



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



A seção de filmes do Arquivo Nacional do Brasil: notas sobre a trajetória de preservação de um acervo¹

La sección de cine del Archivo Nacional de Brasil: apuntes sobre la trayectoria de conservación de un fondo

The film section of the Brazilian National Archive: notes on the preservation pathways of a collection

Walmor Martins Pamplona

Doutorando em Ciência da Informação pela Universidade de Coimbra, Mestre em Gestão de Documentos e Arquivos (PPGARQ/UNIRIO), graduado em Comunicação (UFRJ) e Arquivologia (UNIRIO)
E-mail: walmorpamplona@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9101-9529>

Aline Lopes de Lacerda

Doutora em História Social (FFLCH/USP), pesquisadora da Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ e professora do Programa de Pós-graduação em Preservação e Gestão do Patrimônio Cultural das Ciências e da Saúde (COC/FIOCRUZ)
E-mail: alopeslacerda@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7196-0760>

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar uma análise sobre a trajetória de criação, implantação e desenvolvimento da seção de filmes do Arquivo Nacional do Brasil (AN). A partir dessa perspectiva, pretende-se concentrar em um aspecto que marcou a experiência de trabalho da referida seção e que serviu de norteador para as iniciativas realizadas em relação à preservação e à gestão do seu acervo de filmes: a influência do modelo de tratamento de filmes empregado nas atividades realizadas pelas cinematecas no Brasil — Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro — na implantação da gestão do acervo de filmes do Arquivo Nacional. O artigo irá se basear na apresentação da trajetória da seção de filmes do Arquivo Nacional, a partir do momento de modernização vivido pela instituição, no início dos anos de 1980, em dois movimentos analíticos. O primeiro, sistematizando as informações colhidas por pesquisa em documentos no próprio AN, com foco nos primeiros anos de implantação da seção de filmes; o segundo, sublinhando as relações com as cinematecas nesse processo e seus impactos na constituição da seção de filmes.

¹ Este artigo origina-se da pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-graduação em Gestão de Documentos e Arquivos/PPGARQ da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UNIRIO, que culminou com a dissertação “Documentos audiovisuais nos arquivos: um estudo sobre a trajetória da seção de filmes do Arquivo Nacional”, de Walmor Martins Pamplona, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Aline Lopes de Lacerda (PAMPLONA, 2020).



Palavras-chave: Arquivo Nacional do Brasil; Preservação audiovisual; Arquivos audiovisuais; Cinemateca.

Resumen: Este artículo pretende presentar un análisis de la trayectoria de creación, implantación y desarrollo de la sección de cine del Archivo Nacional de Brasil (AN). Desde esta perspectiva, se pretende centrar la atención en un aspecto que marcó la experiencia de trabajo de la citada sección y que sirvió de guía a las iniciativas llevadas a cabo en relación con la preservación y gestión de su acervo fílmico: la influencia del modelo de tratamiento fílmico empleado en las actividades desarrolladas por las filmotecas de Brasil - Cinemateca Brasileira, en São Paulo, y Cinemateca do MAM, en Río de Janeiro - en la implementación de la gestión del acervo fílmico del Archivo Nacional. El artículo se basará en la presentación de la trayectoria de la sección de cine del Archivo Nacional, desde el momento de la modernización experimentada por la institución a principios de la década de 1980, en dos movimientos analíticos. El primero sistematizará la información recopilada mediante la investigación de los documentos del Archivo Nacional, centrándose en los primeros años de implantación de la sección de cine; el segundo subrayará las relaciones con los archivos cinematográficos en este proceso y sus repercusiones en la constitución de la sección de cine.

Palabras clave: Archivo Nacional de Brasil; Conservación audiovisual; Archivos audiovisuales; Filmoteca

Abstract: This article aims to present an analysis of the journey of creation, implementation, and development of the film section of the National Archives of Brazil (AN). From this perspective, it intends to focus on an aspect that marked the work experience of that section and served as a guide for the initiatives carried out in relation to the preservation and management of its film collection: the influence of the film treatment model employed in the activities carried out by cinemateques in Brazil — Cinemateca Brasileira, in São Paulo, and Cinemateca do MAM, in Rio de Janeiro — in implementing the management of the collection of films in the National Archives. The article will be based on the presentation of the pathways of the film section of the National Archives, starting from that moment of modernization through which the institution was going in the early 1980s. There are two analytical movements. The first, systematizing the information collected by researching documents in the AN itself, focusing on the first years of implementation of the film section; the second, underlining the relations with the cinemateques in this process and its impacts on the constitution of the film section itself.

Keywords: Brazilian National Archives; Audiovisual preservation; Audiovisual archives; Cinematheque.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo apresentar uma análise sobre a trajetória de criação, implantação e desenvolvimento da seção de filmes do Arquivo Nacional do Brasil (AN). O AN foi criado em 1838, no Brasil Império, e atua como principal órgão do Sistema de Gestão de Documentos e Arquivos (SIGA) do poder executivo federal, recentemente vinculado ao Ministério da Gestão e Inovação em Serviços Públicos. Tem, por princípio, o objetivo de implementar e acompanhar a política nacional de arquivos, definida pelo Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), por meio do tratamento, da preservação e da divulgação do patrimônio documental brasileiro. Ao garantir o acesso à informação, principal função do AN, tem por finalidade colaborar na tomada de decisões de governo, apoiar os cidadãos na defesa de seus direitos, e estimular a geração de conhecimento científico e cultural.

A partir dessa perspectiva, o artigo pretende se deter em um aspecto que

marcou a experiência de trabalho da seção de filmes do AN e que serviu de norteador para as iniciativas realizadas em relação à preservação e à gestão do seu acervo: a influência do modelo de tratamento de filmes empregado nas atividades realizadas pelas cinematecas no Brasil — Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro — na implantação da gestão do acervo de filmes do Arquivo Nacional. No momento em que a seção de filmes se organizou para receber seus primeiros arquivos e coleções de filmes, a área arquivística não dispunha de metodologia própria na abordagem desse gênero documental, fator determinante para a aproximação com aquelas instituições, o que irá marcar a evolução das ações de gestão e preservação de filmes do Arquivo Nacional.

O profícuo diálogo entre o AN e as duas cinematecas foi importante para que os gestores dos arquivos audiovisuais pudessem aprender com a experiência anterior e adaptá-la aos valores e à metodologia arquivística aplicados pelo modelo de gestão de uma instituição de arquivo, criando um saber próprio, a partir do aprendizado e do processamento das experiências das cinematecas, que tratam documentos audiovisuais como obras que integram coleções, e não documentos organicamente ligados a fundos de arquivo. Essa relação de proximidade e convergência de interesses entre as instituições ocorre num momento específico da trajetória do AN, quando é objeto de um processo de modernização institucional, na década de 1980.

A criação, a nível regimental, da seção de filmes do Arquivo Nacional do Brasil, ocorreu no ano de 1958. O setor ficava subordinado ao Serviço de Documentação Cartográfica e Fonofotográfica e passou 24 anos guardando microfilmes, sem cumprir a missão prevista em regimento (PAMPLONA, 2020, p. 35)². É no ano de 1982 que o Arquivo Nacional recebe seus primeiros arquivos de filmes com volume e importância significativos. A década de 1980 é fundamental para o entendimento da trajetória do próprio Arquivo Nacional, pois marca o período conhecido como o de modernização da instituição, como mencionado (*op. cit.*, p. 38). Nessa década, temos um contexto favorável de desenvolvimento da área de Arquivologia nas universidades, a então recente criação de centros de pesquisa e documentação que abrigam arquivos e coleções importantes para os estudos históricos e sociais, e tanto a prática quanto a teoria arquivísticas entram numa pauta de debates que envolvem o protagonismo dos serviços de arquivo governamentais (JARDIM, 2014, p. 143).

A história do Arquivo Nacional, desde a sua criação, em 1838, em pleno

² Havia 17 filmes na Seção Iconográfica e Cartográfica, em 1981, um ano antes do recolhimento do arquivo de filmes da Agência Nacional. Entre eles, alguns títulos do Instituto de Estudos e Pesquisas Sociais (IPES), organização de oposição ao governo do presidente João Goulart (PAMPLONA, 2020, p. 62).

período imperial brasileiro, foi marcada por dificuldades de pleno desenvolvimento e execução de suas atividades (COSTA, 2000, p. 228). Em que pesem momentos de administrações mais favoráveis ao fortalecimento das ações precípuas de uma instituição de gestão e preservação de documentos em nível governamental³, o Arquivo Nacional chegava aos anos 1980 enfraquecido institucionalmente, em relação às principais funções para as quais seria designado a realizar. Dentre as atividades centrais que deveria protagonizar, destacam-se a liderança na organização e execução de um sistema de gestão de documentos da esfera federal, bem como de um sistema nacional de arquivos que interligasse as demais esferas de produção de documentos nos níveis estaduais e municipais, além do controle das condições nas quais eram guardados os acervos considerados de valor histórico no país. Tanto José Honório Rodrigues (RODRIGUES, 1959, p. 4), em 1958, quanto Celina Vargas (JARDIM, 2014, p. 143), que assume a direção da instituição em 1980, encontraram-na distante de suas atribuições primeiras e do controle do acervo que guardava (PAMPLONA, 2020, p. 38).

É nesse cenário que tem início, como assinalado, a gestão de Celina Vargas à frente do Arquivo Nacional. Vinda de uma experiência pioneira com a criação do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, o CPDOC da Fundação Getúlio Vargas⁴, do qual foi fundadora e primeira diretora, Celina foi convidada a assumir a direção do Arquivo Nacional em 1980. Com sua vivência na organização de um dos primeiros centros de documentação e pesquisa sobre história política contemporânea brasileira e, mais especificamente, no contato com as boas práticas daquele momento, relativas à organização de acervos, a gestão de Celina Vargas no Arquivo Nacional promoveu muitas mudanças no ritmo de trabalho da instituição. Sobretudo, porém, promoveu mudança de visão sobre a gestão de arquivos públicos e privados, contendo documentos de diversos gêneros, incluindo os documentos filmográficos.

Uma das primeiras providências tomadas nessa gestão foi a elaboração de um grande diagnóstico da situação dos arquivos governamentais⁵ para servir de subsídio à produção de um plano de modernização do Arquivo Nacional. Segundo Jardim,

³ O historiador José Honório Rodrigues foi diretor-geral do AN entre 1958 e 1964. Escreveu um diagnóstico que virou referência de seu período à frente da instituição. A gestão de Rodrigues é considerada inovadora e o regimento que fez aprovar previu, pela primeira vez na história da instituição, uma seção especializada no tratamento de filmes (PAMPLONA, 2020, p. 36).

⁴ A socióloga Celina Vargas foi diretora-geral do AN entre 1980 e 1990. Foi fundadora do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, criado em 1973, a partir da iniciativa de doar o arquivo pessoal de seu avô, Getúlio Vargas, e organizar outras doações de arquivos pessoais de colaboradores do governo Vargas que, reunidos, iniciam o acervo de arquivos pessoais da elite política contemporânea brasileira.

⁵ Conferir, a respeito de alguns resultados desse amplo diagnóstico, no que tange à situação dos arquivos estaduais, Jardim (1986, p. 39-42).



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 do Conselho Internacional de Arquivos legitimou internacionalmente, não só no aspecto político como no teórico-científico, tal programa em implantação no AN (JARDIM, 2014, *apud* PAMPLONA, 2020, p. 38).

Assim, a busca por conhecimento e controle da situação do AN, a aproximação da equipe constituída na nova gestão com instituições nacionais e estrangeiras, com experiências bem sucedidas no trato com arquivos de todos os tipos, o incentivo à capacitação de funcionários, mediante intercâmbio e interlocuções sistemáticas ao longo dos processos de trabalho são elementos que compõem um contexto propício à aproximação dos técnicos do Arquivo Nacional, lotados na seção de filmes, com as cinematecas, que atuavam no país naquele momento e que já vinham desenvolvendo técnicas de tratamento e de preservação para arquivos de filmes. Foge ao escopo deste texto a importante trajetória de institucionalização das cinematecas Brasileira e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) no cuidado com a preservação de filmes⁶. A organização desses espaços de proteção, preservação, restauro e exibição de filmes já era uma realidade no Brasil, e o Arquivo Nacional, recebendo seu primeiro acervo de filmes – o da Agência Nacional⁷ –, busca apoio na interlocução com equipes experientes no tratamento de arquivos dessa natureza.

Os filmes da Agência Nacional foram recolhidos ao AN em consequência da articulação da então diretora-geral da instituição, Celina Vargas (1980-1990), junto à Polícia Federal, que abrigava, no Rio de Janeiro, uma grande quantidade de latas da agência pública de notícias. À frente de um processo de modernização do AN, Celina não só tinha a noção da importância histórica deste fundo público com filmes, como também tinha, como neta do ex-presidente Getúlio Vargas – criador da Agência Nacional, em 1939 –, uma relação de proximidade com o tema e com atores e instituições ligadas ao período do governo Vargas.

Cabe mencionar que o Arquivo Nacional buscou localizar e incorporar os

⁶ Para uma análise das trajetórias institucionais da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do MAM-RJ, conferir, respectivamente, Souza (2009) e Quental (2010).

⁷ Agência de notícias do governo federal, subordinada à divisão de Teatro e Cinema do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) criada no governo de Getúlio Vargas em 1939, em pleno Estado Novo, com o objetivo de difundir a ideologia estado-novista e promover, pessoal e politicamente, tanto o presidente quanto as realizações governamentais. Produzia um cine-jornal distribuído pelo país (CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO..., 2010-).

acervos de filmes que se alinhasssem a sua área de atuação e que, naquele momento, estavam dispersos na guarda de seus produtores ou sob custódia de outras instituições públicas, a exemplo do acervo da Agência Nacional. Nesse sentido, os arquivos de filmes de entidades do setor público brasileiro constituíram uma linha de recebimento ou recolhimento na qual o Arquivo Nacional teve protagonismo, principalmente no início das atividades do setor de filmes.

Por outro lado, é importante entender que os arquivos de filmes possuem uma dinâmica muito própria de produção, circuito de usos, e também de destinação para preservação, que não encontra convergência com a maioria dos arquivos tradicionais com que as instituições arquivísticas lidavam à época. Nesse sentido, em que pese a promoção de recolhimento de arquivos de filmes produzidos pela esfera pública, o Arquivo Nacional recolheu ou recebeu em doação outros tipos de arquivos fílmicos, à semelhança dos acervos preservados pelas cinematecas.

Outro ponto importante que marcou a trajetória de preservação de filmes do AN diz respeito ao desafio metodológico que representou para o Arquivo a gestão desse acervo. Tanto quanto ocorria com os arquivos fotográficos no período, os filmes eram objeto de muitas discussões teórico-metodológicas, tendo em vista as suas especificidades documentais, se comparadas aos documentos tradicionais dos arquivos (do gênero textual e de origem administrativa). Filmes e fotografias, documentos cujo conteúdo informacional era forjado na linguagem visual e por intermédio de sintaxes específicas das linguagens fotográfica e fílmica, constituíam um ponto de inflexão importante para os arquivos. Não à toa, vários métodos de organização e de descrição desses arquivos são produzidos nessa época (LACERDA; BARUKI, 2021, p. 406-428), e a influência do modelo de tratamento das cinematecas será central para a organização da seção de filmes do Arquivo Nacional.

O presente artigo, portanto, irá se basear na apresentação da trajetória da seção de filmes do Arquivo Nacional, a partir desse momento de modernização pela qual passava a instituição, no início dos anos de 1980, em dois movimentos analíticos. O primeiro, sistematizando as informações colhidas por pesquisa a documentos no próprio AN⁸, com foco nos primeiros anos de implantação da seção de filmes; o segundo,

⁸ Diversas fontes documentais dão suporte a este estudo sobre a trajetória da seção de filmes. Em primeiro lugar, a pesquisa analisou relatórios de atividades e de gestão produzidos pela equipe da seção 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 contou, ainda, com as informações fornecidas pelo Mensário do Arquivo Nacional (publicação institucional editada entre 1970 e 1982, tendo sido substituída pela revista *Acervo* em 1986), 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: Clóvis Molinari Júnior, Marcus Alves, Agnaldo Neves e Antonio Laurindo dos Santos Neto (PAMPLONA, 2020).

sublinhando as relações com as cinematecas nesse processo e seus impactos na constituição da própria seção de filmes.

A trajetória da seção de filmes do Arquivo Nacional: organização das atividades e busca por modelos de gestão de arquivos de filmes

Como mencionado, embora existisse desde 1958, quando criada por meio de regimento aprovado na gestão de José Honório Rodrigues, a seção de filmes só passou a gerenciar documentos audiovisuais em fins de 1982, tendo realizado atividades relacionadas a microfimes por 24 anos (PAMPLONA, 2020, p. 39). O marco dessa mudança é a chegada aos depósitos do AN, em 1982, do acervo da Agência Nacional.

Com a entrada desse primeiro arquivo de filmes, o serviço começou a ser organizado no sentido de buscar e sistematizar informações a partir de experiências de outras instituições com preservação de filmes. O objetivo foi dar sustentação teórico-metodológica aos procedimentos e práticas adotados, e investimentos foram feitos na capacitação de profissionais para lidar com as peculiaridades do acervo de imagens em movimento.

Em 1981, um ano antes de a seção de filmes deixar de ser repositório de microfimes para gerir acervos de filmes e vídeos, já encontramos menção às diretrizes desenhadas para receber esses materiais. No “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, podemos conferir o alinhamento das atividades desse setor às novas diretrizes modernizantes da gestão de Celina Vargas, no sentido de obter o controle sobre o acervo no que diz respeito ao tipo de incorporação de materiais audiovisuais e de sua avaliação para essa aquisição, conforme item 1.4 da citação abaixo. 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).



O 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 proveniência⁹, na busca da identificação de fundos¹⁰, de procedimentos de controle que auxiliem na fase de seu recolhimento e das atividades de arranjo¹¹ e descrição¹², matriciais para o controle de documentos arquivísticos. O relatório também indica o desafio de identificar e assegurar o respeito ao conjunto que teve uma mesma origem ou proveniência, já que por vezes o Arquivo lidava com conjuntos artificialmente criados, ou seja, reunidos por outros critérios e alheios ao respeito ao produtor do arquivo. Nesses casos, nem sempre era possível tal identificação de origem, como atesta o seguinte trecho do documento:

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,

⁹ Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística — Dibrate, trata-se de um “princípio básico da arquivologia segundo o qual o arquivo produzido por uma entidade coletiva, pessoa ou família não deve ser misturado aos de outras entidades produtoras. Também chamado princípio do respeito aos fundos” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 136). No período em questão, esse princípio se coadunava perfeitamente com a descrição itemizada dos documentos audiovisuais de um arquivo. Enquanto o princípio da proveniência garantia a não dispersão ou perda dos documentos de uma mesma origem e assegurava a relação entre produtor e arquivo, a descrição catalográfica de filmes era recomendada para o conjunto de documentos do gênero audiovisual. Reconhecidos como registros “especiais” e de natureza diferente dos tradicionais documentos textuais, a esses caberia uma descrição pormenorizada de conteúdo e forma, fora dos parâmetros encontrados nos arquivos, que descreviam, na forma de resumos, as séries ou os dossiês documentais. A conexão entre a proveniência e as descrições individuais dos filmes se efetuava por controle do registro da sigla do nome do arquivo nos instrumentos de pesquisa, bem como nas caixas ou latas de filmes, além de listas de controle de entrada, em um sistema remissivo de informações.

¹⁰ Fundo é um “conjunto de documentos de uma mesma proveniência. Termo que equivale a arquivo.” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 97).

¹¹ Arranjo é uma “sequência de operações intelectuais e físicas que visam à organização dos documentos de um arquivo ou coleção, de acordo com um plano ou quadro previamente estabelecido” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 37).

¹² Descrição é “[c]onjunto de procedimentos que leva em conta os elementos formais e de conteúdo dos documentos para elaboração de instrumentos de pesquisa” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 67). Na prática de tratamento de arquivos, existem variados níveis de descrição, cada qual contendo uma funcionalidade. Para descrições mais gerais (registrando dados como volume, datas limite, tipologias mais presentes), um guia de arquivo é recomendável; já para descrições de séries e dossiês documentais, quando a descrição incide sobre um conjunto já identificado de documentos que guardam conexão entre si, um inventário será mais adequado; já a descrição catalográfica é a que servirá ao levantamento dos atributos documentais individuais, para uma representação mais detalhada. Cabe notar que há modelos híbridos empregados, de acordo com o contexto institucional. Na seção de filmes, a primeira ação de descrição se dava por um inventário sumário (listagem) que registrava as informações contidas nas latas dos filmes ou em algum material anexo. Quando houve possibilidade de visualização e análise de conteúdo dos filmes, e quando estes eram objeto de telecinagem, o trabalho de descrição tomou como modelo um inventário mais analítico (com campos informacionais previstos no modelo catalográfico) e, em seguida, a catalogação.



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 (*op. cit.*, p. 3).

Segundo Clóvis Molinari Júnior¹³, um dos pioneiros da seção de filmes do AN, a chegada do arquivo da Agência Nacional foi responsável por acelerar as atividades de gestão para lidar com um acervo de tal monta. Uma “montanha de latas de filmes produzida pelo governo (os cinejornais da Agência Nacional)”, justificou, durante a primeira fase de modernização institucional – o que ele chamou de “criação” da seção de filmes, que jamais parou de crescer desde então (ARQUIVO NACIONAL, 2003, p. 10). Tal quantidade de documentos audiovisuais estava ameaçada de destruição, tendo sido, por isso, transferida de um prédio da Polícia Federal, na Cinelândia, para a antiga sede do Arquivo, na Praça da República, centro do Rio de Janeiro. Por causa dessa entrada volumosa, um intenso programa de adaptação foi implementado. Técnicos foram formados e preparados, em um exercício permanente de atualização; espaços de guarda foram criados, todos os esforços visando ao novo desafio. A exigência de modernização de uma instituição, por vezes, se dá também pela modernidade de seus novos objetos, afirmou Molinari Júnior. (*op. cit.*, p. 10).

Segundo o Relatório Final de 1982 da Seção Iconográfica e Cartográfica, publicado em 1983, Molinari Júnior, na época atuando na seção Iconográfica, foi encarregado de elaborar um estudo sobre documentação filmográfica, com o fim de orientar a montagem de uma “filmoteca”¹⁴ no AN. No campo das instituições arquivísticas públicas, era de fato uma novidade a organização de um espaço com a finalidade de tratamento e preservação de arquivos de filmes, e essa gestão se realizará sob diretrizes vindas de outros campos, em diálogo com os métodos de organização de arquivos, mas com forte impacto na forma como a área arquivística irá pensar a gestão dos documentos audiovisuais. O objetivo do estudo sobre a organização de uma filmoteca consistia em um levantamento do equipamento necessário para a montagem desse espaço no AN, visando prover a guarda adequada aos filmes, e, também, abordava os

¹³ Clóvis Molinari Júnior, falecido em 2019, 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 do AN. A transcrição desse depoimento está disponível em Pamplona (2020). Além dessa fonte, usamos um texto de sua autoria, publicado na Revista *Acervo* em 2003 e, também, um outro depoimento publicado na Revista *Arquivo em Cartaz*, em 2017.

¹⁴ Segundo o dicionário Houaiss, o termo filmoteca é equivalente ao termo cinemateca: “1) coleção, depósito e/ou arquivo de filmes, documentos filmados, microfilmes etc.; cinemateca. 2) Lugar em que se encontra essa coleção ou arquivo; local onde são conservados esp. os filmes de valor científico, artístico, cultural ou documentário; cinemateca 'visitou a f. para fazer sua pesquisa'. 3) Sala de exibição desse tipo de filme” (HOUAISS, 2001).

procedimentos metodológicos a serem adotados, notadamente em relação à organização e recuperação da informação dos arquivos (ARQUIVO NACIONAL, 1983a, s/p.).

Como mencionado, a formação e capacitação da equipe que integrava a nova gestão do Arquivo Nacional foi uma dimensão importante das mudanças em curso. Embora o Arquivo necessitasse de funcionários formados em arquivologia, na verdade o perfil da equipe reunida era composto por profissionais das ciências sociais, notadamente sociólogos e historiadores. Arquivistas estavam presentes em menor número, pois a formação superior em Arquivo ainda se iniciava nas universidades, com poucos cursos de graduação sendo oferecidos. Além desses, destaca-se a presença de profissionais com formação técnica, encarregados de atuar nos serviços de laboratório (como o fotográfico e o de arquivos sonoros), bem como nos serviços auxiliares. Portanto, era comum o trabalho nos arquivos serem executados por outros perfis profissionais. Contudo, como registra Molinari Júnior em seu depoimento à ONG SER Cidadão, a busca por práticas consolidadas em arquivos públicos – estrangeiros, inclusive foi amplamente incentivada, na medida em que era necessário a incorporação das melhores práticas no campo dos arquivos para tornar o Arquivo Nacional uma instituição, de fato, equiparável a suas congêneres (MOLINARI JÚNIOR, 2019, p. 4).

Os documentos da área de filmes e vídeos do AN não informam sobre a quantidade de profissionais responsáveis, ao longo do tempo, pelos arquivos de imagens em movimento. Entretanto, foi possível levantar a cronologia dos principais supervisores do setor, como mostra o quadro abaixo.



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
Antônio 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

Tabela 1: Cronologia dos supervisores da seção de filmes do Arquivo Nacional.
Fonte: Elaboração dos autores com base na pesquisa

A chegada do arquivo da Agência Nacional, além de incentivar ações para a preservação do material filmico, coloca em pauta uma série de problemas a serem enfrentados, como o conhecimento dos aspectos legais que envolvem os usos de filmes para pesquisa, a localização de outros arquivos de filmes na administração pública, bem como das metodologias de identificação e de descrição de filmes. Desde o desafio de conhecer e controlar os arquivos para que não se misturassem a outros de proveniência distinta, verificação do estado de conservação das películas e vídeos que chegavam, até pensar o sistema de registro das informações, tudo estava sendo construído nesses primeiros tempos. (ARQUIVO NACIONAL, 1982, 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 (CNEN)¹⁵ foi recolhido na mesma época da chegada do da Agência Nacional, demandando procedimentos de identificação do fundo para que não se misturassem. Ao mesmo tempo, houve um esforço de organização do acervo do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES)¹⁶,

¹⁵ A 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, [20--]). O catálogo do fundo CNEN registra sete filmes. (ARQUIVO NACIONAL., 2002).

¹⁶ O Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) foi uma organização de oposição ao governo do presidente João Goulart (1961-1964), (PAULA, [20--]). O catálogo do fundo IPES registra 15 filmes. (ARQUIVO NACIONAL, 2000).

cuja entrada é anterior a setembro de 1982. Os filmes do IPES, entre outros também de 16mm, estavam sob a guarda da Seção Sonora, tendo sido, portanto, deslocados da seção inicialmente prevista para geri-los. Uma série de equívocos foi encontrada, 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.).

Com o intuito de identificar conjuntos de filmes dispersos para incorporação ao acervo do AN, a seção de filmes colaborou na realização de um questionário para ser usado com instituições que demandavam o recolhimento de filmes do poder público federal. O documento tinha o objetivo 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 (*op. cit.*).

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 serem referências para a montagem final 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, como podemos entender no seguinte trecho de outro documento:

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, chamando a atenção para seu papel na etapa de identificação dos documentos. Registram importantes ações de tratamento técnico dos filmes, mais relacionadas à qualidade da informação para a descrição do acervo: identificação de

personagens, pesquisa sobre cronologia dos filmes, organização sequencial de fragmentos dispersos, ações que apontam para um aprofundamento sobre o conhecimento do acervo visando à produção de instrumento de pesquisa que não só possibilitaria o controle mais efetivo do material, como, sobretudo, seu acesso. Trechos como o que se segue representam os esforços desse início de trabalho, no qual os procedimentos iam sendo escolhidos e registrados, como forma de construir uma memória das ações:

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 à 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).

Os acervos, em muitos casos, chegavam de forma fragmentada, obrigando a equipe ao trabalho de identificação das várias partes visando à construção de um todo coerente, como o documento mais completo. A tomada de decisão era constante e girava em torno do que identificar, da checagem das listagens e das latas, da observação do que continham, da identificação dos documentos mais completos, da distinção entre filmes em nitrato ou acetato¹⁷, entre cópia de circulação (de exibição) e copião (pré-montagem).

Os relatórios fornecem, também, os contextos de elaboração metodológica por que passava a seção de filmes, no período inicial de suas atividades, e, sobretudo, mostram-nos que a ideia central que anima os arquivos – ou seja, de que os documentos de arquivo não devem ser considerados isoladamente, mas, antes, em relação com todos os que se originaram da mesma atividade de um produtor – estava presente no horizonte das ações empreendidas. É o que nos mostra uma nota 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

¹⁷ Filme de nitrato: filme cujo suporte é o nitrato de celulose, não mais utilizado por estar sujeito a 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, 2005, p. 89).

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:

[...] todo e qualquer papel, anotação, bilhete, roteiro de som ou imagem, encontrados no interior das latas, mesmo sendo um evidente equivoco, 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 próprio, 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 à 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 ateuve somente aos filmes de 35 mm) 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 considerados para compor a equipe e vão sendo desenhados, de acordo com as necessidades de um arquivo de âmbito nacional. Então 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.

Esses últimos, inclusive, desempenhariam papel importante, que é catalogar todo o material (ARQUIVO NACIONAL, 1985a, p. 9).

A busca por interlocutores especializados, nacionais e estrangeiros, foi ação estratégica no processo de modernização do Arquivo Nacional. Nesse sentido, a seção de filmes, já em março de 1983, recebeu a visita do arquivista alemão Wolf Buchmann, do arquivo nacional da Alemanha (*Bundesarchiv*) e 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, 1983f, s/p.).

O Arquivo Nacional organizou, também, a vinda de um especialista canadense, Sam Kula¹⁸, para prestar consultoria. A visita ocorreu entre 24 e 28 de junho de 1985 e serviu como parâmetro de avaliação do que vinha sendo executado, bem como uma oportunidade de indicações para novos procedimentos, em linha com as boas práticas estabelecidas por instituições de arquivo em países com forte tradição nessa área (ARQUIVO NACIONAL, 1989, p. 7).

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, bem como a rebobinagem periódica dos documentos, para o seu arejamento completo. Além disso, as pilhas de documentos deveriam ser compostas por poucas unidades, para evitar deformações com o peso, e os filmes e fitas deveriam 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 (*op. cit.*).

Segundo Marcus Alves¹⁹, Sam Kula teve um papel importante na construção

¹⁸ Especialista em arquivos de filmes e vídeos, reconhecido internacionalmente, o canadense Sam Kula (1932-2010) integrou os quadros do arquivo público do Canadá, do Conselho Internacional de Arquivos, da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) e da Federação Internacional de Arquivos de Televisão (FIAT). Foi consultor na área, além de servidor público em seu país de origem. (BERGERON; HACKETT, 2010).

¹⁹ Outro pioneiro da seção de filmes, no período que começa em 1982. Marcus Vinicius Pereira Alves é



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).

Para se ter uma ideia da importância estratégica que essas interlocuções tinham para o Arquivo Nacional no período, um relatório do ano de 1986 menciona e defende essas iniciativas, enfatizando seus objetivos de formar a equipe do AN nas práticas mais atualizadas no tratamento e preservação de filmes. Em função 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 Júnior, em 1984, para uma temporada de três meses de aperfeiçoamento profissional junto ao mesmo 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

historiador e, por duas vezes, foi supervisor da área de imagens em movimento do AN. É servidor do Arquivo até hoje (PAMPLONA, 2020).



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).

Essas visitas, além de servirem como oportunidade para o recebimento de informações objetivas e práticas em relação ao tratamento do acervo, serviram igualmente para introduzir, ao Arquivo Nacional, ideias novas em relação ao universo da produção audiovisual, para além da preservação de filmes produzidos pela esfera federal do governo. Sam Kula, nesse sentido, sugeriu algumas diretrizes que extrapolavam em muito a visão do AN como repositório da documentação do executivo federal. A visita de Kula provoca uma reflexão sobre como a produção do cinema poderia, naquele momento, ser do interesse de um Arquivo Nacional e, assim, ampliar o escopo de custódia esperada de uma instituição dessa natureza, que abarcaria, além de produções governamentais, uma produção filmográfica mais ampla. 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. Assim, os parâmetros começam a ser delineados levando o Arquivo Nacional a um estreitamento de relações com esses atores institucionais que mantinham uma tradição de trabalho com a preservação de filmes, como vemos no trecho a seguir:

[...] 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 Embrafilme 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).

O Arquivo Nacional e as cinematecas: interlocuções

A leitura dos relatórios produzidos pela equipe do Arquivo Nacional possibilita inferir um balanço das principais conquistas realizadas até a primeira metade da década de 1980. Segundo essas fontes, um total de 912 títulos de filmes foram identificados e inventariados, o que correspondia a todos os filmes completos sob a guarda da seção.

Ao mesmo tempo, iniciava-se a organização da documentação anexa dos filmes²⁰ (roteiros e marcações²¹). O arranjo de todo o acervo teve seu processo de trabalho iniciado, com base no modelo aplicado pela Cinemateca Brasileira, juntamente com a separação do acervo de segurança (matrizes)²² e o acervo de consultas (cópias). Uma metodologia de descrição foi elaborada, também com base no sistema utilizado pela Cinemateca Brasileira (ARQUIVO NACIONAL, 1985a, p. 7-8).

No período inicial da gestão de Celina Vargas e do projeto de modernização do AN, houve muita interação institucional entre o Arquivo, 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. Dessa troca, o Arquivo desenvolveu os alicerces que fundamentaram a gestão de seu acervo de filmes e vídeos e que estão em vigor até hoje, em que pesem inúmeros momentos de inflexão que a instituição experimentou em relação a esse acervo especificamente²³.

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 Júnior, então supervisor da seção de filmes, celebra o fato 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, inclusive, serviu como base para o primeiro arranjo do acervo de filmes do AN (ARQUIVO NACIONAL, 1985a, p. 7).

Quanto à Cinemateca do MAM-RJ, Molinari Júnior relatou ter recorrido à instituição para obter uma peça que viabilizaria o exame de filmes de 35 mm na mesa

²⁰ Segundo Marcus Alves (2020), a existência de material anexo aos filmes ocorreu de forma muito desigual, dependendo do arquivo. Era possível existir, dentro de latas, documentação textual contendo roteiros básicos ou registros de informações sumárias do filme como título, partes constituintes, etc. Em outros conjuntos, simplesmente inexistiam tais registros. A importância desse material como fonte de informação para o entendimento do filme sempre foi evidente, mas a ideia de sua preservação como arquivo foi sendo elaborada com o tempo e os aperfeiçoamentos metodológicos, não tendo sido empregada desde o início das atividades de forma sistemática.

²¹ Depois do filme editado, faz-se a chamada marcação de luz e cor – que serve tanto para uniformizar a cor do filme, quanto para garantir algum visual específico (PORTILHO, 2018).

²² Material, positivo ou negativo, que seja a expressão mais próxima da obra final ou de algum de seus elementos, dentre os demais materiais existentes, tendo como função dar origem a novos materiais (ARQUIVO NACIONAL, 2018, p. 19).

²³ Para uma análise mais ampla das formas de apropriação, pelo Arquivo Nacional, dos modelos de tratamento técnico de filmes construídos pelas cinematecas, incluindo adaptações, convergentes com a natureza do material custodiado e com a vocação institucional do próprio AN, ver Pamplona (2020).



do AN, já que a previamente existente só dava conta do exame de filmes de 16 mm. A peça foi cedida pela cinemateca carioca e adaptada pela equipe do AN (ARQUIVO NACIONAL, 1983c, s/p.).

Celina Vargas, então diretora-geral do AN, destacou, entre as principais atividades realizadas pela seção de filmes, na sua nova fase, contatos e visitas a órgãos técnicos, como a Fundação Cinemateca Brasileira²⁴, a Cinemateca do MAM-RJ e a Embrafilme²⁵, com coleta de bibliografia especializada para estabelecimento de metodologia de identificação (ARQUIVO NACIONAL, 1982, p. 408).

Um dos avanços, registrado em relatório de 1985, foi o desenvolvimento de uma ficha de inventário. Tal instrumento, adaptado da experiência anterior de outras instituições envolvidas com a guarda de filmes, evidencia sua própria importância na sistematização das diferentes informações extraídas na etapa de identificação das latas de filme que deram entrada na instituição. Uma ficha cujo detalhamento de informações sobre os documentos possibilitou o desenvolvimento de instrumentos de pesquisa, como, por exemplo, catálogos. Vale destacar que as soluções adotadas nas cinematecas (Brasileira e do MAM-RJ) foram vistas como referências, mas foram discutidas e adaptadas às necessidades de uma instituição arquivística como o AN. Tratava-se de uma ficha contendo dados exaustivos sobre cada filme examinado, propiciando novas fichas secundárias para consulta [...] (ARQUIVO NACIONAL, 1986, s/p.).

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. Esse é um primeiro ponto importante de controle e de acesso ao acervo. 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, todas informações de contexto, seja de produção, seja de incorporação ao Arquivo Nacional, seja também de nomeação do filme. O segundo conjunto de campos dá conta de aspectos tecnológicos e técnicos relacionados ao suporte: bitola, nitrato ou acetato, número de rolos etc. Trata-se, nos manuais de catalogação clássicos e muito usados no período, como um campo de descrição física do documento contendo seus atributos documentários. Em seguida, são dispostas

²⁴ A Cinemateca Brasileira foi uma fundação entre 1961 e 1984. Segundo a tese de Carlos Roberto de Souza, “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)” (SOUZA, 2009, p. 47).

²⁵ A Embrafilme ou Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos (1969-1990).

informações sobre o estado de conservação do material inventariado. Para o preenchimento desses campos, a equipe tinha que analisar os materiais em mesas enroladeiras ou por meio de avaliação puramente visual das caixas e rolos de filme. 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 (que, como vimos, é central na qualidade arquivística do documento, ou seja, nas possíveis interrelações que possui com outros dentro de um mesmo arquivo), e, fechando a página da frente da ferramenta de inventário, a possibilidade de registrar formatos de vídeos atrelados. O verso da ficha se constituía em um campo para livre descrição, um campo para as observações de quem realizou o inventário, a data do exame e a assinatura do responsável.

Essas fichas eram preenchidas após levantamento de dados sobre o produtor do arquivo e sobre a forma como eram produzidos os filmes na ótica de quem os produziu. No caso da Agência Nacional, a seção de filmes levantou e elaborou um histórico daquela instituição, o que possibilitou datações mais precisas e também a detecção de falhas nas séries que chegaram a ser recolhidas (ARQUIVO NACIONAL, 1986, s/p.).

Vale destacar que o que chamamos de modelo de tratamento das cinematecas, e que teve influência na forma com a qual o AN passou a incorporar as rotinas de tratamento para o seu acervo, pode ser entendido pelas seguintes visões: a primeira, a do tratamento itemizado de filmes, considerando cada título uma obra autorreferente. Nesse sentido, não convergente com a visão do documento de arquivo, que deve manter as suas interrelações com outros documentos e o produtor. A segunda, relativa à descrição catalográfica dos materiais, com base nas regras da biblioteconomia que, por meio do Código de Catalogação Anglo Americano (AACR2)²⁶, previa a catalogação de registros como fotografias e filmes, tendo como base os campos informacionais tradicionais da descrição de livros. A terceira, bastante central, refere-se ao enorme conhecimento e experiência no trato de conservação e preservação de filmes (entendidos como conservação da própria película e seu suporte, as cópias de segurança necessárias, bem como com o ambiente climatizado requerido na

²⁶ O Código de Catalogação Anglo Americano, ou AACR2, é um compêndio de regras para a criação de descrições bibliográficas e para a atribuição de pontos de acesso ao material bibliográfico. Foi publicado pela primeira vez em 1967 a partir da associação entre a *American Library Association* (ALA) e a *Canadian Library Association* visando a padronização das regras de descrição; foi se aperfeiçoando e incluindo diversos tipos de material encontrados em bibliotecas e em arquivos, incluindo as fotografias e os filmes. Teve grande repercussão no Brasil e, nas décadas de 1970 e 1980, serviu de base para as descrições de acervos em cinematecas, fototecas, centros de documentação e em arquivos. Conferir o "Manual Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência do CPDOC" (CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO..., 1998, p. 32).

manutenção dos arquivos nos depósitos).

Na busca pelo entendimento dos fundos de arquivo de filmes depositados na seção de filmes, foi constatado que o AN 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. O intercâmbio de informações dizia respeito ao controle do que cada uma tinha e 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. [...] 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, [...] também o Arquivo Nacional tem sob sua guarda parte significativa de negativos (ARQUIVO NACIONAL, 1983e, p. 6).

Os relatórios registram, na década de 1990, a formação de uma comissão interna de avaliação para decidir sobre a eliminação de filmes com problemas irreversíveis de deterioração. Cabe a ressalva de que não se tratava de uma comissão de avaliação e destinação, que seleciona, a partir de critérios interdisciplinares, documentos a serem eliminados ou preservados temporária ou definitivamente. Tratava-se de decidir quais filmes, por seu estágio avançado e irreversível de deterioração, colocavam em risco o resto do acervo, se conservados sem chances de reprodução. Esses precisavam ser eliminados. A Cinemateca do MAM-RJ foi acionada nesse momento. Após o exame de cada caso, e com a supervisão do curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Francisco Moreira, foram separados aqueles casos considerados irreversíveis. Tais casos foram submetidos à Comissão de Avaliação, e, após a sua avaliação e aprovação, foram incinerados. Os casos passíveis de recuperação foram mantidos em estantes separadas do conjunto do acervo, tendo sido rebobinados, com seus estojos perfurados, como os demais, visando a produção de futura cópia e/ou contratipo²⁷ (ARQUIVO NACIONAL, 1995, p. 1).

²⁷ Contratipo é a cópia positiva de um filme obtida a partir de uma reprodução do negativo original.

Merece destaque a influência, agora 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 AN 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 [sic] 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).

Como a documentação sugere, as relações que, desde os anos 80, foram mantidas entre o Arquivo e as cinematecas são evidências do profícuo diálogo com essas instituições congêneres. Parece-nos que a experiência das cinematecas foi fator central para a iniciativa de aproximação feita pelo Arquivo, num momento em que este se organizava para atuar na preservação de filmes. Essas interfaces para nós ainda se afiguram elementos importantes na compreensão das influências dos modelos de gestão praticados pelos acervos existentes no período e também das “traduções” que o AN produziu no processo de apropriação daquelas experiências e saberes, considerando as diferenças de origem e vocação entre as três parceiras.

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, no



qual o respeito à proveniência e a articulação do filme com os outros documentos relacionados ao produtor do conjunto são procedimentos basilares. Por outro lado, e como visto, as formas de incorporação de acervo, também no AN, foram múltiplas e muitas próximas das vividas pelas cinematecas, ainda que aquele mantivesse sua função primordial de ser a instituição custodiadora da produção fílmica do governo federal; o tratamento, em muitos casos, se baseou nas experiências daquelas instituições, mas, também e com o tempo, nas metodologias preconizadas pela teoria arquivística.

Ainda um último e importante exemplo das profundas conexões entre as cinematecas e o Arquivo Nacional refere-se ao episódio da custódia do acervo do MAM-RJ, na década de 2000. Entre 2002 e 2005, 46 mil latas de filme provenientes da cinemateca carioca deram entrada na área de imagens em movimento do Arquivo Nacional. Esse evento, extraordinário para ambas as instituições, decorreu de uma crise vivida por aquela Cinemateca, nos depósitos da qual o acervo não tinha mais condições de ser mantido (QUENTAL, 2010, p. 144).

Ao todo, sete lotes da Cinemateca do MAM-RJ chegaram, a partir de agosto de 2002, totalizando, naquele ano, 20.820 latas. Em 2003, mais 1.027 latas; em 2004, 317 latas; em 2005, 1.052 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 a 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 (*op. cit.*, p. 14-15).

Marcos Alves, em depoimento no qual comenta sobre um segundo estágio, realizado na Cinemateca Brasileira, em São Paulo (SP), em 2003, quando ainda chegavam latas do MAM-RJ, apresentou algumas razões para essa aproximação e esses laços estabelecidos. Afirmou que a experiência adquirida em São Paulo foi bastante proveitosa, reforçando a ideia de que as cinematecas propiciavam a formação de bons técnicos no tratamento de filmes. Se o MAM-RJ estava em crise, e o Arquivo Nacional lidava com dificuldades de estrutura material, a Cinemateca Brasileira se mantinha como referência de um bem-sucedido centro de tratamento de filmes visando a sua preservação.



[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, tinham uma vasta experiência e tinham uns depósitos enormes e super bem controlados. [...] Em comparação com eles, a gente estava engatinhando. O estágio lá foi muito produtivo porque foi um estágio prático. Eles te davam o material em base de dados, eles tinham tudo em base de dados certinho. Você experimentava com base em como era, organização do acervo, o controle da entrada e saída (ALVES, 2020, p. 38-39).

O impacto do recebimento do acervo do MAM-RJ, bem como as iniciativas para fazer face a ele, ficaram evidentes quando o Arquivo se organizou para fazer um diagnóstico do seu acervo e buscou a Cinemateca Brasileira para auxiliar na estrutura de informação que sua base de dados oferecia. Para o Arquivo, o momento imediatamente posterior ao assentamento do acervo do MAM-RJ nas novas dependências foi ideal para um redesenho de iniciativas. Assim, o relatório de 2004 da então denominada Área de Filmes, relata uma mudança de rumos, no âmbito da organização e da descrição, com a colaboração da Cinemateca Brasileira na formação da equipe responsável pela gestão da referida área, por meio dos cursos que a instituição parceira provia aos servidores do AN. Como vimos, 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. Tendo o acervo sob sua custódia crescido exponencialmente, e de forma inesperada, a instituição buscava analisar o cenário para melhor tomar decisões quanto à gestão dos novos materiais.

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 dados na sequência contaram com atores dos três maiores repositórios de filmes no Brasil para a formulação de uma estratégia de gestão, tratamento e preservação do acervo. Debates envolvendo Adriana Hollós (Conservação/AN), Hernani Heffner (Cinemateca do MAM-RJ) e Fernanda Curado Coelho (Cinemateca Brasileira) indicaram que o momento era adequado para a realização de um grande diagnóstico do acervo, visando a detectar os principais problemas. A idéia, na ocasião, era, apenas abrindo as latas e olhando o material, identificar problemas como fungos, amassados, sujeira etc. Essas informações alimentariam a base de dados, importada da Cinemateca Brasileira, para que pudessem ser recuperadas o mais integralmente possível. Dessa forma, ao se 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 (*op. cit.*). A ideia de utilizar 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.

Quatro anos após esse esforço em torno da preservação do acervo de imagens em movimento do Arquivo Nacional, Fernanda Coelho, especialista em conservação de filmes, conclui, em 2009, sua dissertação, em que descreve e analisa o processo de desenvolvimento do sistema de conservação audiovisual da Cinemateca Brasileira – “A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais”.

Na pesquisa, Coelho afirma que a busca pelo controle e estabilização do acervo, na Cinemateca Brasileira, fez com que o arquivo desenvolvesse a capacidade de gerenciar o seu próprio crescimento institucional. O saber construído a partir da prática continuada de procedimentos nas áreas da conservação e da catalogação tornou possível mapear necessidades para orientar a procura por soluções. A autora dá destaque a dois pontos: a demanda por uma contínua aplicação dos procedimentos técnicos “e a necessidade de um constante trabalho de diagnóstico e planejamento, para as atividades correntes do arquivo e na implantação e manutenção de um Sistema de Conservação” (COELHO, 2009, p. 232). Esse cenário elaborado por Coelho é compartilhado pela equipe técnica do Arquivo Nacional, que busca seguir as recomendações em linhas gerais, mesmo considerando as diferenças institucionais.

Os tempos de diálogo entre as instituições para capacitação e também para troca de experiências foram ficando para trás. Em seu depoimento, Marcos Alves relata



que a equipe de filmes e vídeos tinha contato com especialistas em preservação e em restauro de filmes. Conclui que isso foi se perdendo, à medida em que a própria Cinemateca Brasileira começou a enfrentar, também, crises institucionais importantes: “[...] 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).

Os registros das atividades do setor de filmes do Arquivo Nacional, em parceria com a Cinemateca do MAM-RJ e com a Cinemateca Brasileira, atestam o nível de desenvolvimento institucional que as últimas desfrutavam nos anos de 1980 e 1990. Infraestrutura de instalações, de recursos humanos e de capacitação eram uma realidade, e o Arquivo se beneficiava desse contexto institucional favorável. Podemos afirmar que o Arquivo Nacional deve, em parte às Cinematecas, o estabelecimento de diretrizes a partir das quais embasou suas ações. E no episódio da crise do MAM-RJ e da guarda de seu acervo pelo Arquivo, podemos observar a forte e estreita parceria e cumplicidade das instituições na luta pela preservação de seus acervos. Em segundo lugar, mas não menos importante, essas informações nos fazem pensar que, no seu início de atividades, o AN toma para si a tarefa de receber volumosos arquivos com muitos desafios de preservação e de organização, confiando na expertise acumulada pelas Cinematecas e adotando procedimentos nem sempre convergentes com o tratamento mais canônico de arquivos. Em que pese a preocupação de definir os fundos de arquivo nos conjuntos de filmes que chegavam, de manter a proveniência e de dar importância aos documentos conexos que contribuíam para o entendimento do contexto documentário do filme, o tratamento dispensado aos filmes seguiu o modelo individualizado com a descrição catalográfica de cada título, que de resto marcou o período. Mais recentemente, a ideia de ver os arquivos de filmes como arquivos – ou seja, integrados a um arranjo do fundo em conexão com todos os outros gêneros documentais resultantes das atividades do produtor – começa a guiar os procedimentos técnicos de organização dos filmes do Arquivo Nacional. Essa transformação na forma de ver os acervos fílmicos, aproximando-os da teoria e metodologia praticada pelos arquivos, constitui-se em capítulo a ser explorado na trajetória da seção de filmes do Arquivo Nacional.

Considerações finais

A história da constituição do acervo de filmes sob a guarda do Arquivo Nacional ainda merece ser objeto de muitos estudos, na medida em que comporta vários



aspectos relevantes, como as formas de incorporação dos arquivos, a estrutura de recebimento e guarda dos documentos, os métodos de organização e tratamento da informação nesses materiais, as opções por ações de preservação ao longo do tempo, as iniciativas de difusão do acervo para um público mais amplo.

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 desses arquivos. Foi esse o espírito que guiou a pesquisa sobre a seção de filmes do AN.

A ligação do Arquivo com as cinematecas nos ajuda a pensar que documentos arquivísticos audiovisuais exigem um tratamento que contemple as especificidades da documentação audiovisual. Os audiovisuais são registros gerados por diferentes tipos de documentos (roteiros de cena e filmagem, cronogramas de produção, autorizações prévias, contratos, orçamentos, etc.) e também são geradores de outros tipos documentais (sinopses, peças promocionais, trailers, fotografias de divulgação), numa ampla diversidade de registros que permite o mapeamento do processo de criação, produção e circulação dos filmes. 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. Esse cenário de produção e de circuito por que passam os filmes tem interesse central para o tratamento dos arquivos, sempre focado nos contextos e circunstâncias que deram origem ao documento, para melhor compreendê-lo como fonte de pesquisa. A par disso, os filmes seguem sendo um enorme desafio para o tratamento arquivístico, pois são produzidos fora dos controles documentários típicos dos documentos textuais, por exemplo. São vistos como obras artísticas, itens de coleção que conformam uma filmografia de um diretor e, também, são entendidos como autorreferentes, ou seja, cada filme tem autonomia de sentido e, portanto, prescindiria de outros documentos para completar seu sentido. No entanto, do ponto de vista do arquivo, são esses documentos que giram em torno da produção audiovisual que constroem o cenário contextual, a partir do qual o documento isolado ganha outros sentidos. Por essas características tão específicas, e por também demandarem ações de preservação especiais, os filmes sempre foram tratados, no AN, em consonância ao trabalho realizado pelas cinematecas. Parceria profícua, imprimiu no Arquivo uma visão de gestão híbrida, que busca o tratamento mais alinhado aos preceitos da arquivologia, mas que também pratica a visão gerada pela trajetória das cinematecas.

Seja pela preservação dos filmes da era analógica, 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 de arquivistas e também para o campo da produção audiovisual. 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 questionamentos para mais pesquisas num campo que merece ser explorado por todos os interessados pelo patrimônio audiovisual brasileiro.

Referências

ALVES, M.V.P. Marcus Vinicius Pereira Alves. Entrevista concedida a Walmor Martins Pamplona. Rio de Janeiro, 29 de abril 2020.

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. 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, 1982.

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 setembro de 1983*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1983f.

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. *Relatório de gestão*



(1985-1989). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1989.

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. 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, 2000.

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, 2002.

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 Imagens em Movimento. *Relatório de atividades 2005*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2005a.

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

ARQUIVO NACIONAL. Coordenação de Documentos Audiovisuais e Cartográficos. Equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais. *Apresentação*. [Rio de Janeiro]: 2018. 22 slides.

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

BERGERON, Rosemary; HACKETT, Yvette. Obituaries: Sam Kula, 1932-2010. *Archivaria*, Canada, n. 71, 2010.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Dicionário histórico-biográfico brasileiro*. [2010-]. Banco de dados Acessus. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>. Acesso em: 16 mar. 2022.

COELHO, Fernanda Curado. *A experiência brasileira na conservação audiovisual: um estudo de caso*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2009.

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

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.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

JARDIM, José Maria. Instituições arquivísticas: estrutura e organização. A situação dos arquivos estaduais. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 21, 1986, p. 39-42.

JARDIM, José Maria. O cenário arquivístico brasileiro nos anos 1980. In: MARQUES, Angélica Alves da Cunha; RODRIGUES, Georgete Medleg; SANTOS, Paulo Roberto Elian dos (Org.). *História da Arquivologia no Brasil: instituições, associativismo e produção científica*. Rio de Janeiro: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 2014.

LACERDA, Aline Lopes de; BARUKI, Sandra. Conservação e organização de acervos fotográficos: por uma gestão integrada das fotografias históricas. In: PINHEIRO, Marcos José de Araújo; CARVALHO, Claudia S. Rodrigues; TEIXEIRA, Carla Maria Teixeira (org.) *Abordagens e experiências na preservação do patrimônio cultural nas Américas e Península Ibérica*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021. p. 406-428. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/46043>. Acesso em: 18 dez. 2022.

MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Apresentação. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, 2003, p. 5-12. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/issue/view/10>. Acesso em: 30 mar. 2020.

MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Entrevista concedida a Viviane Gouvêa. *Revista Arquivo em Cartaz*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, 2017, p. 92-99.

MOLINARI JÚNIOR, Clóvis. Clóvis Molinar Júnior. Depoimento concedido à ONG SER Cidadão. Rio de Janeiro, 19 de março de 2019.

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. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgarq/tccs/turma-2019/pamplona-walmor-martins-documentos-audiovisuais-nos-arquivos-um-estudo-sobre-a-trajetoria-da-secao-de-filmes-do-arquivo-nacional> Acesso em: 4 jan. 2023.

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.

PORTILHO, Gabriela. Como é a pós-produção de um filme? *Superinteressante*, São Paulo, 4 jul. 2018 [4 nov. 2009]. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-a-pos-producao-de-um-filme/> Acesso em: 21 mar. 2022.

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

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

Recebido em: 26/03/2022 | Aprovado em: 23/12/2022