

# Arquivologia e Cinema: o estudo do *making of* como produto extrafílmico no contexto dos documentos arquivísticos

**Matheus Rodrigues Garcia de Almeida** Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-1530-6681>  
matheusriga@id.uff.br

**Rosa Inês de Novais Cordeiro** Universidade Federal Fluminense, Departamento de Ciência da Informação, Rio de Janeiro, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-1871-4995>  
rosanovais@id.uff.br

**Resumo** Pesquisa exploratória que aborda o *making of* no âmbito da produção cinematográfica. No domínio da Arquivologia, o *making of* é examinado em relação às possíveis características identificadas de um documento arquivístico, tendo em conta a espécie documental *making of* dentro do gênero audiovisual. Para tal fim, descreve-se sobre os traços do documento de arquivo, bem como o gênero documental audiovisual, além do gênero documentário no ambiente cinematográfico. Como procedimentos metodológicos qualitativos, realizam-se as pesquisas bibliográfica, documental (no ambiente web) e de campo (entrevistas). Nos resultados indica-se a relação do *making of* com a sua produção, guarda em cinematecas ou estúdios cinematográficos brasileiros, como também a relevância de tais registros para a Arquivologia. Conclui-se que a cultura de preservação do *making of* precisa ser ampliada no país e que é vital que mais pesquisas sejam desenvolvidas a fim de fortalecer esse conceito e estudo na área da Arquivologia.

**Palavras-chave** *Making of*. Documento Arquivístico.

## Archival Science and Cinema: the study of as an extrafilmic product in the context of archival records

**Abstract** Exploratory research that addresses the making of within the scope of film production. In the field of Archival Science, the making of is examined for the identified characteristics of a record, taking into account this documentary species in the audiovisual genre. To this end, it describes the traces of the records, as well as the audiovisual documentary genre, as well as the documentary genre in the cinematic environment. As qualitative methodological procedures, such as bibliographic research, documentary (in the web environment) and field (interviews) researches are carried out. The results indicate the relationship between the making of and its production, kept in cinematographic studios or Brazilian cinematographic studios, as well as the relevance of such records for Archival Science. It is concluded that the culture of preservation of the making of needs to be expanded in the country and that it is vital that more research be developed in order to strengthen this concept and study in the area of Archival Science.

**Keywords** *Making of*. Archival records.



Licença de Atribuição BY do Creative Commons  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Submetido em 23/09/2020  
Aprovado em 30/04/2021  
Publicado em 26/08/2021

## 1 INTRODUÇÃO

No campo da Arquivística, há a produção documental de gêneros, espécies e tipos diversos, além de suportes que vão muito além do papel e do digital, sendo que estes acabam por ter mais destaque pelo seu grande uso e manuseio tanto na administração pública quanto na privada, e, sendo, por conseguinte, frequentemente objeto de estudos, análises e pesquisas, ocasionando em uma desvantagem no que diz respeito a trabalhos relacionados a outros gêneros documentais, como, os audiovisuais.

Portanto, este artigo tem como objetivo geral apresentar a natureza de um *making of* como um provável documento de arquivo em razão de sua espécie documental dentro do gênero audiovisual. Procura-se também apontar a natureza do documento arquivístico e seu relacionamento com a tipologia da espécie documental dentro do gênero audiovisual; se o *making of* contém os aspectos que definem um registro de arquivo e por fim, indicar o próprio no processo da indústria audiovisual. Testemunha-se em instituições custodiadoras, a exemplo de cinematecas, estúdios de televisão e unidades de informação, sejam elas públicas ou privadas, a possibilidade da existência de acervos audiovisuais. Levando em conta a natureza de tais registros, é provável que o seu tratamento técnico demande dos profissionais de arquivo especificidades na sua organização e tratamento. Acerca do documento audiovisual percebe-se, na literatura consultada, opiniões divergentes dos autores no que diz respeito à sua definição e um eventual potencial informativo.

O cinema é uma área de estudo onde a produção documental ocorre desde a fase de pré-produção até o produto final, no caso, o filme. Percorrendo-se, depois, a fase de pós-produção. Desde *takes* de filmagem, roteiros, fotos do cenário, *stills*, *storyboard* (animações de figurino), tais registros nomeados por Cordeiro (2000) de “árvore genealógica do filme”, ou seja, “a família de documentos fílmicos”, na qual pode-se fazer um paralelo com a organicidade de um documento, ou seja, com a relação natural entre documentos de um arquivo em decorrência das atividades da entidade produtora (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 127). Tornam assim documentos de arquivo pela presença de naturalidade, organicidade, imparcialidade, unicidade e autenticidade e também possuem valor de prova no que tange à produção cinematográfica.

Neste estudo, o problema de pesquisa se situa em indagar sobre a singularidade do *making of* no interior da produção de filmes para o cinema e também como pode ser analisado conforme registro arquivístico. A existência de documentos de gêneros distintos também é um fator relevante, pois é essencial ter como identificar espécies e tipos documentais de cada um destes. O *making of* se insere no gênero audiovisual do documento, sendo de interesse para este artigo

distingui-lo ou como tipo ou espécie documental.

A justificativa deste estudo se constrói a partir do argumento de que o *making of* tem propriedades que podem configura-lo como um registro de arquivo, ao passo que mediante um processo de Avaliação de documentos e sua eventual destinação, pode mostrar um valor secundário (histórico) além de primário (probatório), uma vez que detalha o passo a passo da produção de determinado filme ou de apenas uma área dentro dele (maquiagem, edição de som, entre outros), sendo um recurso que pode auxiliar na recuperação de informações sobre a organização de uma película cinematográfica.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

O embasamento teórico deste estudo é resultante da seleção da literatura levantada na pesquisa bibliográfica, cujos procedimentos são detalhados no item da metodologia (seção 6). Aqui são apresentados os principais conceitos e fontes eleitas para o estudo, tendo em vista a sua aderência temática.

Com relação ao gênero audiovisual do documento, foram analisadas as definições presentes em glossários, como por exemplo, o da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (Arquivo Nacional, 2014) e o Glossário da Sociedade de Arquivistas Americanos (Pearce-Moses, 2005), além de ter sido consultado dicionários, dentre os quais estão o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (Arquivo Nacional, 2005) e o Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia (Cunha; Cavalcanti, 2008) e também, foi examinado o conceito em Edmonson (2017).

Ainda sobre o audiovisual, foi de suma importância avaliar a evolução do conceito, desde quando era classificado como parte integrante dos documentos denominados “especiais”, passando pelas discordâncias entre os autores acerca de uma terminologia quanto ao documento audiovisual, especialmente no que diz respeito à presença de áudio e vídeo dentro desse gênero documental. Para tal avaliação, selecionaram-se as dissertações de Silva (2013) e de Vieira (2014) e por último, o artigo de Siqueira (2016) no qual identificou os tipos documentais em outros gêneros de documentos, estes sendo os audiovisuais, os iconográficos e os sonoros – sendo o foco do artigo apenas no audiovisual – visto que não foram encontrados textos com esta temática dentro da literatura arquivística.

A respeito do objeto de estudo, isto é, o *making of* de uma obra cinematográfica, foi necessário pesquisar a literatura existente nas áreas de Cinema e de Comunicação, pois dentro do campo da Arquivologia, também não se localizou trabalhos que abordassem esse registro

documental. Para a definição do *making of*, a reportagem de Marc Lee (2009) do sítio eletrônico da revista *Telegraph* e o artigo por Nathan Beaman para a revista *Videomaker* foram selecionados. O artigo de Ken Burns (2019) e o vídeo de V. Renée (2018) foram relevantes para obter a diferença entre filmagens primárias e secundárias, as quais se configuram também como produtos extrafílmicos. A tese de Iuva (2016) teve relevância pelas ponderações no que tange à produção e exame do produto *making of* dentro do universo dos filmes, além de discutir sobre as relações de autoria entre os diretores do filme e do *making of*, também levando em consideração o fato de sua provável origem algum tempo depois da produção da obra – como uma comemoração do aniversário da produção (em uma edição especial/limitada) ou até mesmo uma homenagem – ou entre as filmagens, além de definir novos produtos extrafílmicos, onde a autora compreende o *making of* como um destes. Tais discussões ajudaram na análise da autenticidade, uma das características essenciais de um documento arquivístico, dentro do *making of*.

Vale ressaltar que Iuva (2016) se refere ao mesmo como “*making of* documentário”, portanto, o uso do Dicionário Teórico e Crítico de Cinema de Aumont e Marie (2006) e do artigo publicado por Penkala (2012) foram importantes para conceituar o gênero cinematográfico de Documentário.

Para tratar do panorama da indústria audiovisual, no que se inclui o campo do Cinema, os textos de Silva (2009) a partir de Cordeiro e La Barre (2011), bem como Fernandes (2010), serviram para tratar das perspectivas que cercam a indústria e também das evoluções – tecnológicas, sociais e políticas – que a própria passou através do tempo.

Com relação ao histórico do *making of* dentro da indústria audiovisual, utilizou-se alguns trabalhos da literatura estrangeira, em que Steinhart (2018) detalha sobre a estrutura de montagem, roteiro e realização de um *making of*, o *promotional featurette*, dos anos 60 por causa da crise que o cinema estava enfrentando com o surgimento da televisão. Gonzáles (2008) vai além dos *promotional featurettes* e apresenta os primórdios do que era considerado um *making of*, tal como também ilustra as insatisfações de alguns diretores com a mitificação do que era verdadeiramente trabalhar dentro de um *set* cinematográfico, dando início ao que se conhece hoje como a estrutura de um *making of*.

Outras fontes estudadas, Couture (1996), que enfoca o contexto orgânico da informação dos documentos de arquivo, Cruz Mundet (2011) que expõe os conceitos de unicidade, autenticidade e continuidade dos registros arquivísticos, além de outras abordagens e termos importantes para a Arquivologia. Delmas (2010) aponta as funções de um documento arquivístico: identidade, reconhecimento, lembrança e prova, além de também discutir os outros possíveis gêneros

documentais, em especial o audiovisual, os quais poderiam ser mais estudados com o propósito de se identificar mais documentos de arquivo.

Por fim, os dicionários e glossários acima mencionados foram de suma importância para se definir o conceito de registro arquivístico. É importante enfatizar que na literatura da área Arquivística, existe uma discordância perante as características essenciais de um documento arquivístico, principalmente em relação à imparcialidade, que a partir da análise dos estudos de Duranti (1994) e Bellotto (2006), também neste artigo se fará uma comparação com outros aspectos como unicidade, autenticidade e as inter-relações.

### 3 O GÊNERO DOCUMENTAL AUDIOVISUAL

O artigo tem como uma de suas vertentes de abordagem a questão do gênero documental audiovisual, que possui muitas definições, das quais ilustram interpretações e informações incompletas no que diz respeito ao real significado do audiovisual, pois conforme visto no Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros ele é o “gênero documental integrado por documentos que contém imagens, com finalidade de criar a impressão de movimento, associadas ou não a registros sonoros” (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2014, p. 8-9). Segundo Edmonson:

Obras que contém imagens e/ou sons reproduzíveis reunidos em um suporte e que: em geral, exigem um dispositivo tecnológico para serem registrados, transmitidos, percebidos e compreendidos; o conteúdo visual e/ou sonoro tem duração linear; e o objetivo é a comunicação desse conteúdo e não a utilização da tecnologia para outros fins. (EDMONSON, 2012, p. 27).

Silva (2013, p. 45) reitera que somente o registro munido de linguagem audiovisual, isto é, som e imagem simultaneamente que produzem a sensação de imagem em movimento deve ser apontado como tal. Para o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, o audiovisual é o “Gênero documental integrado por documentos que contém imagens, fixas ou em movimento, e registros sonoros, como filmes e fitas videomagnéticas”. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73). O mesmo dicionário inclui outras terminologias para este gênero documental, adicionando outros nomes como Documento Filmográfico e também de Documento Cinematográfico, o qual é definido como “Gênero documental integrado por documentos que contém imagem em movimento, com ou sem som, como filmes e fitas videomagnéticas. Também chamado de documento cinematográfico”. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 76).

É relevante ressaltar que o registro audiovisual também se localiza nas definições de “arquivo

especial”, “novos documentos”, além de “documentação não textual”. Segundo Vieira:

São aqueles que utilizam, para comunicar uma informação, a linguagem audiovisual, iconográfica ou sonora, e que necessitam, por conta de sua linguagem, de processamento técnico específico para análise e representação de sua informação; e por conta de seu suporte, de procedimentos técnicos diferenciados de preservação e acesso. São documentos especiais os documentos audiovisuais, os documentos iconográficos e os documentos sonoros. (VIEIRA, 2014, p. 71).

Antes de formular o conceito supracitado, Vieira (2014) apresenta as variadas interpretações de outros autores, a respeito da relação entre si a partir de outras terminologias e suas ênfases (linguagem e suporte, tratamento arquivístico, preservação/conservação ou apenas a linguagem ou somente o suporte), e também expõe sobre as falhas na consideração de apenas um dos focos, como no tratamento arquivístico, onde a separação destes, vistas suas condições específicas de acesso, preservação ou até mesmo com relação ao seu suporte e linguagem diferenciados não o privam do fato de fazerem parte de um contexto de produção, possuir organicidade e unicidade.

Ao se considerar o verbete “audiovisual”, vê-se que é formado pelas palavras *audio* e *video*, no qual se tem como resultado a utilização tanto da audição, como também da visão. Salienta-se que a terminologia arquivística deverá dar conta desse conceito da simultaneidade entre os sentidos da audição e visão.

Dentro da área de pesquisa cinematográfica existem também dúvidas e contestações perante o termo, tal como descrito em Aumont e Marie, definindo o verbete “audiovisual”: entre os sentidos

Adjetivo e, no mais das vezes, substantivo, que designa (de modo bem vago) as obras que mobilizam, a um só tempo, imagens e sons, seus meios de produção, e as indústrias ou artesanatos que as produzem. O cinema é, por natureza, ‘audiovisual’. **Todavia, esse não é seu caráter mais singular, nem o mais interessante. Do ponto de visto teórico, esse termo serviu mais para confundir.** E a teoria, a princípio, se empenhou em contestá-lo e torna-lo claro. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 25 – 26, grifo nosso).

Diante disso, leva-se em consideração que o Cinema é muito mais que visual e audição, visto que existiam filmes silenciosos no início da indústria cinematográfica. A essência do cinema está na imagem em movimento e na sua linguagem visual, em que a narrativa fílmica é constituída por planos, movimentos de câmera e a captação das imagens, entre outros elementos, os quais se estabelecem para fornecer a ilusão da continuidade à trama.

Na Arquivística, por mais que tenha ocorrido um aumento significativo nas pesquisas relacionadas a documentos de suportes variados, ainda é relativamente escassa a literatura sobre os audiovisuais e Siqueira (2016, p. 30) acentua que “embora o número de pesquisas sobre documentos visuais e sonoros no âmbito da arquivística esteja em crescimento quantitativo e

qualitativo, ainda são poucas as reflexões que fogem do lugar comum de estudos de caso ou relativos à preservação dos mesmos. Delmas (2010, p. 164, 165) ressalta que os documentos audiovisuais, tal como os sonoros, oferecem lançamentos de caráter comercial (a exemplo dos DVDs, onde a inexistência de elementos diplomáticos indispensáveis para qualquer documento institucional pode levar os arquivistas a fazerem o mesmo tipo de questionamento) e que nesse domínio, o que é produzido pouco atende às necessidades da Ciência e faz com que essas fontes, mesmo indispensáveis, sejam ainda pouco integradas na problemática dos trabalhos de pesquisa científica.

#### 4 O DOCUMENTO ARQUIVÍSTICO

Antes de evidenciar o conceito do documento de arquivo propriamente dito, é importante definir primeiro o termo “documento”, na concepção de Edmonson (2017, p. 20) se trata de “[...] um registro de informação, comprovação, atividade criativa ou intelectual. [...] estabelece que os documentos – inclusive os audiovisuais – possuem dois componentes: o conteúdo da informação e o suporte no qual ela se inscreve. Ambos são igualmente importantes”.

Cruz Mundet (2011, p. 29) apresenta a origem do vocábulo “documento”, o qual vem do latim *documentum*, que por sua vez, advém do verbo *docere*, que significa instruir e ensinar. Além disso, elenca os elementos que o caracterizam, sendo eles: o suporte que o confere corporeidade física e pode ser desde uma tala de lama até um disco óptico; a informação, isto é, a notícia que transmite; e o registro, ou seja, a fixação da informação no suporte seja a mesma mediante tinta, impulsos eletromagnéticos ou qualquer outro. Particulariza também que estas são terminologias de um sentido mais geral e mais à frente será discutido sobre o conceito arquivístico que o autor aborda.

O Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 132, 133) expõe uma lista extensa de definições sobre o verbete “documento”. Para este trabalho, destacaremos apenas duas abordagens, que evidenciam o documento como unidade física, bem como unidade simbólica.

- a) Em relação à unidade física, os autores acima citados sistematizam os documentos quanto a sua natureza, suporte, grau de elaboração e forma de disseminação.
- b) Na unidade simbólica, o documento “tem o objetivo de informar, explicar, dar apoio a uma teoria, caracterizar uma época, uma cultura, uma civilização (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 33).

Este artigo atenta especificamente ao documento arquivístico (ou documento de arquivo), o qual segundo o Glossário da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, p. 8) é o “documento dotado de organicidade, produzido ou recebido por uma instituição, pessoa ou família no decorrer de suas atividades, independente do suporte e linguagem”.

Para Bellotto (2006, p. 37, grifo nosso), o documento de arquivo é o produzido por uma entidade pública ou privada ou por uma família ou pessoa no transcurso das funções que justificam sua existência como tal, guardando esses documentos relações orgânicas entre si, ou seja, surgem por motivos funcionais administrativos e legais e tratam sobretudo de provar, de testemunhar alguma coisa e sua apresentação pode ser manuscrita, **audiovisual**; são em geral exemplares únicos e sua gama é bem variada, assim como sua forma e suporte.

Com relação à Arquivística, o registro arquivístico é o seu objeto de estudo e pesquisa, o qual possui um contexto de produção que deve ser preservado e mantido ao máximo pelo arquivista, correndo o risco de o conjunto documental perder seu sentido probatório. Caso haja retirada e mudança indevida ou não autorizada pelo gestor do arquivo, tal ato ferirá os importantes princípios arquivísticos da ordem original e do respeito aos fundos. Bellotto (2006, p. 36), descreve que as distinções entre a biblioteca, o arquivo, o museu e o centro de documentação se produzem a partir da própria maneira pela qual se origina o acervo e também do tipo de documento a ser preservado e no que diz respeito aos acervos de arquivos, a autora esclarece que contém material de uma gama infinitamente variável, contanto que seja oriundo de atividade funcional ou intelectual de instituições ou pessoas, e produzido no decurso de suas funções.

Tanto o princípio do respeito aos fundos, quanto o da ordem original estão presentes dentro do princípio da proveniência, que tem relação com a origem do documento de arquivo, onde não podem ser misturados documentos de fundos diferentes com outro distinto daquele. O que os torna diferentes um do outro é a sua perspectiva, em outras palavras, “protege o sistema de informação administrativo estabelecido pela organização para atender à sua estrutura e funções contra os diversos arranjos temáticos propostos por diferentes tipos de usuários” (DURANTI, 1994, p. 56). Já o segundo, o princípio de respeito aos fundos, abrange um pensamento mais exterior, que “requer que os arquivistas controlem os registros mais do ponto de vista da estrutura e da responsabilidade do organismo que os criou e das funções para cuja execução foram criados” (DURANTI, 1994, p. 56).

#### 4.1 CARACTERÍSTICAS PRESENTES EM UM DOCUMENTO ARQUIVÍSTICO



Nas palavras de Duranti (1994), o documento de arquivo possui cinco características essenciais para sua identificação precisa, sendo elas: autenticidade, unicidade, imparcialidade, naturalidade e por último suas inter-relações.

Para Cruz Mundet (2011), os elementos diferenciadores do registro arquivístico são o caráter seriado, a gênese, a exclusividade e a inter-relação. Além dessas, também lista características diferenciadoras, as quais são definidas como autenticidade, confiabilidade, integridade e seu manejo.

Destaca-se que Delmas (2010) define quatro aspectos fundamentais para os arquivos, que são: prova, lembrança, compreensão e identificação. Além disso, enfatiza que a cada transformação pela qual a sociedade atravessa, essas funções se adaptam de forma conjunta com a população.

Os arquivos servem para provar, lembrar-se, compreender e identificar-se. Provar seus direitos é uma utilidade jurídica e judiciária. Lembrar-se é uma utilidade de gestão. Compreender é uma utilidade científica de conhecimento. Identificar-se pela transmissão da memória é uma utilidade social. Essas utilidades desenvolveram-se em paralelo, porém, cada uma delas sofreu transformações diversas dependendo das épocas, em razão da própria evolução da sociedade. (DELMAS, 2010, p. 21).

Um documento é considerado autêntico quando sua criação se reflete na necessidade da ação que lhe deu origem e, portanto, sua manutenção é feita com garantia para ações ou informações posteriores e sua conservação está de acordo com os procedimentos de suas entidades de custódia. Em Cunha e Cavalcanti (2008, p. 38), autenticidade tem como definição: “Qualidade ou condição de autêntico.”; “Num contexto informacional, propriedade de uma informação cuja origem e integridade são garantidas”. Conforme Cruz Mundet (2011, p. 30), um documento autêntico é “aquele que pode provar que é o que pretende ser, tenha sido criado ou enviado pela pessoa que se presume ou no tempo presumido”.

O documento de arquivo é único pelo fato de o mesmo possuir unicidade no meio em que está localizado, isto é, por mais que existam cópias deste em dossiês diversos, cada um deles tem um caráter próprio naquele universo em que está presente. Cunha e Cavalcanti (2008, p. 389) afirma que a unicidade é a qualidade pela qual os documentos de arquivo, a despeito de forma, espécie ou tipo, conservam caráter único em função do seu contexto de origem. Nas palavras de Bellotto (2006, p. 38): “[...] e que a fonte geradora é única, ou seja, é a administração ou é a pessoa à qual o arquivo é ligado”.

O documento é imparcial, pois o motivo primeiro de sua produção não foi pensado para um uso distinto daquele que o originou, ou seja, não sabe se o registro terá um valor secundário ou

histórico durante sua fase corrente. Bellotto (2006) afirma que a história não se faz com documentos que nasceram para ser históricos, com documentos que só informem sobre o ponto inicial ou final de algum ato administrativo decisivo e sim de uma infinidade de papéis cotidianos, do dia a dia administrativo.

Isso não quer dizer que as pessoas que intervêm em sua criação são livres de preconceitos, mas que as razões por que eles são produzidos (para desenvolver atividades) e as circunstâncias de sua criação (rotinas processuais) asseguram que não são escritos "na intenção ou para a informação da posteridade", nem com a expectativa de serem expostos ou com o receio do olhar do público. (DURANTI, 1994, p. 50).

A naturalidade diz respeito à razão de sua criação e acúmulo surgirem de forma natural, em outras palavras, um procedimento administrativo gera um documento naturalmente, há um sentido para sua criação em determinado fundo. Bellotto (2006, p. 37, 38) complementa: "O arquivo, porém, recebe os documentos através da passagem natural, dentro do esquema das três idades do documento: da produção à tramitação, desta ao arquivo corrente, deste, por transferência, ao intermediário e daí, por recolhimento, ao permanente".

Por fim, suas inter-relações, as quais também podem ser chamadas de organicidade ou vínculo arquivístico, indicam que os documentos estão interligados entre si, fazem parte de um conjunto orgânico, um necessita do outro para assim construir o valor de prova que o profissional arquivista tanto luta para preservar. De acordo com Cunha e Cavalcanti (2008, p. 270), a organicidade é uma qualidade segundo a qual os arquivos refletem a estrutura, as funções e atividades da instituição de custódia em ambas suas relações, internas e externas. Bellotto (2006, p. 39) ainda acrescenta: "[...] no arquivo, em geral, o tratamento técnico é dispensado não à unidade, mas às séries documentais que formam agrupamentos lógicos e orgânicos dentro de diferentes fundos". Sob a perspectiva de Couture (1996), essa característica se trata da Informação Orgânica Gravada (ou Registrada), isto é, nascem nos arquivos dos órgãos e nela estão agrupados todos os documentos e as informações que eles contêm, independentemente de sua origem ou idade, produtos e recebimentos pela organização no exercício das suas funções.

Existem "fases por que passam os documentos de arquivos, da sua produção a guarda permanente ou eliminação" (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 47) resultando na denominada teoria das três idades. Esse ciclo vital é constituído pelas fases corrente (uso contínuo pelo produtor), intermediária (uso menos frequente, porém existe necessidade de se manter no local por questões legislativas e de temporalidade) e após um cauteloso processo avaliativo, é decidido se ele será eliminado ou se irá para a guarda permanente (pouco uso, mas há necessidade de guarda pela importância e utilização para outros usuários além do produtor). Cruz Mundet (2011) discorre

sobre as tais “idades”, indicando que na fase corrente os documentos estão em tramitação, tal como os que são de utilização frequente para a gestão de assuntos correntes se encontram sob a responsabilidade e manejo direto das entidades administrativas. Já na idade intermediária o autor afirma que esta é a etapa de concentração dos documentos cujo uso para gestão é hipotético, embora não incerto e as tramitações estão finalizadas, todavia um recurso ou o regresso sobre determinado assunto pode fazê-los retornar ao uso corrente. Por fim, o arquivo permanente (ou histórico, como referência Cruz Mundet) são aqueles selecionados por seu valor informativo, histórico e cultural, se conservam a posteridade, em condições que venham garantir sua integridade e transmissão para futuras gerações.

As características de imparcialidade, autenticidade, naturalidade, inter-relacionamento e unicidade tornam a análise dos registros documentais o método básico pelo qual se pode alcançar a compreensão do passado tanto imediato quanto histórico, seja com propósitos administrativos ou culturais. (DURANTI, 1994, p. 52).

Em relação ao documento de arquivo no ambiente digital, as características definidoras dos registros apresentam uma significativa mudança se for comparado com o documento arquivístico analógico. Segundo a primeira fase do projeto InterPARES (2007), os aspectos necessários de registros de arquivo digitais são: suporte, forma documental, vínculo arquivístico, cinco pessoas essenciais (autor, redator, originador, destinatário e produtor), ato, cinco contextos essenciais (estes sendo: jurídico-administrativo, proveniência, de procedimentos, documental e tecnológico), conteúdo, elementos formais (intrínsecos e extrínsecos) e por último, os metadados. A segunda identificou ainda dois tipos de objetos digitais, os estáticos e os interativos, com forma fixa, conteúdo estável e variação limitada.

Um documento tem forma fixa quando seu conteúdo binário é armazenado de tal forma que a mensagem que ele carrega possui a mesma apresentação documental de quando salvo pela primeira vez. O conteúdo estável diz respeito à imutabilidade de sua mensagem, o que significa que os dados não podem ser alterados, deletados ou reescritos. No entanto, aos documentos digitais é permitida a chamada variabilidade limitada (*bounded variability*) quando há mudanças na apresentação do documento que são previstas, controladas e limitadas. (TOGNOLI, 2018, p. 41).

Além destes aspectos, existem outras características que a segunda fase do projeto InterPARES delimita, tais como a codificação e o dado digitais, a cadeia de *bits*, o objeto digital e os tipos de documentos de arquivo digitais (armazenado, apresentado, prospectivo, de instrução e de capacitação) e esclarece sobre o que seriam os componentes digitais, os quais se tratam de um “conjunto definido de uma ou mais de uma cadeia de *bits* e dos metadados necessários para ordenar, estruturar ou transmitir seu conteúdo e sua forma documental, e que requer uma determinada ação de preservação” (INTERPARES PROJECT, 2007, p. 5).

Postas essas observações, é importante alertar que este artigo atenta apenas aos documentos audiovisuais analógicos, ao passo que o artigo se tornaria muito extenso e mais demorado se fossem adicionar os registros audiovisuais digitais, não excluindo uma futura possibilidade de se discutir os mesmos em um projeto mais à frente.

## 5 O MAKING OF: UM PRODUTO DA INDÚSTRIA AUDIOVISUAL

Esta seção se dedica a evidenciar o objeto de estudo da pesquisa, no caso o *making of* documentário, o qual pode surgir a partir das sobras das filmagens de obras cinematográficas, além de cenas de outros registros documentais (sonoros, iconográficos, audiovisuais) que foram cruciais para a produção e realização da película na época de sua gravação ou posteriormente, para um relançamento comemorativo do filme em questão. Originados de produtos que podem ser considerados como produtos extrafílmicos<sup>1</sup>, que de acordo com Iuva (2016), a qual compara com os paratextos culturais, isto é, “textos” que circundam a obra e orientam uma dada leitura do mesmo.

O cinema enquanto arte e meio de criação/exploração do mundo nos é dado a ver através de inúmeros produtos audiovisuais, desde o próprio filme, até trailers, spots televisivos, entrevistas, cenas excluídas, bastidores, making of, etc. Observa-se que as condições contemporâneas do audiovisual se mostram contaminadas por um modelo estético e tecnológico, que não se restringe ao espaço da sala de cinema, mas que alcança um espaço ilimitado. Inseridos neste contexto, senão provenientes do mesmo, estão os produtos extrafílmicos, compreendidos por alguns autores como paratextos. (IUVA, 2016, p. 31, 32).

A indústria audiovisual, onde a grande área do Cinema está inserida, abarca quatro perspectivas no que tange à sua realização, que de acordo com Cordeiro e La Barre (2011, p. 186) – a partir de Silva (2009) – são: artística, tecnológica, midiática e econômica. Ou seja, todos os aspectos mencionados serão levados em consideração na produção cinematográfica e estão presentes desde a pré-produção do filme até a sua chegada em mídias físicas e/ou em formato *streaming*.

O presente artigo, dentro do grande universo que é a indústria audiovisual, aborda apenas as obras cinematográficas, a qual desde o seu princípio são vistas como entretenimento lucrativo

---

<sup>1</sup> A presença do *B-roll footage* em películas pode ser incluída nos produtos extrafílmicos, pois segundo Burns (2019), esse se caracteriza por ser a filmagem secundária gravada fora da tomada primária e que geralmente são unidos com o *take* original para dar força a história, criar tensão dramática ou enfatizar um ponto posteriormente. Burns (2019) lista tipos de *B-roll footage*, os quais podem servir para algumas filmagens de locação, de pessoas, objetos inanimados, além de ser útil para gravar imagens de arquivo.

dentro do mercado mundial, com procedimentos controlados e um orçamento definido para sua realização e produção. Tal planejada estrutura não as isenta de ter caráter criativo e artístico.

Até os anos 1950, a indústria do cinema era o maior entretenimento e o que gerava maior lucro no que diz respeito ao mercado audiovisual, dando consideráveis retornos aos grandes estúdios cinematográficos.

A partir de tal marco, em conjunto com o advento dos aparelhos de televisão dentro da maioria das residências domésticas, a indústria teve de passar por uma nova adaptação brusca.

Desde o período de sua criação, diversas revoluções técnicas aconteceram (como o surgimento da televisão, do mercado *home video* e mais atualmente, a chegada das plataformas digitais, a exemplo da *Netflix*, *Amazon Prime*, *Disney+*, entre outras) ocasionando uma mudança significativa no mercado, visto que com tantas variedades e disponibilidades de acesso, o cinema acabou por ter de aderir aos novos concorrentes para não perder o público e consequentemente, sua renda para sobrevivência não só como produto mercadológico, mas também como expressão artística e cultural representativa dentro da sociedade. Fernandes (2010, p.54) comenta que “ao possibilitar a veiculação e o consumo democrático de filmes, a Internet uniu a gratuidade da televisão aberta à possibilidade de escolha do conteúdo oferecida pelo *home video*. Hoje essa apresenta-se como uma importante ferramenta na democratização do acesso ao audiovisual.

A partir de tal percepção, o Cinema, para se manter presente para competir com as plataformas digitais e também com as mídias físicas, está passando por uma nova mudança, com a presença constante de franquias, conhecidas comumente como *blockbusters* (ou “arrasa-quarteirões”) com lançamentos durante todo o ano e, a partir do momento que as mesmas se esgotam, ou por desinteresse do público, ou por questões contratuais com atores e produtores, tentam construir novas ou até mesmo reinventar suas antigas franquias, através da produção de *remakes* ou *reboots*. Embora ainda exista o cinema artístico e o independente, acabam tendo lançamentos limitados (isto é, em poucas salas dentro do circuito de salas de cinema) se comparados aos *blockbusters*. Tal como definido por Fernandes (2010, p. 52), os *blockbusters* são filmes conhecidos pelos orçamentos altos e efeitos especiais, e cujos lançamentos ocorrem simultaneamente em vários países do mundo. E por fim, Aumont e Marie (2006, p. 255) definem *remake* como “Filme cujo roteiro é bem próximo do roteiro de um filme precedente”.

## 5.1 BREVE HISTÓRICO DO *MAKING OF* NA INDÚSTRIA AUDIOVISUAL

Embora não exista um conceito devidamente elaborado do que de fato é um *making of*, tem-

se o conhecimento de sua estrutura.

Entretanto, tratamentos históricos acerca do *making of* ainda são escassos. Pouco se sabe ainda sobre a história do formato, como as indústrias cinematográficas mobilizaram matérias do por trás das câmeras no passado e como *making ofs* representavam o trabalho de produção durante os tempos. (STEINHART, 2018, p. 98, tradução nossa).

Nas palavras de Lee (2009), os “filmes *making of* oferecem ideias do *behind-the-scenes* acerca do trabalho de grandes diretores e como suas obras-primas foram, ou não foram feitas”. Quanto ao *behind-the-scenes*, Beaman (2008) define como: “[...] vídeos curtos que focam em eventos que ocorrem detrás das lentes das câmeras. Mostram como a equipe técnica foi capaz de conseguir filmagens específicas, ou como surgiram vários aspectos do filme. Apresentam atores discutindo o filme sem estar interpretando os personagens do mesmo”. Autores como González, Steinhart e Luva não o denominam apenas como *making of* ou *behind-the-scenes*, todavia como *making of* documentário, o inserindo, portanto, no gênero cinematográfico de documentário, que segundo Penkala (2012, p. 91) é uma narrativa construída somente a partir de imagens os vídeos documentais, que também pode ter um dispositivo que permite às histórias existentes por trás dos recursos documentais tenham um caráter ficcional para construção de significados relacionados à temática da película.

Chama-se, portanto, documentário, uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 86).

O que é conhecido atualmente por *making of* documentário, passou por várias transformações até chegar ao modelo apresentado hoje em dia, desde sua estrutura narrativa, passando pela sua montagem e finalmente chegando a sua edição, divulgação e lançamento. Para González (2008, p. 19), o primeiro documentário, com essa temática, a qual mostra o *behind-the-scenes* de uma película cinematográfica, isto é, como tal filme teria sido feito foi lançado em 1908 pela Behlmer and Thomas e se intitulava *Making Motion Pictures: A Day in the Vitagraph Studios*, e logo após, em 1912, a Edison Company iria lançar *How Motion Pictures Are Made and Shown*. De acordo com Steinhart (2018, p. 96, tradução nossa), “antes de se tornar parte essencial dos bônus especiais do DVD e do *Blu-ray*, as primeiras formas dos *making-ofs* ofereciam ao público um vislumbre dos trabalhos internos de produções cinematográficas de Hollywood e das companhias de cinema”.

Após essas produções iniciais do começo do século XX, se observa a realização de materiais promocionais os quais tinham como função primária expor a indústria do cinema para uma audiência mais ampla, apresentando curtos *frames* de como cenas aparentemente complicadas

eram filmadas, passando apenas por *tours* pelo estúdio onde as obras eram produzidas ou contavam com os atores mais conceituados divulgando seu papel na obra e apresentando partes de suas cenas mais chamativas. Tais métodos são datados dos anos 1930, conhecidos como a Era de Ouro de *Hollywood*, que contava com grandes artistas promovendo suas participações em filmes e divulgavam os altos custos de produção e movimentando assim a bilheteria das películas durante determinado período (STEINHART, 2018).

Contudo, após a Segunda Guerra Mundial, mais precisamente na década de 1960, aparece um conteúdo promocional o qual ajudaria a moldar a estrutura presente nos *making of* atuais. Os *featurettes* ou *making of* promocionais são aqueles que têm um caráter mais comercial do que documental e sua principal característica diz respeito ao seu período curto de duração (Aproximadamente 15 minutos), possibilitando uma transmissão em canais de televisão e também serem incluídos nos materiais adicionais dos lançamentos em *home video*. (STEINHART, 2018).

Os *promotional featurettes*, conhecidos dessa forma, apresentavam os bastidores da produção, desde cenas filmadas até principalmente as locações que eram utilizadas (fator crucial na época) de uma obra em cinco a dez minutos aproximadamente.

Além de serem apresentados antes das películas cinematográficas que viriam a ser assistidos, encontraram principalmente força nas emissoras televisivas, com a intenção inicial de chamar atenção para um filme em produção ou que ainda esteja em exibição nos cinemas. Os canais de televisão lucravam também, pois encontravam um programa relativamente barato para ocupar espaços vazios das programações de seus respectivos canais. Para Steinhart (2018, p. 97, tradução nossa): “Tipicamente apresentados na televisão, os *featurettes* ajudaram a instituir muitas das convenções dos *making of* documentários atuais”.

Entretanto, a forma como estava sendo realizado gerava insatisfação de boa parte dos cineastas recém-formados, pois grande parte dos *featurettes* não eram exatamente autênticos no que diz respeito às reais dificuldades passadas dentro de um *set* de filmagem.

Segundo González (2008, p. 19, tradução nossa), os mesmos se “rebelaram contra o antigo sistema dos estúdios, eles achavam necessário um interesse, talvez uma necessidade de documentar e publicar histórias sobre como e por que eles faziam filmes daquela forma”. Tal rebeldia resultou no que se considera o primeiro *making of* da “Nova Hollywood”, que foi filmado por George Lucas seu mentor e amigo, Francis Ford Coppola, sendo do filme *The Rain People* (1969 e título em português: Caminhos mal traçados) e levou o nome de *Filmmaker*. Logo após tal marco, alguns eram televisionados e lançados em VHS juntos de seus respectivos filmes. Contudo, de acordo com González (2008, p. 20), o surgimento do *making of* dentro do mercado de *home video*

e por consequência, dos outros bônus especiais (nome frequentemente conhecido dos extras de um filme em mídia física) se deve à empresa *The Criterion Collection*, pouco conhecida em alguns mercados, mas bastante renomada na indústria americana, a qual difundiu o que se entende por conteúdo extra no mercado de mídias físicas, terminando por alavancar mais um pouco a indústria audiovisual mundial.

## 6 METODOLOGIA

Esta pesquisa se caracteriza como exploratória e descritiva com uma abordagem qualitativa, tendo em vista as circunstâncias de discussão impostas pelo objeto de estudo no contexto da Arquivologia, pois o objetivo primordial de um estudo exploratório é proporcionar uma visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato ou fenômeno. Este tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é examinado de forma limitada. É a descrição das características de determinado fenômeno pouco explorado (GIL, 2008). A análise das informações é de natureza qualitativa, na qual procura-se apontar informações e indicadores observáveis (MINAYO, 2008) para ampliar a discussão das características do objeto de estudo.

Os procedimentos metodológicos empregados no desenvolvimento do trabalho foram as pesquisas bibliográfica, documental (buscas em sites de cinema e reprodução de vídeos para o exame dos *making of* no ambiente *web*) e de campo (entrevistas exploratórias), de acordo com Severino (2007), Gil (2008) e Fragoso, Recuero, Amaral (2013).

Na pesquisa bibliográfica consultou-se a base de dados *Library & Information Science Abstracts (LISA)*; a Base de Dados em Ciência da Informação (BRAPCI); os acervos bibliográficos da Cinemateca Brasileira e da Mnemocine; assim como as teses e dissertações disponíveis no Sistema Maxwell da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO) e os anais de congresso da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Somam-se a isso, a consulta de dicionários técnicos da Arquivologia e Cinema e fontes bibliográficas seminais da Arquivologia, entre outros autores, Duranti (1994), Bellotto (2006) e Cruz Mundet (2011) no desenvolvimento da seção quatro.

As palavras-chave procuradas foram: audiovisual, documento de arquivo, documento arquivístico, documento audiovisual, *making of films*, *making of*, *making of cinema* (levando-se em consideração a polissemia da expressão *making of* que pode ter significados singulares pelo simples fato de expressar a realização de algum procedimento, quando foi necessário especificar "*making of films*" e "*making of cinema*" e indústria audiovisual). É relevante ressaltar que o recorte



da pesquisa foi de 2000 até 2019 (ano da finalização da pesquisa).

Contudo, constatou-se na busca das fontes que os resultados apresentavam dispersão temática na abordagem do assunto “*making of films*” (ou “*making of cinema*”), nas quais diferentes pontos de vista eram enfocados pelos autores e escassos eram os resultados relacionados ao “*making of*” (*filmes ou cinema*) no contexto dos arquivos ou da Arquivologia. A partir disso, aplicou-se a busca booleana (operadores inclusivos: *and/e*) e na interseção entre *making of films* (ou *making of cinema*) e arquivos (ou documento de arquivo ou documento arquivístico ou Arquivologia), porém poucos resultados foram obtidos.

Na base de dados LISA, selecionou-se os artigos de Steinhart (2018) e Gonzáles (2008). Vale ressaltar que os resultados da busca entre a relação entre “*making of film*” (ou *making of cinema*) e “Arquivologia”, como também na relação com “arquivos”, apresentaram três resultados positivos, contudo os textos selecionados não apontavam a discussão do *making of* como um provável documento de arquivo em razão de sua espécie documental dentro do gênero audiovisual.

Para a busca sobre gênero documental nos arquivos e documentos arquivísticos recorreu-se à base BRAPCI. Em relação ao primeiro assunto, três artigos foram detectados e suas referências consultadas alimentaram novas fontes para a leitura do tema. No segundo assunto, obtiveram-se 130 resultados, dentro destes afinamos a busca em documentos arquivísticos e arquivos especiais (ou documentos especiais), perfazendo um resultado de três artigos no período coberto pela pesquisa, contudo não tratavam do “*making of*” (de filmes ou de cinema). Por fim, realizamos a busca com as palavras-chave *making of* de filmes (2 artigos) e *making of* de cinema (1 artigo) e recuperou-se três artigos.

Por meio do sistema Maxwell, com seu eixo de busca avançada nos conceitos-chave indústria audiovisual e audiovisual, foram encontrados, respectivamente, dois e 84 textos, sendo utilizada apenas uma dissertação, de Fernandes (2010), correspondente ao conceito de indústria audiovisual, ao passo que os outros não abordavam diretamente o audiovisual, apenas faziam referências e/ou citações. Não se detectou resultado positivo para a busca na relação *making of* e arquivos ou *making of* e documento de arquivo.

Nos acervos bibliográficos da Mnemocine, os resultados da busca perfizeram-se entre termos pesquisados sobre *making of* (seis textos), *making of films* (um texto), *making of cinema* (cinco textos), indústria audiovisual (39 textos) e audiovisual (495 textos), porém como grande parte desses textos eram de *making of* específicos referentes à determinados filmes, nenhum texto foi selecionado. Quanto aos anais de congresso da SOCINE, na página principal do site havia apenas o intervalo dos anos 2009 – 2019 e somente disponível para consulta os anos de 2018,

2017 e 2016, quando localizaram-se textos referentes aos *making of*, levando a utilização de um texto de 2018, de autoria de Luva (2018), o qual também foi encontrado depois na base de dados BRAPCI, entretanto, após análise, observou-se que se tratava de artigo de umas das partes do trabalho completo encontrado nos anais da SOCINE.

No acervo bibliográfico da Cinemateca Brasileira, houve pesquisa dos termos tanto no catálogo quanto nos periódicos, em que os resultados obtidos estavam relacionados a *making of* de películas específicas (227 recuperações, divididas nas palavras-chave *making of*, *making of cinema* e *making of films*) e também ou eram fichas técnicas sobre determinados filmes ou faziam relação da indústria audiovisual com as áreas de Sociologia ou Jornalismo, não sendo o enfoque desta pesquisa. Não se constatou resultado positivo na busca da relação *making of* e arquivos ou *making of* e documento de arquivo.

Com o propósito de contribuir para o alcance dos objetivos do estudo, realizaram-se três entrevistas exploratórias, sem intenção de exaustividade, com professores da área de Cinema, atuantes na preservação do audiovisual no Brasil, além do conhecimento dos entrevistados sobre a realização do ***making of* no processo de produção de um filme, sua guarda em cinematecas ou estúdios cinematográficos (audiovisuais) brasileiros e a relevância de tais registros para a Arquivologia**. As entrevistas foram gravadas ou respondidas por *e-mail*, e publicação autorizada. A intenção das entrevistas foi levantar informações sobre o *making of* em relação aos aspectos citados e, em consequência, foram feitas três perguntas-chave aos entrevistados.

Por fim, houve o contato com as principais cinematecas brasileiras, além do Centro Técnico Audiovisual (CTAv, Rio de Janeiro), por considerarmos a possibilidade dessas instituições possuírem *making of* em seus acervos, assim nossa intenção foi obtermos informações sobre a constituição, a guarda e a preservação de acervo de *making of*. O contato foi efetuado pelo *e-mail* institucional, aos setores responsáveis pelos acervos da Cinemateca Brasileira (*e-mail*: atendimentocb@cinemateca.org.br), em São Paulo, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM, *e-mail*: ricota2010@gmail.com), da Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre, (*e-mail*: pesquisacapitolio@gmail.com) e do Centro Técnico Audiovisual (CTAv, Rio de Janeiro, *e-mail*: acervo.ctav@turismo.gov.br e pesquisa.ctav@turismo.gov.br).

## 7 ANÁLISE E RESULTADOS DAS ENTREVISTAS

Esta seção apresenta os resultados obtidos pelas perguntas direcionadas aos entrevistados, com o propósito descrito na seção anterior. Contudo, as respostas são analisadas mediante os

comentários dos autores.

Sobre as demandas que foram feitas junto às cinematecas e CTAV, é oportuno relatar que a Cinemateca Brasileira encaminhou o pedido para outro setor, mas informou que possui materiais desse tipo em seu acervo, no entanto, não estão disponíveis para visionamento nas plataformas de pesquisa (Banco de Conteúdos Culturais ou Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes) e ainda ressalta que não existe a obrigatoriedade em depositar *making of* de películas, cabendo aos depositantes tal liberalidade. A Cinemateca Capitólio expôs que procuraria em seus arquivos e responderia o *e-mail*, quanto ao CTAV não houve nenhuma resposta. A Cinemateca do MAM, não retornou os *e-mails*, porém um dos entrevistados atuantes na cinemateca citada, respondeu as informações no decurso da entrevista.

A primeira pergunta está relacionada à função do *making of* na produção de um filme e sua importância na área do Cinema:

**1 – Levando em consideração as etapas de produção de uma película, desde a pré-produção até a pós-produção, qual seria a função do *making of* e sua importância?**

O entrevistado “A” relata que o *making of* é uma ferramenta que existe, a rigor, praticamente desde o início do cinema, conforme fora apresentado nas páginas anteriores, porém não era tão utilizada antes dos anos 1970, e isso se dá, nessa época específica, pela chegada do VHS (formato caseiro do filme) onde foi usado com mais frequência como uma estratégia de marketing e comercialização, visando dar um novo valor à obra, isto é, mostrando o processo de realização do mesmo e encantar os espectadores provando que o universo cinematográfico ia muito além do filme. Ressalta ainda que o *making of* tomou proporções ainda maiores com o surgimento do DVD no mercado, declarando também que com a vinda dele, acabou por padronizar a cultura dos Extras do filme, onde o *making of* se insere, ou seja, toda película tem o mesmo dentro do seu lançamento em *home video*, como forma de divulgação e apreciação da obra cinematográfica. Na realidade brasileira, complementa o entrevistado, que a mesma cultura foi incorporada quando a tecnologia digital chega ao país, no século XXI, e que grande parte dos filmes comerciais possuem *making of*. Por fim, comenta que no começo, a cultura dos bastidores era mais fotográfica e que hoje em dia, mesmo existindo a primeira, o método audiovisual é mais divulgado.

O entrevistado B enfatiza que o *making of* é um documentário sobre a realização de um filme, o qual geralmente tem objetivo promocional e eventualmente de registro histórico.

O entrevistado C responde pelo ponto de vista da preservação audiovisual, ou seja, não é pensar mais na preservação como o ponto final da cadeia, isto é, o último estágio em que um filme

deve passar, mas sim que a preservação começa desde o início, dando o exemplo de que na época da película, a obra começa a se degradar desde que sai do laboratório, logo o primeiro preservador tem de ser o próprio realizador e que esse pensamento não é comum entre os diretores e, no Brasil, os mesmos estão mais preocupados com o filme feito no momento ou com os projetos futuros, esquecendo as obras anteriores. Ele acredita que é necessária uma mudança de cultura e que o próprio realizador deve ser o maior interessado antes de todos os outros envolvidos na produção. Sobre o ponto de vista arquivístico, ressalta que quando uma película chega a um arquivo, o material possui toda uma história pregressa que a instituição de custódia desconhece e que muitas vezes é impossível de conhecer, sendo assim, quanto mais informações se tiver do material, melhor, portanto, o diretor deve reunir o máximo de documentação correlata que puder para assim entregá-la à entidade custodiadora. Ainda complementa que a área audiovisual é constituída por trabalhos coletivos, sendo muitas decisões técnicas tomadas por vários profissionais, não somente o diretor, e que todas essas informações são fundamentais e o ideal seria que fossem registradas, pois é a descrição do processo de criação da obra audiovisual, e é aí que o *making of* entraria, pois pode auxiliar no registro dessas decisões técnicas que são o processo de criação coletiva da obra audiovisual, sendo que todas essas informações são importantes para compreender a obra, entender as suas características e, assim, melhor descrevê-la em termos arquivísticos.

A segunda pergunta diz respeito à guarda desse material nos acervos e/ou estúdios e sua produção no Brasil:

## **2 – Vocês possuem informações sobre guarda de *making of* em acervos ou estúdios (nacionais e internacionais) e se os mesmos são produzidos para filmes brasileiros?**

O entrevistado “A” começa a resposta abordando a cultura do *making of* no Brasil, que data do começo dos anos 1950, muito timidamente e ainda menciona que o primeiro filme brasileiro, do conhecimento dele, que teve um *making of*, um registro de sua produção foi “Arara Vermelha” (1957, dirigido por Tom Payne) e que foi dirigido pelo Anselmo Duarte antes de ser o famoso diretor que viria a se tornar. Comenta que entre o final da década de 1950 e início da década de 1980, haviam apenas casos isolados, citando exemplos como “Dona Flor e seus Dois Maridos” (1976, dirigido por Bruno Barreto) e “Bye Bye Brasil” (1979, dirigido por Carlos “Cacá” Diegues), explicando que as produções não foram sistemáticas até os anos 1990, pois houve também a incorporação da estratégia em vídeo mencionada na primeira pergunta. Ressalta que graças às mídias em vídeo (primeiramente o suporte analógico e depois o digital), a ideia de registrar e de filmar a obra e os bastidores em suporte de vídeo, citando o VHS e o Betamax, eram mais baratos

que gravar em película, dando o exemplo do *making of* de “Fulaninha” (1986, dirigido por David Alves) que fora gravado totalmente em VHS, permitindo assim o barateamento como também a popularização da cultura do *making of* entre os produtores brasileiros, tornando-se crescente e regular no cinema do Brasil.

Elucida que a Cinemateca do MAM começou a receber esse material quando a Embrafilme fechou em 1990, onde parte do acervo da Diretoria Comercial em fitas U-matic, das quais continham *making of* de filmes da década de 1980 e, desde então, a Cinemateca estimula os produtores a encaminhar para o acervo, sendo que tem sido um retorno muito irregular, pois muitas produtoras acreditam que não é um material necessário de ser preservado (apenas serve para ser lançado no período de divulgação do filme) e acabam ficando com os mesmos ou até desconhecem o interesse de uma Cinemateca por não só os *making of*, como também os cartazes e outros documentos correlatos, tendo o pensamento que só a obra cinematográfica que deve ser preservada, não entendendo a importância da preservação do *making of* para o entendimento da produção de uma película e para o estudo da mesma, como por exemplo, uma crítica.

O entrevistado complementa que o Brasil não sistematizou a preservação do *making of* ainda, é um trabalho em desenvolvimento. Com relação aos estúdios internacionais, afirma que as grandes produtoras de cinema guardam sistematicamente e preservam os conteúdos dos bastidores de cada filme, e faz parte do trabalho regular deles.

O entrevistado “B” não tinha essa informação, porém afirma que com o barateamento advindo do digital, ficou mais acessível fazer esse tipo de registro, embora os custos com uma equipe especialmente dedicada para tal fim são geralmente arcados por produções maiores.

Por último, o entrevistado C não tem uma resposta contundente, pois para ele, em geral o *making of* se tornou uma peça promocional de um filme, e que geralmente são mais produzidos para os *blockbusters* (embora algumas películas de cineastas-autores também tenham). Também cita que pode ser feito a partir de uma exigência contratual, como por exemplo, um relato comprovando que a película foi ou está sendo feita. Com relação à guarda, diz que seria preciso analisar a lógica institucional de cada entidade custodiadora, contudo, os *making of* seriam incorporados normalmente e frisa também que a lógica de uma guarda seletiva, isto é, escolher as “melhores obras” do ponto de vista estético, foi abandonada no mundo dos arquivos audiovisuais muito cedo, logo depois da Segunda Guerra Mundial, sendo assim critérios subjetivos de caráter estético ou artísticos não podem guiar a prática de um arquivo audiovisual.

Além disso, enfatiza que é preciso que as práticas de seleção e descarte sejam guiadas por critérios mais objetivos, mais técnicos, mais científicos e o mais transparente possível para que a

conduta de um arquivo audiovisual não seja questionada e que o mundo dos arquivos são, em geral, instituições com poucos recursos e o maior capital simbólico que um arquivo pode ter é a credibilidade. Portanto, critérios claros, transparentes e objetivos são fundamentais, não apenas por razões somente éticas, mas para a própria conduta de trabalho no seio do arquivo e, assim, estabelecer um entendimento claro do que é a instituição, seja para o público externo (o depositante e o consulente), seja para a própria equipe que trabalha no arquivo (não apenas para entender a dinâmica de trabalho da instituição, como entender o próprio acervo, a sua história, ou seja, quais foram as decisões tomadas anteriormente que formaram o atual acervo, o que foi aceito para ser depositado, o que foi descartado, entre outros aspectos).

Acrescenta, citando Edmonson que os arquivos audiovisuais, infelizmente ainda são marcados pelo personalismo, pois muitos diretores confiam mais nas pessoas do que nas instituições, refletindo que é tanto um problema como um sintoma, sendo sintomático porque manifesta a fragilidade das entidades, as pessoas passam e os arquivos ficam.

A terceira e última pergunta focou na importância dos registros do *making of* serem estudados na Arquivologia:

### **3 – Como observa a importância desses registros como um documento a ser estudado e analisado pela Arquivologia?**

O entrevistado “A” enfatiza que a Arquivística Audiovisual tem diferentes tarefas, a exemplo da qualificação do objeto quando o próprio é recebido pela instituição de custódia, ainda mais se for um arquivo digital, citando o exemplo da amostragem de cor de um filme (4:4:4; 4:2:2 ou 4:1:1) onde muitas vezes o registro digital não contém essa informação, todavia, pode ser descoberto no *making of* da película apenas reparando a câmera a qual foi usada nas filmagens (no caso do exemplo, uma Canon, onde sempre tem amostragem 4:2:2), ou seja, o *making of* consegue fornecer uma informação que o próprio filme não oferece. Afirma que é um documento de arquivo muito importante para qualificar a obra cinematográfica, seja no sentido técnico, no de catalogação ou em um sentido mais amplo, visto que o volume de informação contida na realidade digital é enorme e que, além disso, uma série de metadados dos quais estariam associados à obra se perdem, se estiver junto do *making of*, os mesmos podem ser recuperados.

Acredita que não existe uma razão para dispensá-lo da preservação e da conservação de um filme, pois é parte constitutiva do processo de trabalho, com registros que agregam e auxiliam no processo de preservação e por fim, ainda é uma expressão audiovisual acabada, possuindo diretor, roteiro, montagem. Podemos neste momento fazer alusão ao que afirma Iuva (2016), a despeito do *making of* se referir a uma película de outro diretor, ainda assim tem o ponto de vista

de quem dirigiu o *making of* documentário com relação aos bastidores da produção, sendo parte do vínculo arquivístico documental, isto é, pertence ao contexto de produção do documento que seria o filme.

O entrevistado “B” menciona a importância de outros documentos envolvidos ou realizados durante o processo de criação de uma obra serem preservados com rigor ou pelo menos de forma sistemática, pois ajudam a contextualizá-la. Acrescenta que a guarda e a preservação do *making of* são tão importantes como os cuidados com *trailers* e cartazes, os quais são guardados com mais frequência.

Em sua resposta, o entrevistado C expõe que os registros das condutas e das escolhas ocorridas no processo de criação audiovisual se transformam em elementos muitas vezes fundamentais para o entendimento do que é aquela obra, se tornando extremamente importante o momento de catalogação/descrição de uma obra e o tratamento arquivístico a ser dado ao conjunto de documentos que formam aquele filme.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das informações explicitadas no decurso do artigo, pode-se afirmar que há muito trabalho a ser feito no que diz respeito à especificação de documentos audiovisuais, na medida em que ainda existem dúvidas na conceituação do mesmo, debatendo-se sobre os seus elementos, se é um registro com imagem em movimento e som interligados, ou se podem apresentar apenas os fotogramas sem a presença sonora. A determinação de uma expressão terminológica denominativa deve ser examinada com base nos condicionantes históricos e discussão contemporânea do conceito, por exemplo, nos audiovisuais, há que se pensar a questão dos filmes silenciosos. Além disso, é importante ressaltar que nomenclaturas mais gerais pelas quais o mesmo é conhecido, isto é, documento filmográfico e documento cinematográfico, não solucionaram os problemas que havia anteriormente, pois nas definições decorrentes não foram percebidas mudanças significativas quanto o objeto. Com relação à organicidade do *making of*, visto que no universo cinematográfico existem inúmeras edições (modificações na montagem da película) dos documentos audiovisuais, é importante deixar evidente que cada uma das edições também faria parte do meio orgânico do produto final, isto é, o filme, pois só fazem sentido no meio do próprio.

É importante ressaltar que a partir do que foi exposto, concluiu-se que o *making of* está presente no gênero documental audiovisual e pode ser considerado como um documento de

arquivo, entretanto, precisará de análises posteriores para fortalecer tal fundamento, evidenciando-se até mesmo se trataria de uma espécie ou um tipo documental.

Em última análise, no que tange às respostas dos entrevistados, interpreta-se que o *making of* é um documento muito relevante a ser preservado para se ter mais conhecimento de determinado filme e seu contexto. Contudo, assim como outros documentos que são gerados para o filme, os estúdios de audiovisuais não enviam esses documentos para a guarda em cinematecas ou arquivos, ou seja, é uma cultura de preservação que ainda está em desenvolvimento no universo do cinema do Brasil. Espera-se que este artigo possa contribuir para a discussão do tema e auxiliar na evolução da cultura de preservação desses documentos.

## REFERÊNCIAS

- ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro, 2005.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2006.
- BEAMAN, Nathan. Special Features: DVD Extras. **Videomaker**. California, 1 nov. 2008. Disponível em: <https://www.videomaker.com/article/13762-special-features-dvd-extras>. Acesso em: 1 out. 2019.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 4 ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2006.
- BURNS, Ken. Learn About B-Roll Footage: Definition, and how to use it in video production. **Masterclass**, 2019. Disponível em: <https://www.masterclass.com/articles/what-is-b-roll-footage-and-how-can-you-use-it#what-is-the-difference-between-aroll-and-broll-footage>. Acesso em: 2 nov. 2019.
- CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (Brasil). Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros. **Glossário**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2014. Disponível em: [http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/glossario\\_ctdais.pdf](http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/glossario_ctdais.pdf). Acesso em: 26 set. 2018.
- CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. **Informação e movimento: uma ciência da arte fílmica**. Niterói: UFF, 2000.
- CORDEIRO, Rosa Inês de Novais; LA BARRE, Kathryn. Análise de facetas e obra fílmica. **Informação & Informação**, Londrina, v. 16 n. 3, p. 180 – 201, jan./ jun. 2011.
- COUTURE, Carol. Le concept de document d'archives à l'aube du troisième millénaire. **Archives**, Québec, v. 27, n. 4, p.3-19, maio 1996.



CRUZ MUNDET, José Ramón et al. **Administración de documentos y archivos: textos fundamentales**. Madrid: Coordinadora de Asociaciones de Archiveros, 2011.

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

DELMAS, Bruno. **Arquivos para quê?: textos escolhidos**. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.

DURANTI, Luciana. Registros documentais contemporâneos como provas de ação. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 49-64, jul. 1994. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1976/2164>. Acesso em: 24 set. 2017.

EDMONDSON, Ray. **Filosofia e princípios da arquivística audiovisual**. Brasília: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, 2017.

FERNANDES, Daniela Pfeiffer. **Diversidade cultural e concentração da indústria audiovisual no eixo Rio–São Paulo: análise do contexto e implicações para o desenvolvimento cultural brasileiro**. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=18589@1>. Acesso em: 15 jun. 2019.

FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. **Métodos de pesquisa para a internet**. Porto Alegre: Sulinas, 2013.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GONZÁLEZ, Robert M. **The drama of collaborative creativity: A rhetorical analysis of Hollywood film making-of documentaries**. 2008. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Department of Communication, College of Arts and Science – University of South Florida, Florida. 2008.

INTERPARES PROJECT. **Arcabouço intelectual**. Projeto InterPARES 3, TEAM Brasil, 2007.

IUVA, Patrícia de Oliveira. **Encontros possíveis: as relações de autoria entre instâncias diretivas no campo do *making of***. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2016.

LEE, Marc. Five Great Making-of movies. **The Telegraph**. Londres, 20 out. 2009. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/6386066/Five-great-making-of-movies.html>. Acesso em: 1 out. 2019.

PEARCE-MOSES, Richard et al. **A glossary of archival and records terminology**. Chicago: Society of American Archivists, 2005.

PENKALA, Ana Paula. A imagem-objeto e a memória: uma reflexão sobre a linguagem a partir das imagens de arquivo em documentários. **Revista Digital de Cinema Documentário**. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, nº 13, dez 2012.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Luiz Antonio Santana da. **Abordagens do documento audiovisual no campo teórico da arquivologia**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Disponível em: [http://apalopez.info/GPAF/Silva\\_Luiz.pdf](http://apalopez.info/GPAF/Silva_Luiz.pdf). Acesso em: 29 set. 2018.

SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de. Reflexões sobre o fazer e o pensar arquivístico relativos aos documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros. In: BLANCO, Pablo Sotuyo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (org.). **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador, EDUFBA, 2016. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/20828/3/Ampliando-a-Discussao\\_RI.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/20828/3/Ampliando-a-Discussao_RI.pdf). Acesso em: 26 set. 2018.

STEINHART, Daniel. The making of Hollywood Production: televising and visualizing global filmmaking in 1960s Promotional Featurettes. **Cinema Journal**, v. 57, n. 4, p. 96-119, 2018.

TOGNOLI, Natalia Bolfarini. Diplomática: dos diplomas aos documentos digitais. **Revista do Arquivo**, São Paulo, ano 2, n. 6, p. 34-46, abr. 2018. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/revista\\_do\\_arquivo/06/artigo\\_02.php](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/revista_do_arquivo/06/artigo_02.php). Acesso em: 26 mai. 2018.

VIEIRA, Thiago de Oliveira. **Os documentos especiais à luz da arquivologia contemporânea: uma análise a partir das instituições arquivísticas públicas da cidade do Rio de Janeiro**. 2014. Dissertação (Mestrado em Gestão de Documentos e Arquivos) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: [http://www.repositoriobc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11824/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_Thiago%20Vieira\\_FINAL\\_Vers%C3%A3o%20Impressa.pdf?sequence=1](http://www.repositoriobc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11824/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Thiago%20Vieira_FINAL_Vers%C3%A3o%20Impressa.pdf?sequence=1). Acesso em: 29 set. 2018.

## NOTAS DE AUTORIA

### Matheus Rodrigues Garcia de Almeida

Bacharel em Arquivologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente trabalha como arquivista na Fundação Municipal de Saúde de São Gonçalo - Rio de Janeiro (FMS - SG), onde realiza organização de acervo e conservação preventiva de documentos administrativos. Interessa-se por pesquisa em documentação correlata de arquivos fílmicos e documentação especial com ênfase no documento audiovisual. Aluno ingressante no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFF, turma de 2021.

Link Currículo Lattes - <http://lattes.cnpq.br/5053119693806961>

### Rosa Inês de Novais Cordeiro

Professora titular da Universidade Federal Fluminense (UFF), no Departamento de Ciência da Informação. É doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ/1998). Realizou o *scholar-in-residence* (estágio sênior-CNPq) na *University of Illinois at Urbana-Champaign* (2010/2011) e o pós-doutorado no Instituto de Psicologia da UFRJ (2003). Mestre em Comunicação (UFRJ/1990).

Possui graduação em Biblioteconomia e Documentação pela UFF (1978) e em Arquivologia pela UNIRIO (1982). Leciona, desde 1983, nas graduações de Arquivologia; Biblioteconomia e Documentação da UFF. A partir de 2000, passou a integrar a pós-graduação *stricto sensu* da UFF. No período de 2000/maio 2004, participou do Mestrado em Ciência da Arte e, com início em 2004, do Mestrado e Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (Convênio UFF e IBICT). É professora do Mestrado (criado em 2008) e Doutorado em Ciência da Informação da UFF e do Mestrado Profissional em Justiça Administrativa da UFF, iniciado em 2009, na subárea Ciência da Informação e Justiça Administrativa. Na especialização, lecionou no curso em Planejamento, Organização e Direção de Arquivos (UFF). É autora do livro Informação e Movimento: uma ciência da arte fílmica (2000), entre outros trabalhos. Principais domínios de atuação: organização do conhecimento e da informação, análise e representação do conteúdo dos documentos de diversas naturezas (textos, imagens e audiovisuais) em vários cenários sociais e culturais.

Link Currículo Lattes - <http://lattes.cnpq.br/7555772160147584>