

O ARQUIVO NACIONAL E O DESAFIO DE PRESERVAR O ACERVO DA CINEMATECA DO MAM-RJ, NOS ANOS 2000

The Brazilian National Archive and the challenge of preserving the MAM-RJ Cinematheque collection in the 2000s

Walmor Martins Pamplona¹

Resumo

O presente artigo tem o objetivo de descrever e analisar a trajetória da equipe responsável pelo tratamento técnico de filmes e vídeos, no Arquivo Nacional, ao longo dos anos 2000, década que tem dois marcos transformadores importantes, no âmbito do setor de filmes: a crise da Cinemateca do MAM-RJ e o concurso público que possibilitou uma reorganização da seção, justamente no momento em que o acervo e as exigências de preservação aumentavam. Tal artigo é um recorte da dissertação “Documentos audiovisuais nos arquivos: um estudo sobre a trajetória da Seção de Filmes do Arquivo Nacional” (PPGARQ, 2020), que elaborou 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 descreve as origens, as tradições e as referências — com destaque para a Cinemateca Brasileira (SP) e a Cinemateca do MAM-RJ, cujas experiências pretéritas serviram de fonte — que orientaram o Arquivo Nacional, no tratamento desses documentos audiovisuais, bem como possíveis pontos de inflexão que determinaram as ações e as estratégias de gestão desenvolvidas e adotadas, ao longo do tempo. Por meio da 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, pretendeu-se investigar a trajetória em estudo.

Palavras-chave: Seção de Filmes. Arquivo Nacional. Arquivos audiovisuais. Gestão de arquivos audiovisuais.

Abstract

This article aims to describe and analyze the quest of the team responsible for the films and videos technical processing, at the (Brazilian) National Archive (NA) throughout the 2000s. This decade had two significant turning points for the film sector: the *Cinemateca do MAM-RJ's* crisis and the NA's public personnel selective process allowing a section reorganization, precisely when the collection and the demands for preservation were increasing. The present work is an excerpt from the master's degree dissertation “Audiovisual documents in archives: a study on the journey of the Film Section of the Brazilian National Archive”(PPGARQ, 2020), a study on the development of audiovisual records processing, by the area responsible for this documentary genre, within NA. By analyzing institutional structures and practices in the management of audiovisual archives, this study describes the origins, traditions, and references guiding the National Archive of these audiovisual records processing. It also considers possible milestones determining management actions and strategies developed and utilized over time.

The objective was to investigate all that quest by reading bibliography on audiovisual archives, collecting and analyzing records within the scope of the National Archives. Interviews with technicians and managers of films and videos archive also made possible the present study.

Keywords: Films Section. (Brazilian) National Archive. Audiovisual archives. Audiovisual archives management.

¹ Mestre em Gestão de Documentos e Arquivos pelo Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGARQ/UNIRIO) Brasil. Doutorando em Ciência da Informação pela Universidade de Coimbra. Portugal. E-mail: walmorpamplona@gmail.com.

Introdução

Nos anos 2000, a trajetória da equipe responsável pelo tratamento de filmes e vídeos do Arquivo Nacional foi marcada 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. 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. O episódio da custódia do acervo do MAM, adicionado às relações que, desde os anos 80, foram mantidas entre o Arquivo e as cinematecas — do MAM-RJ e a Cinemateca Brasileira (SP) — é uma evidência do influente diálogo com essas instituições congêneres.

Um dos pressupostos da pesquisa realizada é de que a história dos métodos de gestão, adotados pelo setor audiovisual do AN, tende a ser uma referência importante para qualquer profissional ou pesquisador, traduzindo-se num ponto de partida para o tratamento de acervos audiovisuais.

O estudo produziu também entrevistas com os principais atores envolvidos na formação da seção de filmes do Arquivo Nacional, visando tanto a complementar as fontes bibliográficas e arquivísticas, usadas no levantamento de dados, como também a oferecer essa nova fonte, já conferida, transcrita e autorizada para usos, aos futuros interessados pelo tema.

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 descrevam suas trajetórias. Sobre a história da Cinemateca 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 da 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 audiovisuais no arquivo corrente da instituição, entre outras fontes primárias.

A dissertação, fonte deste artigo, descreve a trajetória da Seção de Filmes — seu primeiro nome — desde a origem regimental, em 1958, até 2020, quando a pesquisa se encerra (PAMPLONA, 2020).

Breves considerações sobre as cinematecas que foram referência para a Seção de Filmes

Vamos nos deter rapidamente em apresentar as duas instituições que dialogam com a história do AN — Cinemateca Brasileira e do MAM-RJ — antes de focar no objeto empírico deste artigo: a trajetória da Seção de Filmes do Arquivo Nacional, durante a década de 2000.

Para entender a intrincada trajetória institucional da Cinemateca Brasileira, é imprescindível recorrer ao pesquisador Carlos Roberto de Souza, por meio de sua tese “A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil” (ECA/USP, 2009):

O caso Cinemateca Brasileira é o exemplo mais complexo no plano nacional e talvez latino-americano dos arquivos de filme. Criada como associação privada — Clube de Cinema de São Paulo (1946) —, passou em seguida a departamento de uma associação privada — Fílmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949). Desligada dessa, transformou-se em entidade autônoma — Associação Civil Cinemateca Brasileira (1956). Para que pudesse

assinar um convênio com o governo do Estado de São Paulo mudou seu estatuto jurídico para o de fundação — Fundação Cinemateca Brasileira (1961). Como “entidade autônoma” foi incorporada à Fundação Nacional Pró-Memória do Ministério da Educação e Cultura, mediante salvaguardas que lhe garantiam autonomia administrativa e de gestão sobre o acervo (1984). Passou, ainda como vinculada à FNPM, ao âmbito do Ministério da Cultura (1985). Foi vinculada ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (1991) quando da extinção do Ministério da Cultura e criação da Secretaria de Cultura da Presidência da República. Com a recriação do Ministério da Cultura, passou a órgão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1992). Finalmente (2003), tornou-se órgão da administração direta, vinculada à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Existe uma perspectiva, ou antes um desejo, de que volte a ser novamente Fundação Cinemateca Brasileira, com a personalidade jurídica de fundação pública — vinculada ao MinC — de direito privado, mas isso depende de uma alteração constitucional autorizando novamente (como aconteceu no passado) o governo a criar fundações (SOUZA, 2009, p. 47).

Segundo Souza, em 2009, a Cinemateca Brasileira guardava cerca de 200 mil rolos de filmes e milhares de objetos digitais. A instituição recebia, segundo o estudo, anualmente centenas de títulos, cuja preservação é de responsabilidade da Cinemateca Brasileira (SOUZA, 2009).

Importante ressaltar que as interfaces que se estabelecem com as demais instituições servem, neste estudo, para aprofundar o entendimento de como a gestão de documentos arquivísticos audiovisuais acontece no AN, nosso objeto de análise.

O pesquisador José Luiz de Araújo Quental, 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 da primeira fase da Cinemateca do MAM-RJ.

Tomamos como marco inicial para a história da Cinemateca do MAM o ano de 1948, uma vez que é nessa data que encontramos as primeiras referências à mesma, ainda que sem essa denominação. Em 03 de maio daquele ano foi realizada a reunião de fundação do Museu de Arte Moderna, em cuja ata consta como um dos elementos de sua missão a formação de uma filmoteca com o objetivo de auxiliar a divulgação da arte moderna no Brasil. [...] A pesquisa segue até o ano de 1965, pois entendemos que ali se encerra uma primeira fase da Cinemateca do MAM. É nesse ano que Cosme Alves Neto, então um jovem cineclubista, assume a direção da instituição, cargo em que permaneceria por cerca de trinta anos (QUENTAL, 2010, p. 11).

O pesquisador pondera que a Cinemateca é um departamento do MAM, mas sempre foi vista “como entidade autônoma ao restante da instituição, com uma história que pode ser refletida e escrita à parte.” Interessante a autonomia que o autor observa:

Em parte, essa autonomia foi assimilada pelo próprio Museu. Isso fica claro, por exemplo, quando atentamos para os marcos comemorativos do MAM. Em 2008, foram celebrados os 60 anos do Museu, numa referência à Assembleia Geral de fundação realizada em 03 de maio de 1948, enquanto que, três anos antes, em 2005, havia se comemorado o cinquentenário da Cinemateca, lembrando a primeira sessão de cinema promovida em 07 de julho de 1955 no auditório da ABI. Além da Cinemateca, nenhum outro departamento ou área do MAM foi ou é visto como tendo uma trajetória em separado (QUENTAL, 2010, p. 74).

O autor descreve os pormenores da crise 2002 da Cinemateca do MAM, que vai ter importantes impactos na Seção de Filmes do AN.

O diagnóstico obtido com o Censo Cinematográfico permitiu que, pela primeira vez em sua história, a Cinemateca do MAM tivesse um quadro das condições de preservação de sua coleção de filmes, estimada em 80 mil rolos. Porém, ironicamente, aquelas informações que possibilitariam um salto qualitativo no gerenciamento e conservação do acervo acabaram sendo usadas de forma inconsequente e contra a própria Cinemateca (QUENTAL, 2010, p. 144).

Naquela ocasião, a direção do MAM julgou unilateralmente a Cinemateca incapaz de manter seu acervo de matrizes de filmes brasileiros, indicando falta de condições e apontando riscos de perda no acervo cinematográfico, determinando a transferência do seu acervo para outra instituição.

A diretoria do MAM pretendia transferir os filmes para a Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Mas a possibilidade de o Rio de Janeiro perder tal acervo causou repercussão no meio cinematográfico. De acordo com Quental (2010), a solução negociada entre instituições, governo do estado do Rio de Janeiro, produtores e cineastas foi uma distribuição dos filmes entre a Cinemateca Brasileira e o Arquivo Nacional, na cidade do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa pretende descrever as relações, os diálogos dessas instituições com o AN, ou seja, mapeando a influência delas na trajetória da área de filmes, que é nosso objeto de estudo, no contexto da área de preservação e gestão da documentação audiovisual no país, da qual o AN é um dos atores centrais e, do ponto de vista dos arquivos, o ator principal.

Seção de filmes: a gestão de documentos cinematográficos, a reconfiguração da equipe responsável e a importância da experiência pretérita da Cinemateca Brasileira (SP)

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 planejava como abrir espaço para abrigar uma possível chegada do acervo da cinemateca carioca, por meio do descarte de 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/estojo 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 fim 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 à 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, dez 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 ácido acético, 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 9 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 dez 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 a 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 Marcus Alves, pioneiro da Seção de Filmes, 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 terceira, 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, ex-supervisor do setor de filmes por dez anos, que chegou no AN juntamente com as primeiras latas de filme do MAM, lembra-se de como foram os primeiros dias e entra no debate sobre o regime de comodato, presente neste processo.

A minha experiência 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. (risos) Era esse trabalho bem braçal. Temos ciência de muitas críticas em relação a isso. 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, num 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-se do momento em que o destino das latas da Cinemateca do MAM-RJ estava sendo decidido, com a importante mediação de Clóvis Molinari Júnior, primeiro supervisor da Seção de Filmes:

[...] o impacto foi (rindo)... foi uma bomba. Foi uma bomba. Essa história do MAM, não sei se você sabe da história, começou a 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 para o MAM, porque a degradação dos filmes estaria atacando as pinturas, as telas, então ela começou a afirmar que a cinemateca tinha que sair, os depositantes tinham que tirar os filmes. Isso começou a sair nos jornais, notas etc. E a gente foi percebendo aquilo. E 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 a oferecer o espaço do Arquivo Nacional para 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.” Ele começou a correr atrás. Abrir as salas, 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 se 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 no Arquivo. Foi o primeiro acervo privado na leva do MAM, próximo do MAM, mas ele entrou antes, antes da crise, 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 MAM (ALVES, 2020, p. 30).

Ex-gestor da Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos (CODAC), Antonio Laurindo 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 dez 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 importantíssima, 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).

Pelo que atesta o relatório sobre 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.

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 fílmicos. [...] Em reunião realizada no dia 23 de janeiro, [...] inauguramos oficialmente uma integração entre as áreas visando à preservação do acervo cinematográfico. Na reunião, foi exposta a nova proposta de trabalho e discutidas com o grupo as linhas gerais (ARQUIVO NACIONAL, 2005a, p. 3).

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.

Eu peguei muita coisa também, para 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... ele sempre foi muito generoso. 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. Hernani Heffner falou assim: “não, você vai lá, conversa com o Chico.” Eu estava assim perdido totalmente, de como fazer, né? E enfim, foi assim, pescando aqui e ali. Porque não tinha realmente texto. Era o grande problema para 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 seção 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, 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 de Modernização

Institucional do Arquivo Nacional, que também trouxe sangue e ideias novos 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 vem 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, então liderada por Marcus Alves, passou a compartilhar as funções de preservação com a Coordenação de Preservação do Acervo (COPAC), embora tenha mantido 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, havia 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 é mais uma evidência do influente diálogo entre o Arquivo e as cinematecas, enquanto instituições congêneres — uma relação mantida desde os anos 1980. 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. 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 do tratamento arquivístico. Por outro lado, e como visto, as formas de aquisição, também no AN, foram múltiplas e muitas delas 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. Parece-nos 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 nessa área.

Marcus 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. Eles têm uma experiência vasta, muito maior, mais antiga. Apesar de que os melhores técnicos de lá saíram. [...] Os técnicos que tinham essa história mesmo saíram, mas eles tinham uma vasta experiência e tinham uns depósitos assim enormes, e super bem controlados. [...] Em comparação com eles, a gente estava engatinhando. Para 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. 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 às diferenças com relação ao AN, ressaltando a vocação do Arquivo em lidar com conjuntos de filmes que mantêm vínculos com o restante da documentação a que estão relacionados e que, mesmo vindo apartados, são produtos de uma proveniência clara, não se confundindo com obras autônomas.

A experiência vem muito da Cinemateca Brasileira. 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 (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, o 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 pode 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 necessária a colocação dos filmes em mesa enroladeira (fase que

pretendemos no futuro). A ideia 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 fílmico, 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 entre os 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, 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 que a recuperação fosse a mais específica possível (ARQUIVO NACIONAL, 2005b, p. 2-3).

Marcus Alves lembra-se de quando foi a São Paulo, investir em capacitação, e das relações que mantém 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, a gente mandava periodicamente pessoas para fazer esse estágio na Cinemateca Brasileira. [...] A gente tinha um contato maior. Havia pessoas com quem a gente tinha contato. A Fernanda Coelho, que era uma pessoa ótima. A Patricia de Filippi, que era restauradora de filme, que era do laboratório. [...] Isso foi se perdendo e 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).

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 949 fitas de vídeo (2 polegadas, 1 polegada, U-Matic). A TV Educativa, em dezembro de 2002, com 8 mil latas, além dos fundos dos cineastas Ivan Cardoso (2005), Nelson Pereira dos Santos (2005), e 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).

Considerações finais

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 teve grande impacto nos rumos do setor de filmes, que teve que se reorganizar para dar conta da imensa entrada de rolos de filme. 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 Brasileira (SP) 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. Depois da cinemateca carioca, quase 30 fundos deram entrada no Arquivo Nacional.

Referências

ALDÉ, Alessandra. *TV tupi*. Rio de Janeiro: Dicionário do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil _ CPDOC. Fundação Getúlio Vargas. FGV Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/tv-tupi>. Acesso em: 7 set 2020.

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

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

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.

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

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

PAMPLONA, Walmor Martins. Documentos audiovisuais nos arquivos: um estudo sobre a trajetória da Seção de Filmes do Arquivo Nacional. 2020. 210p. Dissertação (Mestrado em Gestão de Documentos e Arquivos)- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 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. 153p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

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

SOUZA, Carlos Roberto de. A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil. 2009. 310p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.