não tinha os cooperativados, então era meio só nós que estavam ali. Nós e os estagiários. Não lembro quantos estagiários tinha.

Deviam ser uns dois estagiários do Arquivo Nacional da seção de filmes. E aí fomos. Muito bem...

E depois teve a entrada dos garotos cooperativados. Esse foi um problema à parte, mais ou menos um problema, porque na verdade esses cooperativados eu não escolhi nenhum. Não passou por processo seletivo. Um dia eu fui informado, o Clóvis me chamou na sala dele, estavam todos lá já selecionados, escolhidos, prontos pra trabalhar. Então, quer dizer, foi uma coisa meio... e todos eles já se conheciam, todos eles tinham trabalhado no MAM, todos eles já tinham estudado na UFF, todos eles tinham bastante contato, não era assim um estava chegando, não.

E de repente eu fui colocado pra chefiar uma equipe que eu não conhecia ninguém, né? Não conhecia ninguém dali, mas eles tinham essa experiência do MAM, isso era legal.

Enfim, hoje eu faria... Hoje eu falaria: “Vamos fazer uma seleção aí.” Mas enfim, começou a trabalhar e logo depois chegou uma primeira leva. Tem uma foto até no corredor, tudo ensacado... Acho que aquilo dali foi logo a primeira leva do MAM, quer dizer a segunda, sem ser o material público.

E aí eles começaram a trabalhar, eles já tinham experiência do MAM e isso foi fundamental, isso foi realmente importante porque eles já conheciam mais ou menos esse acervo.

Então a gente começou a trabalhar lá o negócio. Nessas alturas a gente já tinha conseguido duas salas, duas salas de trabalho tinham virado depósito. Começou-se a trabalhar os avinagrados, o que a gente não tinha antes, a gente não tinha essa separação dos avinagrados dos acervos que já estavam no arquivo.

A gente botava às vezes o material encostado num canto, num outro, tentando separar o máximo possível e tudo, mas ficavam na verdade no mesmo depósito. Então a partir daí nós criamos o depósito dos avinagrados, que a gente passou a separar mesmo também o material que já estava, já tinha selecionado tudo, os avinagrados botava lá, e o material que veio do MAM também os avinagrados abria-se, cheirava: Está avinagrado? Vai pra lá. E o material em bom estado pra cá. Tudo no cheiro, né?

WMP: (Risos)

MVPA: É. Abrindo, cheirando. E abrindo latas enferrujadas. Tem umas fotos aí do pessoal abrindo latas que vinham. Porque tinha que trocar a lata, bota em outra lata porque estavam muito ferradas. Trocar por estojos, sabe? Como se fosse plástico. E a gente tinha que abrir aquela lata, e a lata não abria, sabe? Era um problema.

Mas aí... e esse pessoal era todo mundo de cinema, não tinha historiador, não tinha arquivista, não tinha nada. Era o pessoal todo de cinema, todo mundo do curso de cinema UFF. E quando

chegava o período.... e assim anualmente terminava o contrato e renovava. E eventualmente ia saindo um, saía um que terminava o curso, tinha que sair. E comecei substituindo os que saíam por arquivistas... o pessoal de arquivo, o pessoal de história. Pouco a pouco eu fui substituindo... cada um que saía, invés de pegar o mesmo lá de cinema, eu comecei pegar arquivista, comecei a pegar pessoal de história, para equilibrar um pouco aquele negócio porque estava muito... e foi assim quando entrou. O Antônio Laurindo entrou. Ele era de arquivo, entrou; a Aluf Alba Elias, a atual coordenadora da COPRA, ela entrou, primeira arquivista que entrou.

E começaram a vir vários outros arquivistas e o pessoal bibliotecário também foi entrando e assim foi reequilibrando o negócio.

Então foi assim, mas foi difícil, foi...

WMP: (Risos)

MVPA: Muitos cabelos brancos que estão aqui que nasceram nesse período, nessa época.

WMP: Vamos falar de recolhimentos sistemáticos, eles já existem. Já existiram, como é realizada a atividade de recolhimento de filmes, tem sistemática?

MVPA: Não, ele é mais ou menos por demanda. Na medida que se identifica uma instituição que tenha um artigo de filme... quando era só sem o MAM, à medida que as instituições... A gente entrou em contato... Da Agência Nacional mesmo a gente teve o recolhimento da polícia federal e também o Arquivo Nacional enviou cartas, porque os filmes da Agência Nacional eles eram distribuídos para o Brasil inteiro para passagem dos filmes no cinema. Eu cheguei a assistir um filme... quando eu vi o filme depois eu falei: “Eu vi esse filme, esse filme estava no cinema. Eles passavam antes do cinema. Então eles eram pra distribuir.

Então a gente mandou carta pro Brasil inteiro para mandar esses pra o Arquivo Nacional e muita coisa entrou assim. E os órgãos públicos. Volta e meia tem um órgão público que está querendo se desfazer do acervo.

A TV Tupi ela entrou em duas levadas. Uma leva foi... dois funcionários ficaram com uma parte do acervo, porque o acervo da TV Tupi foi esfacelado, que acabou em 1980, a parte dos filmes foi esfacelada. Acabou que os funcionários para salvar o material, os caras levaram pra casa. Então dois funcionários entraram em contato com o Clóvis e eles trouxeram e depositaram no Arquivo. Isso foi a primeira entrada.

A segunda entrada, que foi em 2005, foi o material que estava lá no prédio da zona portuária, nos Diários Associados, mas aí que entraram em contato. O Clóvis conseguiu... ficou sabendo que estava lá o material, entrou em contato, aí correu atrás e tudo, e a gente ficou sabendo e foi buscar o material... tinha quadruplex e mais um lote de filmes, buscamos também.

Mas assim, a medida que a gente ficava sabendo que as instituições que tinham películas, tinham os filmes, a gente ia atrás, entrava em contato, recolhia. E a gente recolhe junto com fotografia, junto com documentos escritos. Às vezes vem de tudo, né? Você vai lá, é um órgão está se desfazendo de documento escrito, fotografias, filmes, documentos sonoros e aí a gente separa, cada um toma cuidado da sua parte.

WMP: Entendi, Tem fundos pessoais na seção de filmes também?

MVPA: O César Nunes é um fundo pessoal doado. Tem o acervo do próprio Clóvis Molinari, ainda não doado formalmente. Tem comodatos, né? Os comodantes, aquele o material que veio MAM, em 2002 entrou pelo MAM. Esses são acervos que eles não pertencem ao Arquivo Nacional. Existe uma grande discussão sobre isso, uma grande polêmica. Esses fundos, são os comodantes, eles não foram doados ao Arquivo Nacional, eles não pertencem... Então comodantes, o Arquivo Nacional investe nisso, troca estojo, investe em mão de obras, ar condicionado, espaço em depósito, mas o comodante ele pode resolver pegar esse documento e levar embora para casa, ou levar pra outro... a Atlântida fez isso, né? A Atlântida ocupou um espaço, obrigou a gente a várias obras no depósito de avinagrados, porque o acervo da Atlântida estava muito avinagrado, estava muito detonado e o ácido acético ele corrói o metal também, então tinha que trocar o sistema de ar condicionado, volta e meia tinha que trocar o sistema de ar condicionado porque estava se corroendo e deu muito problema. E no final de contas o comodante foi lá, pegou o material e levou embora, levou pra Cinemateca Brasileira. E assim qualquer comodante pode pegar e levar embora. Então existe uma grande polêmica interna sobre essa questão do comodato, o sistema do comodato.

Esse sistema sempre foi muito defendido pelo Clóvis na época que era interessante, o Antônio Laurindo defende também, mas existe hoje um grande questionamento sobre o sistema de comodato. E inclusive a atual diretora não aceita mais comodato nenhum. A política atual do Arquivo Nacional não aceita mais nenhum acervo de comodato. O que entrou está lá, entrou, entrou, está lá, mas não entra mais nada de comodato. Só por doação. Este está sendo um grande problema, inclusive em relação ao acervo do Clóvis.

O Clóvis nunca doou o acervo. O Clóvis levou o acervo de super8 dele pra lá, mas ele não formalizou a doação e a gente sempre cobrava isso... e aí faleceu. Então esse material ficou assim sem ser doado e o filho dele quer que seja como comodato e a diretora quer bater o pé que não aceita por comodato.

WMP: Entendi. O comodato está previsto em algum regulamento da casa ou ele foi consequência do MAM?

MVPA: Não, ele foi consequência do MAM. Que eu saiba, e o Vitor [Fonseca] pode falar, vai falar isso melhor do que eu até, que eu saiba não havia nada de comodato anteriormente, que eu saiba, pode ser que tenha havido, mas na área de filmes o comodato começou com o MAM. Até o filme do bigode, o Luis Carlos Lacerda, que entrou antes do MAM, que é acervo privado também, entrou como doação, porque não tinha esse sistema de comodato quando ele quis botar o arquivo. Foi o primeiro acervo privado assim na leva meio do MAM, próximo do MAM, mas ele entrou antes, antes da crise, mas ele colocou como doação, mas a relação dele como o acervo do Arquivo Nacional é como se fosse comodante, ele... **(risos)** outro dia a gente viu isso, ele pediu um material lá e a gente foi ver o material eu falei: “Mas esse material...” Aí que a gente viu no processo que o material era doado, não era comodato, era doado. **(risos)** Até a gente achava que ele era comodante também. Mas, enfim, a questão do comodante, o comodato começou em 2002 com o acervo do MAM.

WMP: Mudando um pouquinho de assunto, mas avançando, quantos arquivistas trabalham no acervo? Você tem ideia como esse número variou no tempo? Você está me falando aí dos estagiários, foi o início e tal, como é que isso foi, a participação dos arquivistas nessa equipe, como é que se deu ao longo do tempo?

MVPA: Você está falando do material do MAM...

WMP: Não só. No âmbito da seção de filmes. No âmbito da equipe.

MVPA: Então eu vou te dizer. Nos anos 80 eu praticamente não me lembro de ter nenhum arquivista. Talvez a Maria Amélia fosse arquivista, não sei. Mas basicamente a Arquivologia ela cresceu muito nesses anos, nos anos 90, depois do ano 2000. Ela ganhou uma respeitabilidade muito grande. Que até então realmente eram historiadores. A diretora do Arquivo Nacional era socióloga e a equipe toda basicamente era historiadores, esse pessoal. Mas a partir dos anos 90 acho que a Arquivologia começou a crescer, ela começou a ganhar mais respeitabilidade assim e começou a ganhar espaço. E aí foi que a gente, por exemplo, quando eu já substituía as pessoas lá no MAM, eu já queria gente de arquivo, já procurava gente de arquivo, já procurava gente de história, de arquivo e tudo, mas eu já queria gente de arquivo também. O Antônio Laurindo já era arquivista, quando ele entrou já era arquivista, a Aluf era arquivista... e outros arquivistas começaram a entrar e assim foi ao longo do tempo.

Hoje na seção de filmes é o Antônio Laurindo que é o coordenador que foi chefe da seção até pouco tempo, arquivista... não sei mais. Tem um funcionário lá, o Rafael [Medeiros Santos], que ele faz arquivo na UFF, ele está estudando arquivo, mas quando ele entrou... ele entrou na faculdade agora, ele não era arquivista, mas ele resolveu fazer arquivo agora, se interessou e

resolveu se especializar nessa área. A Aline [Camargo Torres]... não, a Aline eu não sei se ela é arquivista, não, cara. E a Carol [Ana Carolina Reyes] também. Não sei...

WMP: A Carol é Ciências Sociais, eu já falei com ela.

MVPA: Sociais, e a Aline eu acho que é arquivista, eu acho que a Aline é arquivista.

WMP: Quais arquivos audiovisuais não interessam para a seção de filmes, existe algum que não interessa?

MVPA: Que não interesse?

WMP: É.

MVPA: Ah, tudo tem que ser avaliado. Aí é caso a caso, né? Você tem que avaliar. Ele não interessará se ele estiver totalmente deteriorado, material que possa por em risco o material que está lá, sabe? O material que estiver totalmente deteriorado ele já... o que é uma pena, muita gente tem acervos históricos valiosos, mas aí vai botar em risco o que está lá, então isso em geral não. Talvez por questão de conteúdo também, tem que ser avaliado o conteúdo. Enfim, é cada caso, né? Tem que avaliar cada caso. Não tem assim um... Eu acho que posso dizer que unicamente um critério certo é a questão da degradação, se o acervo estiver todo melado, não tiver condições aí não vai querer. Ou vai pinçar só aquilo realmente que dá condições de recuperar.

WMP: Entendi. Como a chegada dos formatos de vídeo impactou a seção de filmes no sentido da preservação e da gestão, né? Quando começou a entrar o U-matic, quadruplex, uma e duas polegadas, quando começou a entrar esse tipo de formato de vídeo ou seja, não só a película, no seu termo genérico, o que aconteceu, como que isso mudou?

MVPA: Não, a questão do vídeo é aquela velha questão da obsolescênciatecnológica, a gente combate que a gente vive nesse drama desde... já na época da moviola também, né? A moviola, por exemplo, acabou e não tem mais quem conserte e acabou, é uma pena porque seria de muita utilidade com o acervo da TVE, hoje, né? Mas aí, o Arquivo está sempre correndo atrás da tecnologia porque enquanto a gente está aqui no U-matic. A gente acabou de comprar o U-matic. A gente acabou de comprar o U-matic: “Pô, que legal! Compramos uma U-matic.” Já está em Beta, e Beta digital, não o sei o quê, e você não tem verba pra comprar, você ainda está no U-matic. Aí o U-matic acabou, agora ocorre que a gente tem um acervo em U-matic, não pode acessar porque não tem mais o U-matic. Os U-matics todos pifaram, não tem mais peça, não consegue mais equipamento, então a gente perdeu acesso àqueles U-matics.

E a primeira cópia que foi feita dos filmes, além do VHS, o VHS a gente mandou para Bandeirantes, depois mandou de novo pra Tykoon aqui, que era uma empresa da Globo que copiou tudo em U-matic, né? E aí copiou com máquina profissional e tudo que era o top da

época, mas essa foi uma primeira geração, que é a cópia de melhor qualidade, depois desse U-matic, a gente copiou U-matic todo pra Beta. A Beta já perdeu a qualidade em relação ao U-matic porque já era uma cópia de segunda geração... já é cópia... Aí depois como Beta, cópia da Beta, e Beta cópia da cópia, e vai perdendo, vai perdendo a qualidade, vai perdendo. Quanto mais copia, mais perde a qualidade. Diferente do digital que pode copiar várias vezes, que a qualidade é a mesma, mas o vídeo não, cada vez que você copia ele perde bastante a qualidade, perde muito qualidade. Então, por exemplo, essa primeira geração do U-matic a gente não tem mais acesso, porque não tem mais equipamento, não tem mais equipamento U-matic, não consegue mais. Então, por exemplo, teve uma época que falou-se que o Arquivo ia comprar Beta digital, aí eu fui lá pra me adiantar fiz em Beta digital, aí tem lá umas três fitas em Beta digital, o arquivo nunca comprou a Beta digital.

WMP: (Risos)

MVPA: Nós temos 3 fitas de Beta digital que não pode ler, não consegue ler, não tem leitor. Ia comprar, não comprou, eu já fiz em Beta digital pra adiantar e... mas enfim... Aí é isso a gente sempre está correndo sempre contra...

WMP: Claro. Quando é que foi a chegada do primeiro lote, do primeiro conjunto de arquivos digitais e como é que eles mudaram a vida de vocês.

MVPA: Não, a chegada assim dos arquivos digitais foi o acervo do... um acervo que não foi trabalhado ainda que é o acervo da ditadura, do SNI, que tem uma base de dados, chegaram em DVD, eles copiaram muita coisa de papel pra DVD, mas na verdade o que está sendo feito é a gente produzindo os acervos digitais, a gente digitalizando o material e produzindo esses acervos digitais. Porque chegada mesmo acervo digital tem chegado alguma coisa... eu acho que chegou alguma coisa no comodato, mas agora não chega mais nada.

WMP: Eu disse arquivo nato-digital. Assim aquele feito... formatos digitais, não digitalizados, são nato-digitais.

MVPA: Ah, eu acho que nem assim... Ah, não. Não, não. Nem SNI, porque SNI é cópia de material de papel copiado em DVD e tudo. Não. Não me lembro que material nato-digital tenha chegado aqui não. A gente recebia muito DVD assim de divulgação, de divulgação de coisas, mas isso não era nato-digital.

WMP: Entendi. Quais são os impactos do setor de filmes... eu vou fazer essa pergunta agora meio que, enfim, a gente a resolve ela diante do que a gente acabou de falar agora. O digital na produção audiovisual, ou seja, o nato digital e a digitalização como forma de preservação de filmes analógicos, quais impactos na seção de filmes essas duas coisas tiveram? A gente mais ou menos falou, né?

MVPA: É. O que eu posso falar é sobre digitalização de arquivos. A digitalização de acervo agora está crescendo bastante, agora é tudo...

WMP: Eu estou falando de audiovisual, né, Marquinhos? Quando você falar, fala de filmes e vídeos, digitalização dessas coisas.

MVPA: O que eu posso falar é o seguinte. Deixa eu comparar, nos anos 90 a gente tinha uma política de telecinagem de material. Então todo mês, uma coisa que o Clóvis incentivava, que eu dava muita força: Clóvis, tem que fazer isso, não sei o que... tem que botar o acervo na rua. Então todo mês a digitalizava um lote de filmes. Pegava lá o lote, arquivo número 1, número 2, número 3, número 4, número 5, levava pra a empresa, digitalizava, telecinava aquilo pra passar pra vídeo. Então havia um processo mensal daquilo. Isso quando eu voltei em 2007 não tinha mais, não tem mais. Então toda a digitalização que é feita hoje, não se telecina mais, agora só digitaliza, é feita sob demanda. Ou seja, o pesquisador vai lá, se interessa por uma reportagem, uma reportagem do cinejornal, aí pede aquela reportagem, a gente condiciona: olha, então você tem que digitalizar o filme inteiro. O filme tem 10 minutos, ele quer a reportagem de 3 minutos, mas tem que digitalizar o filme de 10 minutos porque não interessa a gente ter a reportagem só o trechinho do cinejornal, interessa ter o filme todo digitalizado. Então é tudo sob demanda.

A única exceção esse ano é uma coisa que eu comecei a fazer, (**rindo**) cá entre nós, porque eu estou digitalizado do meu bolso o material do César Nunes. Então todo material do César Nunes todo mês eu pego um dinheirinho, vou lá, escolho um título do César Nunes, geralmente um título do material que está começando a mostrar princípio de cheiro de vinagre, às vezes já está cheirando, ou as vezes o tema dele é interessante, é muito interessante e eu vou lá e eu digitalizo um filme. Todo mês eu faço isso, e assim eu tenho digitalizado lá...

WMP: O que você considera os desafios, sempre nos filmes e vídeos. Quais são os desafios de agora dessa seção, dos filmes e vídeos do momento atual dessa equipe e do Arquivo Nacional.

MVPA: Não, nós temos desafio, por exemplo, da TVE toda ainda tem muita coisa pra identificar. TVE tem coisa lá, latas que nunca foram abertas, então tem coisas pra identificar.

Tem um acervo fantástico que é comodato, que é o material da Plantel. Que antes de eu sair da seção de filmes eu cheguei abrir umas latas, cheguei a trabalhar com algumas latas, abri algumas latas pra dar uma olhadinha. A Plantel era uma empresa que era do Amaral Neto, que era aquele... você se lembra do Amaral Neto?

WMP: Claro.

MVPA: Aquele jornalista Amaral Neto, o repórter... Então são os programas do Amaral Neto, e tem coisas ali fantásticas. Eu vi um... tinha um por acaso que eu abri, tinha o Amaral Neto ele na favela na Lagoa, uma favela que não existe mais, que é onde é o parque da Catacumba, e ele

andando lá. A favela ia ser removida e ele estava andando lá entrevistando as pessoas, era só imagem, eu não achei o som daquilo, mas o som deve estar lá em algum lugar. E a construção da Ponte Rio Niterói. Era mais e mais esses vídeos. Tudo programa do Amaral Neto, mas coisas assim, histórias fantásticas. Então é esse acervo que é comodato, o principal comodante morreu, e a esposa dele ficou como herdeira, mas a gente queria muito que fosse doado ao Arquivo Nacional.

A gente só pode começar a trabalhar nele mesmo quando ele for doado. Porque senão é aquela coisa, você vai gastar energia, e tudo para um material em comodato é um risco. Então queria muito que o material fosse doado. A TVE tem coisa ainda, frente de trabalho para fazer, tem muita coisa ainda, muita lata pra abrir. A gente fez... uma vez por ano, a gente faz o planejamento estratégico, faz reunião de planejamento estratégico para traçar as metas do ano. **(Rindo)** a gente tenta, mas nem sempre dá muito certo.

No meu caso especificamente, eu quero acabar o César Nunes. Isso aí eu já botei... tipo, eu só me aposento quando acabar... acabou o César Nunes, eu posso me aposentar.

A própria organização dos acervos digitais que vão chegando. Eu abri uma outra frente de trabalho. Além, do César Nunes estou trabalhado com a parte de organização dos acervos digitais. Uma coisa que eu me propus, que eu gosto de fazer, que é a renomeação dos arquivos digitais, porque o material é digitalizado e recebe uma nomenclatura lá qualquer, só que ele tem que receber uma padronização, ele entra no Arquivo Nacional, ele tem que receber uma anotação padronizada pra poder entrar no servidor do Arquivo Nacional para poder localizar na pasta tal, no lugar tal, porque digital é um risco enorme, uma vírgula que está errada ali você perdeu aquele negócio todo. Então eu tenho me proposto e a coisa que eu gosto de fazer é de organizar, de iniciar esses trabalhos de acervos digitais lá. Na minha seção eu tenho feito isso.

WMP: Entendi.

MVPA: Como essa coisa é só por demanda, então não é uma coisa que ocupa tanto tempo. É à medida que a demanda vai. E os filmes do César Nunes também, que a medida que chega eu organizo a pasta.

WMP: Você tem ideia de qual o tamanho do acervo hoje de filmes e vídeos do Arquivo Nacional?

MVPA: **(Risos)** Essa é a grande pergunta que a gente vive... o Antônio já brigou com a gente, já veio aqui, quer que a gente abra lata por lata, que conte rolo por rolo. Isso é uma loucura, a gente não sabe. A gente tem uma estimativa, tem uma estimativa que...

WMP: De quantos?

MVPA: Quanto é que está estimativa que o Antônio deu? Era 700 mil latas, era isso? 700 mil rolos. Acho que era uma coisa por aí, cara, 700 mil rolos.

WMP: Bastante coisa.

MVPA: É bastante coisa, cara. Mas é uma estimativa.

WMP: Tem uma política de aquisição por...

MVPA: Não, 700 não! Espera aí, muda tudo. É 70 mil rolos. Não é 700 não, é 70 mil rolos.

WMP: Tem uma política de aquisição ou incorporação de acervos de filmes?

MVPA: Olha, a política é... a prioridade é aquela linha de acervo proposta lá trás, que eram documentos produzidos pela administração pública federal. Isso é um ponto, mas você tem aquela relevância que você sai desse limite. Material de relevância cultural, e tudo. Então essas seriam as linhas, material de relevância cultural e material da administração pública federal.

WMP: Entendi. Essa é uma pergunta exclusivamente para você, como é que foi o estágio na Filmoteca Espanhola entre 14 de outubro e 13 de dezembro de 2002.

MVPA: Cara, se você lê meu relatório do estágio... se você não viu ainda... eu detono. Por quê? O que acontece? Eu não sei se a gente foi a primeira turma que chegou, eu acho que a gente foi a primeira turma. Só para te contar como a gente chegou. Eu era o único brasileiro, o resto era tudo latino americano. Tinha um do Equador, tinham 3 argentinos, tinha um colombiano, tinha um venezuelano, tinha nicaraguense, a gente foi pra lá. E eu tive que aprender o espanhol ali na hora. A primeira semana foi um desastre porque eu não entendia nada. Terrível. Mas a palestra com a chefe do setor de preservação falava rápido, e eu não entendia nada. E todo mundo ria. Ela contava história e todo mundo ria e eu não entendia nada, eu falei: meu Deus, do céu! Não estou entendendo nada! Fiquei apavorado. Mas depois eu fui pegando e no final já estava.... mas não foi muito bom. Eu acho que a gente foi a primeira turma, porque quando a gente chegou lá. Primeiro, a pessoa que era responsável pelo grupo tinha entrado de férias naquele dia – isso eu conto no relatório. Eles não sabiam o que faziam com a gente, você via claramente que as pessoas estavam perdidas, não sabiam o que faziam com a gente. Começaram a distribuir a gente assim meio: O que a gente faz com eles? Um monte de estrangeiro chegando, a gente esperava no mínimo uma recepção calorosa, razoável, o diretor ir lá, falar: “Oi! Sejam bem vindos!” Nada, o diretor nunca apareceu. Nunca foi falar com a gente. Então foi uma coisa meio... me sentia... exceto algumas pessoas que foram bem louváveis, havia uma certa hostilidade no ar assim em relação ao pessoal que chegou. Isso daí foi uma coisa bem desagradável, mas eu fui me encaixando. Aí tinha umas pessoas que eram mais agradáveis, fui me encaixando, acabei me encaixando numa área lá de identificação e fui trabalhar na identificação dos filmes com a moviola. E o que me chamava muita atenção... duas coisas que

me chamava muita atenção. Uma é que o equipamento deles realmente eram ótimos, primeira geração. Enquanto eu trabalhava para montar a moviolazinha pobrezinha dos anos 50, eles tinham uma moviola super. Agora também, que logo depois, em 2003, no ano seguinte eu fiz estágio na Cinemateca Brasileira. Estágio na Cinemateca Brasileira foram 3 meses... não, 3 meses não, foi 2 semanas, foi muito mais produtivo que da Filmoteca Espanhola que foram 3 meses. Que na verdade, o seguinte, nós não estávamos muito atrás não. Em termos de preservação e tudo a gente tinha um cuidado muito maior do que eles tinham lá. Eles tinham equipamentos. Agora eles tinham coisas... eles trabalhando com filme fumando, a gente jamais admitia isso. A gente já tinha abolido tetracloreto de carbono que é um material cancerígeno, eles trabalhavam com tetracloreto de carbono direto. Material cancerígeno, cheirando na hora, limpando com tetracloreto de carbono por dentro, que é material altamente cancerígeno. A gente já tinha abolido. Enfim, eles tinham umas práticas que a gente não adotava, já tinha abolido totalmente. Essa coisa de fumar então foi uma coisa que me chocou. Fumando nas salas, juntos dos filmes, trabalhando nos filmes e fumando. Enfim, então eu achei que realmente a gente não estava muito atrás. Em termos de preservação, de cuidado, de material, de técnica, a gente não estava muito atrás. Isso é uma coisa. Agora, eles tinham uns baitas equipamentos. Eles tinham equipamentos ótimos, moviolas de última geração, último tipo. Mas enfim, você vê...

WMP: Você falou de Cinemateca Brasileira. A Cinemateca Brasileira é a maior referência talvez no Brasil do que nós estamos falando, existe uma... vocês fazem convênios, há diálogos? Vocês consultam, eles consultam vocês? Como é que acontece a Cinemateca Brasileira e o Arquivo Nacional no seu setor de filmes e vídeos, existe uma parceria, existe uma simbiose, uma relação?

MVPA: Não.

WMP: Não? Jamais?

MVPA: Já houve. Em 2003, quando teve o curso da Cinemateca Brasileira tinha sim, a gente mandava periodicamente pessoas para fazer esse estágio na cinemateca brasileira. O curso ela oferecia... no relatório, até lembrei disso, o Túlio [Saêta] foi antes de mim, eu fui depois. Então a gente tinha contato maior. Tinha pessoas que a gente tinha contato, a Fernanda Coelho que era uma pessoa ótima que a gente tinha contato, a Patricia de Filippi que era restauradora de filme que era do laboratório. E tinha pessoas que a gente tinha até tinha contato até pessoal, tinha esse vínculo. Isso foi se perdendo não tem mais, não tem mais. A Cinemateca quando entrou em crise, é uma crise que continua, perdura até hoje e a gente não tem mais contato com a Cinemateca Brasileira.

WMP: Entendi. O que torna a Cinemateca Brasileira diferente do setor de filmes e vídeos do Arquivo Nacional?

MVPA: Não, ela tem uma imensidão, um espaço... o espaço dela de filmes de nitrato... por exemplo, ela tem um depósito pra nitrato. Nosso nitrato a gente guarda no cantinho ali na prateleira, eles têm um depósito de nitrato. Então eles têm uma experiência vasta, muito maior, mais antiga. Apesar de que os melhores técnicos de lá saíram, né? A Fernanda Coelho não está mais lá. Então os técnicos que tinham essa história mesmo saíram, mas eles tinham uma vasta experiência e tinham uns depósitos assim enormes, e super top, super bem controlados. A gente estava ainda, sabe? Em comparação com eles a gente estava engatinhando. Então pra mim o estágio lá foi muito mais produtivo que o da Filmoteca Espanhola, porque lá foi um estágio prático. Eles te davam o material em base de dados, eles tinham tudo em base de dados certinho. Você experimentava baseado em como era, organização do acervo, o controle da entrada e saída... Era tudo muito...

WMP: É igual isso no Arquivo Nacional ou vocês pegaram isso e adaptaram? Como é que aconteceu?

MVPA: Não, nós adaptamos. Várias coisas a gente adaptou. Algumas nomenclaturas, por exemplo, que a gente usava, codificações de filmes, por exemplo, negativo de imagem, a gente chamava antes SNX, que é Safe negative image, de segurança, negativo e imagem. Hoje a gente chama... como que é? NOX, que é a mesma nomenclatura, negativo original de imagem que é a mesma nomenclatura da Cinemateca. A partir do curso da Cinemateca Brasileira a gente começou a adotar os mesmos códigos que eles adotavam, pra fazer uma coisa unificada, pra ter a mesma linguagem a gente tinha que substituir alguns termos que a gente usava, a gente começou a usar os termos da Cinemateca Brasileira, a gente começou a botar algumas práticas da Cinemateca Brasileira. Então acho que hoje é muito parecido mesmo.

WMP: Os relatórios, principalmente a partir da década de 2000, reivindicam recursos para construção de um banco de matrizes. Fala sobre um banco de matrizes recorrentemente. O Jaime fala isso: “Olha, está quase saindo. Anualmente, uma novela se arrasta ali”. O que é o banco de matrizes, do que se trata?

MVPA: É o sonho não realizado, né? (**Risos**) quem pode falar muito bem sobre isso também, um dia posso botar em contato é o Mauro Domingues. O Mauro Domingues é o cara que foi chefe do setor, dos cooperativados, também comigo foi chefe. E com tempo ele foi coordenador da preservação. E ele é um cara muito da, ele é muito da área de cinema, ele trabalhou no CTAV e tudo. Hoje ele é o coordenador voltado para área de audiovisual lá na área da coordenação geral, acima do Antônio. E essa coisa passava muito por ele porque na época ele era o

coordenador da área de preservação. Então a matriz era um sonho não realizado. A matriz nós colocaríamos lá os negativos, os negativos de imagem, os negativos de som, uma cópia de preservação, a melhor cópia de preservação. E nos depósitos ficariam as duplicatas, as cópias. Não saiu isso e nesse meio tempo... muito tempo depois aconteceu isso também, a gente no caso dos comodatos... quando o acervo do MAM veio pro Arquivo Nacional, veio assim o negativo de imagem, o negativo de som, os copiões, todo o material de trabalho e as cópias. E a cópia era muita cópia, cara. Um título só... o filme do L.C. Barreto, “A história de Zico” era o único título, porque tinha umas 10 cópias, cada cópia são 5 latas deste tamanho, deste tamanho, 5 latas... umas 10 cópias, então aquilo ali ocupava uma estante inteira. Um título só ocupava uma estante inteira e aí a gente... mudou a política... quando mudou a coordenação, a coordenadora bateu o pé e disse que os comodantes deveriam tirar suas cópias, nós manteríamos apenas os negativos de imagem. Apenas o material de preservação mesmo. Ou seja, os negativos, ou alguma cópia de preservação e aí essas duplicatas todas os comodantes teriam que retirar. Eles retiram essas coisas, depositaram em outros, espalharam, passou para Cinemateca Brasileira, para o MAM e tudo, nós ficamos com os negativos. Mas a ideia era essa, era colocar num banco de matrizes, as matrizes mesmo, que seriam os negativos e uma cópia de preservação.

WMP: Agora nós vamos falar... é reta final da entrevista nós vamos falar um pouco mais... menos da história talvez e mais dos procedimentos. Pergunta objetiva, como é representada a organicidade dos documentos audiovisuais com documentos de outros gêneros a eles ligados? É no nível dos dossiês, de que forma, por quê, como é que faz?

MVPA: É, o filme praticamente é um dossiê, o filme a gente considera como um dossiê. Quer dizer, você tem um dossiê que é um cinejornal com várias reportagens que são os itens, cada reportagem é um item. Mas a gente trata o filme ele é tratado como dossiê. No SIAN, quando você desde o nível ele vai até ao nível do dossiê, ele não desce ao nível de item... a TVE está sendo tratada até nível de item. Tá? Porque se considerou... isso daí foi uma opção que foi feita no período que eu estive fora, quando voltei estava assim, continua sendo assim, considerou-se cada reportagem como item separadamente. Então ela está sendo inserida no SIAN a nível de item, mas os cinejornais, o Agência Nacional. O César Nunes ficou sendo como dossiê também, apesar de também ser reportagem... quer dizer, o “Revista da Tela” seria um dossiê com as reportagens todas, mas outras também consideram dossiê como rolos. O rolo... seria um dossiê na reportagem inclusive...

WMP: Tá. E aí o cartaz desse filme... vou citar aqui um exemplo. Aí tem um filme lá que está com vocês, esse filme tem um cartaz, o cartaz está na iconografia, está na seção iconográfica. A notação desse cartaz está no dossiê do filme?

MVPA: É. Isso aí a gente tem esse caso com o acervo da censura. Acho que é o único caso que acontece. Eu não me lembro de ter acomodado com cartaz não. Mas o acervo da censura tem...

WMP: Eu falo em cartaz, mas pode ser qualquer documento...

MVPA: Sim, eu sei. Fotografia também. Não, sim... o que acontece... a gente tem um exemplo, tem o caso do material da... os programas da Rede Tupi, tudo com as fitas, com a quadruplex, quando você abre o estojo ele tinha papéis lá dentro, são anotações técnicas.

WMP: César Nunes também.

MVPA: Oi?

WMP: César Nunes também.

MVPA: O César Nunes também, o César Nunes também, ele está sendo guardado...

WMP: São os roteiros.

MVPA: Isso. Roteiros. Deixa eu especificamente vou falar dos programas da TVE. Então o que aconteceu, esses programas eles foram identificados e foram digitalizados e eles foram colocados no SIAN e agora recentemente eu identifiquei os programas, programas mesmo, né? Os programas foram digitalizados. Acho que foram digitalizados só os cartazes, porque os cartazes eram mais fáceis de digitalizar, então digitalizou-se... os cartazes não, as notas técnicas, que tinham notas técnicas. Sabe? A descrição do programa, fichinhas técnicas dos programas. Então isso tudo foi digitalizado, foi colocado no SIAN já, foi anexo à descrição daquele programa no SIAN, mas continha só aquilo. E agora recentemente nós conseguimos a digitalização dos programas, não de todos, mas de alguns programas. Estou pegando os programas agora e estou colocando no SIAN também.

Então a gente vai ter o programa e vai ter o material, as fichas técnicas digitalizadas. Você tem os dois. Então o pesquisador quando ele acessa, ele acessa a descrição, o item inscrição e acessa o...

WMP: documento orgânico.

MVPA: O documento audiovisual, a imagem em movimento e o programa. E a mesma coisa com o César Nunes. A ideia é fazer do César Nunes. No momento, agora eu estou apenas separando os roteiros, separo apenas os roteiros nas pastas, organizando eles todos direitinho cronologicamente, de acordo com esse guia da organização dos filmes, das películas, e a ideia é depois digitalizar esses roteiros também, e igualmente ao programa que eu vou anexar o

material do roteiros aos filmes, as películas. No SIAN, você vai ser a descrição e o filme e os roteiros.

WMP: Legal. Como tratar da melhor forma documentos já descontextualizados que chegam a você?

MVPA: Descontextualizados?

WMP: Documentos descontextualizados. É.

MVPA: É difícil. Eu sei, nós temos esses casos, nós temos filmes lá, filmes que você não sabe as origens, os chamados filmes órfãos. A gente chama filmes órfãos aqueles filmes que vieram... é complicado, porque geralmente o filme ele tem um fundo, ele faz parte de um conjunto, então você ter aquele filme sozinho.... tem um caso lá, que é o... aliás, tem mais de um caso, mas é um filme que eu estou lembrando, que é o filme Revolução de 64. Esse filme foi dado ao Clóvis. Ele era o coordenador da seção e apareceu... e segundo o Clóvis conta, ele conheceu um cara lá no... quando tinha aquele negócio do PDT, a Brizolândia... o Clóvis era simpatizante do Brizola, frequentava a Brizolândia e conheceu um cara lá e o cara falou sobre que ele estar lá na seção de filmes do Arquivo Nacional e falou: “Ah, eu tenho um filme... um filme que eu não sei o que é... e doou esse filme pro Arquivo Nacional. Só que não deixou o nome, não deixou endereço, e o Clóvis... eu falei: “Clóvis, não pegou o nome do cara?!” “Ah, eu peguei, mas não sei aonde eu anotei.” Enfim, então a gente ficou sem saber o nome e o endereço, a origem desse filme. É um cinejornal, só que ele não tem abertura, ele não tem encerramento, então você não sabe que cinejornal que é porque ele já começa já rolando o filme. Então é um filme órfão. Mas esse filme é importante, porque ele vai desde o Jânio Quadros, desde a renúncia do Jânio até a tomada, até o Castelo Branco. Então é um filme fundamental, né? Que tem imagens fantásticas, então esse filme ele entrou como proveniência desconhecida. O fundo dele é um fundo chamado proveniência desconhecida. Tem esse e tem outros.

WMP: Vou fazer uma pergunta que eu acho que você já respondeu. Quanto tempo leva entre a entrada do arquivo, a entrada de um fundo audiovisual dentro do Arquivo Nacional no âmbito da seção de filmes, até a sua chegada à sala de consultas e ao SIAN. Pelo que você está me contando, tem coisa que nunca chega, que ainda não chegou.

MVPA: Não chegou até agora. Tem coisa que não chegou,

WMP: Que chegou na década de 80 e ainda não chegou. É isso? É verdade?

MVPA: É isso, é isso. Porque isso depende... primeiro, depende de prioridades que a gente estabelece, depende de equipe, de uma mão-de-obra, de equipamento, depende de um monte coisas, sabe? Então de realmente você centraliza num acervo e você tentar fazer esse acervo. Mas, por exemplo, pra você digitalizar o material, pra você dar acesso a essas consultas você

tem que digitalizar, a não ser que abra, que o material esteja na película original. Se ele quiser ver o material que não está digitalizado ele pode. Ele vai ver na sala de consulta, numa mesa enroladeira, numa mesa de moviola... então ele vai ver o filme girando, sem o som, ele não tem o som... numa película de 16 mm que é desse tamanho, né? É difícil até olhar. Mas depende de ter uma frente de trabalho, ter alguém trabalhando esse material, descrevendo, sabe? Alimentando, botando em base de dados. Ter alguém para ter a digitalização disso. Nesse caso hoje em dia a digitalização é feita por demanda. Se o pesquisador foi lá, ele viu no SIAN um filme, se interessou pelo filme, o filme não está digitalizado, aí ele pede pra ver o filme, tudo bem, ele vai marcar uma data, vai lá no Arquivo Nacional, vai lá na seção, vai olhar na enroladeira, aí se ele dizer: “Ah, me interessou, eu quero digitalizar isso.”. Aí ele vai pegar esse filme, vai levar, na empresa, vai digitalizar esse filme e vai dar a cópia, vai devolver o filme com uma cópia digital para a gente. Isso é a condição, ele leva o filme, em troca ele deixa uma cópia digital. Essa cópia digitalizada que depois será enviada para a área de preservação digital e depois será renomeada e tudo, e dada a notação certinha e vai ser incluído.

WMP: Entendi. Você tem o perfil, estudo de usuário, quais são os interesses e as demandas mais frequentes dos pesquisadores?

MVPA: Cara, a gente tem no Arquivo Nacional um núcleo de estudos do usuário. Inclusive é um setor voltado exatamente para a gente estudar o usuário do Arquivo Nacional, mas é mais voltado pra sala de consulta.

WMP: Entendi.

MVPA: Mas eu posso dizer mais ou menos o tipo de visitante. É muito pesquisador acadêmico, geralmente ele está fazendo um documentário, então realmente está fazendo um documentário, aí precisa de imagem. Há algum tempo nós tivemos o Vladimir Carvalho, estava fazendo um filme, que usou material nosso, aí digitalizou um cinejornal, que ele queria só um trecho do cinejornal, a gente digitalizou o cinejornal inteiro; é o pesquisador acadêmico que também se interessa, que está fazendo uma tese, uma coisa, quer digitalizar o filme. Bem, é basicamente isso também.

WMP: Tá. Câmara Técnica, CTDAIS, de que forma a criação de uma câmara técnica influenciou o setor?

MVPA: CTDAIS é a Câmara Técnica...

WMP: De Documentos Audiovisuais e sonoros e... CTDAIS, é a câmara técnica específica que abarca os documentos audiovisuais.

MVPA: Olha, traçando normas, textos e a gente, sabe? Através da normalização dos procedimentos. É isso. Que diretamente lá... Quem poderia falar melhor sobre isso talvez seja o Antônio, porque ele frequenta mais...

WMP: Vou falar isso com ele.

MVPA: É, isso é uma questão que o Antônio.

WMP: Direitos autorais, como é que resolve os direitos autorais? Você falou que o pesquisador vai lá porque está fazendo um documentário, ou seja, ele quer usar um trecho do filme que ele está pesquisando no Arquivo Nacional dentro da obra que ele está realizando, ou dentro da obra da qual ele faz parte como pesquisador da equipe. Como é que o Arquivo Nacional resolve, lida com a questão da restrição de direitos autorais dessa peça que está sendo requerida.

MVPA: Filmes que foram recolhidos pelo Arquivo Nacional, filmes da administração pública federal que entraram pra Arquivo Nacional, ou seja, Agência Nacional, EBN, Comissão Nacional de Energia Nuclear, esses filmes, é tudo do Arquivo Nacional, isso daí todos os direitos são do Arquivo Nacional. Foram filmes públicos, produzidos pela administração pública, então os direitos são do Arquivo Nacional. Filmes de privados, se eles foram doados ao Arquivo Nacional, eles também são... é o caso da TV Tupi. Ele pode citar o acervo da TV Tupi, mas os direitos são do Arquivo Nacional. César Nunes também foi uma doação, o acervo foi doado... Enfim, os filmes de comodato, o tratamento é todo com os comodantes. Então o pesquisador pode ir lá pegar um filme de comodato, olhar. Ele vai ter que pedir autorização ao comodante pra ele olhar o material, se quiser olhar de qualquer maneira, e se ele quiser copiar o contato dele é com o comodante, ele vai solicitar, o comodante tem que autorizar a retirada do filme, autorizar por escrito, manda um e-mail autorizando a retirada, o pesquisador tira, os direitos são todos do comodante.

WMP: Tá. Para encerrar três perguntinhas fáceis. A partir do regimento de 2011 em seguida, não detalha as sessões, áreas, equipes subordinadas a CODAC, ela só vai até o nível das coordenações, apesar dos regimentos anteriores chegarem a esse nível de definição de nomes e atribuições das instâncias subordinadas. Como é que isso é decidido agora? Tem um ato legal, complementar no âmbito das sessões pra lidar com isso, ou isso... você sabe como isso está sendo decidido? Porque mudou.

MVPA: Acho que é só a nível de coordenação. Por exemplo, as chefias são puramente informais, elas não são... agora é a Carol [Ana Carolina Reyes], né? Ela é chefe, mas essa chefia não sai publicada em diário oficial, nem nada disso, é uma chefia puramente informal. As chefias são informais, não tem... chega só ao nível da coordenação mesmo.

WMP: Isso mudou, né? Porque antes você tinha...

MVPA: Não, antigamente você chegava até a chefia...

WMP: Há uma razão para isso?

MVPA: Olha, isso já está um tempo, cara! Eu não sei. O Vitor [Fonseca] talvez possa até falar sobre isso também, o Vitor deve saber até melhor do que eu. Mas isso já está um tempo que acabaram as chefias, acabaram as sessões, hoje a gente tem as equipes, mas é um termo interno, não é uma coisa assim de... enfim, não existem mais essas chefias, não existem mais as supervisões, elas são informais.

WMP: Ou seja, a pessoa que é supervisor hoje, ou supervisora, ela não tem isso no crachá, ela não tem isso no salário?

MVPA: Não, não, não, não. São supervisores informais, eles respondem pela seção, muitas vezes ele ganha uma gratificação melhor que os outros, mas não... é informal.

WMP: Tá.

MVPA: Tanto é que, por exemplo, quem assina o ponto, ou a... agora não mais que o ponto é eletrônico, mas até pouco tempo atrás quando era papel quem assinava o ponto era o coordenador-geral, que era o Antônio, o coordenador é que assinava.

WMP: Entendi. Você pode nos dizer na sua opinião, quais os maiores desafios do setor em cada período da sua trajetória? Isso é um balanço de 40 anos, você aqui agora...

MVPA: Maior desafio do setor?

WMP: É.

MVPA: Eu acho que o César Nunes foi um grande desafio, um grande desafio porque o César Nunes foi um acervo que a gente pegou do zero, porque não tinha nada, não tinha instrumento nenhum, não tinha identificação nenhuma, instrumentos, nada que identificasse a reportagem, nada. Então foi um enorme desafio, isso foi um baita desafio que eu considero pra mim... talvez o maior desafio da seção acho que foi o César Nunes mesmo. E aí até orgulho, encho a boca mesmo pra dizer. **(riso)** Foi um baita desafio, porque não tinha nada. Os outros acervos mal ou bem chegam com uma identificação. A Agência Nacional chegou, na lata lá estava o título do filme, a TV Tupi tinha um rolinho identificando. Mal ou bem eles chegaram com algumas... fitas... os programas dos TV são uns bons desafios também, porque eles também são uma incógnita, o conteúdo deles são uma incógnita. Algumas delas têm umas etiquetas do lado que diziam: programa Flávio Cavalcanti, mas tem vários lá que não tem etiqueta nenhuma, não tem nada. Então aquilo ali realmente é um desafio identificar e você conseguir reproduzir aquilo, porque você não tem equipamento para aquilo.

WMP: Aqui é o que, é quadruplex, duas polegadas?

MVPA: Quadruplex. São as fitas desse tamanho, fitas magnéticas desse tamanho, fitas magnéticas desse tamanho, dessa largura, que você só reproduz em São Paulo, só tem na Bandeirantes, na Record e na TV Cultura, são os três lugares que a gente sabe que tem leitores quadruplex. Então... e aí é um grande problema, porque você pode mandar pra lá, chegar lá não tem nada, a fita está apagada. Aconteceu, né? O pesquisador pegou a fita, mandou lá, selecionou 3, 4 títulos, chegou lá só dois deram pra copiar, 2 não deram. Então gastou o tempo da viagem e tudo para nada. Então é isso, né? E você só consegue identificar aquilo depois de você copiar aquele material, digitalizar e tudo.

WMP: Identificação, descrição e indexação, como é que é feito agora?

MVPA: Identificação. Ele faz... mesmo esquema que... a identificação agora ficou pior do que era... a identificação e descrição, porque quando tinha moviola, você tinha... isso é uma coisa que eu estou constantemente falando lá para o Antônio. Quando nós tínhamos moviola, nós tínhamos a possibilidade da descrição, descrever o material, não estava telecinado, não estava digitalizado, não estava nada, você tinha só a película, então você tinha capacidade de descrever. Hoje em dia você não tem. Hoje em dia você pra identificar e descrever um filme você vai ter que pegar o rolinho do filme, botar na enroladeira e olhar ali, tem que ler a cartelinha, e se tiver uma cartelinha, que às vezes não tem, e tentar identificar o que está escrito ali, tentar identificar as pessoas, porque você não tem o som, muitas vezes você não tem nada de abertura, não tem crédito de abertura. É difícil. A gente não tem descrito muito material não. Na verdade, atualmente, desde que eu voltei pra lá em 2007... porque tudo que eu tenho trabalhado o material já estava descrito. No caso o material do César Nunes todo eu descrevi tudo nos anos 90, 2000... até minha saída o material já estava todo descrito, todo em ficha, né? Então o que eu faço agora é pegar aquelas fichas que eu já descrevi e pegar as informações, colocar em bases de dados, pegar os rolos e já começar a montar, porque as reportagens já estão separadas, eu estou montando, mas a descrição já está feita. Os outros acervos pra você trabalhar, a TVE, por exemplo, a descrição já está feita. Eu fui em cima do instrumento que a TVE mandou pra lá pro arquivo. A TVE mandou os instrumentos deles. Então você tinha lá o filme tal, H27... Na verdade, eles xerocaram fichas originais, então tiraram xerox. Então você bate lá, você pega lá o filme H27 está lá o filme, está a descrição do instrumento original deles. O que não tem ficha, o que não instrumento, é que é o x da questão, vai ter que ser na base do olhinho.

WMP: Claro. E a indexação?

MVPA: Agora, nenhuma descrição está sendo feita no AN. Você pode descrever, o que está sendo descrito agora é o material de vídeo, material que está em vídeo, aí sim, material que está

digitalizado, isso está sendo, isso daí é possível. Em período de pandemia, tendo de trabalhar em casa, eu estou descrevendo acervos sonoros.

WMP: E a indexação? Antes era uma bibliotecária, e agora?

MVPA: A gente não tem a bibliotecária lá... a gente faz... eu posso falar por mim, a minha indexação que eu faço é o que eu estou te contando, à medida que eu vou alimentando a base de dados eu vou pinçando os nomes, pinçando os assuntos, os termos e tudo, relaciono todo esse termo. Pesquiso lá, faço uma pesquisinha vê se tem algum nome, às vezes só tem um nomezinho só, procuro o nome completo dele... eu faço uma pesquisa... às vezes o nome da instituição: hospital Nossa Senhora... Hospital de Lourdes, em Petrópolis. Eu vou lá pesquisar se existe ainda hospital de Lourdes, o nome lá é Hospital Irmanda de Nossa Senhora de Lourdes, aí é o nome que eu boto lá pra Silvia: Hospital Nossa Senhora Irmandade de Lourdes, é assim.

WMP: Entendi.

MVPA: E assim vai. Isso é o máximo.

WMP: Pergunta para encerrar. Como você vê o futuro dos arquivos audiovisuais e o papel do Arquivo Nacional nesse cenário?

MVPA: Ah, eu acho que só tente a crescer, né? A gente está cada vez mais... A gente está no mundo audiovisual, né? **(Risos)** E o desafio é muito grande, porque agora a chegada do material vai ser digital. A tendencia é... porque os filmes de cinema agora não se fazem mais em película, a produção toda é digital. Então pelo menos o material... não sei se vai entrar, de comodato não deve entrar mais nada, mas a tendência agora é crescer cada vez o material digital e é complicado, porque você tem que ter um cuidado enorme. A gente está num mundo audiovisual, né? Cada vez mais. Eu acho que é um desafio, um grande desafio do futuro. A gente tem que estar antenado com as coisas que estão acontecendo assim porque tudo repercute lá, repercute lá dentro, o nosso trabalho repercutindo no nosso trabalho

WMP: Você quer dizer mais alguma coisa?

MVPA: Não, não. **(risos dos dois)** Pra mim já está de bom tamanho. Eu fico até surpreso que eu cheguei até aqui agora, achei que eu ia cansar no meio do caminho.

WMP: Pois é, completamos duas horas e 10 minutos mais ou menos de entrevista...

MVPA: Mais aquele tempo que a gente conversou antes?

WMP: Além daquele tempo. Gravado, gravado 2h10min.

MVPA: Então foi umas 3 horas então.

WMP: Nós trocamos ideia durante 3 horas. Em primeiro lugar queria de agradecer muito o depoimento, a parceria, a generosidade, você ajudou demais essa pesquisa em todos os sentidos, até porque você era o mais... diante da nossa circunstância, você é o profissional mais

experiente, você está desde o início e pensando estrategicamente essa equipe. Então obrigado, adorei! Vamos falando e vou desligar agora e aí você vai ter...

MVPA: A única coisa que eu diria... eu só diria uma coisa, que mais uma vez, essas horas assim que eu sinto muita falta do Clóvis. Eu acho que o Clóvis teria uma contribuição fantástica pra dar. Porque o Clóvis inclusive ele tinha as cabeças, ele tinha aquele contato com as direções. Enfim, todas as políticas ele estava participando das políticas, como eram traçadas. Eu acho que é uma... Mais do que nunca é uma pena. Porque eu dou uma participação muito pelo lado da conservação, eu era muito voltado para parte de conservação, hoje eu estou muito voltado para a parte de descrição, de base de dados, mas eu sempre era muito voltado, ligado para a parte de conservação e o Clóvis não o Clóvis é que traçava as estratégias, o Clóvis era um grande inovador, um grande incentivador.

WMP: Esse nosso trabalho é uma homenagem a ele, vai terminar sendo uma homenagem a ele, com certeza. Marcus, muito obrigado, um grande abraço. Até já. Gera as tuas cópias aí, o teu backup depois e manda pra mim.

MVPA: Falou então.

WMP: Marcus, obrigadíssimo, um grande abraço.

MVPA: Nada, cara! Um grande abraço.

FIM

APÊNDICE B – Transcrição da Entrevista de Agnaldo Neves, Pioneiro da Seção de Filmes

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 2020.

Pelo presente documento, eu AGNALDO NEVES SANTOS, nacionalidade BRASILEIRO, Carteira de Identidade nº 05234517-5, CPF nº 754315727-68, e-mail AGNALDON SANTOS@GMAIL.COM, residente no endereço RUA SAIME CORTEÇÃO 225 APT. 201 - BENTO RIBEIRO - R. J., após receber as explicações do pesquisador Walmor Martins Pamplona, declaro estar ciente que:

Objetivos da Pesquisa: Esta pesquisa tem por finalidade produzir um estudo sobre a trajetória institucional do setor de filmes do Arquivo Nacional por meio do recurso a fontes primárias e secundárias bem como da gravação de depoimentos de técnicos com atuação relevante naquela trajetória. A transcrição das entrevistas, regida pela metodologia da História Oral, poderá ser usada no próprio trabalho, na forma de citação, e constará como apêndice do mesmo em seu formato integral.

Procedimentos:

O pesquisador fará a coleta do depoimento audiovisual junto ao entrevistado. Após transcrição e conferência de fidelidade, o material textual será submetido ao entrevistado para aprovação. O resultado da gravação, na forma de transcrição, será integrado à dissertação "Documentos audiovisuais nos arquivos: um estudo sobre a trajetória da Seção de Filmes do Arquivo Nacional", de autoria de Walmor Martins Pamplona, orientada pela Pro^{fa}. Dr^a. Aline Lopes de Lacerda, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos (PPGARQ) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), a ser concluída em 2020, e dela fará parte de modo a ser disponibilizada no banco de dissertações da Capes. O depoente concorda com essa publicação e com os usos que se façam do conteúdo das entrevistas por outros pesquisadores em estudos e pesquisas de caráter acadêmico e cultural, incluindo publicações de toda ordem (digital, online ou impressa), com a ressalva de indicação de fonte e autor.

O entrevistado, ao assinar este documento, assume publicamente a autoria deste depoimento e autoriza seu uso para os fins mencionados acima.

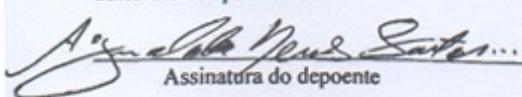
Garantia de acesso aos resultados da pesquisa:

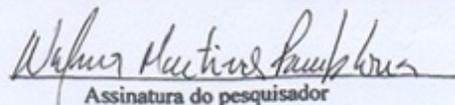
Após a finalização da pesquisa, este depoimento estará disponível no portal da CAPES e no portal do PPGARQ.

Acesso do depoente ao pesquisador:

Quaisquer dúvidas sobre a pesquisa poderão ser dirimidas com Walmor Martins Pamplona, RG 06639347-1 (Detran-RJ), CPF 89564324734, email: walmorpamplona@gmail.com, número: (21) 98145-2060.

Desta forma, concordo em participar desta pesquisa e autorizo que meu nome seja divulgado como autor deste depoimento.


Assinatura do depoente


Assinatura do pesquisador

Rio de Janeiro, 5 de maio de 2020

Entrevista com Agnaldo Neves

Duração: 24min33seg

Entrevista realizada por meio do aplicativo de vídeo-conferências online Zoom, em decorrência das restrições advindas da pandemia da Covid-19. Os registros originais são audiovisuais, mas as transcrições foram feitas com a audição de arquivos sonoros. Por solicitação do entrevistado, alguns trechos foram modificados.

Palavras-chave: Agnaldo Neves, Arquivo Nacional, Seção de Filmes, entrevista, História Oral

AN: Você faz as perguntas, né?

WMP: Isso, isso. Estamos começando aqui a entrevista com o Agnaldo Neves. Esse é o nome que todo mundo identifica você. Não é isso? Eu estou aqui no TCC sobre a antiga Seção de Filmes do Arquivo Nacional. O roteiro base de uma entrevista semi estruturada individual de História Oral pro Agnaldo Neves, um dos pioneiros do Arquivo Nacional. Então, antes de mais nada eu queria agradecer a você por ter aceitado o convite pra falar com a gente. Essa entrevista será gravada, será transcrita conforme manda a metodologia da História Oral e será fonte de pesquisa quando for publicada. Enfim, essa é a função dessa nossa entrevista.

Eu queria que você comentasse qual é a sua formação e o que você fazia... quando é que você entrou no Arquivo Nacional e o que você fazia desde essa época até 82, quando você foi trabalhar junto lá do pessoal da Seção de Filmes.

AN: Então, eu entrei no Arquivo Nacional em junho de 82, né? E eu tinha acabado de fazer um curso do SENAI de fotógrafo em artes gráficas, lá na São Francisco Xavier, 417, lá na Tijuca. E aí o SENAI me mandou uma carta dizendo que o Arquivo Nacional estava precisando de 6 pessoas para trabalhar no laboratório fotográfico. Aí nós fomos, fizemos uma provinha, 6 alunos recém-formados, de 6 alunos o arquivo só queriam 2. Só queriam 2, e eu e um colega fomos, passamos na prova, no teste, e ficamos trabalhando no laboratório fotográfico, e aí depois, logo depois nós fomos convidados... minha formação esqueci de te falar, minha formação é 2º grau, cara. Eu não tenho muita formação, entendeu? E tenho esse curso técnico do SENAI, que é reconhecido... e aí eu fui trabalhar lá e depois disso o arquivo começou a receber da Agência Nacional... eu acho que essas latas estavam num lugar lá no centro, rapaz! Esqueci o nome da rua, Evaristo da Veiga... não tenho muita certeza. O Marquinhos talvez, que trabalhou com a gente, pode ter mais certeza disso. E aí nós fomos lá buscar essas latas, estavam empilhadas, largadas em cima de um galpão, entendeu? Teve algumas coisas que vieram de fora também, as latas estavam podres! Enferrujadas. Na época... aí eu trabalhei durante muito tempo lá. A gente começou a identificar... foram montadas umas mesas enroladeiras... não sei se o

Marquinhos já te cedeu essas fotos... a gente está assim lá num lugar alto, lá no alto, com as mesas enroladeiras lá identificando e tal. Teve uma hora até que por a gente respirar muito... a gente não tinha muita segurança naquela época, não. A gente não tinha negócio de máscara, nem luva, não. A gente só tinha um jalequinho azul, muito, muito mal tratado, e a gente não tinha muito negócio de máscara, não. E a gente trabalhando lá na identificação, né? E eu até peguei uma infecção nasal e na vista, começou a me dá uns negócios... depois eu tive que tomar umas vacinas, mas fiquei legal. Então foi em 82, pra 83, que começaram a chegar esses rolinhos de filmes, bem pequenininhos, entendeu? Foram as primeiras identificações nossas.

WMP: E me diz por que... você começou trabalhar no laboratório fotográfico, mas aí pediram que você ajudasse? Como é que foi... “ah, não, chama o Agnaldo, que ele pode ajudar...” como é que surgiu o teu nome nessa história?

AN: Não, o Clóvis, que Deus o tenha no santo lugar, né? Meu amigo particular, fora Arquivo Nacional, ele falou... a gente tem uma história, eu e o Clóvis a gente tem uma história particular. O berço do filho do dele, o Lucas, ficaram pros meus filhos. Ele doou o berço do filho dele, o único filho que ele tem, Lucas, não sei se tu conheceu, e ele doou para a gente, pra mim e para a minha esposa, que a gente estava com neném novo... e essa nossa amizade de família, amigo. Eu senti muito a perda dele no Arquivo Nacional. E aí rapaz... e o Clóvis me chamou, falou: “Tu não quer trabalhar aqui, não?” Eu falei: “Ah, quero! Lógico!” Aí fui trabalhar lá. Ele me requisitou assim, foi um negócio nada por escrito. Ele chegou pro diretor da nossa coordenação, na época Paulo Leme, Paulo de Tarso Dias Paes Leme, sei até o nome dele todo. Paulo de Tarso Rodrigues Dias Paes Leme... ele falou pro Paulo, requisitando o Agnaldo, que sou eu, e aí eu fui trabalhar lá e foi muito legal, e a gente engrenou lá, entendeu? Identificando aqueles filmes e listando todos eles e depois começaram a chegar mais coisas...

WMP: A tua experiência de laboratório... a tua experiência com fotografia serviu de que forma pra esse trabalho? O que você sabia fazer ajudou você de que forma nesse trabalho?

AN: Por exemplo, como eu fotografava naquela época muito preto e branco, e revelava preto e branco... porque lá o laboratório fotográfico não tinha nada de colorido, era analógico, era botar o revelador, trabalhar naquela câmara escura, abrir aqueles copinhos do 35 mm que está dentro da câmara, tudo no escuro, só no tato e enrolar naquele espiral, espiralzinho de aço, botar no tanque... só aí você pode acender a luz, só na base do contato. Na luz vermelha só na hora da revelação. E aí rapaz, eu já tinha a prática de identificar negativos que às vezes chegavam lá no laboratório... a gente também não só fotografava e revelava não, a gente tinha 2, 3 ampliadores na sala do laboratório fotográfico e a gente colocava os negativos lá e fazia as ampliações que

foram pedidas e aí rapaz, eu tinha facilidade de identificar algumas imagens de negativos que já estavam arquivados dentro do Arquivo Nacional, né? Aí teve essa facilidade.

WMP: Entendi. Logo depois vocês encararam uma mudança de endereço, não foi isso?

AN: Sim.

WMP: Desde quando? Quer dizer, você entra em 82, ali junho, metade de 82 e aí você se desloca, você compartilha o seu tempo de Arquivo Nacional entre o laboratório e a Seção de Filmes a partir de setembro, final do ano e até quando... de 82 até que ano você cumpre essa missão lá e aí sai? Quanto tempo levou, quantos anos foram?

AN: Rapaz, eu ajudei na mudança, tá? Eu não estou me recordando aqui... é por isso que eu vou te falar, precisar de mais alguma informação de repente dá um alô no Marquinhos. O Marcus Vinicius, porque eu não estou me lembrando quando foi a mudança do Arquivo Nacional do lado de lá da Praça da República, 26, pra praça da república 173...

WMP: Foi em 85, mais ou menos.

AN: Por aí.

WMP: É.

AN: 85. Então aí aquela empresa, não preciso citar o nome porque aí eu vou estar fazendo propaganda da empresa que fez a mudança, e aí chegaram aqueles caminhões grandes para fazer a mudança e nós tivemos que organizar pilhas por pilhas, porque a gente tinha que saber o que ia sair daquela prateleira e entrar na prateleira lá do novo Arquivo Nacional, no novo depósito, que era no 6º andar, que ainda é até hoje no 6º andar da Praça da República, 173. Na verdade, é lá no lado da General Cláudio, o depósito.

Então a gente... eu ajudei na mudança, entendeu? Mas logo depois que nós chegamos no novo prédio, algumas coisas a gente chegou... voltando um pouquinho, aí foi requisitado pelo Clóvis a aquisição de estojos de plástico, de... como é o nome do material? Esqueci. É um material plástico, azul, já com o número, a logomarcado Arquivo Nacional. E foi pedido também pra gente pra poder deixar o filme respirar um pouco, fazer uns furos, a gente trabalhou com furadeira, fazer uns furos na lateral da lata que era plástica, limpar direitinho, não deixar resquício nenhum, e ali substituir... aquela sala ficou tomada... lá na Praça da República 26, estava tomada de estojos azuis e aí foram substituídos para essas, mas quando faltou foi com latas mesmo metálicas, né? Mas logo depois continuamos a substituição lá na Praça da República, 173.

WMP: Você ficou até a década de 90 na seção de filmes? E em seguida, depois da mudança, como é que foi?

AN: Não, eu fui... depois da mudança eu fiquei, fiquei na Seção de Filmes, no 6º andar, junto... aí era eu, Marquinhos e Clóvis, nós 3, que éramos chamados os 3 mosqueteiros, entendeu? Ih, cara! É uma história longa. Aí, rapaz, aí eu trabalhava de...

WMP: Conta a história longa, conta a história longa.

AN: Não, a gente sempre foi parceiro ali, né? Um identificava, o outro escrevia na borda... que a gente tinha um rotulador, né? Só que o rotulador também ele tinha hora que tu tinha que limpar bem porque se você colasse aquele rotulador, aquela fita lá, pum, soltava... Aí depois... “Oh, vamos ter que... esse negócio está soltando tudo dentro do depósito, vamos ter que substituir por fita crepe mesmo na lombada.”. Ainda tem minha letra lá, tem latas daquelas lá que ainda tem minha letra, quando eu entro lá naquele depósito eu falo: “Ó, isso daqui fui eu que identifiquei.”. Entendeu? Então a gente passou bastante tempo trabalhando ali, cara. Eu acho que eu cheguei quase no ano 2000. Eu acho que eu cheguei a 2000. Cheguei a 2000 sim, ano 2000. Meu irmão... eu tenho um irmão que mora no exterior, meu irmão ainda estava indo pro exterior e eu trabalhava na Seção de Filmes ainda, meu irmão foi pro exterior no ano 2000. Entendeu?

WMP: Então você passou quase 20 anos, foram quase... 18 anos na seção de filmes?

AN: Com certeza.

WMP: E fazendo as mesmas coisas... como é que... esse trabalho evoluiu, ele era feito de um jeito no começo e passou a ser feito de outro jeito? O que evoluiu no teu trabalho lá na Seção de Filmes, o que mudou?

AN: O que mudou é depois a gente passou a receber umas moviolas, né? Você conhece, deve conhecer, a gente recebeu uma moviola e aí a gente começou a trabalhar naquelas moviolas, identificando que a moviola, muita gente que não sabe talvez o que é uma moviola... você identifica através de uma tela, tipo uma televisãozinha, aquele filme vai passando, você vai mexendo naquelas manetes ali, volta, para... olha, essa cara aqui é o presidente da República, tal, tal, tal... esse aqui é o ministro tal, tal, tal, dele. Entendeu? Então, aquilo ali foi uma evolução muito boa. Entendeu? Isso foi a evolução quando começou a chegar a moviola, quando foi a chegada da moviola.

WMP: Entendi. Então você trabalhava na identificação direta, até porque o acervo era muito grande, tem trabalho até hoje, se bobear ainda tem lata que está meio identificada apenas, assim, muita coisa entrou naquela época, né?

AN: Mas nós recebemos muitos filmes de nitrato, que era explosivo, entendeu? Eles foram colocados num depósito fora do Arquivo Nacional, porque o Corpo de Bombeiros havia avisado pra gente que aquilo era explosivo, eram feitos de nitrato. E eu até cheguei, nós chegamos a

fazer um teste com filme de nitrato... pedaços que estavam deteriorados que não iriam servir pra nada, que era lixo, eram start, mas eram de nitrato, o start não tem imagem, só tem aquela contagem regressiva, ne? E aí a gente... rapaz, a gente tacava um fogo e aquilo parecia um pavio, queimava rapidinho, então a gente fez teste e tal. E nessa época do nitrato a gente teve que usar máscara porque aquele filme além dele ser explosivo a gente teve que manusear tetracloreto de carbono, que é altamente cancerígeno, que às vezes a gente precisava dar uma limpezinha neles, entendeu? A gente teve que usar máscaranessa época em lugar ventilado, porque o tetracloreto de carbono, ele é altamente cancerígeno. Então, rapaz, aquilo ali foi muito bom! Período muito bom na minha vida, mas eu depois saí da Seção de Filmes novamente... saí assim, eu deixei o laboratório e fiquei integral na Seção de Filmes, integral.

WMP: Quando?

AN: Ah, rapaz! Cara, eu não estou lembrando! Não estou lembrando, mas foi aí que eu fui até o ano 2000. Aí depois, o laboratório de fotografia no subsolo do Arquivo Nacional novo ficou funcionando, aí perguntou: “Você não quer ir pra lá?” Eu falei: “Vamos pra lá.” Mas eu me lembro, eu fiquei nos dois tempos sim, eu ia para o subsolo e ia lá para cima sim, trabalhava lá com o Marquinhos, com o Clóvis, mas foi um período muito bom, cara! Muito bom mesmo.

WMP: Você estava na crise do MAM? A Crise do MAM foi em 2002, foi 2 anos depois, você não estava mais, né? Quando veio, lembra? – a cinemateca do MAM estava fechando?

AN: Mandando o acervo vir pra cá?

WMP: Exatamente.

AN: Estava, estava sim. Estava sim, quando o acervo do MAM começou ir pro Arquivo Nacional, a desembarcar lá. Nós ajudamos a organizar também. Então aquilo ali já foi mais de 2000, não foi não?

WMP: Não, aquilo começou em 2002... eram muitas latas, começaram a chegar em 2002 e foram até 2006.

AN: Não, não fiquei o tempo todo, não. Não sei porquê, que depois eu fui pro laboratório fotográfico, voltei pro laboratório e depois é que eu fui trabalhar na ilha de edição, edição de vídeo que é no 6º andar, lá do Arquivo Nacional.

WMP: Entendi.

AN: E trabalhei um pouquinho em cada lugar, eu não fiquei rodando por ali não, mas era tudo pra aprender um pouquinho de cada coisa.

WMP: Você chegou a manusear vídeo, formato de vídeo, quadruplex 2 polegadas....

AN: É, lá não tinha essa máquina

WMP: U-matic?

AN: U-matic sim. U-matic sim, aquelas fitas U-matic... nós tínhamos as máquinas U-matic, identificávamos as fitas pelo monitor de televisão, normal, televisão normal e depois esses U-matic eles foram... na verdade, teve muitos filmes 35 mm que foram passados para U-matic lá na Tykoon, que era uma empresa ligada à Globo, à Rede Globo, lá na Barra da Tijuca, creio, por aquelas áreas ali e chegou passar... e a Globo também tinha, não estou querendo fazer propaganda da Rede Globo não, mas era ela que tinha as máquinas...

WMP: A telecinagem, né?

AN: É, telecinar, telecinar, a palavra certa é essa. E também os quadruplex, que eram uma fita magnética, dessa grossura assim...

WMP: Duas polegadas.

AN: 2 polegadas?

WMP: Duas polegadas.

AN: É? Aí ela... Não, o que você chama de 2 polegadas, assim?

WMP: Assim.

AN: É, bem grande.

WMP: É uma desta assim, dessa largura, meu querido.

AN: É. Não,

WMP: E para dar play, parecia um piano de parede.

AN: Isso mesmo. E aí botava aqueles 2 rolos assim, um vazio e um cheio e passava aquilo ali. E ali tinha muita imagem de governo, muita coisa ali, eles passaram muita... aí no Arquivo ainda tem desses quadruplex guardados lá. Algumas coisas eles passaram pra U-matic, né? Só que U-matic agora também está meio parado, né?

WMP: Não, já foi. Já foi. U-matic já foi.

AN: Parou há muito tempo. Lá do Arquivo estão precisando de manutenção toda hora, eles estão velhinhos...

WMP: E dá pra digitalizar esse material rápido. Você chegou a se envolver com digitalização, não, né?

AN: Não, não.

WMP: Você tratou com o material emulsionado mesmo, né? Com os filmes e tal, né?

AN: Isso. Digitalização agora eu só estou trabalhando em outro setor do arquivo que é digitalização de documentos, de registro de imigrantes, né? Que eu estava trabalhando lá como fotógrafo, o único que tinha na casa ali, eu achava aquilo muito pesado pra mim, porque tinha que estar aqui, tinha que estar ali, e aí eles me requisitaram pra trabalhar na área de digitalização de documentos, aí eu falei: “Ah, vou! Eu gosto.” “Sabe mexer nessa máquina aqui? Que é uma

máquina alemã?” Eu falei: “Claro. Se eu não souber, me ensina que eu aprendo.” Eu aprendi e hoje estou trabalhando lá com registro de imigrantes, né? Chegam lá aqueles documentos bacanas, registros de imigrantes, tem registro civil, essa é a única parte que eu estou trabalhando de digitalização no momento. Estou de quarentena, estou com saudade, mas vamos ver.

WMP: Pra encerrar, Agnaldo, eu queria te agradecer muito o depoimento, mas eu queria que você fizesse um balanço assim, você fala do Clóvis com muito carinho e também fala do Marcus com muito carinho, então eu queria que você fizesse um balanço assim do que foi essa experiênciapravocê, trabalhar com filmes e nessa equipe pioneira que hoje a gente está fazendo uma pesquisa justamente sobre o trabalho de vocês, desses pioneiros na preservação desse patrimônio audiovisual, de filmes e vídeos. Que balanço você faz desse trabalho e o que você acha pro futuro o que vai acontecer com o audiovisual?

AN: Olha, rapaz, a tendência é crescer, né? A tendência é crescer. O governo, tem que falar do governo, ele precisa investir mais ali dentro do Arquivo Nacional nessa área de digitalização, entendeu? Infelizmente tem que falar deles porque é de lá que vem o dinheiro, né? Mas eu acredito que a tendência é crescer, o trabalho com o Marquinhos e com o Clóvis, que Deus o tenha no santo lugar, foi excelente, nunca tivemos desavenças, divergências... não, divergência no trabalho a gente tem porque: “Pô, cara, não está legal isso aí.” É normal, mas foi 100%. A gente até... o Clóvis ainda em vida, a gente chegou até falar assim: “Pô, a gente podia voltar lá as origens, nós três, hein?” Eu falei: “Não, cara! Deixa eu quieto no meu canto, que eu estou bem aqui na digitalização de documentos”. Mas aí pintou... o Clóvis começou a montar uma paradinha ligada a vídeos lá na sala de consultas, se destacou um pouco mais, depois ele foi embora, e aí, rapaz... mas foi muito bom trabalhar com os três. E a tendência da Seção de Filmes é crescer, com a ajuda do governo, claro!

WMP: (Risos)

AN: Valeu?

WMP: Agnaldo, muito obrigado. Muito obrigado mais uma vez por você ter aceitado, o seu depoimento é precioso já que um dos três não está mais entre nós também para ajudar a reconstruir essa época, infelizmente. Mas de qualquer maneira esse trabalho vira, com certeza, uma homenagem ao Clóvis e o trabalho que ele fez e o legado que ele deixa pra todos nós de amizade, de competência e do trabalho que ele fez lá. Então assim, eu vou te agradecer mais uma vez... por favor diga?

AN: Você precisa... você tem fotos, o Marquinhos te cedeu mais algumas fotos?

WMP: Dezenas de fotos, o Marcus me passou dezenas de fotos.

AN: Eu magrinho, barbudo?

WMP: Tem, você está nunca foto... tem uma foto muito usada inclusive que já está na pesquisa, eu não sei o quanto de fotos eu vou poder usar, eu vou consultar minha orientadora pra isso, saber quanto é...

AN: Acho que eu já sei até qual é, acho que eu já sei qual é.

WMP: É uma vertical. Isso.

AN: A hierarquia.

WMP: Exatamente. Não, o Clóvis está no meio, o chefe está no meio, né? O Marcus está em cima e você está embaixo, mas todo garoto, né? Todo mundo novinho.

AN: Agora, o fotógrafo ali foi eu.

WMP: É, né?

AN: Eu botei a máquina num tripé e corri pra lá, entendeu?

WMP: Que Maravilha! Maravilha, fez uma foto histórica, entrou pra história aquela foto, Agnaldo. Obrigado mais uma vez, um grande abraço e parabéns.

AN: Valeu, obrigado. Boa tarde.

FIM.

APÊNDICE C – Transcrição da Entrevista com Antonio Laurindo Santos Neto, Ex-Supervisor da Seção de Filmes e Vídeos e Coordenador da CODAC

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 2020.

Pelo presente documento, eu ANTONIO LAURINDO DOS SANTOS NETO, nacionalidade BRASILEIRA, Carteira de Identidade nº 33409322-6, CPF nº 024933067-46, e-mail ANTONIAURINDOSANTOSNETO@GMAIL.COM residente no endereço RUA REBECA ALVES, 1, APTO 2204, ILGA, NITERÓI, RJ, após receber as explicações do pesquisador Walmor Martins Pamplona, declaro estar ciente que:

Objetivos da Pesquisa: Esta pesquisa tem por finalidade produzir um estudo sobre a trajetória institucional do setor de filmes do Arquivo Nacional por meio do recurso a fontes primárias e secundárias bem como da gravação de depoimentos de técnicos com atuação relevante naquela trajetória. A transcrição das entrevistas, regida pela metodologia da História Oral, poderá ser usada no próprio trabalho, na forma de citação, e constará como apêndice do mesmo em seu formato integral.

Procedimentos:
O pesquisador fará a coleta do depoimento audiovisual junto ao entrevistado. Após transcrição e conferência de fidelidade, o material textual será submetido ao entrevistado para aprovação. O resultado da gravação, na forma de transcrição, será integrado à dissertação "Documentos audiovisuais nos arquivos: um estudo sobre a trajetória da Seção de Filmes do Arquivo Nacional", de autoria de Walmor Martins Pamplona, orientada pela Prof.ª Dr.ª Aline Lopes de Lacerda, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos (PPGARQ) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), a ser concluída em 2020, e dela fará parte de modo a ser disponibilizada no banco de dissertações da Capes. O depoente concorda com essa publicação e com os usos que se façam do conteúdo das entrevistas por outros pesquisadores em estudos e pesquisas de caráter acadêmico e cultural, incluindo publicações de toda ordem (digital, online ou impressa), com a ressalva de indicação de fonte e autor.
O entrevistado, ao assinar este documento, assume publicamente a autoria deste depoimento e autoriza seu uso para os fins mencionados acima.

Garantia de acesso aos resultados da pesquisa:
Após a finalização da pesquisa, este depoimento estará disponível no portal da CAPES e no portal do PPGARQ.

Acesso do depoente ao pesquisador:
Quaisquer dúvidas sobre a pesquisa poderão ser dirimidas com Walmor Martins Pamplona, RG 06639347-1 (Detran-RJ), CPF 895643247-34, email: walmorpamplona@gmail.com, número: (21) 98145-2060.

Desta forma, concordo em participar desta pesquisa e autorizo que meu nome seja divulgado como autor deste depoimento.

Antonio Laurindo dos Santos Neto Assinatura do depoente

Walmor Martins Pamplona Assinatura do pesquisador

Rio de Janeiro, 20 de maio de 2020

Entrevista com Antônio Laurindo dos Santos Neto

Duração: 1h57min21seg

Entrevista realizada por meio do aplicativo de vídeo-conferências online Zoom, em decorrência das restrições advindas da pandemia da Covid-19. Os registros originais são audiovisuais, mas as transcrições foram feitas com a audição de arquivos sonoros.

Palavras-chave: Antônio Laurindo dos Santos Neto, Arquivo Nacional, Seção de Filmes, entrevista, História Oral

WMP: Bom, a gente já está gravando. Em primeiro lugar gostaria de agradecer você ter aceitado participar da pesquisa como entrevistado, seu depoimento vai ser fundamental, é peça chave nesse quebra cabeça.

A gente está começando a entrevista agora com o Antônio Laurindo dos Santos Neto, servidor do Arquivo Nacional, atualmente coordenador dos documentos audiovisuais, pontualmente os filmes e vídeos que são objeto dessa pesquisa sobre a trajetória da antiga Seção de Filmes que a gente trata, aborda.

Eu queria começar pedindo pra você falar sobre a sua formação e os caminhos que o levaram a ingressar no Arquivo Nacional. O que você fazia antes de levar você a Seção de Filmes e como é que você acabou ingressando.

ALSN: Eu que agradeço pelo convite, acho que o resultado desse trabalho vai ser bom pro Arquivo Nacional também, para história da área de filmes do Arquivo Nacional. Então eu agradeço a você e à Aline [Lopes de Lacerda] o interesse no trabalho que a gente desenvolve lá.

(pausa na entrevista) Falar da formação. Eu sou formado em Arquivologia pela Universidade Federal Fluminense, ingressei no ano 2000 e saí em 2003, e eu entrei no Arquivo Nacional como terceirizado, num projeto da UNESCO, logo depois da inauguração do prédio tombado, que tinha acabado de ser restaurado, e o interesse pela área do audiovisual já surgiu na universidade mesmo. Havia uma disciplina com o Hernani Heffner, que é da Cinemateca do MAM, sobre preservação, restauração de filmes.

Então fiz essa disciplina. Não me lembro se 2000 ou 2001. Aí eu também fiz um curso com o Clóvis Molinari, que foi coordenador da área, foi quem fundou essa área no Arquivo Nacional, na Casa de Rui Barbosa também nessa mesma época. E quando o Arquivo Nacional nos anos 2002 passou a receber parte dos acervos que estava depositado lá na Cinemateca do MAM, ele precisou também contratar mão-de-obra e eu fui contratado na época, e foram contratados

alunos, estudantes que tinham feito essa disciplina com o Hernani, já que esse conhecimento não era muito difundido na época, no início dos anos 2000 era mais a disciplina do Hernani [Heffner]. Então foram contratados estudantes e recém-formados de cinema e alguns de Arquivologia.

Então foi assim que eu entrei no Arquivo Nacional e depois eu fiz o concurso em 2006 para arquivista do Arquivo Nacional. Eu não passei logo no início, eu entrei com a desistência de alguns concursados e na época quem tinha saído para gerar a vaga pra eu entrar era de uma outra área, aí houve uma negociação do Marcus Vinicius, que era o supervisor da equipe filmográficos e do Clóvis Molinari, que era o coordenador já que eu entraria, para que eu fosse pra CODAC e foi isso que aconteceu, já que eu tinha tido uma experiência com o acervo audiovisual do Arquivo Nacional.

WMP: Entendi.

ALSN: Eu não sei se isso... você tem um roteiro já, né? É que eu lembrei de algo aqui talvez não sei se Clóvis ou o Marcus já falaram pra você, a saída dos terceirizados do Arquivo Nacional foi algo bem traumático...

WMP: Está nos registros.

ALSN: ... que eram especialistas... eles já... eles comentaram isso?

WMP: Não, na verdade o Clóvis faleceu infelizmente antes que eu pudesse entrevistá-lo. Então eu não tive oportunidade. O Marcus não falou sobre isso, mas eu tenho essa informação, eu lembro de ter lido nos relatórios de atividades da época...

ALSN: Ah, tá.

WMP: ... um certo constrangimento, um certo problema, um certo ruído ali nesse movimento, né?

ALSN: Sim, os terceirizados... eu também fazia parte do grupo de terceirizados, eles tiveram que sair com o concurso público porque a ideia do concurso público era justamente essa de contratar profissionais efetivos e o concurso só podia ser pra vagas existentes no Ministério do Planejamento, para aquelas carreiras que já existiam. Eu acho que era Ministério do Planejamento, que com essa mudança toda, Economia, Planejamento, mas aí depois tem como saber o que era na época. E não era possível, não existia carreira de cineasta, de bacharel em cinema e por isso que não houve abertura pra essas vagas e pra arquivista sim porque era uma carreira que já existia no serviço público. E foi feita uma carta dizendo que o patrimônio audiovisual do Arquivo Nacional estava em risco, que os profissionais especializados tinham saído e com o concurso iriam entrar pessoas que não eram especialistas. Só que essa carta ignorava também que eu passei no concurso e também tinha experiência. A Juçara Palmeira,

que hoje trabalha na Fiocruz, na Casa de Oswaldo Cruz, com uma larga experiência na Cinemateca do MAM também tinha sido terceirizada no Arquivo Nacional, passou no concurso. A Scheila Cecchetti que também era uma terceirizada também passou no concurso e o patrimônio audiovisual por esse motivo não ficou em risco porque naquele momento houve um compromisso muito grande também do Arquivo Nacional na capacitação dos novos servidores. Então todos os servidores que foram atuar na área do audiovisual tiveram a oportunidade de fazer um estágio na Cinemateca Brasileira, um estágio de duas semanas, com diárias e passagens pagas pelo Arquivo Nacional. Era um momento que havia um orçamento para capacitação. Além disso, a aula que o Hernani Heffner dava na UFF ele também ministrava alguns semestres na Cinemateca do MAM. Então também todos esses servidores puderam fazer essa disciplina. Alguns por motivos pessoais não fizeram essa capacitação, mas houve sim essa preocupação institucional com a capacitação desses servidores e uma capacitação muito similar daquela capacitação que os estudantes de cinema, que eu mesmo, antes do concurso, já tinha traçado na formação mesmo.

WMP: Legal, legal.

ALSN: Não sei se eu adiantei. Desculpa.

WMP: Nada, que nada. A gente ia passar por essa formação e você já abordou. Vamos em frente. Quando do seu ingresso como estava organizada a Seção de Filmes, você lembra? Essa organização mudou de lá pra cá, mas como estava naquela época essa organização?

ALSN: Naquela época, que eu me lembre, era... se chamava filmográfico, né? E tinha... o acervo audiovisual e o acervo sonoro. Eram juntos esses acervos. Eu acho que mudou nessa época que virou outra equipe pros documentos sonoros. Acho que foi mais ou menos nessa época. O Marcus Vinicius era supervisor e depois foi fundada essa nova equipe, eu não sei se antes... não sei ao certo, mas é mais ou menos nessa época pra essa equipe de documentos sonoros, subordinada à coordenação de documentos audiovisuais e cartográficos.

WMP: Isso mudou, é, os sonoros saíram, depois voltaram. Agora tem sonoros e musicais no final da tua coordenação, né? A CODAC agora assume documentos musicais. A gente daqui a pouco fala sobre isso.

ALSN: Isso.

WMP: Eu vou fazer uma pergunta exclusiva sobre isso daqui a pouquinho. Como foi a experiência como chefe/supervisor, esse nome mudou, na área responsável pelo tratamento de filmes e vídeos do Arquivo Nacional, como você avalia essa experiência, como é que foi pra você?

ALSN: É, assim, eu era estudante e fiquei muito encantado com todo o trabalho que era desenvolvido no Arquivo Nacional, eu acho que todo estudante de Arquivologia acho que pensa um dia trabalhar no Arquivo Nacional. Eu pessoalmente não sou do Rio de Janeiro, sou do interior, uma cidadezinha muito pequena. Então, pra mim teve uma dimensão ainda maior porque eu saí do interior pra morar em Niterói e depois trabalhar no Arquivo Nacional, então isso foi muito significativo ainda mais que eu estudava, fazia faculdade de algo que alguém nem conhecia, né? Se num grande centro é difícil, no interior até pra conversar com os parentes era complicado. E eu morava até numa república com estudantes de Química, e eles que tinham que estudar, eu não precisava porque eu era de humanas, **(risos)** então, eu tinha que convencê-los... um desses estudantes é meu irmão, ele fez Química na UFF. O curso que eu fiz com o Clóvis na Casa de Rui Barbosa, eu paguei para ele fazer comigo. Pelas aulas do Hernani, eu sabia da importância do profissional de Química na preservação de películas cinematográficas. E aí eu falei: vamos fazer comigo esse curso. Ele fez esse curso e a partir daí ele conheceu mais a dimensão de um arquivo e as relações que essa formação pode ter com outras formações, inclusive com a de Química. Então, foi um aprendizado... eu fugi da pergunta, mas eu volto... aí foi um aprendizado muito grande com o Marcus Vinicius com quem eu tinha um contato mais próximo.

Ele é um trabalhador muito comprometido com o que ele faz, com a busca mesmo do conhecimento e ele é muito empolgado quando alguém se interessa por aquilo, ele é bem disciplinado, todo certinho e isso também faz parte do aprendizado.

Com o Clóvis. O Clóvis era muito sedutor, não tinha como não se encantar pelo que ele falava. Ele falava então: quero fazer isso, isso é muito bom, isso é muito importante. Então ele seduzia pra esse mundo dos arquivos audiovisuais.

WMP: Verdade.

ALSN: Então eu encontrei um lugar muito especial pra isso. E acho que ter feito Arquivologia na UFF também proporcionou isso, porque o curso de Arquivologia ficava sediado no mesmo campus do curso de cinema. Então era possível encontrar os alunos de cinema, era possível ver os filmes que eles falavam, cursar as disciplinas. Então havia essa troca muito próxima, que eu não sei se acontece em outras universidades, mas na UFF isso era bem possível. A UFF também por ter um cinema, então ficava mais fácil... e quando o aluno de Arquivologia sentia alguma dificuldade: ah, então vou cursar essa disciplina de história de cinema, vou cursar essa disciplina de preservação audiovisual... e esse diálogo era bem próximo.

WMP: Legal! Bacana! Quais foram os maiores desafios da Seção de Filmes, ou seja, da equipe. Hoje ela se chama equipe de tratamento técnico de documentos audiovisuais. Quais foram os

maiores desafios da Seção de Filmes, dessa repartição, quando você estava à frente da gestão, o que você lembra?

ALSN: Sim. Eu virei supervisor em 2007, eu fui um dos primeiros servidores da geração de 2006 que assumiu uma chefia ou supervisão, então era um peso muito grande, ainda mais que essa seção, essa área do Arquivo Nacional foi fundada pelo Clóvis e com um servidor mais jovem assumindo. Isso foi bem desafiador, mas sempre agindo com muita humildade, que algo que me incomoda às vezes e me incomoda o tempo todo no Arquivo Nacional é que quem vai chegar, vai inovar, vai fazer diferente porque tudo antes estava errado. Então essa foi uma grande preocupação que eu tive de respeitar o que tinha sido feito antes, de entender porque tinha feito daquela forma, com as limitações tecnológicas, com as limitações de pessoal, e limitações financeiras. Então esse respeito, o primeiro passo foi ter o respeito muito grande pelo trabalho que já tinha sido desenvolvido e nunca ter vergonha de perguntar. Eu perguntava sempre pro Clóvis e pro Marcus. Tudo o que eu não sabia, e o que eu tinha dúvidas eu perguntava sempre pra eles. Algumas vezes até o Marcus falava: Ah, mas isso eu já te respondi. (Risos) Aí eu falava: “Ah não, mas é porque eu preciso saber um pouco mais sobre aquilo, o que você me respondeu não era suficiente”. Então isso aconteceu até antes do Clóvis morrer. E como o Marcus acontece, já que ele voltou também pra área.

Então esse respeito muito grande. E também de procurar o que podia ser melhorado, né? Então logo no início eu fiz uma reunião com a Sala de Consultas do Arquivo Nacional, que às vezes tem umas narrativas, algumas lendas, né? Ah, porque não atende; Ah, porque esse instrumento de pesquisa é muito ruim. Aí eu fiz uma reunião com a antiga coordenadora da Sala de Consultas pra perguntar e ela me falou: olha, os instrumentos de pesquisa da filmográfica são os melhores, eles são ótimos e a gente consegue encontrar, os pesquisadores gostam bastante. Aí o que a gente passou a fazer foi um esforço porque os instrumentos de pesquisa, os catálogos que iam pra sala de consultas eram só referentes aos acervos que já possuíam cópia de acesso. Então quando algum acervo que tinha passado de película pra uma fita VHS, depois pra um DVD pra ter acesso, esses acervos tinham instrumentos de pesquisa, isso era muito limitador, né? Porque o acervo é muito mais do que isso, a menor parte é que tem uma cópia de acesso na Sala de Consultas e agora na internet. Então o desafio foi colocar no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN) as informações referentes a esses outros acervos com a informação mínima que a gente tinha sobre eles, uma informação muitas vezes era retirada de um rótulo e com uma observação que só após a digitalização, e com a verificação realmente do conteúdo a gente poderia comprovar que aquilo que dizia programa do Chacrinha era programa do Chacrinha realmente. Então o desafio maior foi esse, de colocar mais informações no sistema

de informações do Arquivo Nacional. E algo que também não necessariamente na área que eu trabalhava, mas é da relação com a equipe que é muito bem supervisionada pela Fátima Taranto, que é de conservação de filmes, de ter servidores interessados no desenvolvimento das atividades de preservação de filmes. Aquele trabalho de sentar mesmo numa mesa de revisão para verificar o estado de conservação de uma película, fazer pequenos reparos. Com o concurso ela tinha 3, ou 4 pessoas do concurso que foram trabalhar com ela e depois essas pessoas foram direcionadas pra outras áreas. Então como o trabalho é muito integrado o Arquivo tem essa limitação... não o Arquivo em si, essa disponibilidade dos profissionais de atuarem nessa área que é muito bem supervisionada pela Fátima Taranto, mas ela já pode se aposentar. Então essa é uma preocupação muito grande, ela é uma servidora do CTAV, Centro Técnico do Audiovisual e foi cedida ao Arquivo Nacional. Então como as áreas, elas possuem essa relação, o que é feito lá impacta na atual equipe, esse também é um desafio.

WMP: Perfeito. Como é que tem sido a experiência... agora vamos falar da tua atual função que é justamente aquela acima, a instância acima da equipe de tratamento de filmes e vídeos, que é a coordenação da CODAC, como é que tem sido essa experiência, você estar vivendo esse momento agora como coordenador, se eu não me engano, desde 2017.

ALSN: Isso.

WMP: Então assim, o que você tem vivido, qual é a sua avaliação, tem sido bom, tem sido sofrido, como é, é uma luta, tem coisas que você precisa lutar, batalhar, enfim...

ALSN: Então, em 2017 eu fui convidado para assumir a coordenação. Eu não tenho nenhum problema em falar que eu acho que eu não era a opção pra coordenadora-geral à época e também eu não buscava isso. Eu estava muito bem onde eu estava desenvolvendo as minhas atividades e quem era o coordenador antes era o Marcelo Siqueira e com a saída dele pro doutorado em Portugal, a Aline Torres foi convidada para ser a nova coordenadora e a Aline Torres até trabalhava comigo, consideramos um ótimo nome, gostamos muito assim da indicação da Aline, só que ela pediu pra sair da coordenação e até indicou meu nome pra coordenadora-geral e eu aceitei como um desafio mesmo profissional e por eu achar que eu tinha algo pra fazer à frente da coordenação que tem esse peso tão grande. Assim, eu acho que todos que sucederam o Clóvis carregaram esse peso, né? Tanto a Wanda Ribeiro, o Marcelo [Nogueira de Siqueira], a Aline [Camargo Torres] e depois eu também. O que eu procuro à frente da coordenação é integrar as áreas. Eu acho que você vai perguntar isso depois, mas foi quando eu estava na coordenação que houve a junção daquelas áreas que tinham sido separadas lá no início dos anos 2000, 2005, 2006, não me lembro bem, de documentos sonoros e filmográfico. Isso voltou, não foi o que eu queria que acontecesse e nem os servidores das áreas, mas foi uma determinação

da coordenadora-geral e que ainda precisa de ajustes. A gente o tempo todo coloca o que seria o ideal, porque também precisa, até em relação ao regimento do Arquivo Nacional, a estrutura, tudo isso, ainda precisa de ajustes porque a equipe de documentos sonoros, ela fazia o processamento técnico do acervo e também a digitalização do acervo. A equipe de documentos audiovisuais não faz a digitalização do acervo, quem faz é a equipe da ilha de edição, e quem é responsável por digitalização, reformatação no Arquivo Nacional já é uma outra coordenação, que é a de preservação do acervo. O que se buscou à época é que não se fizesse a junção dessas áreas, mas isso acabou acontecendo. O nome também não foi um nome que os técnicos concordavam com nome musicais que é um estudo ainda muito embrionário, é muito uma visão de um especialista da área que participa da câmara técnica de documentos audiovisuais e que a gente tem que ter muito cuidado porque senão o Arquivo Nacional acaba sendo modelo pra outros Arquivos. Então acho que veio tudo ali junto, mas sem a concordância. Isso foi colocado já para a nova coordenadora-geral essa preocupação. Também houve acho que um seminário, um Arquivo em prosa, que era um evento que o Arquivo Nacional fazia, acho que a Aline estava mediando a mesa, alguns profissionais questionaram: por que musicais? Mas o nome está lá ainda assim. A gente já tem uma portaria pronta que a gente encaminhou pra ilha de som que hoje está solta, ela fala diretamente com o gabinete, ela seja integrada com a Ilha de vídeo. Aí ficará uma Ilha de edição, de áudio e vídeo, porque desenvolve as atividades similares, então isso poderia ficar junto já que o processamento técnico está junto com audiovisual. Não tem por que você ter duas ilhas separadas, entendeu? E é isso que eu tenho buscado.

Pra mim, assim, a minha especialidade era nos arquivos audiovisuais, então à frente da coordenação eu busco aprender mais sobre os outros gêneros que fazem parte da CODAC que são os documentos iconográficos e os documentos cartográficos, já que eu não tinha experiência nessa área, então pra ter um diálogo melhor com esses servidores e também para um planejamento mais integrado. Então eu busco aprender com eles. São servidores que têm uma larga experiência, estão sempre se capacitando. Então, eu aprendo com eles e aprendo também buscando cursos fora do Arquivo Nacional, no Instituto Moreira Salles que tem um trabalho muito bom com acervo iconográfico, então eu vou lá pra aprender e buscar também parcerias com essas instituições. É mais nesse sentido de buscar integrar as áreas, de fazer um planejamento mais integrado e com todo cuidado também, já que eu fui durante muito tempo supervisor da área de audiovisual interferir o menos possível no trabalho que é desenvolvido lá. Eles chegam com novas ideias, eles apontam algo que foi feito no passado que poderia agora ser feito diferente e é assim que vai acontecer. Eu acho que tem a marca muito grande do que era o Marcus [Alves], do que eu era, e isso sem problema nenhum, vamos melhorar. Os recursos

são outros, as visões são outras, o que a sociedade demanda do Arquivo Nacional muda também com o tempo e isso vai influenciar no planejamento, na forma como isso vai ser descrito no SIAN. E é assim, um eterno aprendizado mesmo.

WMP: Claro. Como é que você descreveria a identificação, a descrição e a indexação no âmbito da supervisão da equipe de tratamento de filmes e vídeos? Como que você descreveria essas três funções?

ALSN: Então, a identificação é o que é feito na primeira hora, assim que recebe um acervo, ou quando vai ter o primeiro contato com o acervo, são as informações mínimas sobre aquele acervo. Identificar os seus produtores, identificar a quantidade, o estado de conservação para que mude de depósito ou não de acordo com as orientações da coordenação de preservação do acervo. E descrição é quando tem a possibilidade de ver e ouvir essas imagens e descrevê-las de uma forma mais minuciosa e a indexação é eleger os termos que vão ajudar a recuperar aquele conteúdo.

WMP: Perfeito.

ALSN: Resumidamente. **(Risos)**

WMP: Perfeito. Perfeito. Vou entrar no assunto dos nomes. Desde 1982, a equipe de gestão de filmes e vídeos mudou de nome diversas vezes, quais foram os critérios para essa... quer dizer, você pegou isso já a partir da década de 2000, né? Quais foram os critérios pra essas mudanças, isso foi discutido com a equipe? Como o nome atual é avaliado pela equipe? A gente já abordou um pouco isso, mas queria que você aprofundasse, se for o caso. Essas decisões são de cima pra baixo, são discutidas, o nome está bem aceito? O que falta azeitar?

ALSN: Não, o nome não está bem aceito, principalmente por conta dos musicais. A discussão sempre existe, mas a decisão foi tomada no âmbito que não tem a participação da maioria dos servidores, mais nesse sentido. Só mudou também acho que agora. Porque a gente chamava de imagens em movimento sem estar registrado. Assim, o e-mail é filmográfico, aí tinha divisão, tinha...

WMP: Sim, o nome mudou. O nome tradicionalmente... o nome da coordenação e o nome da seção mudaram muito. Eu vou fazer um quadro exatamente com essa evolução. **(Risos)**

ALSN: Sim. Então, tem a mudança formal e tem aquela que a gente também incorporava no dia a dia pra tentar abarcar o máximo. Quando era filmográfico a gente começou chamar de imagens em movimento porque eu acho que abarca por conta de uma definição da UNESCO que seria imagens em movimento, que o acervo não é só de filmes, mas também de registros de TV, então vamos chamar de imagens em movimento. E a última mudança formal foi essa de 2017, não é? Pelo seu levantamento?

WMP: 2017...

ALSN: Acho que em 2017.

WMP: Porque assim, o que aconteceu foi o seguinte, a partir de 2011, os regimentos internos, os regimentos do Arquivo Nacional não deliberam mais sobre as equipes nos níveis das seções, das antigas seções, só deliberam até a coordenação.

ALSN: Sim, sim, sim.

WMP: Eles estabelecem o nome da coordenação, mas não vão além disso. Isso começou em 2011, pelo que eu percebi. Eu só consegui apurar o nome da seção a partir dos nomes dos relatórios de atividades, entende? Houve uma mudança aí estrutural, regimental, enfim...

ALSN: Só um minutinho, porque tem gente lá no arquivo... **(Interrupção na entrevista)** Eu estou precisando responder porque a gente trabalha também no regime de plantão, aí quando alguém vai lá, a gente tenta resolver todos os problemas. Porque a gente está precisando saber o tamanho das latas.

WMP: Quais eram as influências ou referências institucionais de método e gestão na época em que você começou. Quer dizer, nós estamos falando dos últimos mais ou menos 20 anos que você trabalha lá, mas isso mudou o método de gestão, os gestores seguiam quem, seguem quem como influência, quem tinha as boas práticas no exterior ou no Brasil? Ou seja, quem inspira vocês na hora de...

ALSN: A experiência vem muito da Cinemateca Brasileira, né? E o tempo todo a gente tem a noção de que o Arquivo Nacional é diferente da Cinemateca Brasileira, a maior parte dos documentos do acervo de audiovisuais faz parte de um fundo arquivístico, então é isso que deve nortear o trabalho, saber que estamos com documento arquivístico que possui relação com outros documentos e tem que fazer uma descrição multinível integrada que deve seguir a NOBRADE. E nisso, o Arquivo Nacional é o grande protagonista, é o Arquivo Nacional traduzindo as normas, fazendo a NOBRADE, com os profissionais que participam dos fóruns internacionais nessa parte de descrição, muito o Vitor Fonseca, que hoje é professor da UFF. Então mais nesse sentido. Como equipe, a discussão era mais no âmbito da coordenação, da CODAC, então o planejamento era muito direcionado a partir das sugestões dos servidores, de acervos que poderiam estar em risco, né? Então temos que trabalhar esse acervo logo, antes que ele se perca apontar alguma interferência de preservação nele e também de acordo com as demandas dos usuários. Então a gestão desse trabalho era baseado nesses 3 pilares assim basicamente.

Entender quais são as demandas dos usuários e aquilo que pode estar... Isso foi muito aprimorado com o tempo, mas é complicado falar aprimorado, né? Porque parece que tem

sempre que melhorar. Talvez eu não estivesse naquele ambiente de discussão e não tivesse a maturidade pra entender que era pensado assim.

Hoje eu estou na coordenação e participo de outras esferas de decisão, então aí eu acho complicado fazer esse antes e depois, porque talvez o que eu fazia antes não me permitisse isso, mas pudesse também ser baseado nisso. Então hoje temos outros instrumentos como gerenciamento de risco que acho que ele tem 3 ou 4 anos, que apontou, atribuiu valor pros acervos, então isso também pode direcionar o planejamento e um planejamento bem integrado mesmo com o Ministério da Justiça e Segurança Pública. Temos uma assessoria de planejamento do Arquivo Nacional que cuida dos indicadores, daquilo que está sendo trabalhado, e das informações que são repassadas pra o governo. Aí pode parecer que está de um jeito melhor, mas eu não sei como era antes porque eu não participava dessas discussões, mas certamente havia uma forma de aferir o trabalho e enviar os indicadores pro governo federal.

WMP: Como é a sua participação pontualmente em congressos, revistas de Arquivologia... eu sei que você tem uma dissertação de mestrado sobre os cinejornais da Agência Nacional, não é isso? Do programa de pós-graduação da UFF alguma produção técnica, instrumentos técnicos, você em algum momento estudou no exterior? Enfim, você falou sobre investimentos na equipe lá na Cinemateca Brasileira e tal, como é que você hoje se coloca no diálogo com a produção acadêmica.

ALSN: Eu sempre busquei... eu acho que o Arquivo Nacional abre portas. Quando a gente se coloca como servidor do Arquivo Nacional isso abre portas pro diálogo com outras instituições, com outros colegas da área. E tem esse esforço também pessoal, porque muitas vezes você fica envolvido com o trabalho do dia a dia e precisa se dedicar em outros momentos quando está em casa, quando está no final de semana, e investimento financeiro também se em algum momento o Arquivo Nacional não tem condições de pagar pra ir a algum congresso muitas vezes o próprio servidor do Arquivo Nacional investe.

Eu procuro participar dos congressos da FIAF, os possíveis, quando eles são mais próximos do Rio de Janeiro ou em países que não sejam tão caros. Eu participei do congresso da FIAF que aconteceu em São Paulo, eu fui por conta própria. Nessa época eu não era servidor do Arquivo Nacional, acho que era servidor da UFF e eu fui nesse congresso, depois eu fui no congresso da FIAF em Buenos Aires, fui com os meus recursos. Em 2013 eu enviei trabalho pro congresso da FIAF em Barcelona e também fiz... mas dessa vez o Arquivo Nacional ele pagou as minhas diárias e metade da minha passagem.

Porque quando não tinha orçamento ou permissão pra ir eu era meio chato e falava: não, eu vou. Eu vou. Ou me libera, ou eu vou nas minhas férias, ou vou com uma coisa assim e se eu tivesse condições pra pagar.

E o de Barcelona, como era a primeira vez que alguém apresentaria trabalho no congresso houve até uma reunião na sala do diretor-geral para deliberar sobre a minha ida e aí eu pude ir no Congresso da FIAF em Barcelona representando o Arquivo Nacional, votando na Assembleia Geral. E acho que foi muito importante pro Arquivo Nacional. No congresso tem que falar em inglês, francês ou espanhol e não dominava nenhuma dessas línguas, então fui um pouco antes pra Barcelona, paguei um curso de espanhol pra me dar segurança pra fazer essa apresentação. Aí um dia antes até do congresso eu quis repassar a apresentação com o professor.

Acho que nessa época em 2003 nem existia tanto coach assim, mas eu acho que ele funcionou como um coach, né? **(risos)** Porque ele começou a me perguntar se era importante aquele trabalho, se era importante pra minha instituição, se era importante pro Brasil. Aí eu percebia, porque eu não estou falando bem, então ele quis pegar um outro lado pra que me desse segurança. E apresentei o trabalho, acho que o resultado foi bom no final. Não tinha nenhum país da América Latina apresentando trabalho, e às vezes eu acho que nem é tanto o mérito do trabalho em si, mas é das pessoas enviarem trabalho. Eu acho que enviam muito pouco trabalho e a federação acaba muito européia, né? Então as questões que são da América Latina em relação a clima, tudo isso fica em segundo plano. Eu acho que o congresso que aconteceria agora no México... eu iria participar também, eu mandei trabalho, foi aceito. Eu acho que era um congresso que ia ter a participação de muitos brasileiros, de muitos colegas da América Latina, mas infelizmente ele foi cancelado por conta da pandemia. Infelizmente teve a pandemia que fez a gente cancelar tudo. **(risos)** Ainda bem que o congresso não aconteceu nessa situação. Eu acho que ia ter uma participação muito grande de brasileiros e de países da América Latina, que ia discutir desastres... algo que não acontece muito assim, desastre natural, furacão, que acontece muito nos países da América Central, acontece no Peru, no México, terremoto, mas a gente ia falar dos desastres que podem acontecer aqui no Brasil, alagar, pegar fogo, tudo isso. Mas essa tentativa sempre também em conjunto pro congresso da FIAF há esse incentivo. Vamos lá mandar trabalho, vamos mandar trabalho. Eu faço muito isso, toda semana eu compartilho pelo e-mail institucional da coordenação de documentos audiovisuais algum evento que pode ser de interesse dos servidores. Então esse incentivo acontece bastante.

Em relação aos cinejornais que você perguntou, é uma dissertação que dá uns frutos não muito na área de arquivo, mas na área de História e na área de Cinema. Às vezes vira e mexe alguém fala que leu a dissertação ou está lá na referência não muito de arquivo, de arquivo eu acho que

tem uma ou duas. Então eu acho que é um trabalho também que foi importante naquele contexto que eu pretendo retomar em algum momento o trabalho com cinejornais.

Teve até ano passado um livro todo do pessoal de cinema, que aí pediram pra eu escrever sobre cines jornais. Aí eu comecei: Mas tinha que ter convidado outra pessoa. Eu aceitei na cara de pau, mas aí depois eu fiquei muito... aí lendo as referências pra escrever o texto eu falava: Não, mas esse cara que tinha que ter sido convidado. **(Riso)** Mas aí foi com todas as referências, com todas as citações e que eu acho que é um trabalho também proporcionado por estar no Arquivo Nacional. Eu entendo muito isso assim, eu não consigo tirar o papel que o Arquivo Nacional tem na minha formação e nas portas que se abrem. Quando há congresso da FIAF não é o Antônio que está indo é o Antônio que trabalha no Arquivo Nacional. Então isso eu procuro ter em mente sempre, porque o nome do Arquivo Nacional, o peso da instituição, e quando também a gente desenvolve trabalhos sobre o Arquivo Nacional a gente está em defesa também do Arquivo Nacional.

WMP: A crise do MAM e a custódia desse acervo pelo Arquivo Nacional, que é justamente o momento que você chegou. Descreva os impactos que aconteceram, o que você lembra desse mar de filmes. Até teve um período de 2002 a 2006, durante 4 anos entraram latas de filmes da Cinemateca do MAM, o que você guarda dessa experiência?

ALSN: A minha experiência minha nisso era uma experiência bem braçal mesmo, era uma experiência de abrir lata, sentir se tinha ácido acético, se tivesse colocava pra um lado, se não tivesse colocava para um outro lado então. **(Risos)** Era esse trabalho bem braçal.

Temos ciência de muitas críticas em relação a isso, né? Porque o Arquivo Nacional recebeu esses filmes, esses filmes em comodato, esses filmes que possuem um caráter privado. Só que o meu entendimento, e tem um entendimento construído ao longo dos anos é de que naquele momento foi a melhor atitude do Arquivo Nacional de abrigar esses filmes de grandes cineastas, produtores, e nem tão grandes, mas super relevantes para a história da produção audiovisual do Brasil e também no Rio de Janeiro. Não é indicado que todo patrimônio audiovisual de um país esteja numa mesma instituição, caso aconteça um sinistro tudo pode se perder.

Nos últimos anos, a gente percebe que o Arquivo Nacional tem se mostrado uma instituição muito mais sólida do que a Cinemateca Brasileira. Temos pessoal, temos um orçamento, temos... infelizmente que eu digo isso. Acho que a Cinemateca Brasileira tinha que estar com toda sua pujança, com todo aparato que ela necessita. Além disso um patrimônio ele precisa estar próximo de quem o produziu, de quem possui relação com esse patrimônio. E é isso, aquilo que estava no MAM possui uma relação muito grande com os cariocas, com quem vive na cidade do Rio de Janeiro, deslocar tudo isso pra São Paulo não seria o ideal e o Arquivo

Nacional se tornou essa opção, que pode ser além da missão ou estar na missão, a missão é só recolher a documentação produzida pelo poder executivo federal e tudo aquilo que é produzido em vários outros ambientes e que também contam uma parte de um período da nossa história, é um recorte dessa memória coletiva, é um outro olhar. Então eu aprendo isso e ao longo dos anos eu tento pensar ano que esse também é o papel do Arquivo Nacional. Essa relação pode ser melhor, sempre pode ser melhor, mas a maior parte desses acervos é formado por matrizes. Então de forma pejorativa às vezes fala: ah, o Arquivo Nacional virou uma vídeo locadora. Porque realmente alguns acervos saem e entram muito... Não, não mais, não mais isso mudou bastante, mas pra atender mostras e festivais de cinema, então eu consigo contar numa mão quais são os acervos que possuem filmes com essas características de exibição em mostras e festivais. E eu acho muito bom. Que bom que estão em mostras e festivais que uma outra geração está podendo assistir. Quando eu estava até na supervisão eu criei uma contra partida da minha cabeça que era o seguinte: ah, coloca a logomarca do Arquivo Nacional como apoio, e coloca o nome do Arquivo Nacional nos agradecimentos, porque alguém que estivesse vendo esse filme no CCBB, na Caixa Cultural, quando pegasse o catálogo também ia ver de onde os filmes estavam saindo. Então é mais nesse sentido e são filmes que tem interesse sim para história. Nesses acervos que estavam no MAM não eram só acervos privados. Três acervos eram acervos públicos que aí não dava pra entender porque eles estavam numa instituição privada, que era o acervo da Companhia Vale do Rio Doce, Ministério do Exército e um outro que eu não me lembro agora. Acho que é DNER, se não for DNER é DNOS, mas eu acho que é o DNER, estavam lá e foram para o Arquivo Nacional. E naquele momento a gente até informou pros ministérios responsáveis ou que tinha restado dessas entidades, informando que esses filmes estavam recolhidos ao Arquivo Nacional, que eles também nem tinham ideia disso e agora têm, agora eles pesquisam. A Vale foi fazer um filme institucional, ela foi ao Arquivo Nacional para fazer pesquisa nesse acervo audiovisual. E se tem interesse muitas vezes... tem um texto que assim que o Jornal do Brasil voltou, um texto feito pelo Jaime Antunes e pelo Vitor Fonseca, falando do uso mesmo de um arquivo. Parece que uma ponte caiu então foram buscar, plantas, o projeto. Inspirado nisso quando acontecem todas essas tragédias horríveis em Mariana, em Brumadinho, a gente vai lá e pesquisa pra ver se tem algo nesse acervo. Então um acervo audiovisual também pode ter esse interesse, pode ajudar numa obra que tem que ser feita, ou pode indicar algo que foi mal feito. Porque esse acervo da Vale do Rio Doce ele é mesmo sobre as minas, aberturas... eu não sei os nomes técnicos, mas, não é de cunho artístico. WMP: Entendi.

ALSN: Pode servir pra isso também. E isso estava no MAM, isso também estava no MAM. E a relação quando o Arquivo Nacional toma uma atitude muito pró-ativa com esses comodantes, o diálogo é muito bom quando eles: “ah, preciso colocar mais.” “Ah, não temos mais espaço. Mas você tem 10 cópias de um mesmo filme, por que você não retira e encaminha para outras instituições? Então toda vez que isso é feito, o diálogo é bom. E na atual gestão do Arquivo Nacional isso está sendo incentivado. Já entramos em contato com o comodante... porque agora temos que lidar com muitos herdeiros. Muitos comodantes morreram, Roberto Farias, Nelson Pereira dos Santos, e esses acervos estão no Arquivo Nacional e tem o acervo do Alfredo Brito, que era arquiteto. Foi até responsável pela restauração do Arquivo Nacional. E assim que ele morreu saiu no Globo que ele reunia amigos na casa dele, acho que em Santa Teresa para encontro de chorinho. Aí eu fui atrás das latas dele para ver se tinha alguma coisa de chorinho e não tinha nada de chorinho, mas várias reportagens da TV Tupi. Os rolinhos pequenos da TV Tupi foi o que ele depositou em comodato no Arquivo Nacional. Então eu até entrei em contato com o filho dele há pouco tempo falando: ah, esse acervo entrou no Arquivo Nacional no início dos anos 2000 e gostaríamos que ele fosse doado ao Arquivo Nacional, porque já teve todo esse investimento, durante todo esses anos, no Arquivo Nacional, o acesso será democratizado, colocando as características do que faz parte desse acervo, filmes da TV Tupi, da primeira emissora de TV. Então ele tem todas as características pra ser público. E ele não se opôs em nenhum momento a isso, então eu acredito que esse diálogo que a gente começou a ter vai trazer benefícios. O acervo em si está bem preservado na medida do possível, porque não temos como restaurar, e filmes que já estão com a síndrome do vinagre eles não vão voltar a não ter, eles só vão se deteriorar mais com o tempo, né? Por conta das características mesmo da película. E é pra democratizar o acesso e eu acho que essas pessoas querem isso também, as pessoas fizeram os filmes para que eles fossem vistos, para que eles sejam preservados. Então esse é o nosso papel.

WMP: É verdade. Existem fundos pessoais também na Seção de Filmes?

ALSN: Sim, sim. A gente já recebeu por doação. Eu posso citar Elysio Martins, que uma senhora foi ao Arquivo Nacional várias vezes, que ela queria doar. Acho que ela viu uma importância naqueles rolinhos que ela tinha na casa dela e eu e Fátima que é a supervisora da conservação de filmes, nós fomos até a casa dela no Flamengo... nesse dia nem tinha carro do Arquivo Nacional, a gente foi de metrô, aí na chuva voltamos com tudo dentro de saco de supermercado (ri) pro Arquivo Nacional. E é uma produção muito interessante. Ele era um cinegrafista. Ele filmou o carnaval nos anos 40, 50. Então tem uns registros de família de uma

época que o Arquivo Nacional não tem muito desses registros. E que conta também não só a vida privada, mas quando...

WMP: Muito mais, muito mais.

ALSN: Muito mais que isso. As transformações da cidade, o modo de se vestir, o que eles... tudo isso, né?

WMP: É o universo que está em quadro, né?

ALSN: É.

WMP: Tem um universo inteiro ali...

ALSN: Sim. Sim.

WMP: ... histórico a ser explorado e que nos dão informações.

ALSN: Aí tem mais um que entrou no âmbito... tem mais, eu estou só falando aquilo que eu lembrei. Tem um artigo da equipe, Aline, eu acho que Ana Carolina [Reyes], do arquivo em cartaz sobre mulheres que ali estão alguns... que é o que você falou, isso incentivou... eu fui editor da revista eu falava: “não, vocês têm que escrever.” Porque eu acho que na sua pesquisa você deve ter encontrado dificuldade nos registros, né? Então assim, a revista Acervo lá de 2003, aquela introdução do Clóvis é um registro importantíssimo que não está escrito em lugar nenhum.

WMP: Está no trabalho, está no trabalho, lógico.

ALSN: **(risos)**

WMP: É documento importantíssimo, aquela edição. Marcus tem um artigo importante.

ALSN: Adriana Hollós tem um artigo importante, é verdade. E como editor da Revista no ano passado eu falei: Não, tem que escrever, tem que escrever. E aí acho que foram dois artigos. A Ana Carolina fez um sobre... eu esqueci no nome dela agora, mas é um acervo privado que entrou no âmbito do Memórias Reveladas. Inclusive tem um rolinho de nitrato...

WMP: Olha!

ALSN: Um rolo de um Natal das crianças no Instituto Padre Bento. Era uma ex-deputada, Conceição da Costa Neves, e que tinha sido atriz, aí mudou de nome para ser atriz e depois foi deputada... era comunista, eu acho, depois apoiou a ditadura. Então é uma história interessante.

(riso)

WMP: Legal. Há diferença de tratamento entre arquivos institucionais e pessoais, no que tange aos filmes e vídeos?

(interrupção)

ALSN: Voltei.

WMP: Só retornando aos arquivos pessoais no que se refere ao tratamento no âmbito da equipe. Tem notado uma diferença de tratamento entre os arquivos institucionais e pessoais no que tange os filmes e vídeos?

ALSN: Eu acho que pela equipe, não, acho que não. Acho até que tem tido um esforço de... acho não, tenho certeza, de disponibilizar as informações dos arquivos pessoais ou privados, já que não existem muitas informações no SIAN. Eu acho que está equilibrado, que está bem equilibrado.

WMP: Entendi. Quantos arquivistas trabalham no acervo de filmes e vídeos, como esse número variou no tempo, né? Porque lá no começo o Clóvis era historiador e o Marcus também é historiador, e aí você tem uma geração... existiam arquivistas na época eu acredito, mas em número menor e esse número foi crescendo. O concurso em que você ingressou, por exemplo, foi decisivo pra isso, né? Aumentou o número de servidores arquivistas de formação. Você tem ideia? Não precisa ser um número preciso, mas enfim, o que você lembra desse assunto?

ALSN: Eu acho que com o tempo diminuiu, eu acho que hoje na equipe não tem. Leandro [Hunstock Neves] não é, Carol [Ana Carolina Reyes] não é, Aline [Camargo Torres] não é, Marcus [Alves] não é, Rafael [Medeiros Santos] não é, e Alexandre [Bertalan] não é. **(Risos dos dois)** Em 2006, eu era, Scheila [Sechetti], Juçara [Palmeira Fernandes], Thiago [Vieira], Cristiane [de Oliveira Pereira]... cinco. Aline, outra Aline... seis. **(Risos)** É, eu acho que tinha, não tem mais.

WMP: Entendi.

ALSN: Eu acho que... mas esse número exato a gente...

WMP: É curioso esse movimento.

ALSN: Claro, claro. É curioso.

WMP: Que tipo de especialização têm, ou precisam ter? É uma pergunta formal assim: que especialidade o servidor que trata filmes e vídeos precisa ter?

ALSN: Eu vou te responder. É porque ele está fazendo muita... Ah, ele está me ligando de vídeo, porque ele está dentro do depósito.

WMP: Não tem problema.

ALSN: Eu vou atender, porque eu preciso muito.

WMP: Claro. **(interrupção de novo na gravação da entrevista para atender alguém – gravador permanece ligado)** Que bom que resolveu. **(rindo)**

ALSN: Não, resolveu. É porque a gente está andando com processos e às vezes precisa ver uma lata de um filme pra saber as dimensões, aí estava na dúvida e um colega ia lá hoje então ele mediu. Que bom!

WMP: Maravilha! Só retomando. No teu ponto de vista, na tua opinião, diante da tua experiência, o que você estudou, a tua formação, que tipo de especialização, o pessoal que trabalha com filmes e vídeos precisa ter?

ALSN: É, eu acho que tem que ter esse diálogo, tem que ver filme, tem que entender um pouco dessa linguagem, entender não como um espectador passivo, mas um espectador ativo, né? De tentar tirar informações ali. Tem até um livro: Análise... esqueci mas é análise alguma coisa, que tem um quadro muito voltado pra crítico de cinema, mas que serve pra gente que vai analisar um documento, como extrair informações de um filme. Não ser um sujeito passivo que se deixa levar pelas emoções, mas pra tentar tirar os aspectos informacionais mesmo de um filme. Então, ter a consciência disso. E participar dos eventos, né? Nas universidades se tiver uma disciplina tentar cursar essa disciplina. A gente sabe que a formação em arquivo é muito ampla, mas, que você pode ir direcionando: vou trabalhar no arquivo médico, não vai virar um médico, mas vai entender daquela linguagem, então tem que buscar os livros referentes a essa área.

Eu acho que o Arquivo Nacional trabalha nessa formação inclusive por meio do Arquivo em Cartaz, com as oficinas que o festival ministra, participar dos fóruns como a ABPA, Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, eu acho que precisa sim desse diálogo com essas outras áreas afins.

WMP: Entendi. Quais arquivos audiovisuais não interessam ao setor, não interessam ao Arquivo Nacional, não interessam à equipe que trata desses documentos?

ALSN: Eu não sei! **(Risos)** Eu não sei. **(Risos dos dois)** Eu acho que se você perguntasse isso também pra eles...

WMP: Não, não, o Marcus respondeu algo muito parecido com o que você respondeu agora. **(Risos)**

ALSN: É. A nossa tendência é outra. **(Risos)**

WMP: Claro.

ALSN: Pode ser até um defeito, mas o audiovisual lida muito com resquício, né? Com o que ficou, com o que sobreviveu.

WMP: É verdade.

ALSN: Então é complicado dizer aquilo que não interessa. Eu acho que hoje com essa produção tão grande que nós temos... sim, os documentos audiovisuais eles precisam passar pelos processos que qualquer outro documento arquivístico passa, ele precisa fazer parte da gestão de documentos.

WMP: Perfeito.

ALSN: Mas o que já chegou no Arquivo Nacional até hoje do audiovisual é muito o que sobrou, que restou. Então a seleção a partir daí é mais complicado. Óbvio que pode ter até aquela seleção das cópias, né? Temos milhares de cópias de um mesmo filme, mas também tem que ver em que âmbito aquilo foi produzido. Se tem o mesmo filme no acervo da Agência Nacional e no acervo privado, ele tem uma história naquele conjunto de documentos...

WMP: É verdade.

ALSN: Então também não é simples. **(Risos)**

WMP: Não, não é. No seu modo de ver quais são as especificidades do gênero documental audiovisual, filmográfico e videográfico, que impõem em relação ao tratamento, né? Quais são as coisas específicas que impõem, o que elas impõem ao tratamento documental.

ALSN: **(outra interrupção da entrevista)**

WMP: Só retomando a pergunta pra você lembrar.

ALSN: Sim.

WMP: Quais são as especificidades que tal gênero documental impõe em relação ao tratamento?

ALSN: A necessidade de um aparato tecnológico pra que ele possa ser compreendido na íntegra, pra que você possa ver as imagens em movimento e possa escutar o som. Essa é a principal especificidade.

WMP: Perfeito. Como a chegada dos formatos de vídeo impactou a Seção de Filmes no sentido da preservação e da gestão?

ALSN: A necessidade de ter também os aparatos...

WMP: Ainda mais. Vídeo é uma profusão de formatos!

ALSN: É. A película a gente até consegue numa mesa de revisão tirar alguma informação. A gente consegue ver uma cartela, consegue com uma lupa saber se é o Getúlio Vargas ou se é a Sônia Braga que está na película e dali tentar... então isso pode ser um cine jornal, isso pode fazer parte de um longa-metragem. Com a fita não, com a fita é a informação que está no rótulo, que pode estar trocada, pode estar errada e uma fita marrom. Então há necessidade constante de uma reformatação de formato onde seja possível saber o conteúdo que está ali.

WMP: Perfeito.

ALSN: Tanto pelo acesso ao conteúdo e também pela preservação, porque são bem frágeis, né?

WMP: Verdade. Qual o tamanho do acervo hoje, Antônio?

ALSN: Essa pergunta...

WMP: Tem uma ideia?

ALSN: Cerca de 40 mil latas e 10 mil fitas vídeo-magnéticas. Eu sou muito contra os números exorbitantes que havia no passado. O tempo todo: não, não, não é isso. E vamos contar. Vamos contar. E hoje a gente está contando por lata e estojo porque numa mesma lata pode ter um rolo ou pode ter 30 rolos. Então tem latas da TV Tupi com 30 rolinhos bem pequenos.

WMP: Entendi

ALSN: E tem lata com apenas um rolo. E falar de rolo hoje é mais complicado, por isso que a gente fala o número de latas. E assim, por depósito mesmo, por tamanhos, é o trabalho que eles estão desenvolvendo e que foi interrompido nesse momento porque estamos trabalhando remotamente, mas o número é esse.

WMP: Você está fazendo um esforço de recontagem ou de contagem, é isso?

ALSN: Sim, sim, sim.

WMP: Ou não?

ALSN: Sim. Sim, sim. O tempo todo a gente faz isso. Isso a gente tem um controle maior do acervo, até se acontece algum sinistro a gente vai saber o que perdeu e o que não perdeu. Então a gente tem um mapeamento por depósito, a gente sabe o que está em cada depósito tem um topográfico. Claro, algumas estantes com o nível de detalhamento menor, outras com nível maior de detalhamento e a gente está mapeando de novo todos os acervos que possuem os gêneros documentais da especialidade da CODAC. Tanto que eu peço isso sempre aí: “mas a gente não mandou isso pra você há pouco tempo?” Eu falo: “mandou, mandou sim, mas vocês não trabalharam? Então tem a atualização pra ser feita.” (Risos) Aí eu compartilho esse mapeamento com as outras áreas. Essa atualização ela é constante.

WMP: Perfeito. Falando agora um pouco mais sobre a trajetória do tratamento, dos métodos. Estamos chegando ao fim, viu? Mais uma vez eu agradeço, porque assim é muita coisa para a gente ver nos últimos anos.

ALSN: Sim.

WMP: Como é representada a organicidade dos documentos audiovisuais com documentos de outros gêneros a eles ligados? Isso é no nível dos dossiês? De que forma e por quê?

ALSN: É um outro esforço. É uma crítica que é feita ao Arquivo Nacional, com arranjo dos documentos, mas aí tem explicação. (riso) Tem explicação pra tudo isso. Hoje a gente encontra mais a divisão por gênero em séries. Então se a gente pega até a Agência Nacional vai ter a série documentos textuais, iconográficos e quando o ideal não seria isso. Mas a gente fala de volumes distintos de documentos nesses gêneros documentais, de urgências que são colocadas pelo acesso, pelo estado de conservação. Então se a gente tem um acervo muito grande com 5 km de documentos textuais e 2 fitas VHS, a gente não pode esperar um tratamento que é muito

mais longo em virtude do seu tamanho, da sua complexidade, pra disponibilizar essas 2 fitas VHS. Se a gente consegue digitalizá-las no Arquivo Nacional. E depois o próprio SIAN ele acabou unindo, né? Então como é descrição multinível está por gênero documental... as séries estão por gênero documental, mas elas estão aquele mesmo fundo.

Tem uns exemplos de fundos que foram trabalhados de formas consideradas ideais, como o fundo Mário Lago. Pesquisando você vai ver que não está por gênero, mas nos níveis mais abaixo.

WMP: Tá.

ALSN: O fundo João Goulart, Federação Brasileira para o Progresso Feminino. O TV Tupi... é algo que é importante de pontuar. Assim, quando um profissional trabalhou em outra área... quando até você me perguntou se hoje tem arquivistas na equipe, eu acho importante pontuar que apesar de não ter formação em Arquivologia são pessoas que têm experiência muito grande no Arquivo Nacional, são bem estudiosas, não têm um diploma universitário de arquivista, mas desenvolvem um trabalho muito bom em arquivo. Assim, posso citar a Aline Torres, ela tem um apreço pelo arquivística, pelos métodos, pelas técnicas, por tudo isso muito grande. E não é formada em Arquivologia. Agora ela está até... vai começar o doutorado, fez o mestrado, e tem uma experiência muito grande com arquivo textual, arquivo privado. Então quando ela vai para área do audiovisual ela leva esse conhecimento que foi muito bom. Foi muito bom porque teve essa integração. Dentro das fitas com a quadruplex da TV Tupi havia fichas técnicas de gravação e que foram retiradas do estojo porque era papel, por conta da umidade, tudo isso, e colocada notação. E essas fichas ficavam lá guardadas, e ela integrou a ficha com o registro audiovisual quando já digitalizado, né? E isso está nos dossiês e do SIAN. Então quando você for procurar o documento Flávio Cavalcante, você vai encontrar o programa que já foi digitalizado e a ficha técnica referente a esse programa. Então não está lá separado essa série textual, série filmes, nesse caso.

Então o trabalho ele vai sendo aprimorado. Tem essas urgências de acesso. E eu acho importante dizer isso porque assim a gente sabe como fazer, a gente gostaria de fazer, a gente saber o que a norma manda, o que a literatura, a gente sabe tudo isso, mas é por isso também que eu defendo que isso sempre seja registrado no SIAN.

Então assim, a série é isso, isso, isso. Porque depois tem a história do trabalho desse processamento técnico. E felizmente assim, eu percebo o Marcus, a Aline, agora a Carol, eles têm um cuidado muito grande com esse registro. E falando desse registro, e voltando agora muito lá no que você no início de tudo, mas é algo que eu me preocupava e depois a Aline quando foi pra supervisão ela se deu conta disso e parece algo muito simples. E ela fala isso

como algo positivo de usar o e-mail institucional. Aquilo que é referente às ações da coordenação eu uso na coordenação. Se chega pelo Antônio Laurindo... Laurindo... falando meu nome errado, eu direciono para o e-mail da coordenação. E a Aline quando ficou no lugar que eu ocupava ela era muito grata a isso. Ela falava: “Antônio, que bom que você deixava tudo ali no filmográficos, porque as decisões estão ali no filmográficos, então qualquer dúvida, às vezes também quando me perguntam alguma coisa eu falo: Pesquisou lá no e-mail? Porque deve estar lá no e-mail. Que é algo que eu não encontrei tão bem assim no e-mail da CODAC. E algo que não era muito utilizado antes. Então eu acho que isso pode parecer bobagem.

WMP: Não.

ALSN: Não é. Ainda mais com essas mudanças todas que a gente tem, assim, eu já estou agora até há muito tempo na coordenação, mas a gente sabe que às vezes muda o tempo todo, ou não consegue ter essa possibilidade como essa pesquisa que você está fazendo de colher esses depoimentos e depois ser esse registro, na maioria das vezes isso não é possível e isso pode se perder e no arquivo é muito importante a gente registrar.

A Revista Acervo do Arquivo Nacional era uma revista muito importante pra relato de experiência, como ela se direcionou por conta de pontuação, que é algo também muito importante. Pra se transformar numa revista acadêmica ela precisa ter doutores... ela deixou de ter muitos relatos de experiência porque quem pode relatar essas experiências muitas vezes não fez um mestrado e um doutorado. Então um trabalho como o seu ele ganha uma importância ainda maior por conta...

WMP: Entendi. Que bom!

ALSN: ...do registro do relato de experiência que se perdeu porque não tem mais aquela revista do arquivo e administração da AAB, então essa revista acadêmica em busca de pontuação ela está prejudicando o registro...

WMP: Sim, ela fez um filtro muito cruel, né?

ALSN: Faz um filtro. Faz um filtro. Você falou mais bonito do que eu. **(Risos dos dois)**

WMP: Imagina!

ALSN: E foi bom também. Foi bom também porque já me cortou pra não falar demais.

WMP: Imagina. Como tratar da melhor forma documentos já descontextualizados? A conexão orgânica é sempre possível de ser reconhecida?

ALSN: Eu acho que é o que se busca, né? Acho que é o que se busca o tempo todo e por isso que preencher os campos do SIAN é importante, na medida do possível ir atrás da história arquivística, da história administrativa, de saber quem é o produtor. A norma, ela não ruim pra

isso, ela é muito boa. É a gente que não consegue preencher todos os campos. Ela prevê tudo o que vai contribuir pra contextualização daquele documento, então temos que buscar isso.

Aí vem uma boa notícia do trabalho remoto. O trabalho remoto (**risos**) está buscando isso, está buscando isso, o aprimoramento dessas informações. Então como o contato com o documento não está existindo, as atividades foram adaptadas e certamente os usuários encontrarão registros melhores no SIAN. Esse esforço está sendo feito de melhorar o nível 1, de ir em busca da história administrativa, história arquivística, relação dos documentos de um gênero documental, com os documentos dos outros gêneros. Se é sempre possível, eu não posso te garantir.

WMP: Sim.

ALSN: Mas que se busca isso, sim. E nesse momento, está se buscando mais ainda porque está havendo um tempo para essa reflexão.

WMP: Entendi. A indexação de que forma ela usa o time code?

ALSN: Usa o?

WMP: Time code?

ALSN: Ah, time code!

WMP: É, aquele time code que mede hora, somente...

ALSN: Sim, sim. Olha, tem uma diferença... tem um momento aí também que é do catálogo em papel e que ali estava bem com time code... mas aí também porque numa mesma fita, num mesmo DVD havia diferentes documentos, porque você tinha oportunidade de telecinar, você juntava todos rolos e botava tudo ali. E muitas vezes numa fita, que é uma cópia, tem fundos misturados. Então time code, ele servia muito isso pra delimitar no cinejornal de outro uma reportagem da Tupi de outra, mas a reportagem em si, eu acho que não. Assim, o time code não pegava, nem essa ligação com a indexação, não.

WMP: Entendi.

ALSN: Era mais pra separar documento de documento.

WMP: Perfeito.

ALSN: E isso muda quando você já tem o documento e o seu representante digital associado.

WMP: Entendi. Claro. Quais são os interesses e as demandas mais frequentes entre os usuários pesquisadores.

ALSN: Eu não vou poder te falar isso com muita propriedade por conta que a Sala de Consultas é que tem esse...

WMP: Teria essas informações, né?

ALSN: É. Mas eu acho que eles podem te passar isso, até a Carmem Moreno.

WMP: Certo

ALSN: Ela é responsável pelo núcleo de estudo do usuário.

WMP: Entendi.

ALSN: Que até promove um evento chamado Com a palavra o usuário.

WMP: Perfeito. Eu conheço

ALSN: Conhece. E que ela já convidou usuários também de audiovisual. E agora mais...

WMP: Pois é, a minha pergunta é especificamente pra usuários pesquisadores do audiovisual.

ALSN: Sim, sim, sim.

WMP: Que são ocupados e que dão trabalho a equipe de filmes e vídeos.

ALSN: Isso chega menos pra mim agora.

WMP: Entendi.

ALSN: A Ana Carolina ela vai poder te responder isso melhor, e a Sala de Consultas. Eu não recebo mais tanto essas demandas, mas eu posso te dizer aquilo que é mais recorrente.

WMP: Sim, é memória, memória, exatamente.

ALSN: É de televisão, quando tem alguma efeméride isso acontece pra alguma reportagem. Acontece muito para documentários. Tem um grande pesquisador de audiovisual que é o Antônio Venâncio...

WMP: Conheço.

ALSN: Pesquisa muito no Arquivo Nacional para documentários brasileiros e internacionais. Então isso acontece bastante. Pra acadêmico, eu não vou saber. E com a... assim, isso é quando gera algum...

WMP: Alguma demanda de cópia?

ALSN: Algum pedido de reprodução porque aquilo que agora já está indo pra internet as pessoas já podem pesquisar, já podem usar e a gente não sabe, né? Muitas vezes quando algum professor me pedia uma cópia de algum cinejornal da Agência eu falava: abre o Zappiens, quando você estiver dando aula que aí você pode mostrar mais ainda, aí você não precisa pedir a cópia na Sala de Consultas, pagar o valor pela reprodução porque já está na internet.

WMP: Sim.

ALSN: Mas a reprodução é feito mais pra documentários. E são pessoas que acabam digitalizando as películas e a fitas vídeo magnéticas. Algumas já têm até algum representante digital, mas é um representante digital que não atende essa produção em 4K, Full HD, tá?

WMP: De que forma a criação de uma câmara técnica influenciou o setor?

ALSN: Eu acho que aí Marcelo [Nogueira de Siqueira] e Tiago [Vieira] conseguem te responder melhor.

WMP: (risos)

ALSN: Mas eu acho que...

WMP: Mas do teu ponto de vista, do ponto de vista de quem foi supervisor e que é coordenador agora.

ALSN: Sim, sim, sim, sim. Não, eu falo Marcelo e Thiago porque eles que foram protagonistas nesse processo por conta da propriedade mesmo sobre o assunto. Mas eu acho que amadureceu o discurso, amadureceu o entendimento dos gêneros documentais do que é cada coisa. Amadureceu também a relação com outros especialistas, orientou melhor outras instituições. Então assim, algumas vezes quando pergunta a gente fala: ah, consulta o glossário da câmara técnica; consulta a resolução... que eu não me lembro o número, mas que...

WMP: Acho que é a 41. Resolução 41. Eu acho que é.

ALSN:... que fala da incorporação dos documentos audiovisuais também nos programas de gestão de documentos.

WMP: Sim.

ALSN: E com essa participação mesmo, sempre tendo algum servidor da equipe na câmara técnica também facilita porque a gente... e nem sempre é pro lado... aquela preocupação que eu coloquei pra você no início em relação ao nome de algo que às vezes é discutido na câmara técnica ser automaticamente aplicado no Arquivo Nacional meio que legitima aquilo que ainda merece uma discussão mais aprofundada. Então tem seus aspectos positivos e negativos.

WMP: Perfeito. Como os direitos autorais incidem sobre o acesso e o uso dos arquivos audiovisuais?

ALSN: Outra pergunta muito difícil. (risos dos dois) Que isso a gente está discutindo...

WMP: Não, porque vocês têm uma experiência, mas conta aí, conta a discussão. É importante.

ALSN: A gente já fez um seminário em relação a isso. O direito autoral ele limita muito, né? Eu acho que a gente pra preservar e dar acesso a gente acaba (rindo os dois) não cumprindo o que é determinado ali pelo direito autoral, mas eu acho que isso não é bom estar escrito lá no resultado do trabalho. Mas eu acho que uma fala institucional é que os arquivos, eles precisam dialogar melhor com a área do Direito, visando a preservação dos acervos e o acesso a esses acervos. Essa pergunta quando chega para gente, pra área, a gente delega para a área de acesso do Arquivo Nacional.

WMP: Entendi.

ALSN: Existe um termo de responsabilidade, que é emitido pela área de acesso, que o pesquisador, o usuário, ele vai buscar todos os direitos relacionados àquele documento que ele reproduziu e que ele vai usar.

WMP: Perfeito.

ALSN: Isso acontece. Porque é muito difícil pra quem estar... claro, se é algo muito explícito a gente vai fazer uma nota técnica, a gente vai colocar tudo isso em um documento, vai responder assim, mas às vezes o que acontece e que querem transferir pra gente o direito de imagem... já aconteceu, principalmente canal de TV. “Ah, você pode dizer que a gente tem o direito de fazer o que quiser?” “Não, a gente não está dizendo isso não.” Mas isso acontece.

WMP: Claro.

ALSN: E acontece sempre, sempre. “Ah, o Arquivo Nacional me deu o direito pra isso.” Não, o direito de imagem é outra coisa. A gente não controla o uso, o que a pessoa vai fazer com aquilo. Se não a gente não faz mais nada, né?

WMP: Claro, claro. Quais foram os primeiros, se você tem a memória disso, quais foram os primeiros arquivos digitais. Aí, digitais que eu digo é nato-digitais, não digitalizados. Vocês têm, ao logo da história vocês têm a digitalização do acervo.

ALSN: Sim, sim.

WMP: Mas me refiro a entrada de arquivos digitais, você lembra quais foram os primeiros?

ALSN: Sim. Os da Comissão Nacional da Verdade, mas que ainda não chegou pra área responsável pelo processamento técnico de documentos audiovisuais.

WMP: Entendi.

ALSN: Mas já teve essa entrada no Arquivo Nacional. Essa é a grande entrada de documentos nato-digitais.

WMP: Entendi. Quando foi, você lembra o ano?

ALSN: Foi logo depois do encerramento da comissão.

WMP: Tá.

ALSN: Foi 2016, 15? Não me lembro. Foi quando os relatórios foram entregues, eles também entregaram. Eu não lembro o ano, mas é algo fácil de achar.

WMP: Tá. Qual é o impacto do digital na produção audiovisual e a digitalização como forma de preservação no setor? Qual o impacto do digital de uma maneira geral, tanto nato-digital quando o digitalizado?

ALSN: O impacto pro processamento técnico tende a ser mais positivo, porque você vai ter acesso ao conteúdo. É algo que não se tinha antes, então se tem agora, facilita inclusive agora no trabalho remoto, poder assistir na íntegra e ouvir os sons, então o impacto daquilo que foi digitalizado. E do que é nato-digital também, você consegue ver no seu computador essas imagens com mais facilidade.

WMP: Claro.

ALSN: Isso se passou por todo o processo, se é um recolhimento, se antes alguém já fez uma avaliação dessa documentação e tudo isso.

WMP: Perfeito.

ALSN: Alguém da preservação digital pode te dizer de outros impactos, mas eu também posso dizer o impacto do espaço de armazenamento, né?

WMP: Sim.

ALSN: É uma conquista que a gente tem que ter no Arquivo Nacional, porque uma imagem em movimento ocupa muito espaço. Um minuto de imagem em movimento ocupa um espaço de não sei quantos quilômetros de documentos textuais, então essa negociação até dos padrões, vamos fazer em 4K, mas em 4K, qual impacto terá no repositório digital do Arquivo Nacional, né?

WMP: Perfeito.

ALSN: Então isso está em discussão o tempo todo. Se você fez essa pergunta pro Marcus ele fala bastante sobre isso. **(Risos dos dois)** Mas eu acho que temos que trabalhar naquilo mais próximo do ideal e aquilo que não gere um retrabalho, aquilo que não faça a gente tirar a matriz novamente do depósito e também porque isso gera economia. Se você fez numa qualidade muito melhor, mas também resguardando a autenticidade do documento, não pode transformar num outro documento, porque o documento tem lá aquela cor daquele tempo, daquela forma de produção, aquele ruído. Óbvio que você pode trabalhar o ruído por uma difusão, mas há uma outra questão aí que... **(risos)**

WMP: **(risos)** Nós estamos na parte final, faltam três perguntas para terminar. Nós já falamos sobre isso, mas agora eu vou aproveitar pra a gente discutir o regimento. Eu reparei que o regimento a partir de 2011 não detalha as sessões, áreas, equipes subordinadas às coordenações, no nosso caso à CODAC. Apesar de regimentos anteriores chegarem a esse nível de definição dos nomes e a atribuições das instâncias subordinadas às coordenações. Como isso é decidido agora? Porque o Marcus me deu uma ideia de que isso hoje não é preocupação regimental, a preocupação regimental fica nas coordenações, mas e aí, como é que fica os nomes das equipes? Agora você tem um nome... antes era Seção de Filmes, era uma coisa mais de repartição, agora é equipe. O nome se humanizou, isso é positivo.

ALSN: Sim, sim, sim.

WMP: Isso é positivo, porque quem trabalha não é a seção são as pessoas que está lá, mas como é que isso está decidido, como é que isso funciona agora? Porque antes você tinha o cargo de chefe da seção, ou de supervisão da equipe, de 2011 pra cá isso não consta mais. Eu só consegui pra fazer uma tabelinha lá com a evolução dos nomes regimentais... dois nomes da seção, eu

tive que capta das capas dos relatórios de atividades, porque eu casei com ano e aí consegui preencher lá a tabela. Você tem ideia do por quê isso aconteceu, de que forma? Qual o objetivo de você não prever o nome, as atribuições das sessões que cuidam dos gêneros, né? Porque aí você está separando gênero, a coordenação o guarda-chuva, as sessões são os gêneros...

ALSN: Sim.

WMP: Ou seja, os filmes e vídeos, mapas, iconografia, etc. Você tem ideia, você tem uma ideia, você tem uma opinião formada sobre isso? Isso é uma discussão, não é? Porque isso é uma coisa que reparei na pesquisa e queria bater isso com você.

ALSN: Eu acho que há uma discussão sim, e há uma discussão até pra que não exista dessa forma, que o processamento técnico seja um só.

WMP: Entendi.

ALSN: Então é processamento técnico. Então em 2017... eu acho que está muito relacionando também à gestão de quem estava à frente, então eu acho que deixar uma marca. Eu acho que nessa época era o Diego [Barbosa da Silva] que era o diretor do Arquivo Nacional, então ele provocou muitas mudanças em nomes de equipes... eu acho que foi a forma como ele entendeu de funcionamento do Arquivo Nacional. No caso específico da CODAC eu acho que existir ainda, até a coordenação é algo de resistência (risos) por conta de uma visão, de um processamento técnico integrado, mas integrado na estrutura. Por isso que a gente busca um processamento técnico integrado na prática, porque a gente sabe que essas especializações são importantes. O cara que lê um mapa ele lê de um mapa de uma forma completamente melhor e mais especializada do que aquele que lê um documento audiovisual, um documento iconográfico. Então essa integração ela pode existir no âmbito de um planejamento, de uma descrição multinível cada fez mais integrada.

Eu não sei se no regimento isso acontece por estar atrelado a gratificações, se são cargos de confiança, DAS, e com substitutos... que quando nos impedimentos legais... aí eu não sei se essa formalização, o supervisor aí ele teria também um substituto nos seus impedimentos. Aí isso teria a ver com gratificações que podem não existir, mas existem portarias que nomeiam como supervisor da equipe, né?

WMP: Perfeito.

ALSN: Mesmo não estando no regimento, na portaria diz que vai ser...

WMP: Fulana de tal, né? Entendi.

ALSN: Eu sinceramente não sei te responder sobre isso. Talvez seja válido uma pergunta direcionada para a assessoria de planejamento do Arquivo Nacional.

WMP: Perfeito.

ALSN: Porque eu realmente não sei. Eu acho que também era um momento em 2017 que o ministério da justiça também queria um regimento. Eu acho que isso também voltou há pouco tempo de ter um novo regimento pro Arquivo Nacional e que eu não sei como está agora com toda essa mudança no MJSP, mas hoje a minha opinião é que importante, sim, ter essa divisão por gêneros documentais por conta dessa especialidade, pelo Arquivo Nacional ser uma matriz de conhecimento, experiência em outros arquivos da dimensão do Arquivo Nacional. Eu já fiz esse levantamento, a gente tem que comparar o Arquivo Nacional não com um arquivo municipal, não com Arquivo Nacional do Uruguai. E não é desmerecendo, é o tamanho mesmo, a gente tem que comparar o Arquivo Nacional do Brasil com o do México, com o NARA, nos Estados Unidos, com esses arquivos a gente tem que comparar, por conta da dimensão do arquivo. Eu acho que a especialidade é importante para o Arquivo Nacional e essa integração se busca no planejamento e na prática, e isso a CODAC tem procurado fazer muito bem porque é inclusive uma defesa da sua existência.

WMP: Perfeito. Para encerrar, como você vê o futuro dos arquivos audiovisuais e o papel do Arquivo Nacional nesse cenário?

ALSN: Eu acho que é uma grande oportunidade pra o Arquivo Nacional se colocar mais nesse cenário, principalmente no Brasil. Aquilo que a gente falou lá no início, o Arquivo Nacional continua sendo uma instituição sólida, com um corpo muito qualificado e ele faz parte de fóruns internacionais importantes, como a Federação Internacional de Arquivos de Filmes, a Coordenação Latino-americana de Imagens em Movimento, participa também da ALA, Associação Latino Americana, do Conselho Internacional de Arquivos. Então eu acho que o Arquivo Nacional pode fazer mais ainda nesse contexto. A atual gestão do Arquivo Nacional também acredita nisso. Então tem um diálogo muito próximo tanto com a direção como com a Coordenação-Geral.

Eu tenho oportunidade de levar as demandas... dessa preocupação a gente fez recentemente um projeto pra criação de um laboratório de restauração digital e digitalização de acervos audiovisuais. A gente fez pesquisas com cinematecas, com arquivos, a gente apresentou o Arquivo Nacional pro Conselho Superior do Cinema no final do ano passado.

WMP: Legal.

ALSN: Eu e a diretora fomos lá numa reunião com conselheiros, com ministros de estado e a gente foi lá e falou: olha, o Arquivo Nacional existe, o Arquivo Nacional tem documentação audiovisual que pode servir... porque nessa reunião tem representantes de canais de TV, representantes da Netflix, telecomunicações. Então a gente teve uma voz lá, então esse é um lugar que a gente tem que estar e para ser um lugar também preparado pra receber as novas

produções audiovisuais. Aquilo que é produzido pelo Executivo Federal, que é algo que me preocupa muito que muitas vezes eu acho que a gente vai receber ainda muitas fitas dos anos 80 e 90, mas anos 2000 eu me preocupo. E a diretora até já pediu também para que a gente possa escrever algo nesse sentido por conta da terceirização desse trabalho. Os ministérios tinham, uma câmara, tinha alguém ou que deixava uma fita. Esses arquivos digitais agora eu não sei, há uma preocupação muito grande do que é entregue depois. Até: “ah, vamos os contratar uma empresa terceirizada em cobrir um evento”. O que ela tem que entregar pra você depois.

Eu acho que na semana passada saiu na CONJUR quais são os padrões dos arquivos de sustentação oral, o que tem que ser MP3, MP4. Tudo isso que a gente tem que pensar. Então o Arquivo Nacional também tem que estar nesse lugar da produção do que está sendo feito hoje, mas estar na política de preservação digital que o Arquivo Nacional tem e que a parte de audiovisual e sonora está sendo estudada para atualização.

WMP: Entendi. Então tem uma política de preservação de filmes e vídeos...

ALSN: Tem.

WMP: E tem uma preservação específica pro digital. E isso que...

ALSN: Não, tem uma política de preservação digital do Arquivo Nacional que abarca tudo isso.

WMP: Está ótimo. Chegamos finalmente ao fim.

ALSN: Eu acho que eu falei muito, né?

E: Eu quero te agradecer demais a tua paciência e boa vontade, porque ficou uma entrevista excelente, um material que vai ser muito rico pra nós.

FIM

ANEXO A – Depoimento de Clóvis Molinari Júnior, Pioneiro da Seção de Filmes

Rio de Janeiro, 19 de março de 2019

Depoimento de Clóvis Molinari Júnior

Duração: 35min 26seg

Depoimento filmado pela ONG SER Cidadão, que atua na área de educação em arquivos no AN. Os registros originais são audiovisuais, mas as transcrições foram feitas com a audição de arquivos sonoros.

Palavras-chave: Clóvis Molinari Júnior, Arquivo Nacional, Seção de Filmes, entrevista, História Oral

CMJ: Quer que eu me apresente antes?

E: Por favor, já está gravando, pode ficar à vontade.

CMJ: Pode ficar à vontade tipo tirar a roupa?

(Risos)

CMJ: Meu nome é Clovis Molinari Júnior, eu sou funcionário do Arquivo Nacional desde 1981, no entanto em 1979, portanto, há 40 anos atrás, eu fui estagiário. Naquela época, o Arquivo Nacional funcionava do lado oposto onde funciona hoje. Funcionava na Praça da República, mais conhecido como Campo de Santana, num prédio ao lado da 14ª Delegacia de Polícia. Hoje esse prédio é o Museu da Casa da Moeda. Naquela época o prédio não era adequado pra funcionar como a maior instituição arquivística da América Latina.

Naquele tempo, 1979, já estou me reportando ao período em que eu fui estagiário, o Arquivo Nacional era dirigido pelo... – meu Deus do céu! Você vai ter que dar um tempo aí porque eu... Naquela época o Arquivo Nacional era dirigido por Raul Lima, 1979, época em que o presidente da República era o general João Batista de Figueiredo, governo de transição entre Geisel e Figueiredo, e o ministro da Justiça era o Ibrahim Abi Ackel. E como o Arquivo Nacional durante muitotempo foi vinculado ao ministério da Justiça, o ministro convidou Celina Vargas do Amaral Peixoto para ser diretora do Arquivo Nacional.

A Celina foi uma das criadoras, se não a criadora do CPDOC, Centro de Pesquisa e de Organização Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas. E Celina, como eu fazia estágio lá, ela resolveu, ao chegar no Arquivo Nacional lá na Praça da República, na antiga sede, aCelina decidiu modernizar o Arquivo Nacional, ela percebeu que era preciso um choque de gestão para que o Arquivo Nacional pudesse funcionar não só fisicamente em boas condições, como no seu corpo técnico, porque o corpo técnico do Arquivo Nacional até então, como nós éramos e ainda

somos parte vinculados ao Ministério da Justiça, o Arquivo Nacional naquela época era constituído também de muitos funcionários da Polícia Federal, de outros órgãos públicos que às vezes eram conduzidos ao Arquivo Nacional e não capacitados, quero dizer, não preparados para a missão. Celina então promoveu diversos cursos, trouxe pessoas muito especializadas, nos mais diversos campos, grandes arquivistas, e inaugurou um processo que nós denominamos hoje que foi primeiro processo de modernização institucional do Arquivo nacional.

Portanto, nós que chegávamos, eu por exemplo, era historiador, formado em história, existiram alguns arquivistas e muitos cientistas sociais, claro que existiam técnicos também para laboratório fotográfico, laboratório sonoro, mas a grande maioria a Celina preferiu contratar historiadores porque ela acreditava naquele tempo que os historiadores teriam maior facilidade de entender o mundo da Arquivologia do que o contrário, os arquivistas entenderem o processo histórico.

Hoje a realidade mudou, mas naquela época o curso de Arquivologia estava dando seus primeiros passos para também um processo de modernização como hoje indiscutivelmente o curso alcançou uma grande excelência, mas naquela época ainda não havia esse status.

Então, se você analisar todos funcionários que entraram pro Arquivo Nacional no primeiro contrato de convênio com a FGV em 1981, vocês vão observar que a grande maioria é formado de historiadores e cientistas sociais e uma parcela de arquivistas.

Eu faço parte desse grupo de historiadores que também tinha um casamento com cinema porque eu era estudante de história da UERJ e ao mesmo tempo realizador de cinema, de filmes e também tinha feito cinema em São Paulo, minhas origens, eu sou paulista do interior, e numa vontade louca de mudar de cidade, de mudar de estado eu acabei vindo pra o Rio de Janeiro e fiz meu curso de história na UERJ e ao mesmo tempo era um cinéfilo, apaixonado pelo cineclubismo... os cineclubes daquela época funcionavam como áreas de projeção de filmes e debates. Era um momento difícil, final da ditadura militar e nós aproveitávamos o cineclubismo paramobilizar as pessoas para a redemocratização do Brasil, pelo fim da ditadura militar.

Então como eu também fazia filmes, eu andava sempre com uma câmara super 8 pela cidade, hoje esse acervo está todo guardado e é um acervo importante porque eu filmava praticamente todos os dias – nós criamos uma sala de exibição de filmes. Então desse casamento entre cinema e história eu acabei no Arquivo Audiovisual. Então a Celina entendeu que eu deveria me especializar ainda mais e fui então fazer um estágio na Alemanha e visitei vários países europeus e também da América Latina para ver como é que funcionava.

Como o Arquivo Nacional funcionava num prédio inadequado, sem ar condicionado, naquela época era muito difícil ar condicionado, eram ventiladores enormes, sem controle de temperatura e umidade... eu me lembro que a primeira subdiretora foi Carolina Malan.

E Carolina Malan, esposa do Pedro Malan, ela foi até o México porque o México ia passar pelo mesmo processo. Um prédio histórico, muito antigo, seria transformado no arquivo mexicano e ela foi, tirou fotos, fez um grande relato no auditório do Arquivo Nacional para que nós percebêssemos o desafio que seria modernizar o Arquivo Nacional.

Paralelamente a tudo que fazíamos do outro lado que era no meu caso pegar as fotos mais antigas... como estagiário eu trabalhei nos arquivos privados, arquivo textual, depois de estagiário eu fui então nesse primeiro convênio com a FGV designado para cuidar das fotografias da hoje conhecida coleção O2, a coleção de fotografias da *Belle Époque* da década de 10, 20, e mais maravilhosos que o Arquivo Nacional tem. Naquela época a iconografia era juntada, era unida à cartografia, mapas e fotos eram juntos e começamos a ver, abrir pacotilhas, pacotes imensos que raramente tinham sido abertos. Assim, mexidos mesmo, com critério, descobrir foto por foto, o valor de cada uma, que tipo de embalagem essas fotos teriam que ter, a necessidade de se fazer um negativo para cada positivo. E esse trabalho era um trabalho tão especializado que nós recebemos a visita de um grande, um grande especialista na área que é o João Sócrates de Oliveira.

Ele veio de São Paulo e periodicamente como consultor ele nos orientava como é a fotografia, como é constituída a fotografia, sabe: a base, o substrato, a emulsão, a prata, porque que a fotografia se decompõe, porque que a umidade produz a hidrólise, a separação da camada formadora da imagem da base, porque a ferrugem, os grampos de metal prejudicavam também os documentos, não só fotográficos, mas papéis. E recebemos uma aula imensa, de valor incalculável para todo esse pessoal que passou por uma reciclagem. Nós fomos reciclados para o arquivo, os cientistas sociais, os historiadores, os cineastas, os fotógrafos, enfim, todo mundo que entrou nesse processo primeiro de modernização institucional passou por essa prova, sabe? Esse processo. Inclusive jurídico, nós tivemos aulas com um grande jurista que nos explicava qual era a função do arquivo.

E o primeiro diagnóstico que foi feito descobriu-se que nós tínhamos objetos museológicos, objetos tridimensionais, tínhamos objetos bibliográficos e havia então uma grande discussão sobre qual era a finalidade daquilo, qual é o verdadeiro documento que deve permanecer no arquivo e aquilo que não é. Então muitas perguntas foram feitas, muitos objetos tridimensionais foram trocados com outras instituições.

É uma época também que chama muita atenção, pelo menos na minha memória, o que nós fomos profundamente apaixonados pela missão, pelo Arquivo Nacional. Era uma geração antiga, que ficou um pouco enciumada com a chegada da juventude, naquela época, eu era um desses jovens, e nós tínhamos uma vontade louca de modernizar, descobrir os arquivos e melhorar as condições de guarda e conservação.

Paralelamente a isto tudo a Celina estava negociando, nós não sabíamos, a mudança para esse espaço que estamos hoje, que era a antiga Casa da Moeda, que é tão antigo quanto o Arquivo Nacional.

O Arquivo Nacional ele nasce como um projeto em 1824... veja, 1824 e se torna realidade em 1836, se eu estou enganado talvez seja até 36. Esse ano passado, de 2018, o Arquivo Nacional comemorou 180 anos de existência. Logo é uma instituição bicentenária, quase bicentenária, a bicentenária mesmo é o Museu Nacional, que pegou fogo, que tinha 200 anos. Primeira residência da família real na cidade do Rio de Janeiro, quando o RJ passou a ser a capital do império português, do reino de Portugal com a vinda de D. João VI. A cidade do Rio de Janeiro começa a ser formar a partir de São Cristóvão para cá, e não o contrário. Então nasce tudo lá, não existia o Aterro do Flamengo... enfim, a história da cidade ela tem um capítulo à parte, mas ela é interessante, porque o Arquivo Nacional, na velha sede, reuniu uma turma de abnegados e apaixonados pela missão, nós ficamos encantados. Contudo, não existia ainda o arquivo cinematográfico, o arquivo fonográfico em grande quantidade, havia uma certa timidez do ponto de vista do suporte moderno audiovisual, mas era riquíssimo em relação à documentação escrita, sobretudo sobre o período da guerra do Paraguai. Há aqui uma vasta documentação que registra o período do império. No caso da documentação cartográfica, tem mapas do século XVII, XVIII, no caso fotográfico a fotografia nasce no final do século XIX, então nós temos as fotografias do período da passagem, do XIX pro XX.

No caso do cinema tínhamos poucas coisas, isso tudo, esse enriquecimento da área cinematográfica acabou por acontecer no período da modernização da Celina, quando vários filmes começaram a chegar e é por esse motivo que Celina investiu em vários funcionários, um deles era eu que fui fazer o curso de técnicas de preservação de documentação audiovisual, no caso cinema e o vídeo. E o vídeo era um desafio enorme, que nós sabíamos que os vídeos teriam vida curta, e a película mal conservada ela provocaria uma síndrome do vinagre, o cheiro do vinagre ficaria no ar em decorrência da evaporação do ácido acético que provocaria a destruição primeiro da cor, e se o filme fosse preto e branco da própria imagem.

Não só as fotografias e os filmes eram extremamente delicados, o material que era negativo, como os discos também sonoros que aqui tinha discos de 30 e tantas polegadas, discos muito

grandes que tinham vitrolas especiais para botar para a gente escutar os discursos do presidente Getúlio Vargas que eram gravados pela agência nacional. Então historicamente pra resumir, o Arquivo Nacional nasce em 1824, por decreto, em 36 ele se torna uma realidade... se precisar corrigir depois essas datas vocês corrijam – e após essa criação, nós tivemos 2 ou 3 sedes, era Arquivo Público Brasileiro, que funcionava lá no Largo da Carioca, e tivemos 3 ou 4 sedes, até chegar lá do outro lado da Praça da República e posteriormente aqui, na antiga Casa da Moeda. A chegada aqui foi no ano 2000. Nós fomos beneficiados com verbas significativas no governo FHC na gestão do chefe da Casa Civil que foi o Pedro Parente. O Pedro Parente investiu com capital das 10 maiores empresas estatais para reunir esse dinheiro e restaurar esse conjunto arquitetônico. Mas antes da restauração nós funcionávamos apenas no bloco F, apenas ali. Era o único prédio ocupado. Esse espaço todo que vocês estão vendo belíssimo, era ocupado pelos morcegos, era casa de morcegos. Existem fotografias incríveis que demonstram esse abandono, durante muito tempo. A Casa da Moeda foi para Santa Cruz e esse prédio ficou. Esse prédio também tem uma mística. Ninguém entende como essa arquitetura neoclássica, de uma beleza estonteante tenha sido feita para ser Casa da Moeda. Aí há uma lenda, uma lenda de que... até hoje não sabemos quem é o autor dessa edificação. A lenda diz que o mesmo autor teria sido contratado para construir no Chile o palácio presidencial e se vocês se lembrarem o palácio presidencial chileno se chama Casa de la Moeda e nós temos um aspecto presidencial. Então a lenda, não comprovada, evidentemente, é uma lenda, é de que houve troca das plantas, então a planta presidencial veio pra cá e a planta da Casa da Moeda foi pro Chile, mas nunca foi comprovado isso. Eu gostaria muito que isso fosse comprovado, seria maravilhosa essa lenda, né? Mas quando houve as obras nós procurávamos... toda vez que aparecia uma pedra muito grande, nós íamos com uma câmara... na sessão do Pablo, o Fernando, a seção de vídeos tem várias fitas. Nós íamos correndo lá na esperança de encontrar a caixa preta. Porque naquela época era comum as estruturas dos prédios em construção ter um buraco onde botavam ali objetos, decretos, a autoria da planta, a planta, e nunca encontramos a caixa preta da Casa da Moeda e do Arquivo Nacional atual.

Então isso é um aspecto, o arquivo nasce, passa por dificuldade. Nasce com essa missão de dar atendimento primeiro ao próprio estado, toda vez que o estado necessitasse de informações o Arquivo Nacional seria essa fonte de informação e ao cidadão. Todo cidadão que aqui procurasse informações sobre a história do Brasil ou sobre a sua própria história, na medida que temos aqui arquivos de registros de nascimentos, patentes, entrada de imigrantes que vieram nos vapores, na virada do século, sobretudoos italianos e portugueses. É uma área da sala de

consulta muito pesquisada, pesquisada por isso, as pessoas vêm em busca do direito da dupla cidadania.

E aí tem um ponto que eu vou dar um salto no tempo pra dizer que depois de 81, 82, 83, quando nós nos preparamos para o desafio da modernização chegou o ano 2000. E, no ano 2000 houve uma crise na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e por decisão interna lá do Museu os filmes teriam que sair do Museu, do MAM, e a cinemateca que era importantíssima, e ainda é, dirigida pelo maravilhoso Cosme Alves Neto, estava numa crise muito grande e muitos diretores tiveram que tirar seus filhos de lá e levar para São Paulo a cinemateca brasileira, mas muitos diretores preferiram ficar no Rio de Janeiro, porque como nós já tínhamos um depósito climatizado muitos diretores deixaram os filmes aqui.

Então de dois filmes iniciais... o primeiro filme aqui, do Arquivo Nacional foi sim O Homem voa, sobre o Santos Dumont, depois um outro documentário, depois mais alguns filmes, cerca de uma dúzia dos IPES, Institutos de Pesquisas de Estudos Sociais, mais nada. Claro que eu preciso me lembrar dos 11 fotogramas de Cunha Salles. Como o Arquivo Nacional funcionava também como área de registro de patentes teve um sujeito chamado Cunha Salles que quis registrar no Arquivo Nacional do Ministério da Justiça a patente da invenção do cinema. Ele era um farsante maravilhoso porque justamente produzia remédios que produziam curas miraculosos. Ele era químico, ele sabia como funcionava tudo aquilo, e também foi um dos inventores do jogo de bicho no Rio de Janeiro. Cunha Sales, mereceu um filme essa pessoa. Ele morreu de lepra, está enterrado em Niterói. Eu estou esboçando a palestra, estou esboçando o roteiro sobre a vida dele. Esses outros fotogramas, os originais estão aqui é o mais antigo pedaço de cinema da história do cinema brasileiro, que é original, é de 1897. Não há em outro local uma película cinematográfica tão antiga quanto essa, apesar de pequeno, 11 fotogramas. Apesar de termos esse material tão antigo, o cinema demorou pra chegar no Arquivo Nacional, só chegaria mesmo com a crise da cinemateca do MAM, quando desses uma dúzia, mais dois... cerca de 20 filmes nós passamos a quase 100 mil filmes hoje. Então vieram filmes não só produtores de cinema comercial, como também coleções perdidas que nós salvamos, como das TV Tupi. A Agência Nacional também seria perdido, incinerado e nós conseguimos resgatar. Então aos poucos a área do audiovisual foi enriquecendo cada vez mais com filmes de grande valor cultural e artístico pra hoje chegar a uma quantidade considerável. Nós talvez sejamos o segundo maior arquivo de vídeos do Brasil, a cinemateca é a maior, a do MAM ela foi muito grande, depois reduziu, mas agora está se recompondo. A cinemateca do MAM não acabou como a diretoria do Museu de Arte Moderna pretendia em função da decomposição dos filmes, do cheiro do vinagre, da possibilidade de ameaçar a pinacoteca. Isso tudo justificou,

justificava na época, a tentativa de eliminar, mas com a luta heróica de alguns funcionários do MAM a cinemateca se manteve viva e continua viva até hoje. E nós entramos também nesse circuito com a vinda de muitos filmes pra cá. Temos várias coleções, arquivos privados e arquivos públicos.

Essa história, em resumo, do Arquivo Nacional que chega a 2019 com 181 anos de existência a ser uma instituição que está em processo de reelaboração das suas funções. O Brasil está mudando, o mundo digital chegou, há uma discussão enorme sobre o que fazer com os originais em relação à digitalização. Evidente que ninguém discute mais que digitalizar é importante pra dar acesso e em alguns casos até pra preservar porque alguns formatos como VHS, alguns materiais magnéticos não sobreviverão por muito tempo e o digital é a solução também, mas é preciso tomar muito cuidado por dois aspectos. Primeiro que os originais como um quadro de Picasso, como a Carta de Caminha e a Lei Áurea ela nunca será menos importante do que uma cópia digital. A cópia original é secundária, é derivada, original é original. No caso da pintura, no original da pintura está ali os traços do Van Gogh, qualquer outro pintor, isso dá um valor enorme ao original, mas o mundo digital veio para favorecer o atendimento aos usuários, à pesquisa. Então o Arquivo Nacional evidentemente que avançou muito nesse aspecto. E nós, a minha geração que está como se diz, dias contados, muito em breve sairemos do Arquivo Nacional, por força da lei. Eu sei que tem gente que se não tivesse essa lei, morreria aqui com 100 anos, jamais iria embora, mas somos obrigados a ir porque existe uma legislação que impede que você fique.

Eu estou pertinho dessa data e isso causa uma certa dor porque eu acabei virando, eu e o arquivo, carne e unha e quando a unha sai vai sangrar. Então eu estou prevendo um sofrimento muito grande pra toda essa geração da década de 80 quando sair do Arquivo Nacional. Sobretudo porque não temos um plano de carreira... não sei se cabe aqui um tipo de protesto, acho que não, né? A gente teve um salário e vamos nos aposentar com um terço dele. Então a gente trabalha 40 anos numa instituição, entregando a nossa vida e vamos nos aposentar e vamos parar... é capaz de precisar morar na Casa do Artista, sabe? (rindo) morar numa vaga, morar num apartamento pequeno ou voltar para a minha casa onde eu nasci lá no interior. Esse finalzinho é claro que não presta, mas eu quero, faço questão de dizer isso pra vocês. Próxima pergunta ou não, eu já falei tudo? [...]

CMJ: Com relação ao Ser Cidadão que é um projeto muito legal dentro do Arquivo Nacional, o que eu tenho a dizer pra vocês jovens, muito jovens é, primeiro, estudem, se especializem, não no sentido da especialização única, como se fossem médicos, sejam clínicos gerais,

aprendam o processo inteiro, a história, como se guarda um documento. Agora, fundamentalmente, façam não só pelo salário, não só pelo emprego, faça por paixão. Isso pra mim é fundamental.

Vocês não vão apenas salvar o Arquivo Nacional se fizerem por paixão, vocês vão salvar as suas próprias vidas, porque fazeres coisas com paixão significa contribuir pra o cidadão e contribuir para que você seja uma pessoa feliz, não realizada porque não existe isso, mas que vocês sejam conscientes que tiveram um papel importante e que cumpriram para as gerações que virão.

Nós trabalhamos não para o presente... claro, trabalhamos pra o presente, estamos lá na sala de consulta, atendemos diariamente, mas a gente trabalha visando as gerações que virão e se temos 180 anos, teremos 280 anos com certeza. Isso se o mundo não acabar, se o meteoro prometido não vier para acabar com o planeta, as futuras gerações vão encontrar nossas digitais em tudo que fizermos aqui, em cada tijolo, em cada ficha, em cada filme que nós preservamos, indexamos, catalogamos.

Então eu jugo importante a sabedoria, o conhecimento, a oportunidade que vocês devem ter e a paixão no exercício da profissão. Que o mundo do arquivo é o mundo da história. A história é fascinante, a história é fascinante. Não é só preciso gostar de cinema, é preciso gostar da sua própria história que vai revelando aspectos que tentam inverter. Você sabe que a todo momento há uma luta ideológica em relação ao que aconteceu. Os vencedores... dizem que a história é contada pelos vencedores, mas os derrotados tiveram espaço para começar a contar a sua história, mas os vencedores vêm de novo e tentam abafar. Então, não existe uma verdade absoluta, mas a paixão é um desejo indispensável para quem exerce a profissão.

É o meu... não é conselho, não se dá conselho, mas é a minha sugestão muito profunda que eu dou a vocês, que estudem, abracem a profissão e exerçam com paixão. Com paixão separado, não é compaixão, com paixão. Ok? Obrigado.

CMJ: Um ligeiro parêntese para falar sobre a minha participação nesse processo histórico do Arquivo Nacional. Eu necessariamente preciso dizer porque talvez nenhuma outra pessoa fale. Eu não gosto muito de falar de mim mesmo, mas eu fui fundador da sessão de filmes do Arquivo Nacional, não existia. Junto com Marcus Alves e... eu chamo ele de Daniel...

E: Agnaldo.

CMJ: E Agnaldo Santos. Começar de novo? E Agnaldo Santos, nós criamos, eu era supervisor da seção de filmes e em seguida, depois da crise da cinemateca do MAM, como nós estávamos cheios de filmes nesse pátio maravilhoso, eu fui um dos gestores na concepção do festival

chamado Recine, Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Cada ano era um tema. Trouxemos várias pessoas, exibimos filmes inéditos, filmes restaurados.

Então as minhas três principais contribuições ao Arquivo nacional foram, primeiro a criação da seção de filmes. Segundo, a criação do Festival de Cinema de Arquivo, Recine; e o terceiro é a trazida, recolhimento ou a... não sei como, a arqueologia que eu fiz de recebimento de filmes que eu não levei pra minha casa, filmes inclusive que deram pra mim, eu trouxe pro arquivo. TV Tupi, sabe? O arquivo da Presidência da República, quando eu passei por lá encontrei na Agência Nacional que eu vi que iam destruir eu fui lá e salvei. Então a minha contribuição pra o enriquecimento do arquivo audiovisual na área musical a coleção do Franceschini, que eu convenci o Franceschini a depositar no Arquivo Nacional os discos da era de ouro da música popular brasileira. E existem outros exemplos, então é só um registro pra ficar retratado aqui nesse meu rosto esses últimos dias de paupéria, esses últimos dias de vivência no Arquivo Nacional...