

ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINEMA DE ARQUIVO

2017

MEMÓRIAS

Ano 3 - Nº 3 | Arquivo Nacional | Dezembro de 2017

ISSN 2447/4177



Copyright © 2017 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Justiça e Segurança Pública
Torquato Jardim

Diretora-Geral do Arquivo Nacional
Carolina Chaves de Azevedo



Coordenador-Geral de Acesso e Difusão Documental
Diego Barbosa da Silva

Coordenador de Pesquisa e Difusão do Acervo
Leonardo Augusto Silva Fontes

Coordenadora-Geral de Processamento e Preservação do Acervo
Adrana Cox Hollos

Coordenadora de Preservação do Acervo
Lúcia Saramago Peralta

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Antonio Laurindo

Realização
Arquivo Nacional
Universo Produção

Grupo de Trabalho Arquivo em Cartaz
Ana Moreira (coordenação da Oficina Lanterna Mágica)
Antonio Laurindo (curadoria)
Fátima Taranto (coordenação das oficinas técnicas)
Januária Teive de Oliveira (coordenação das mesas de debates)
Mariana Monteiro (coordenação da mostra competitiva)
Rosina Iannibelli (coordenação executiva)
Valéria Morse (promoção educativa)
Viviane Gouvêa (editora da revista)

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Editora
Viviane Gouvêa

Revisão
Heloisa Frossard
Rosina Iannibelli

Pesquisa de imagens
Viviane Gouvêa

Projeto gráfico e diagramação
Alzira Reis

Arte da capa
Trina

Digitalização de imagens
Flávio Lopes (supervisão) • Adolfo Celso Galdino
Agnaldo Neves • Cícero Bispo • Janair Magalhães
Rodrigo Rangel • Fábio Martins

O arquivo e a promessa da memória¹

Traduzido por Carlos Alfredo Linhares Fabio

Tzutzumatzin Soto

Chefe do Departamento de Acervo Videográfico e Iconográfico da Cinemateca Nacional do México.

O projeto Arquivo Memória é realizado na Cinemateca Nacional do México desde o ano de 2010. A primeira descrição o caracterizou como uma iniciativa de resgate de filmes órfãos com a intenção de torná-los acessíveis ao público. Nesta categoria encontram lugar as películas, principalmente em pequenos formatos, que abarcam desde o cinema amador até o caseiro.

Esta gama se entende em uma definição semelhante a que propõe Liz Czach em *Home Movies and Amateur Films as a National Cinema* (2014: 30): em um extremo, o cinema amador demonstra algum tipo de pré-produção e/ou edição, também se vislumbra um interesse estético e há um cuidado com a forma de produção, por exemplo: filmes narrativos não comerciais, cinema experimental,

registros médicos e etnográficos, entre outros. No outro extremo, o cinema caseiro é produzido pelo prazer casual do registro, geralmente não é editado e aparentemente não é realizado sob um gênero ou estrutura formal de produção. Este alcance cria subdivisões com as quais é possível descrever uma obra audiovisual realizada fora do cânone do longa-metragem comercial de ficção.

Por outro lado, ainda se anuncia na descrição do projeto que se encontra no site da instituição que “além de salvar estas películas, o projeto tem o objetivo de re-imaginar o arquivo como um local de criação [...] por meio da reutilização dessas imagens em movimento”.²

Falar de resgate, ao menos no México, é uma herança da prática arqueológica.

1 Este texto foi elaborado com a colaboração de Tania Espinal e Jorge Vital, que em suas respectivas estadas como estudantes na Cinemateca Nacional, revisaram e sistematizaram os inventários de entrada das coleções do Arquivo Memória. Joshua Sánchez e Ángel Alemán colaboraram também na última revisão do projeto para melhorar o acesso dos usuários às versões digitais das películas que o compõem. Mesmo assim, foram retomados os documentos criados pela equipe responsável pela recepção, diagnóstico, digitalização e catalogação, em que colaboraram: Audrey Young, Issa García Scot, Kyzza Terrazas, Michael Ramos-Araizaga, Roger Mendoza, Alicia Núñez, Verónica Pérez e Karla Treviño.

2 Descrição do projeto na página web da Cinemateca Nacional. Disponível em: <<http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=archivomemoria>>. Acesso em: 25 maio 2017.

É chamada desta maneira a pesquisa originada de forma imprevista, como consequência da realização de obras públicas, privadas ou causas naturais,³ principalmente quando fazem referência ao encontro de indícios de presença de arqueologia pré-hispânica ou colonial. Se resgata um local arqueológico no contexto da construção de um novo local, um edifício, uma casa, uma avenida. Embora a palavra “salvamento” descreva a mesma atividade em um contexto previsto, quer dizer, existe a suposição de um descobrimento que não envolve a destruição do local na tentativa de se construir um novo local. As palavras resgate e salvamento também são usadas como substantivos, são os nomes que se dão ao local depois de ser resgatado ou salvo. Sem dúvida, com este precedente não se esgota o significado da palavra no contexto do arquivo fílmico, pois do que se resgata uma película? Uma resposta pode ser a de que é resgatada do tempo, da deterioração, do esquecimento, da sua terrível condição de vitalidade que se relaciona com o equipamento que a reproduz e com a comunidade que lhe atribui um significado; sem dúvida, salvar e resgatar películas órfãs (ou não órfãs)⁴ deve basear-se na flexibilidade de cada um dos termos que definem um projeto

que apela à reapropriação, como é o Arquivo Memória.

Algumas perguntas foram feitas desde a sua definição inicial e situam a relação real que é proposta aos espectadores, produtores e usuários dessas coleções. Deve-se salvar uma película que estava aos cuidados de uma família que logrou a sua preservação até o momento de entregá-la a uma instituição? Por exemplo, na coleção Família Velazco Olmedo se encontra um material de 16mm feito em 1930, em que se registrou uma boda e uma sessão de fotografias de acordo com a tradição do referido evento e que permaneceu em boas condições de armazenamento devido aos cuidados de pelo menos duas gerações desta família. Como se concebe a película ao se falar dela em termos de filmes órfãos quando no ato da entrega se lhe atribui um nome que a relaciona com a linhagem a que pertence? Por exemplo Coleção Recordações da Família Becerril Hernández, Coleção Família Esperón ou Coleção Família Betech.

Por outro lado, essa forma de descrição permite ver as possibilidades dos conteúdos das películas e revela as limitações da linguagem utilizada? O filme intitulado *Tijuana Enseada Sep* da Coleção

3 Disposições Regulamentares para a Investigación Arqueológica no México. Capítulo I. Das investigações arqueológicas. Disponível em: <http://consejoarqueologia.inah.gob.mx/?page_id=9>. Acesso em: 23 maio 2017.

4 Paolo Cherchi Usai propõe falar do arquivo fílmico como um orfanato, para incluir não só as películas que foram abandonadas, mas, seguindo o significado da alegoria, também as películas nas quais os pais não prestam atenção. Neste termo caberiam os cine-jornais, o cinema experimental, o cinema amador, o cinema caseiro, o cinema que não cabe nas cinematografias nacionais, entre muitos outros. USAI, Paolo Cherchi. What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy. Lecture presented at the symposium *Orphans of the storm: Saving 'Orphan Films' in the digital age*. South Carolina University, 23 set. 1999. Disponível em: <<http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/usai.html>>. Acesso em: 20 maio 2017.

Mario Colomé estava descrita como: carros andando na rua. Ponte pedestre. Estacionamento. San Diego. Barco com a bandeira dos Estados Unidos. Submarinos. Helicóptero. Muitos aviões estacionados; até que a artista e curadora Gabriela Monroy relacionou o local da descrição e nos fez notar que era uma ponte migratória na fronteira mexicana com os Estados Unidos da América e que o estacionamento citado eram as filas de carros esperando para cruzar a alfândega de Tijuana.

O discurso da memória no contexto deste projeto interpela a construção de outros sujeitos que não tinham presença como participantes. De que maneira este discurso permeia as políticas de gestão do restante das coleções recebidas fora do projeto Arquivo Memória, em que medida são reconsideradas a participação cidadã, o acesso as suas coleções e o uso que é feito dos materiais fílmicos que resguarda, considerados patrimoniais, em um arquivo nacional como é a Cinemateca Nacional?

Seis anos após a inauguração deste projeto que tem como eixo uma convocatória pública que convida a colaboração para formar um arquivo da memória social mexicana e que pressupõe a sua reutilização; podemos fazer uma autocrítica a respeito do alcance que teve

a compilação dessas coleções fílmicas, quais têm sido as implicações para o acesso e uso; e sobre quais são os desafios para a continuidade do projeto.

Em continuação, apresenta uma descrição do projeto, um panorama do conteúdo em relação as suas temáticas, procedências, problemas de identificação e relações com outras coleções e uma primeira reflexão sobre o funcionamento do Arquivo Memória.

Quando uma instituição convoca

A Cinemateca Nacional foi fundada em 17 de março de 1974 em uma parte dos terrenos dos estúdios Churubusco, como um projeto de interesse governamental coordenado por Hiram García Borja, derivado do Plano de Reestruturação da Indústria Cinematográfica.⁵ Durante oito anos, recebeu uma quantidade interessante de películas,⁶ incluindo os rolos de 8mm do célebre fotógrafo Manuel Álvarez Bravo e, com certeza, negativos e cópias de projeção comercial de obras representativas do que foi considerado o cinema nacional de diretores como Emilio “El Indio” Fernández ou Ismael Rodríguez, entre muitos, mas não todos; porém, em 1982, um incêndio destruiu essas instalações e, com elas, grande parte do acervo fílmico, videográfico e iconográfico que guardava.

5 O plano foi apresentado e começou a ser executado em 1970. Ver: *Cineteca Nacional*.

6 Por volta de 5 mil rolos, segundo as referências nos relatórios anuais da instituição que identificou “N”, em 2012, Magali Montero Rangel durante a pesquisa curatorial para a exposição Bitácula Aberta, 40 anos de história. No entanto, não se conta com um inventário detalhado do material que se encontrava na Cinemateca Nacional no ano de 1982.

Como esse sinistro destruiu uma parte importante da produção fílmica surgiu um mito sobre a perda da memória nacional.⁷ A Cinemateca Nacional também perdeu legitimidade quanto ao seu compromisso com a preservação, em um contexto no qual o governo mexicano demonstrou incapacidade em atender à gestão das instituições a seu cargo. Imediatamente após o desastre, a sociedade civil respondeu ao chamado da comunidade dos cineastas que, por meio do Comitê Pró Recuperação da Cinemateca Nacional, convocou a reconstituição do acervo da instituição e a busca de um novo espaço onde retomar o trabalho.

Em 1984, a Cinemateca Nacional ocupou as instalações do que fora a Sociedade dos Compositores e assim reinaugurou a instituição com algo mais do que uma nova sede. Os materiais que foram recompilados graças ao aporte de cineastas, produtores, distribuidores, colecionadores, pesquisadores e público em geral, configuraram um acervo diversificado. Desde as cópias Pathé, em nitrato, da Coleção Guerra Zacarias, em 35mm, pintadas e coloridas, trazidas para as classes do prof. Benitez Delorme, até a coleção em 9,5mm, da qual procede uma das primeiras ficções amadoras do início do século XX, que se identificou no acervo da instituição: *O assassino* ou *O*

ancião milionário foi assassinado (cerca de 1923).

A convocatória para o Arquivo Memória surge em um contexto menos fatídico, mas não menos catalisador, como foi a perda do acervo da instituição. Propôs-se no contexto da celebração do bicentenário da independência do México e do centenário da Revolução Mexicana (2010), no mar dos discursos oficiais e na mudança da diretriz da Cinemateca Nacional, mais aberta aos pedidos da comunidade de cineastas de narrativas não-formais, com a reutilização do material de arquivo.

O projeto

A pessoa interessada em depositar por doação ou custódia uma película ou uma coleção na Cinemateca Nacional, seja no projeto Arquivo Memória ou nas coleções gerais, deve apresentar-se em suas instalações e deixar os materiais para uma primeira seleção. Posteriormente é preenchido um formulário de entrada, que dá início a elaboração de um acordo que permite que as películas passem a fazer parte do acervo. A especificidade do projeto Arquivo Memória é que se recebam principalmente os pequenos formatos, que são organizados para que sejam invariavelmente disponibilizados para o

⁷ Este tema é de meu particular interesse, pois não existem dados precisos sobre a perda ou uma análise acerca do conteúdo do acervo. Não se conta com inventários da época ou um balanço das películas que foram salvas graças ao fato que, após o incêndio, alguns cidadãos as removeram para que não fossem destruídas na limpeza expressa feita pelo governo do Distrito Federal após a demolição do que restava do prédio. Ver o artigo de Javier Villa-Flores Plotting a fire: The burning of Mexico's Cineteca Nacional and the idea of a self-destructing archive. In AGUIRRE, Carlos; VILLA FLORES, Javier. *From the ashes of History, Loss and recovery of Archives and Libraries in Modern Latin America*.

público⁸ por meio de uma plataforma projetada em software livre (Collective Access), que só foi possível consultar publicamente a partir de setembro de 2014 nas instalações da Videoteca Digital⁹ localizada em nossas instalações.

Audrey Young, egressa do Movie Image Archiving and Preservation Program (MIAP)¹⁰ da Universidade de Nova Iorque, foi convidada para colaborar com a gestão do projeto e juntamente com as cineastas Issa García Scot e Kyzza Terrazas, fez a primeira convocatória para as doações. Escolheram projetar uma base de dados diferente da utilizada pela Direção de Acervos da instituição para o gerenciamento das coleções, uma vez que esta não contemplava a interface de usuário que o projeto de reutilização necessitava.

O sistema foi projetado na primeira versão do software sem o complemento que permite vincular ao catálogo os arquivos audiovisuais em baixa resolução, a consulta é feita manualmente, tomando-se nota do número de catalogação e pesquisando-se

no servidor, em alguns casos, isso é feito a partir da cópia em DVD das coleções. Esta situação chama a atenção para as implicações do uso do software livre, que deve ser acompanhado de investimentos em capacitação para a manutenção da plataforma, levando-se em consideração as possíveis mudanças de administração próprias de uma instituição pública.¹¹

Uma vez que a coleção é recebida, o formulário de entrada se torna a certidão de nascimento que registra os dados sobre a modalidade de entrada, ou seja, se é por doação ou custódia, e contém as informações do doador ou custodiador, o número de rolos, o tipo de suporte e o nome atribuído à coleção. No entanto, não se incorporou ao processo uma metodologia própria da história oral para identificar quem produziu os materiais, qual o relacionamento do doador com quem os produziu, o que pode ser encontrado nos filmes, qual o objetivo para a sua realização, onde estavam guardados, se conta com os equipamentos de filmagem e reprodução e quando foi a última vez que foram projetados.

8 As coleções gerais que não fazem parte do Arquivo Memória também podem ser consultadas fazendo-se a solicitação correspondente, no entanto, a digitalização dos formatos em 35mm e 16mm dessas coleções está sujeita ao plano anual de digitalização. Um pesquisador pode solicitar a consulta em moviola se o estado de conservação do material o permite e se não houver um outro suporte que facilite a consulta, por exemplo, uma reformatação em Betacam ou em DVD, no caso de existir uma versão comercial.

9 A Videoteca Digital é o espaço de consulta das coleções audiovisuais que são digitalizadas ou reformatadas, entre as quais se encontram as do Arquivo Memória. Este espaço abriu as suas portas em setembro de 2014. Antes de contar com este espaço, as coleções eram consultadas no mesmo computador da área de catalogação do projeto Arquivo Memória.

10 Programa de Preservação e Arquivística de Imagens em Movimento.

11 A base de dados da Direção de Acervos é projetada no mesmo sistema do Arquivo Memória, baseado em MySQL, o que permite a descrição de acordo com conceitos semânticos da web. No entanto, após vinte e seis anos, as coleções de cinema amador ou caseiro não tinham um lugar específico nas descrições, em que pese que o sistema atual tenha sido instalado em 2006. Para implementar o Arquivo Memória, considerou-se como melhor opção projetar outra base de dados que permitisse a independência do projeto, o que ocorreu com o uso de uma interface mais amigável para os usuários interessados na reutilização das coleções arquivísticas, o que também supõe uma separação do resto do acervo.

Após o processo de revisão física, o diagnóstico de presença de fungos e o reparo (se for necessário), os materiais são preparados para serem digitalizados em um telecine (equipamento Debrrie) para que se obtenha um arquivo *quicktime* (.mov), que será armazenado no servidor de consulta e, idealmente, será feito um *backup* em LTO. Posteriormente será feita uma versão em baixa resolução para o DVD que será entregue a pessoa responsável pela doação ou custódia.

Normalmente, esta entrega basta para que os doadores considerem concluído o processo de depósito, mas algumas pessoas mais experientes solicitam os arquivos na qualidade em eles foram reformatados.

Após o diagnóstico de entrada, um número de classificação será atribuído em ordem consecutiva de chegada, precedido da letra H, se for uma doação, das letras HC, se for uma custódia e das letras HH, com humor arquivístico, se for um filme órfão-órfão. É feito o registro fotográfico das caixas em que as coleções chegam, mas elas são armazenadas em caixas especiais para a guarda em depósito.

As pessoas que trazem as coleções têm relacionamentos diversificados com o cinema. As famílias geralmente vêm como objetivo último obter uma cópia em um formato que possam compartilhar com os

seus familiares e amigos, função cumprida pelo DVD. Em outras ocasiões, se tratam de coleções de criadores que vêm neste convite a oportunidade de obter cópias digitais de filmes próprios ou encontrados, para realizar uma nova produção. Tal é o caso da Coleção Hernández Terán, doada por Kyzza Terrazas e que serviu para realizar *Carta ao engenheiro* (2011), uma interpretação frontal da sua memória familiar; ou as coleções Andrés Pardo Piconne e Arquivo Novaro, ambas doadas pelo cineasta Andrés Pardo Piconne, que incorporou este material em suas produções *Buscando a Larisa* (2012) e *Novaro, o colosso mexicano* (2017).

A questão da preservação dos filmes em suas formas analógica e digital é deixada a cargo da Cinemateca Nacional, que deverá enfrentar o desafio como sinaliza o acordo firmado. Desta maneira foram recebidos 5.757 rolos de películas, dos quais 21 são em 35mm, 2.096 em 16mm, 46 em 9,5mm, 1.369 em 8mm, 2.218 são em Super 8 e 7 em som magnético. Se trata de 182 coleções diferentes.¹²

O maior número de formatos ingressos é de 16mm e Super 8, seguidos das películas de 8mm. Deve-se ter em mente que mais de 50% das películas recebidas em 16mm corresponde a Coleção Osorno Barona,¹³ pelo que podemos afirmar que o principal formato de produção não comercial recebido é o Super 8.

12 Foi realizada a digitalização de 80% dos rolos recebidos.

13 Luis Osorno Barona nasceu na Cidade do México em 1907 e morreu em 1993. cursou várias disciplinas, tais como a pintura e a fotografia, mas foi na realização de filmes turísticos de curta-metragem, de 16mm que ele fez a sua carreira profissional. A pesquisadora Elisa Lozano relata que a revista *Home Movies* do mês de julho de 1945, o nomeou como o diretor de fotografia número 1 do México, no manejo do formato de 16mm. Veja: LOZANO, Elisa. O cinema colorido no México: figuras essenciais.

O diagnóstico de entrada é essencial para o fluxo de trabalho do projeto, uma vez que a identificação de dano físico ou a presença de fungos atrasa a sua disponibilização para consulta pública. Após ser digitalizado, se procede a descrição do material, com sete campos básicos: identificador, data, gênero, tema, descrição narrativa do conteúdo e informação sobre as permissões de reprodução e uso.

O gênero se refere à estrutura de produção do material: atualidades, animações, cinema amador, cinema caseiro, cinema educativo, cinema experimental, cinema industrial, cinema infantil, cinema médico, cinema pornográfico, comerciais, direitos de terceiros, documentários, entrevistas, noticiários, filmes de capacitação, filmes de esportes, filmes de viagem, propaganda e testes de câmera. Esta divisão foi estabelecida ao se projetar a base de dados, no entanto, agora nos encontramos revisando a inclusão de outras categorias e a coerência das definições. Por exemplo, a descrição “direitos de terceiros” faz referência a produções comerciais que podem ser ficcionais, documentais ou animações em formatos domésticos, de modo que se deve criar outro campo para se estabelecer a situação dos direitos.

Sendo um projeto que propõe a reutilização como um dos seus objetivos fundamentais, juntamente com a preservação, foi estabelecido um grupo de 197 palavras que servem como descritores, por exemplo: aquário, aeroportos, piscinas, amaneecer, animais, antiguidades, ano novo, arco íris, edifício, editoriais, gravidez, molhe, enterros, escolas, espetáculos de luz,

esqui ou estádio esportivo entre outras. Estas definições aparentemente aleatórias se baseiam nos substantivos que descrevem o material, mas não necessariamente formam um *thesaurus* que possa ordenar semanticamente os conteúdos ou, inclusive, ser compartilhado com outras bases de dados similares.

Foram identificados 319 lugares que convidam a uma viagem pelo globo terrestre, do Alasca a Antofagasta, de Bangkok a Beirute, de Montmartre a Chapultepec e de Acapulco a Xochimilco. Sem dúvida a representação cinematográfica de Avándaro, Janitzio, Atlixco, Guadalajara, Oaxaca, Michoacán ou Nayarit constitui uma referência necessária para as respectivas histórias locais do país, as quais podemos agregar as de Montevideú, Cuzco, Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Cali, Anchicayá, Cidade da Guatemala, Panamá, Porto Rico e Caracas, para nomear algumas do território latino-americano.

A limitação do vocabulário condicionou a descrição que foi realizada desde a inauguração do projeto, o que obriga a realizar uma revisão que agora conta com a experiência do caminho andado e que pode convocar os próprios usuários a colaborar em suas descrições.

A partir do ano de 2015, foi incorporada a descrição em nível coleção do conteúdo da mesma, realizada a partir das descrições por unidade, pois como os títulos provêm do nome da lata e a descrição dos temas era realizada pensando na reutilização, não restavam pistas para os usos da pesquisa social. Por exemplo, os títulos da

coleção Emilio Carrera Cortés são: *Huixquilucán*, *Familiar R20-R21*, *Entrevista Vicente Mendiola* e *Santo de la Rosa* entre outros, o que não dava conta do contexto dos materiais em seu conjunto. A informação na descrição da coleção acrescenta que foi doada por Emilio Carrera Cortés, herdeiro de Vicente Mendiola Quezada, que foi um arquiteto mexicano e membro da Sociedade dos Arquitetos Mexicanos; membro fundador do Colégio de Arquitetos e da Academia Mexicana de Geografia e Estatística. A coleção apresenta filmagens de arquitetura, testes sísmicos no município de Huixquilucan, Estado do México (1976) e entrevistas com Vicente Mendiola, registros do prêmio Arquiteto Mendiola. Inclui também eventos familiares e viagens à Inglaterra (1976), Montebello e Oaxaca.

A promessa da memória

Em 2011 se realizou o Primeiro Encontro de Arquivo Memória, organizado por Audrey Young e Walter Forsberg em colaboração com o Orphan Film Project, onde se apresentou as obras de Kyzza Terrazas e Issa García Scot (realizadas com o material que agora se encontra no acervo da Cinemateca), uma seleção da Coleção Osorno Barona, uma curadoria de exemplos similares realizados com acervos nos Estados Unidos, uma seleção de Archivia Films (projeto do cineasta Gregorio Rocha) e o curta-metragem Cinema Móvel, de Javier Arroyo, uma

produção de 1976 realizada pela Cinemateca Nacional, mas que não havia sido exibida, nem reconhecida, desde então. Nesse mesmo ano a Cinemateca Nacional se uniu à celebração do Dia do Cinema Caseiro (Home Movie Day), programando cópias digitais de alguns dos materiais recebidos nesse ano.

Em 2012 se realizou o programa Acapulco em Super 8 com o material fílmico que registrou este porto mexicano; a apresentação foi musicalizada pelo grupo Los Ezquisitos. No Segundo Encontro, realizado em maio de 2013 e com Michael Ramos Araizaga como coordenador do projeto, a produção mexicana de reutilização esteve mais presente, incorporando obras de José Buil, Christian Buckhard, Iván Ávila Dueñas,¹⁴ Ezequiel Reyes, Manuel Vergara, María Inés Roque e Andres Pardo, bem como uma produção amadora encontrada em um dos depósitos do Arquivo Memória: *O homem aranha contra os ladrões*, de Noé Rogelio Esperón, de 1981, Coleção Esperón Rodríguez. No mesmo ano, foi realizado outro programa do Dia do Cinema Caseiro, incluindo material do Arquivo Memória das coleções Dionisio Luna, Família De Garay Castro, Família Graue-Wiechers e da Família Martínez del Campo.

Desde janeiro de 2015, alguns materiais foram projetados em formato digital nas sessões mensais do seminário Experiências de Arquivo¹⁵ da Cinemateca Nacio-

¹⁴ Iván Ávila Dueñas apresentou *A vida sem memória parece mais doce*, obra de ficção realizada a partir do material recompilado para o documentário *Zacateco* (2010) no qual se fez uma convocatória de filmes familiares no estado de Zacatecas.

¹⁵ Vê-se o Grupo do Facebook do Seminário Experiências de Arquivo onde se encontra a referência do programa de cada sessão: <<https://www.facebook.com/groups/1485215248446777>>.

nal, onde têm encontrado lugar sob outra modalidade de projeção. Os materiais servem de pretexto, contraponto, exemplo, síntese e complemento dos temas expostos e, entusiasticamente, convidamos os participantes a rever as coleções do Arquivo Memória, no entanto, o projeto requer uma difusão mais ativa da produção dos guias de consultas e gerar um outro relacionamento que coloque o público e/ou os usuários como atores políticos da comunidade arquivística.

Estas experiências de criação, projeção e/ou análise revelam algumas estratégias que temos explorado para levar a cabo essa promessa de memória. No entanto, devo concluir que as possibilidades não se esgotam no âmbito da administração governamental e mais, que vão além da institucionalidade da gestão de arquivos, que é necessário reconhecer aliados, construir as diretrizes de custódia, mas sendo ousados e criativos para permitir que sejam possíveis as várias camadas a partir das quais se pode compreender e usar o arquivo para existir amplamente como memória: limitada, mas possível, reveladora, mas autoritária, desejável e irritante.

Assim talvez, o que, à primeira vista, é um conjunto de batismos, casamentos, férias e celebrações, contém a sua própria história e também outras conectadas entre si. Para, por exemplo,

que os diversos registros das Olimpíadas de 1968 celebradas no México aos olhos das coleções: Requeiro, Martínez del Campo, De la Macorra Paterson, Otero Mantecón, Recamier ou Raúl Garnica, se reinterpretem em conjunto com uma das marchas de alunos antes das Olimpíadas, na repressão do governo, no dia 2 de outubro desse mesmo ano, presente na Coleção Manuel Alfredo Menéndez Solomón e nas obras dos anos posteriores de Juan Antonio de la Riva, *Durango, outubro de 1972* (Super 8, 1972), John Mraz, *Crack in the wall: America* (Super 8, 1972) e Alfredo Gurrola, *Viva Chile ¡Cabrones!* (Super 8, 1973), também depositados no Arquivo Memória. As quais, por sua vez, podem ser contrastadas com os relatórios, registros de campanha, filmes familiares e documentários institucionais em 16mm e 35mm da Coleção Echeverría, doada pela família do ex-presidente Luis Echeverría¹⁶ à Cinemateca Nacional, ano de 2011, sem haver passado pelo Arquivo Memória, algumas dessas últimas também disponíveis em formato digital na Videoteca Digital.

É assim que a memória exige, ou o discurso da memória ancorado na criação de um arquivo, de uma técnica e ciência aplicadas não só a preservação, mas também a reinterpretação para criar novas obras audiovisuais, textos de pesquisa, fichas descritivas, curadorias e, por que não?, gifs ou memes.

16 Secretário de Governo durante as Olimpíadas e a repressão estudantil de 1968.

Referências

CZACH, Liz. Home Movies and Amateur Films As National Cinema. In RASCAROLI, Laura et al. *Amateur Filmmaking. The home movie, the archive, the web*. New York: Bloomsbury, 2014.

LOZANO, Elisa. El cine en color en Mexico: figuras esenciales. *Revista Alquimia*, set.-dec., año 20. n. 64, Mexico, 2016, p. 64-80.

USAI, Paolo Cherchi. What is an Orphan Film? Definition, Rationale and Controversy. Lecture presented at the symposium *Orphans of the storm: Saving 'Orphan Films' in the digital age*. South Carolina University, 23 set. 1999.

VILLA-FLORES, Javier. Plotting a fire: The burning of Mexico's Cineteca Nacional and the idea of a self-destructing archive. In AGUIRRE, Carlos; VILLA FLORES, Javier. *From the ashes of History, Loss and recovery of Archives and Libraries in Modern Latin America*. Editorial A Contracorriente, 2015. p. 197-226.

YOUNG, Audrey. Notas para una poética del cine casero. *Revista Icónica*, n. 3, invierno 2012-2013, Cineteca Nacional de Mexico, Mexico, p. 17-19.

Eletrônicas

<<http://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=archivomemoria>>

<<https://www.facebook.com/groups/1485215248446777>>

<<http://www.sc.edu/filmsymposium/archive/orphans2001/usai.html>>



*Alumni and Faculty
Jan 15, 1940*



To my good friend the Air Minister -
Sr. Salgado - Filho - who has so successfully
built up and developed the Brazilian Air Force
H. H. Hill
Cromby, P. A. F.



ISSN 2447-4177



REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
E SEGURANÇA PÚBLICA



ARQUIVO NACIONAL