

---

**CINEMA, ARQUIVOS E COLECIONADORES: guarda e difusão de informações e massas documentais representativas à história cinematográfica**

**CINEMA, ARCHIVES AND COLLECTORS: custody and dissemination of representative information and documents for cinematography history**

**Alessandro Ferreira Costa** - alescosta@yahoo.com.br

Professor Adjunto do Departamento de Teoria e Gestão da Informação da Escola de Ciência da Informação/UFMG. Área: Arquivologia

**RESUMO**

A ideia de se salvaguardar filmes à posteridade, enquanto fonte de informação e patrimônio da humanidade, remonta ao final do século XIX com a proposta de criação de arquivos de cinema enquanto espaço estratégico de fomento a pesquisa e “guardião” da memória cinematográfica. Ainda que as discussões acerca da preservação de filmes e documentos correlatos tenham se iniciado no raiar do cinema, a ausência de meios satisfatórios de conservação observada na história recente do homem pode condenar parte desse legado artístico provido por nossos antepassados ao esquecimento e ao desaparecimento total. Neste contexto, evidenciamos a importância do colecionador como agente fundamental na manutenção da história do cinema que, por meio dos seus arquivos pessoais, torna possível que o passado e o presente sejam transcritos e acessíveis através de documentos e objetos os mais diversos, todos associados à sétima arte. O presente trabalho tem por objetivo apresentar breve relato e parte dos resultados finais da pesquisa *Faces do cinema: materializando o imaginário em meio a arquivos pessoais*, realizada junto a Escola de Ciência da Informação da UFMG (2010-2012) e consequência da atividade docente na mesma.

**Palavras-Chave:** Arquivo. Cinema. Colecionador. Acervo.

**ABSTRACT**

The idea of protecting films for posterity, as a source of information and heritage of humanity, dating back to the late nineteenth century with the proposed creation of movie archives as an local of strategic research promotion and "guardian" of the cinematography memory. Although discussions about the preservation of films and related documents have been started at the dawn of cinema, the absence of a satisfactory means of conservation observed in the recent history of man can condemn part of this artistic legacy provided by our forefathers to oblivion and the total disappearance. In this context, we noted the importance of the collector as a agent in maintaining the history of cinema, through his personal archives, makes it possible that past and present are accessible through documents and the most diverse objects, all associated with the seventh art. This paper aims to present brief report of the final results

---

about research *Faces of cinema: the imaginary materializing amid personal archives*, held at the School of Information Science at UFMG (2010-2012) and consequence the teaching activity.

**Keywords:** Archive. Movie. Collector. Collection.

---

## 1 INTRODUÇÃO

A ideia de se salvar filmes à posteridade, enquanto fonte de informação à história e como patrimônio cultural, remonta ao ano de 1898, quando o *cameraman* polonês Boleslaw Matuszewski (1856-1943) publica na França brochura intitulada *Une nouvelle source de l'histoire*, na qual propõe a institucionalização de arquivos de cinema como espaço estratégico de fomento a pesquisa, dando o primeiro passo à conscientização da relevância daquela incipiente forma de expressão e comunicação: “[...] trata-se de dar a essa fonte (**filme**) talvez privilegiada da história a mesma autoridade, a mesma existência oficial, o mesmo acesso que aos outros arquivos já conhecidos...” (MATUSZEWSKI, 2004, p. 12, grifo nosso). Como o cita Gomes (1981, p. 7)

Se há mais de quatrocentos e cinquenta anos já existisse o cinema, a viagem de Pedro Álvares Cabral poderia ter sido objeto de um documentário de grande interesse para nós, porém seria pouco provável que a partir de 1530 ainda existisse alguma cópia conservada do filme. Não sei que interesse terá para os brasileiros do ano 2357 a imagem e a voz de Getúlio Vargas prestando juramento à constituição, as passeatas de Plínio Salgado, os comícios de Luís Carlos Prestes, as vistas do Rio, de São Paulo ou da Central do Brasil, o Cangaceiro de Lima Barreto. Mas a perspectiva para quem se ocupa da conservação de filmes é assegurar sua preservação para a posteridade.

Na atualidade, muito se debate sobre a importância de uma gestão eficiente de tudo o quanto é produzido em termos de informação documentada e o seu acesso àqueles que esse conteúdo fizer-se necessário, contudo, ainda persiste na sociedade resquícios de um comportamento retrógrado que atrela essa atividade a um nível estratégico de importância secundária: desde que os registros documentais estejam “estocados” em um espaço físico qualquer, porque demandar investimento humano, tecnológico e orçamentário para o seu devido tratamento? Ironicamente, vivemos em meio a essa dubiedade de sentidos.

Entendemos que o ponto de partida a uma mudança efetiva de comportamento, referindo-nos ao acima descrito, é o pleno entendimento de até onde a salvaguarda de massas documentais, carregadas de informações as mais diversas, pode interferir na formação de novos pensamentos, no conhecimento do passado ou na previsão do futuro? Exemplifiquemos.

No ano de 1940, um funcionário da *Library of Congress* descobriu dentro de um cofre vários rolos de tiras de papel sobre as quais se via impressa série de fotografias. Eram registros de *copyright* que se revelaram de importância ímpar para história recente dos EUA (COSTA, 2011). Explicamos: no final do século XIX não existia nenhuma legislação de direitos autorais que protegesse coisas tão novas como o cinema. As companhias produtoras de filmes queriam evitar, a todo o custo, que os seus produtos fossem copiados e explorados ilegalmente, prática muito comum àquela época. Assim, a partir de 1894, a empresa de Thomas Edison passou a produzir longas tiras de papel fotográfico onde se copiava cada fotograma dos filmes de *kinetoscope*<sup>1</sup> no intuito de registrá-los em rolos, como conjunto de fotografias individuais. Essa prática foi também adotada por outras companhias para o registro de sua própria produção cinematográfica. Durante os anos seguintes, aproximados 5.000 desses rolos - que passaram a se chamar *paper prints* - foram registrados na *Library of Congress*. Alguns desses continham filmes inteiros, outros, por sua vez, apenas as partes mais importantes. Passados, então, quase meio século do início dessa atividade, as *paper prints* mostraram-se também significativas por seu valor secundário<sup>2</sup>, pois uma parte expressiva dos filmes ali registrados havia desaparecido em suas versões em nitrato de prata antes mesmo que pudessem ser copiados em um suporte de segurança. Essas cópias em papel tornaram-se, então, as únicas versões sobreviventes de filmes há muito destruídos. Financiado pela *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, o técnico e colecionador de filmes, *Kemp Niver*,

---

<sup>1</sup> Tecnologia patenteada por Thomas Alva Edison que antecedeu o *Cinématographe* dos irmãos Auguste e Louis Lumière.

<sup>2</sup> Também conceituado por Bellotto (2004) como “valor de arquivo”, ou ainda, “valor permanente”. É aquele inerente à informação residual da prática a que determinado documento fora sujeito. Está diretamente ligado à qualidade baseada nas utilizações não imediatas ou científicas (ROUSSEAU; COUTURE, 1998).

---

iniciou a recuperação dessas obras refotografando cada fotograma das cópias em papel (que ele havia previamente restaurado) em filmes de 16 mm. Dessa forma, Niver oportunizou aos pesquisadores a possibilidade de se compreender os primórdios do cinema não mais apenas por meio de anotações, lembranças ou outras fontes periféricas de informação, mas a partir do contato direto com o que há de mais substancial na arte cinematográfica: o filme.

Não há como desconsiderar o nível e a profundidade da experiência supra-mencionada. O acesso a fontes de informação autênticas e críveis possibilita ao usuário não só a leitura mais pormenorizada de uma dada realidade, mas também, o contato sensorial com vestígios físicos da história: o documento. Neste sentido, preservar os filmes, bem como os documentos produzidos e/ou reunidos para a sua realização, significa intensificar as bases de referência ferramental para o crescimento do homem dentro do seu tempo e história. Como o cita a *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*, da UNESCO (1980), as imagens em movimento são “uma expressão da identidade cultural dos povos, e por causa do seu valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, são parte integrante do patrimônio cultural de uma nação”, constituindo importante registro dos eventos históricos para a vida e cultura dos povos. Mas, onde estão guardados esses documentos e como podem ser acessados?

Em busca por uma resposta, apresentamos esse breve relato e parte dos resultados finais do projeto “FACES do cinema: materializando o imaginário em meio a arquivos pessoais”, realizado e concluído junto à Escola de Ciência da Informação da UFMG (2010-2012), tornando público o ponto mais significativo reconhecido pela pesquisa: igualmente ou mais importantes que instituições mantenedoras de acervos cinematográficos são os colecionadores de cinema, agentes fundamentais na salvaguarda e difusão da história da sétima arte que possibilitaram (e ainda o fazem), por meio dos seus arquivos pessoais, que o passado e o presente do cinema sejam materializados através de documentos e objetos os mais diversos.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

A formação de acervos pessoais está intimamente ligada ao ato de colecionar e esta atitude de reunir objetos, como o cita Motta (1993), é inerente ao comportamento humano. Por conseguinte, as primeiras coleções cinematográficas de que temos registros valeram-se desse impulso pessoal de reunir objetos e muitos colecionadores foram fundamentais na sobrevivência de materiais que seriam descartados pela indústria ou perdidos pela falta de manutenção. De acordo com Nogueira (2004, p. 38)

No início do cinema, a falta de credibilidade nas potencialidades econômicas dos filmes levou à destruição das primeiras películas e materiais cinematográficos. Contudo, mesmo 'ilegalmente', projeccionistas, porteiros, empregados, proprietários ou publicitários de cinema fascinados com aquela 'magia' e já preocupados com sua destruição, conservaram tanto as películas quanto um dos primeiros produtos a ser colecionado além da película, o pôster. Dessa forma surgiram os primeiros colecionadores de cinema [...].

A reunião arbitrária de documentos e objetos, desprovida de qualquer fundamentação crítica e metodológica, há de se resultar naquilo que Baudrillard (1973) descreve como um amontoado de coisas, pouco significativo em termos históricos, culturais e afins. Então, afinal, o que é colecionar? Segundo Caruso (2011), colecionar é contar histórias, é ordenar e narrar um universo temático qualquer, material ou imaterial. Uma coleção organizada se transforma em um tipo de "linguagem", onde os objetos reunidos se comportam como signos e, quando associados, são capazes de produzir sentido complexo. Teixeira (2006, p. 115) nos lembra que "[...] tudo é virtualmente signo, tudo tem vocação para significar, tudo é potencialmente significante". É o colecionador que estrutura esse emaranhado de códigos e dá significado lógico ao conjunto. No contexto do cinema, lembra-nos Pearce (1995) que a imagem narrada nos lega todo um conjunto de emoções onde as possibilidades associativas são ainda mais subjetivas, fazendo com que as coleções se tornem um todo ainda mais denso e carregado de um número infinito de leituras e interpretações. Segundo Grecco (2003):

A necessidade de colecionar é contemporânea da coleção de objetos utilitários que acompanhava o homem primitivo em seus deslocamentos. Com o tempo, foi estendida aos objetos de uso religioso e, aos poucos, aos evocativos, pois as ações humanas não são aleatórias, têm significado, são regulamentadas, repetidas, aperfeiçoadas e

revestidas de simbolismo que pode ser transferido a elementos palpáveis.

Para Marques e Hilbert (2009, p. 69)

As práticas relacionadas a atos de colecionar estão circunscritas às mais diferentes motivações, propósitos, sentidos e discursividades. Colecionar, segregar, juntar, sistematizar, escolher, manter, resgatar, descartar, codificar e outros critérios norteadores da constituição de coleções são vivenciados/experimentados tanto por arqueólogos quanto por colecionadores particulares. Narrativas de diferentes teores são construídas; no entanto, os objetos - “as coisas” - são as substâncias materiais que se inscrevem como suportes quando da constituição dos sentidos.

De acordo com Oliveira, Siegmann e Coelho (2005, p. 117) a coleção se dá “[...] pela intenção de montar e completar um universo”, universo este subscrito na escolha, ordem e disposição do acervo. Para Lopes (2010, p. 380)

Nesse sentido, as práticas individuais de colecionar, que exercitam a discriminação dos objetos dispostos no mundo para o desenvolvimento da inteligência, transmutam-se pela comunicação entre os indivíduos - como exercício de ordenação comum dos objetos dispostos no mundo - para o desenvolvimento da razão e do discurso, como práticas sociais civilizatórias.

A importância da contribuição dos colecionadores à manutenção da história do cinema foi (e vai) além da mecânica guarda desse tipo de material. Exemplo disto é a crítica de cinema Íris Barry que, após fundar o primeiro departamento de cinema no *Museum of Modern Art* de Nova York, em 1935, dedicou parte de sua vida no esforço contínuo de convencer as grandes corporações cinematográficas norte-americanas a doar, de forma sistemática, uma cópia dos filmes produzidos para o acervo do Museu (SUROWIEC, 1996). Outro importante exemplo é o de Henri Langlois, colecionador que idealizou o objetivo das cinematecas como o de colecionar tudo e mostrar tudo, fazendo do seu próprio acervo o núcleo do que viria a ser a *Cinémathèque Française*, fundada em 1936.

A intervenção direta de pessoas e instituições que guardaram massas de documentos cinematográficos, por vezes sem ter como objetivo consciente a sua preservação efetiva, impediu que muitos filmes e correlatos se perdessem durante os últimos cem anos. Ainda assim, muito se perdeu devido, principalmente, a problemas decorrentes da deterioração física dos suportes e do próprio descaso com ma-

teriais considerados “secundários” na hierarquia de produção, principalmente por não terem objetivamente qualquer apelo comercial. Nogueira (2004, p.46) complementa que

[...] o período do pré-cinema até 1900 é uma época de poucas perdas; os filmes desse período - pelo menos na Europa e nos EUA - foram bem preservados e documentados, incluindo os experimentos de Marey e Demeny, os trabalhos de Eastman e os primeiros filmes de Edison e dos Lumière, posteriormente restaurados pelo Arquivo do Filme do Centro Nacional das Cinematografias e pela Cinemateca Francesa.

A partir desse momento, no período compreendido entre os anos de 1900 até aproximados 1913, dão-se perdas mais significativas: estima-se que 75% dos filmes de então foram perdidos, enquanto que os demais 25% foram preservados graças à ação direta de colecionadores. Os legítimos proprietários dos filmes acreditavam, tal como os próprios Lumière, que o cinema seria algo passageiro e que rapidamente as pessoas perderiam o interesse em apreciá-lo. Por isso mesmo, após sua utilização, alguns negativos eram destruídos e outros eram mutilados para que fossem vendidos como brinquedos ou, simplesmente, para a fabricação de pentes e vassouras (COSTA, 2007). Esse quadro só começa a ser modificado com o reconhecimento público da importância artística e cultural do cinema e com a institucionalização dos primeiros arquivos de filmes. Segundo a *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF), devem os arquivos respeitar e proteger a integridade dos documentos que se encontram sob sua guarda, evitando quaisquer formas de manipulação do material original ou sacrificando a sobrevivência em longo prazo desses documentos por interesse de sua exploração/difusão em curto prazo. De forma complementar, indica a *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images* UNESCO (1980) que

17. Os Estados-Membros são convidados a encorajar as autoridades competentes e outros organismos interessados na salvaguarda e preservação de imagens em movimento em realizar atividades de informação pública, a fim de: (a) promover entre todos os envolvidos na produção e distribuição de imagens em movimento a consciência do valor de tais imagens para a educação, cultura, arte, ciências e história, em vista à consciência da necessidade de colaboração na sua salvaguarda e preservação [...].

No Brasil, a ausência de meios adequados de conservação e de políticas públicas específicas e eficazes, extinguiu a quase totalidade da produção cinematográfica anterior aos anos de 1920, da qual se tem notícia apenas por informações providas por publicações da época (COSTA, 2007). No ano de 2009, o 4º Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros pontuou, em sua “Carta de ouro preto” (ABPA, 2009), algumas considerações sobre a situação dos acervos de cinema em nosso país:

[...] urgência do reconhecimento da relevância desse Patrimônio Cultural pelos poderes públicos, pela sociedade, inclusive pelos profissionais das atividades cinematográficas e audiovisuais; a constatação do risco iminente de desaparecimento desse Patrimônio Cultural, que representa igualmente um ativo econômico e se encontra em condições desiguais de preservação nas diferentes unidades da Federação; a insuficiência de uma política pública específica e sistemática que contemple o campo da preservação audiovisual no Brasil [...].

Somos, incontestavelmente, conscientes da singular importância dos filmes como retrato de uma cultura e sociedade, como registro de época ou fato histórico (seja este representativo a quem quer que seja), como fonte privilegiada de pesquisa científica e tecnológica, pelo seu próprio significado como manifestação artística, dentre tantas outras possibilidades de leituras possíveis: não há como negar a sua representatividade no contexto mais abrangente da cultura humana e a sua significativa contribuição como fonte de informação aos mais diversos objetivos. Isso é certo. Questionamos aqui, porém, é se toda a produção cinematográfica entendida como relevante, bem como os demais documentos produzidos e/ou reunidos no decorrer da realização e distribuição da obra, encontram-se devidamente resguardados e susceptíveis ao acesso público. Entende a Legislação Arquivística Brasileira (CONARQ, 2011, p. 9), por meio do decreto-lei nº25 de 30 de novembro de 1937 que

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, que por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, que por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Contudo, lamentavelmente, temos consciência que o poder público pouco se sensibiliza com a salvaguarda de acervos (independente da origem) então representativos à história e a cultura do seu povo e que órgãos e equipamentos públicos -

---

responsáveis por grande parte desse material - perecem por falta de infraestrutura humana, física, tecnológica e orçamentária, adequadas à sua atividade... Exemplos não faltam para ilustrar o descaso político.

Contraditoriamente a esse desolador cenário percebemos, durante a realização da pesquisa objeto deste relato, que muitos colecionadores transformam a sua própria residência em um ambiente dedicado não apenas à guarda dos mais diversos tipos de materiais referentes à arte cinematográfica (em muitos casos inexistentes em espaços formais), mas também, à apreciação pública do acervo reunido (com níveis distintos de restrições de acesso). É o retrato de um tempo em que a sociedade vem ocupando, cada vez mais, as lacunas herdadas pela ausência do Estado.

### **3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

A pesquisa ora relatada objetivou, fundamentalmente, analisar a relevância da guarda de todos os tipos possíveis de documentos cinematográficos enquanto fator determinante para o estabelecimento de um quadro o mais detalhado possível sobre um produto fílmico e seus desdobramentos, no âmbito cultural e industrial. Ainda, procuramos compreender a importância dos arquivos pessoais, que tenham no cinema o seu objeto-tema, na manutenção da história da sétima arte. Para tanto, a pesquisa, de caráter qualitativo, fundamentou-se em quatro fases para a sua realização, assim discriminadas:

FASE 1: Aprofundamento teórico capaz de contemplar os campos abordados pela pesquisa, os quais destacamos: cinema como informação e documento; colecionismo; arquivos pessoais e gestão de acervos; arquivos institucionais e incorporação de acervos; memória cinematográfica; difusão e acesso a massas documentais.

FASE 2: Realização de entrevistas (semi-estruturadas) com colecionadores dos mais diversos tipos de materiais associados ao cinema. Esclarecemos que em respeito à solicitação feita pelos entrevistados, seus nomes ou mesmo o detalhamento dos respectivos acervos se-

ção ocultados para fins de preservação da imagem e pela natural segurança das coleções.

FASE 3: Simultaneamente às duas primeiras fases, oferta de disciplinas optativas aos cursos de graduação em Arquivologia e Biblioteconomia da ECI/UFMG tendo por referência o tema abordado pela pesquisa. Esse espaço de ensino proporcionou o levantamento sistemático de novas questões que promoveram o permanente retorno à fundamentação teórica, bem como a elaboração de roteiros de entrevistas mais complexos.

FASE 4: Análise e reflexão sobre os dados coletados e início de divulgação dos resultados finais na forma de comunicações, artigos e palestras.

#### 4 RESULTADOS FINAIS

O “final” de um caminho percorrido significa nada mais do que o início do entendimento de tudo o quanto fora realizado em virtude de uma tarefa qualquer: a oportunidade do aprendizado. Ocupamo-nos aqui do registro de alguns dos pontos mais relevantes proporcionados pelo resultado final dos trabalhos de pesquisa:

1) Considerar todos os tipos de materiais reunidos e/ou produzidos em decorrência de uma obra cinematográfica, independente se vinculados à pré-produção, produção, pós-produção, distribuição ou *merchandising* do produto filme; como **documentos de cinema**, baseando-nos para tanto no conceito de Bellotto (2004, p.35) de que documento

[...] é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa [...] tudo o que seja produzido, por motivos funcionais, jurídicos, científicos, técnicos, culturais ou artísticos, pela atividade humana.

2) Confirmar a importância da salvaguarda de todos os tipos de documentos de cinema como forma de garantir à sociedade presente e às gerações futuras, **cenário o mais fidedigno possível** do cinema enquanto manifestação artística, meio de comunicação e produto de uma indústria do entretenimento e de consumo;

3) Reiterar o *locus* do colecionador de cinema como **agente estratégico na manutenção e perpetuação** da história da cinematografia mundial. Ainda que conferida a sua importância no cenário cultural, curiosamente, são os colecionadores indivíduos naturalmente discretos e, por vezes, arredios à exposição pública. Mas por quê? Dois pontos mostraram-se recorrentes às falas dos entrevistados: primeiramente, persiste na sociedade a imagem deturpada de que o hábito de colecionar esteja associado a algum tipo de transtorno obsessivo, ou mais especificamente, acumulação compulsiva. A isso, acrescentamos comentários rotineiros, tais como: “isso é coisa de maluco!”, “tem gente que não tem o que fazer com o dinheiro”, “é falta de trabalho”, “pra quê você faz isso” e assim sucessivamente. Por mais que isso não represente a verdade, acaba-se por gerar no colecionador um sentimento de incompreensão pelo outro e, até mesmo, de intimidação, podendo interferir em seu comportamento ao ponto que ele venha a se ocultar - com mais ou menos intensidade - ou mesmo manifestar seu hábito colecionista somente em meio a grupos específicos da sociedade.

Um segundo ponto diz-se respeito à segurança da coleção enquanto patrimônio. Em muitos casos, como nos fora oportunizado presenciar, os acervos são formados por documentos ditos valiosos - seja em virtude das informações ali disponibilizadas, seja pelo valor material atribuído aos mesmos - o que acaba por ofuscar sua plena difusão pelo receio de ações de criminosos... Uma lástima à cultura. Ainda no que se refere ao tema segurança, citamos outra consideração exposta nas falas dos colecionadores: a falta de destreza ou mesmo desleixo por parte de alguns indivíduos quando do manuseio do acervo que estão tendo a oportunidade de acesso (inclusive entre colecionadores): um fator de risco à integridade física dos documentos ali reunidos. Talvez, pelo instinto de curiosidade que uma coleção desperta nas pessoas, o desejo alheio pelo toque é algo sempre intimidador ao titular da coleção.

Essas variáveis acabam por **minimizar o potencial de difusão e acesso ao conteúdo** informacional e documental presentes nos arquivos pessoais. A questão é: o que fazer para mudar esse cenário? Um exemplo digno de nota, sediado em Belo Horizonte, é o Museu dos Brinquedos, mantido por meio de parceiros públicos e privados. Inaugurado no ano de 2006, o Museu é originado da coleção particular

da Sra. Luiza de Azevedo Meyer, falecida no ano de 2000, que auspiciava tornar público o seu rico acervo de brinquedos reunidos no decurso de sua vida. Sediado em uma casa tombada pelo IPHAN, em um ponto nobre da capital mineira, o Museu tem como missão

[...] conhecer, preservar e difundir o patrimônio cultural lúdico da infância no Brasil, fazendo-o de um instrumento de construção de identidades coletivas e de requalificação das experiências culturais, educativas e cidadãs da criança e do adulto<sup>3</sup>.

Um sopro de inspiração a todos nós...

4) Compreender colecionador e coleção como **duas entidades carregadas de informação** que, ao serem “acessadas”, manifestam todo o seu potencial de conteúdo. Cada uma das coleções por nós visitadas, ainda que orientadas por um tema comum - o cinema - apresentam uma maneira própria de expressá-lo e materializá-lo, única, como uma “digital” presente na seleção de cada um dos documentos, na forma como são ordenados, expostos. Percebemos nitidamente a essência do titular do acervo quase a desnudar-se pelos objetos. Não há como negar, como o já citado conceito de Caruso (2011), que colecionar é “contar histórias”, contudo, podemos aqui certamente afirmar que não é somente contar histórias sobre um assunto, mas fundamentalmente, sobre a forma com que o colecionador percebe e se apropria desse assunto. A cada uma das respostas concedidas às entrevistas, mais e mais tomávamos consciência que o elemento motivador para a concepção e desenvolvimento de uma coleção encontra-se submerso em “camadas” de subjetividade. Comum, porém, é o impulso criativo em fazer do seu acervo uma expressão de arte que, de alguma forma, espera ser partilhada com o mundo;

5) Constata-se que ainda hoje muito do que **há de mais significativo em termos de documentação sobre o cinema encontra-se sob a guarda de arquivos pessoais**<sup>4</sup>. Não queremos com isto afirmar que Arquivos, Museus e correlatos não mantenham em seus acervos objetos representativos sobre o tema em questão.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.museudosbrinquedos.org.br>>

<sup>4</sup> Realidade percebida em Belo Horizonte (MG), onde se concentrou o escopo da pesquisa. Anais do V SECIN, 2013, p. 301 - 316

---

O ponto por nós defendido, como já expresse neste trabalho, é que dada a diversidade de tipos e suportes de documentos associados ao cinema, muitos destes dificilmente são recolhidos por essas Instituições, pelo simples motivo de não apresentarem, as mesmas, condições plenas para a sua guarda e não devido a relevância desses documentos como bem público. Essa afirmativa restringe-se à realidade brasileira, não podendo o mesmo ser afirmado no contexto da Europa e EUA. Muito ainda temos que caminhar e evoluir.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um tempo onde os avanços da tecnologia digital parecem-nos o ponto de confluência de grande parte dos debates e do aprofundamento do próprio pensamento científico, propor uma discussão acerca da realidade física de acervos documentais parece um descompasso com o presente. Mas só parece. Houve um tempo onde as Organizações, o indivíduo, as relações sociais, tudo existia e se fazia existir sem a intermediação dos recursos informáticos. Sendo assim, essa longa tradição humana registrou sua herança informacional nos mais diversos tipos de suportes, de tabletes de argila a microfilmes. Independente da forma material, são essas informações que constituem o percurso do homem há milênios. Especificamente aqui, tratamos acerca de uma complexa realidade documental: o cinema. Roteiros, *concept designs*, *storyboards*, figurinos, cenografia, fotografias, pôsteres, o filme, objetos e produtos de *merchandising* e derivados, um gigante quebra-cabeça cujas peças nos possibilitam a formação de uma imagem precisa da existência de uma obra cinematográfica, em um tempo e espaço definidos.

Como bem o sabemos, arquivos públicos possuem seus limites formais de recolhimento, contudo, por sua vez, arquivos pessoais não são ditados por procedimentos burocráticos ou mesmo por interesses políticos: são a mais pura materialização de um indivíduo, o titular, a quem os desafios de manutenção e difusão do acervo são aceitos como fomento ao trabalho e não como um obstáculo intransponível. Essa motivação se faz refletir na qualidade dos documentos reunidos, mas registramos que muitos colecionadores de cinema carecem de conhecimento mínimo para o devido tratamento do seu acervo. Não podemos aqui omitir o fato de que muitos ar-

quívos pessoais visitados correm risco eminente de perda de materiais em virtude das condições inapropriadas de acondicionamento físico e manuseio, portanto, consideramos urgente o debate entre os setores competentes da sociedade acerbados por uma realidade inequívoca: não basta restringir aos grandes fóruns e à comunidade científica conhecimentos específicos associados à produção, recolhimento, manutenção e disseminação da informação e documentos diversos, uma vez que muitos desses acervos estão sob custódia direta da sociedade civil. Se esse quadro persistir, pouco haverá de ser disseminado dos arquivos pessoais.

Diante desse cenário, não seria então oportuno que instituições públicas especialistas na custódia de massas documentais pudessem levar sua expertise a esses indivíduos, de maneira a: 1.interferir, indiretamente, na proteção e disseminação de tantas coleções hoje de acesso restrito; 2.garantir a permanência dos acervos junto ao(s) titular(es) valorizando as relações simbólicas construídas entre ambas entidades; e 3.manter a organicidade natural dos documentos guardados? Uma pergunta ao amanhã...

## REFERÊNCIAS

- ABPA. **Carta de ouro preto**. 2009. Disponível em: < <http://abpablog.wordpress.com/2009/06/25/carta-de-ouro-preto-2009/>>. Acesso em: 12 abr. 2013.
- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BELLOTTO, H. L. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004
- CARUSO, S. Colecionar é contar histórias. **Revista Continuum Itaú Cultural**, São Paulo, n. 29, p. 12-15, jan./fev. 2011.
- CONARQ. **Legislação arquivística brasileira**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.
- COSTA, A. F. **Gestão arquivística na era do cinema digital: formação de acervos de documentos digitais provindos da prática cinematográfica**. 2007. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

- COSTA, A. F. Cinema como patrimônio cultural: arquivos de filmes como fontes de informação e memória. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 12., 2011, Brasília, **Anais...** Brasília: UNB, 2011. p. 3188-3202.
- GOMES, P. E. S. Vinte milhões de cruzeiros. In: CALIL, C. A. **Cinemateca imaginária: cinema & memória**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1981, p. 7.
- GRECCO, V. R. L.. Colecionismo: desejo de guardar. **Jornal do MARGS**, Porto Alegre, n. 83, jun. 2003.
- LOPES, J. R. Colecionismo e os ciclos de vida: uma análise sobre percepção, duração e transitoriedade dos ciclos de vida. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 34, p. 377-404, jul./dez. 2010.
- MARQUES, M.; HILBERT, K. Coisas colecionadas: um jeito (conceitual e intuitivo) de lidar com a cultura material. **Métis: história e cultura**, Rio Grande do Sul, v.8, n.16, p.43-72, jul./dez. 2009.
- MATUSZEWSKI, B. Nasce uma idéia. **Recine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 12, set. 2004.
- MOTTA, V. M. R. V. **Arquivos privados de titulares mineiros - 1930/1983**: um estudo sobre localização, composição e condições de uso dos documentos. 1993. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.
- NOGUEIRA, S. N. **A imagem cinematográfica como objeto colecionável**: o colecionador na era digital. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- OLIVEIRA, A. M.; SIEGMANN, C.; COELHO, D. As coleções como duração: o colecionador coleciona o quê? **Episteme**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 111-119, jan./jun. 2005.
- PEARCE, S. **On collecting**: an investigation into collecting in the european tradition. London and New York: Routledge, 1995.
- ROUSSEAU, J.-Y.; COUTURE, C. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- SUROWIEC, C. A. **The lumière project**: the european film archives at the crossroads. Lisboa: Guide - Artes Gráficas, 1996.
- TEIXEIRA, A. Entre signo e significante: a esquizofrenia incipiente segundo Conrad. **Revista do Departamento de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 107-116, jan./jun. 2006.

**UNESCO. Recommendation for the safeguarding and preservation of moving image.** UNESCO, 1980.