



DA CRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA À ORGANIZAÇÃO ARQUIVÍSTICA: comportamento informacional, gênese documental e o arquivo pessoal de Helena Solberg

From the filmmaking process to archival organization: information behavior,
documentary genesis and Helena Solberg's personal archive

ROSA INÊS DE NOVAIS CORDEIRO¹

MARINA CAVALCANTI TEDESCO²

Resumo

Discussão das relações entre comportamento informacional, processo criativo, gênese documental e organização de arquivos pessoais de cineastas. O campo empírico é o arquivo pessoal de Helena Solberg. Parte-se do entendimento de que o processo de realização audiovisual fornece a base conceitual para compreender a produção, a acumulação e os vínculos entre os documentos que compõem esses arquivos pessoais e, no caso deste estudo, os de mulheres cineastas. Propõe-se um arranjo fundamentado nas funções e atividades que caracterizam a realização cinematográfica, representadas pelas fases de pré-produção, produção, pós-produção e divulgação.

Palavras-chave

Arquivos pessoais em cinema. Organização da documentação de cinema. Comportamento informacional (cinema). Processo criativo. Solberg, Helena, 1938- .

¹ Professora Titular da Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente do Departamento de Ciência da Informação e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Arquivista e bibliotecária. E-mail: rosanovais@id.uff.br.

² Professora Associada da Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual. Cineasta e diretora de fotografia. E-mail: marinatedesco@id.uff.br.



Abstract

Discussion of the relationships among information behavior, the creative process, documentary genesis, and the organization of filmmakers' personal archives. The empirical field is the personal archive of Helena Solberg. The study is based on the understanding that the audiovisual production process provides the conceptual foundation for understanding the production, accumulation, and relationships among the documents that constitute these personal archives and, in the case of this study, those of women filmmakers. An archival arrangement grounded in the functions and activities that characterize the filmmaking process, represented by the phases of pre-production, production, post-production, and distribution, is proposed.

Keywords

Personal archives in cinema. Organization of film documentation. Information behavior (cinema). Creative process. Solberg, Helena, 1938– .

1 INTRODUÇÃO

As discussões que articulam cinema e gênero vêm ampliando sua presença na pesquisa acadêmica. Se os estudos sobre representações de personagens e atrizes sociais seguem tendo centralidade, crescem as investigações dedicadas aos processos de produção, circulação e recepção de obras audiovisuais. Sob essa perspectiva, as realizações cinematográficas de mulheres se destacam por revelarem trajetórias que desafiam padrões historicamente consolidados e diversificam as possibilidades de expressão no audiovisual. Assim, a participação delas no cinema é cada vez mais bem compreendida para além das telas, abarcando, também, suas atuações como criadoras, produtoras de sentido e protagonistas na construção da linguagem cinematográfica.

Ao mesmo tempo, reconhece-se que a organização e a análise da documentação produzida durante a realização dos filmes, especialmente aquela preservada nos arquivos pessoais de cineastas mulheres, constituem uma dimensão fundamental tanto para a preservação da memória quanto para a apreensão dos processos criativos envolvidos na cadeia produtiva do audiovisual. Registros textuais, visuais e sonoros permitem acessar não apenas a obra concluída, mas também as diferentes etapas de sua elaboração, as decisões tomadas, as negociações estabelecidas e os contextos que marcaram a realização.

O diálogo entre a Arquivologia, a Ciência da Informação e o campo do Cinema potencializa as possibilidades de entender a informação e a produção documental inerentes à atividade cinematográfica, assim como o envolvimento de quem dirige nas diferentes etapas de feitura do filme e nos processos de busca, uso e produção de informações que permeiam suas práticas. Essa aproximação contribui para a visão da documentação cinematográfica e dos arquivos dela decorrentes como registros da memória social e cultural e como parte do patrimônio documental e audiovisual. A organização e a análise desses documentos favorecem estudos sobre os processos de criação, produção e circulação das obras, além de contribuir para dar maior visibilidade às trajetórias de cineastas mulheres, até hoje pouco reconhecidas.

Desde a década de 1970, as teorias feministas do cinema, ao introduzirem novas perspectivas de análise, têm promovido mudanças significativas na interpretação de filmes e das experiências dos públicos (Johnston, 1973; Mulvey, 1975). E, como em outros campos do conhecimento, passaram por revisões e desdobramentos ao longo de sua trajetória (Mulvey, 1989; Lauretis, 1994; Hooks, 2019). Conforme observa Chaudhuri (2006), a partir dos anos 1980, intensificaram-se os questionamentos tanto às primeiras teorias feministas do cinema quanto às teorias cinematográficas de modo geral, especialmente em relação à complexidade de sua linguagem e ao emprego de conceitos considerados excessivamente abstratos. Longe de representar um enfraquecimento, tais debates contribuíram para ampliar perspectivas teóricas e evidenciar diferentes formas de compreender a participação das mulheres na produção, na representação e na recepção.

No contexto brasileiro, embora a presença de diretoras tenha crescido nos últimos 50 anos, sua participação ainda permanece reduzida. Estudos indicam que esse percentual passou de menos de 1% nas décadas de 1960 e 1970 para aproximadamente 15% entre 2001 e 2010 (Orlandi, 2021; Alves; Alves; Silva, 2012). Entre 2011 e 2021 (ANCINE, 2023), este número não aumentou nem 10% e a sub-representação das mulheres negras seguiu brutal, o que demonstra a persistência de desigualdades estruturais e reforça a necessidade de pesquisas que contribuam para maiores conhecimento e visibilidade das trajetórias das cineastas.

Na literatura, embora existam contribuições relevantes sobre comportamento informacional de artistas, processos de criação, arquivos pessoais e documentação cinematográfica, essas abordagens ainda têm sido desenvolvidas, em grande medida, de forma independente. Permanecem pouco exploradas as relações entre o comportamento informacional de quem dirige, os meandros da realização cinematográfica, a produção e a acumulação dos documentos e sua organização



arquivística, limitando o entendimento da gênese documental dos filmes e da constituição dos arquivos pessoais de quem os faz.

É nesse contexto que se insere este artigo, que propõe uma base conceitual voltada às relações entre comportamento informacional, processo criativo, realização cinematográfica, gênese documental e organização arquivística de arquivos pessoais de cineastas. Tendo como campo empírico o arquivo pessoal de Helena Solberg, parte-se do pressuposto de que o conhecimento do processo de realização audiovisual constitui uma base teórica para se apreender a produção, a acumulação e os vínculos estabelecidos entre os documentos que compõem o arquivo pessoal de quem dirige. Nessa perspectiva, fundamenta a proposição de um arranjo nas funções e atividades que caracterizam a feitura do filme, representadas pelas fases de pré-produção, produção, pós-produção e divulgação.

2 COMPORTAMENTO INFORMACIONAL, PROCESSO CRIATIVO E GÊNESE DOCUMENTAL DOS FILMES

Nesta seção, abordaremos as relações entre processos criativos de cineastas e as atividades que desenvolvem ao longo da cadeia produtiva do audiovisual, desde a concepção da ideia até a divulgação e exibição. Contudo, salientamos que sempre há particularidades, uma vez que as formas de inserção nas diferentes etapas, os papéis assumidos, as condições de trabalho, os recursos financeiros disponíveis e as dinâmicas de colaboração variam significativamente entre pessoas e contextos. Também influenciam as características da própria obra, como ocorre, por exemplo, nos documentários de arquivo, cuja realização frequentemente demanda tarefas específicas de pesquisa, seleção, licenciamento, organização e ressignificação de documentos audiovisuais preexistentes.

Toda essa diversidade repercute tanto nos referidos processos quanto nos documentos produzidos e acumulados ao longo das atividades. Em muitos casos, o trabalho de diretoras resulta em configurações documentais particulares e reveladoras de seus modos de atuação, uma vez que, frequentemente, trata-se de trajetórias que envolvem o exercício concomitante de diversas funções e uma participação direta em diferentes etapas do fazer cinematográfico.

Pretende-se destacar como essas distintas etapas dão origem a um conjunto variado de documentos que plasam decisões, práticas e interações inerentes à realização audiovisual. Produzidos e acumulados ao longo do exercício da direção, podem, a depender do comportamento informacional, vir a conformar um arquivo pessoal, configurando um conjunto orgânico de registros fundamentais para o

entendimento do percurso de filmes e cineastas e dos processos de criação que os sustentam. Considerados em conjunto, permitem reconstituir aspectos da produção cinematográfica e apreender as muitas dimensões de um audiovisual. Além disso, podem impactar decisivamente o exercício artístico.

Estudos demonstram que o comportamento informacional integra o próprio processo criativo de artistas. No cinema, entretanto, as ações relacionadas à concepção, captação, finalização e difusão também resultam, conforme já apontamos, na produção (e muitas vezes acumulação) de um conjunto diversificado de documentos, cuja compreensão demanda considerar as especificidades da realização cinematográfica.

Sob diferentes perspectivas, a Ciência da Informação tem procurado entender as necessidades de informação de artistas, pesquisando tanto seus comportamentos de busca, usos e apropriações da informação durante os processos de criação quanto aos documentos produzidos e acumulados em decorrência de suas atividades. Mencionaremos, a seguir, algumas pesquisas, representativas de diferentes abordagens empreendidas até o momento na área.

Ao estudar um escultor, um pintor, uma artista têxtil e um artista que trabalhava com metal, Cobbledick (1996) observou que recorriam intensamente a bibliotecas e materiais impressos, buscando informações em fontes de natureza bastante diversificada, não se restringindo à literatura especializada em arte. A autora constatou, ainda, que a obtenção de informações ocorria frequentemente por meio da navegação em áreas temáticas de interesse, e que fontes interpessoais desempenhavam papel central na obtenção de saber técnico e sobre o cenário artístico local. Ao analisar esse trabalho, Cordeiro (2013) destacou as categorias de fontes de informação identificadas por Cobbledick como relevantes para a construção de conhecimento e a tomada de decisão dos artistas pesquisados: fontes de inspiração, fontes de informação visual específica, fontes de informação técnica e fontes voltadas ao acompanhamento dos desenvolvimentos de sua própria área de atuação ou de outras.

Gorichanaz (2018) estudou o comportamento informacional de artistas visuais a partir da perspectiva da fenomenologia da prática, procurando entender como diferentes experiências do cotidiano contribuem para a construção da compreensão durante o processo criativo. Entre suas motivações, estava a observação que os estudos sobre comportamento informacional tendem a privilegiar fontes informacionais tradicionais e registradas, deixando em segundo plano fenômenos informacionais presentes no dia a dia. Sete artistas produziram autorretratos e registraram seus processos de criação, posteriormente discutidos em entrevistas semiestruturadas. Foram relatados os resultados de quatro deles.



O autor concluiu que o conceito de compreensão oferece uma forma de apreender os processos pelos quais os indivíduos constroem conhecimento, articulando fontes informacionais heterogêneas, muitas delas vinculadas à experiência cotidiana e frequentemente negligenciadas pelas pesquisas em comportamento informacional. Para ele, a informação deve ser considerada não apenas como algo registrado ou recuperado em fontes formais, mas também como fenômeno presente nas experiências, relações, memórias e interações que participam da construção de sentidos e da compreensão do mundo. Essa perspectiva aproxima a informação dos processos criativos ao evidenciar que a criação artística mobiliza múltiplas formas de informação que emergem da própria experiência vivida.

Fleming-May (2025), a partir da abordagem da meta-etnografia, analisou estudos publicados entre 2019 e 2024 que tratavam do comportamento informacional de profissionais envolvidos com atividades criativas. Com isso, corroborou resultados já apontados na literatura, segundo os quais a exploração pessoal, o conhecimento tácito e as informações internalizadas ou experienciais constituem elementos fundamentais de seus processos informacionais, relacionando-se ao conceito de informação incorporada. A autora também destacou – e esse é um aspecto fundamental para nosso artigo – que artistas recorrem continuamente aos próprios registros, experiências e projetos anteriores como fontes de informação para alimentar novas criações, reforçando o caráter processual, experiencial e cumulativo da atividade criativa.

Por fim, Darnell (2026), ao investigar cineastas independentes, demonstrou que a pesquisa, as experiências pessoais, as interações sociais e o contato com diferentes recursos informacionais constituem elementos essenciais na formulação de ideias, na resolução de problemas e na tomada de decisões que orientam a criação e a produção cinematográficas.

[A] ‘informação’ é compreendida de forma ampla, como qualquer fenômeno — pessoal ou externo, consciente ou inconsciente — capaz de desencadear ou moldar a direção criativa em constante desenvolvimento de cineastas. Isso pode incluir fontes convencionais de informação (como materiais de pesquisa, roteiros, tutoriais ou *feedback*), mas também indícios, restrições materiais, intuições estéticas e a atmosfera sociocultural circundante. Ao integrar ideias oriundas das teorias experiencial e ecológica da informação à teoria da criatividade, o quadro analítico aqui utilizado favorece a investigação das condições sob as quais novas possibilidades criativas se tornam perceptíveis a quem dirige, mesmo quando tais momentos não são imediatamente reconhecidos como ‘informação’ em seu sentido tradicional (Darnell, 2026,

p. 396, tradução nossa).

Entre as fontes formais e intencionais de busca da informação, a autora identificou que essa atividade era orientada pelas necessidades de cada projeto, incluindo desde assistir a vídeos tutoriais e ler livros até pesquisar locações virtual e/ou presencialmente, assim como consultar especialistas ou colegas. No que se refere a como a informação influenciou a criatividade na realização cinematográfica, constatou seis processos inter-relacionados: a atenção ao ambiente e ao projeto em desenvolvimento, a utilização de conhecimentos tácitos e experiências prévias, a geração de informações por meio da imaginação, a produção de informações decorrentes da experimentação, as trocas sociais e a colaboração, assim como a busca ativa por informação.

Darnell (2026) comenta que, no contexto estudado, observou que o envolvimento de cineastas nas diversas fases de realização dos filmes corrobora a ideia de Gorichanaz (2018), ao salientar a informação como um processo vivenciado, e não como um objeto estático. "A informação adquiria significado por sua capacidade de moldar e dar forma à obra criativa à medida que esta se desenvolvia" (Darnell, 2026, p. 404, tradução nossa). A autora aponta ainda, a partir de revisão bibliográfica, que a obra pode ser pensada como um processo adaptativo, "[...] no qual a direção criativa evolui em paralelo com as descobertas em tempo real" (Darnell, 2026, p. 400, tradução nossa).

Os textos citados indicam que a criação artística envolve um conjunto complexo de tarefas sustentadas pela busca, acesso, uso e apropriação da informação. Ao longo desse percurso, os diferentes tipos de artistas, inclusive cineastas, mobilizam referências, conhecimentos técnicos, experiências pessoais, redes de colaboração e diferentes recursos informacionais para orientar decisões relacionadas à concepção, produção, circulação e divulgação de suas obras. A informação, portanto, não atua apenas como recurso de apoio, mas integra os próprios processos de criação, influenciando escolhas e contribuindo para a construção artística.

Embora essas pesquisas privilegiem a dimensão da informação das atividades artísticas, é imperativo recordar que as ações que elas abordam também produzem documentos referentes às múltiplas etapas do trabalho criativo e produtivo. Projetos, roteiros, anotações, correspondências, documentos de produção, materiais de divulgação e registros financeiros, entre outros, inscrevem decisões, interações e atividades desenvolvidas ao longo das trajetórias de cineastas. Quando acumulados ao longo do tempo, podem constituir arquivos pessoais que oferecem importantes subsídios para a compreensão dos processos de criação, das condições de produção e



difusão e dos contextos dos filmes, ao mesmo tempo em que têm o potencial de se converterem em fontes para futuros projetos.

Conforme apontado anteriormente, particularidades (tais como as formas de inserção nas diferentes etapas, condições de trabalho, recursos financeiros disponíveis, dinâmicas de colaboração, características das obras etc.) repercutem nos documentos produzidos e acumulados ao longo das atividades envolvidas na realização audiovisual – e depois, nos arquivos pessoais. Portanto, por um lado, é impossível saber, *a priori*, que documentos serão produzidos ao longo da realização de um filme.

Por outro lado, parte expressiva dos recursos do cinema nacional, de meados da década de 1990 para cá, provém de leis de incentivo fiscal, fundos setoriais, arranjos regionais e editais que, com variações, demandam a confecção de determinados documentos para ingressar na concorrência. Nessas seleções, proponentes (que podem ser pessoas físicas, mas, na maioria das vezes, são pessoas jurídicas) devem apresentar um conjunto expressivo de informações, as quais ultrapassam aspectos meramente administrativos e de identificação, não raramente os mesmos.

Podemos citar como exemplos dessa convergência algumas chamadas recentes. A primeira delas, de 2026, é a Chamada Pública FSA/BRDE³ - Coprodução Brasil - Argentina 2026. No que se refere aos documentos que explicam a obra à comissão avaliadora, é preciso fornecer, já na inscrição, "Para obras de Ficção: Roteiro; para obras de Documentário: Roteiro ou Estrutura de Documentário; para obras de Animação: Roteiro (ou *storyboard*) e Bíblia, caso não tenha sido apresentado link de acesso a esta no 'Formulário do projeto de obra audiovisual'" (ANCINE; FSA, 2026).

Trazendo para um universo mais próximo do nosso estudo de caso, que se situa na cidade do Rio de Janeiro, analisamos três editais da RioFilme de grande demanda: "Edital Nº 1: Produção de Longa-Metragem – Ficção ou Animação" (2025), "Edital Nº 1 – Produção de Curta-Metragem ou Webséries" (2026) e "Edital Nº 4 – Desenvolvimento de Projetos" (2025). Todos eles exigiram visão/abordagem estética da direção, pontos altos da proposta, plano de financiamento e desenho de produção, orçamento e cronograma. E dois deles solicitaram sinopse, perfil do público-alvo e estratégias para alcançá-lo, descrição de personagens e conceito visual (apenas para animações).

Em alguns itens, inclusive o número de caracteres era o mesmo, assim como as planilhas a serem preenchidas, mesmo sendo para audiovisuais tão diferentes. Ou seja, vem ocorrendo, nos últimos anos, uma padronização que pode ter impacto nos acervos pessoais, e não apenas ao assemelhar os formatos de entrega da

³ FSA/BRDE são as siglas para Fundo Setorial do Audiovisual e Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul.

documentação obrigatória. Afinal, os resultados aos quais deve-se chegar impactam diretamente no caminho percorrido durante a pesquisa e a criação.

De qualquer maneira, independente do pontuado no parágrafo anterior, essas demandas demonstram que o fazer audiovisual envolve um conjunto amplo de atividades intelectuais, criativas, técnicas e gerenciais que requerem a busca, seleção, análise, uso e produção de informações em diferentes momentos do processo. Ao mesmo tempo, dão origem a uma diversidade de documentos que registram escolhas, negociações, planejamentos e decisões fundamentais para a concretização da obra, muitos dos quais passam a integrar os arquivos pessoais de cineastas e demais profissionais envolvidos.

E, se as atividades desenvolvidas ao longo da realização cinematográfica evidenciam que elas resultam não apenas em um produto, mas também em um conjunto expressivo de documentos confeccionados e acumulados durante seu desenvolvimento e depois, compreender a gênese documental decorrente desses processos constitui um passo fundamental para sua organização arquivística, uma vez que as funções e ações quem dirige e ocupa outros cargos fornecem elementos cruciais para interpretar as relações estabelecidas entre os documentos e orientar sua classificação.

3 GÊNESE DOCUMENTAL E ORGANIZAÇÃO ARQUIVÍSTICA DE ARQUIVOS PESSOAIS DE CINEASTAS

A fundamentação teórica proposta neste artigo dá continuidade às reflexões iniciadas por Cordeiro (2000) sobre a organização da documentação cinematográfica, posteriormente aprofundadas, debatidas e amadurecidas em investigações desenvolvidas de forma colaborativa com pesquisadores da Arquivologia, da Ciência da Informação e do campo do Cinema⁴. Os resultados desse percurso estão baseados em práticas observadas em arquivos de cineastas, nos quais a documentação reúne registros produzidos ao longo do ciclo de realização e circulação dos filmes, reforçando a pertinência dessa abordagem para a organização de tais arquivos.

Parte-se do pressuposto de que o conhecimento do processo de realização das obras audiovisuais é imprescindível para compreender sua gênese documental e fundamentar a organização arquivística. E do entendimento que a documentação decorrente da realização cinematográfica constitui um conjunto orgânico de registros das funções, atividades e ações desenvolvidas ao longo do criar e fazer um filme. Por

⁴ Entre outras publicações: Cordeiro; La Barre (2011); La Barre; Cordeiro (2012, 2016); Tedesco; Cordeiro (2024); Cordeiro; Guimarães; Guimarães (2025).



essa razão, a organização arquivística deve considerar as relações estabelecidas entre os documentos desde sua produção, possibilitando interpretar sua gênese e preservar sua organicidade e vínculo arquivístico. Eles mantêm relações orgânicas entre si, uma vez que resultam de atividades interdependentes desenvolvidas por quem dirige e demais agentes envolvidos na realização cinematográfica.

Grande parte da bibliografia do campo do Cinema afirma que pré-produção, produção e pós-produção correspondem às principais etapas da realização de um filme. Essas etapas constituem um referencial para se apreender o contexto em que os documentos foram produzidos e acumulados, permitindo organizá-los de acordo com as funções, atividades e ações desempenhadas por cineastas e preservando as relações que expressam sua organicidade e seu vínculo arquivístico.

Entretanto, muitos arquivos pessoais de diretoras e diretores chegam às instituições custodiadoras de forma fragmentada, em decorrência de doações parciais, sucessivas transferências de guarda, perdas documentais ou intervenções ocorridas ao longo de sua trajetória. Nesses casos, a história arquivística do acervo, associada ao conhecimento do processo de realização, possibilita identificar a família de documentos de cada filme, seu ciclo de produção e as relações orgânicas estabelecidas entre os documentos dele resultantes, favorecendo, sempre que possível, a reconstrução da ordem original ou a elaboração de um quadro de arranjo que preserve sua organicidade e seu vínculo arquivístico. Ao tomar como referência essas funções, atividades e ações, o modelo conceitual proposto preserva as relações contextuais de produção e acumulação dos documentos, tornando mais claras as conexões entre o processo criativo, a realização cinematográfica e a constituição do arquivo pessoal.

Nos arquivos relacionados ao cinema, particularmente nos acervos de cineastas, a documentação pode ser organizada por filme ou projeto. Dentro desses agrupamentos, os documentos acompanham as diferentes etapas do processo de realização, podendo reunir materiais de pré-produção, produção, montagem, pós-produção, distribuição, divulgação e recepção. Essa organização acompanha a divisão clássica do processo cinematográfico, adotada em arquivos de cinema e centros de documentação audiovisual. Como exemplo, pode ser citado o acervo de Martin Scorsese, preservado pelo *American Film Institute (Martin Scorsese Papers)*.

O acervo reúne roteiros, recortes de imprensa, correspondência, *storyboards*, materiais efêmeros, fotografias, documentos audiovisuais, desenhos arquitetônicos e anotações relativas ao enredo, à música, à montagem e ao elenco, relacionados à produção e à recepção de longas-metragens, curtas-metragens, peças teatrais e produções para televisão. Abrange desde o início da carreira do cineasta até Cabo do

Medo (1991), sendo que a documentação referente ao período posterior encontra-se atualmente sob custódia do *Wesleyan University's Cinema Archives*.

Sobre o acervo do diretor Martin Scorsese, preservado pelo *American Film Institute (Martin Scorsese Papers)*, Wittenberg (2017, p. 2) afirma:

A ordem original dos materiais foi preservada em toda a coleção. Os materiais estão organizados em nove séries: Produções Cinematográficas, Curtas-Metragens, Longas-Metragens (como Montador), Longas-Metragens (como Produtor), Peças de Teatro, Arquivos Pessoais, Fotografias, Oversize e Materiais Audiovisuais. Cada série, com exceção das séries de *Oversize* e Materiais Audiovisuais, está organizada pelo título do filme ou projeto — com títulos provisórios entre colchetes —, seguindo uma ordem cronológica e, posteriormente, o formato conforme o cronograma de produção: começando pelos roteiros e geralmente concluindo com recortes de imprensa. A manutenção da ordem do cronograma de produção mostrou-se lógica, pois ofereceu uma visão valiosa das etapas de produção cinematográfica, desde o roteiro inicial até a escolha do elenco, filmagem, montagem, lançamento e recepção do público e/ou legado da obra.

No que se refere aos arquivos pessoais, a ampliação dos estudos sobre eles tem favorecido um maior reconhecimento do seu valor, posto que, em muitos casos ao longo da história, não foram considerados legítimos para a custódia arquivística. Esses conjuntos documentais eram, no máximo, encaminhados a bibliotecas, museus ou outras instituições.

Tais pesquisas também reforçaram uma revisão crítica de pressupostos consolidados da tradição arquivística, historicamente construída a partir de documentos produzidos por instituições públicas e administrativas. Cook (1998) lembra que a Arquivologia se consolidou, durante extenso período, a partir da experiência dos arquivos estatais. Como consequência, seus princípios, métodos e práticas foram formulados tendo como principal referência os documentos produzidos por instituições governamentais e suas estruturas administrativas, refletindo as características desses contextos de produção documental.

Para o mesmo autor,

[...] a própria natureza dessas mudanças conceituais transforma a tarefa dos arquivistas, tanto dos arquivos institucionais quanto dos pessoais, e oferece uma perspectiva compartilhada sobre arquivos que, por sua vez, pode levar a uma nova unidade nos esforços da arquivística, centrada na formação da memória da sociedade (Cook, 1998, p. 132).



No caso das mulheres cineastas, essas discussões, tanto de valor quanto procedimentais, assumem particular relevância. Seus arquivos pessoais não apenas documentam a realização de filmes, mas também registram, mesmo que não de forma explícita, as condições de produção, as estratégias de inserção profissional, as redes de colaboração e os desafios enfrentados para construir e consolidar trajetórias em um campo historicamente marcado por desigualdades de gênero (que podem se interseccionar com desigualdades de classe e raça, entre outras). Portanto, uma organização arquivística fundamentada no conhecimento da realização cinematográfica e nas questões trazidas pelo fortalecimento das pesquisas sobre arquivos pessoais amplia as possibilidades de compreender não apenas a constituição do arquivo pessoal, mas também as condições de viabilidade e reconhecimento do trabalho das mulheres no audiovisual. É sob tal enfoque que se desenvolve, na seção seguinte, a aplicação do referencial teórico ao arquivo pessoal de Helena Solberg.

3.1 Helena Solberg – Processo de criação e arquivo pessoal

Observa-se, na última década, a formação crescente de acervos pessoais de cineastas, que costumam incluir documentos relacionados à produção e circulação de obras e, em muito menos casos, registros da vida privada. Esses conjuntos documentais evidenciam as inter-relações entre esfera pessoal e criação artística, permitindo compreender como aspectos biográficos, sociais e culturais influenciam o fazer cinematográfico. A título de ilustração, podem-se citar o *Archivo Reversible* e o *Acervo Paul Leduc*.

Do ponto de vista arquivístico, os acervos pessoais de cineastas apresentam desafios específicos relacionados à sua organização, preservação e acesso. Muitos deles encontram-se em âmbitos domésticos e em condições instáveis, o que pode comprometer sua integridade e dificultar sua utilização como fonte de pesquisa. Além disso, a fragmentação documental e a ausência de registros de determinadas etapas dos filmes constituem obstáculos recorrentes.

Nesse cenário, o arquivo pessoal de Helena Solberg destaca-se tanto pela sua produção cinematográfica, expressiva qualitativa e quantitativamente, quanto pela riqueza da documentação acumulada ao longo de seis décadas de atividade. Sua filmografia reúne 19 obras que trazem um olhar crítico para questões sociais, políticas e de gênero. A organização de seu acervo amplia as possibilidades de pesquisa sobre sua trajetória e a participação das mulheres na história do cinema, uma vez que reúne roteiros, anotações, correspondências, registros audiovisuais, materiais de produção, entre outros documentos.

Entre os diversos estudos dedicados à diretora, recorremos, como fonte principal, ao artigo de Tedesco (2022) intitulado *The Women's Film Project: an international collective in the career of Helena Solberg* (partes 1 e 2), que analisa a atuação da cineasta durante a experiência coletiva no *International Women's Film Project* (IWFP). Segundo esta autora, o percurso de Solberg foi marcado pelas tensões entre as expectativas sociais destinadas às mulheres brasileiras de sua raça, classe e geração e o desejo de construir uma carreira intelectual e artística.

Nascida em 1938, criada no Rio de Janeiro e oriunda de uma família de classe média alta, recebeu uma educação tradicional em um contexto no qual a instrução era frequentemente orientada para o casamento e a maternidade. Ao optar por ingressar no ensino superior, contudo, seguiu um caminho pouco esperado para muitas mulheres de sua época. E foi durante sua graduação em Letras, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), que se aproximou de jovens intelectuais e futuros diretores que, mais tarde, destacar-se-iam no cenário cultural brasileiro. Essa convivência favoreceu sua inserção em círculos ligados ao cinema, embora sua filmografia não possa ser plenamente associada ao Cinema Novo – tanto por algumas características de seus curtas-metragens dos anos 1960 quanto pela posição marginal que ocupou em um ambiente predominantemente de homens:

[...] os membros do Cinema Novo nunca a reconheceram como uma das suas, já que o grupo era conhecido por ser um clube para 'Os Rapazes' (um grupo exclusivo para homens, inspirado no desenho animado *Luluzinha*). Em diversas ocasiões, a própria cineasta falou sobre a atitude condescendente que enfrentou por parte de seus amigos homens — embora ela tenha aproveitado seus contatos para facilitar seus próprios projetos (Tedesco, 2022, tradução nossa).

Os primeiros passos de Solberg no campo cinematográfico ocorreram a partir de sua atuação no jornal estudantil *O Metropolitano*, experiência que ampliou sua rede de contatos e possibilitou a formação da equipe responsável pela realização de *A Entrevista* (1966), sua primeira obra (Tavares, 2014). Foi também nesse período que conheceu Affonso Beato, com quem posteriormente colaboraria em produções que citaremos adiante.

A consolidação de sua carreira, entretanto, ocorreu de forma distinta daquela vivenciada por muitos de seus contemporâneos. Em depoimento, a cineasta destaca que o casamento e a maternidade impuseram condicionantes à sua trajetória profissional, evidenciando, no cinema, desigualdades de gênero presentes na sociedade brasileira como um todo. Enquanto seus colegas homens conseguiam conciliar a paternidade com as atividades profissionais, as responsabilidades familiares



recaíam majoritariamente sobre as mulheres, limitando suas oportunidades de atuação e projeção (Burton, 1986).

Sobre os processos de criação de Helena Solberg, eles podem ser divididos em dois momentos com durações muito distintas: a fase da experiência coletiva e a fase autoral. Três média-metragens, cuja direção é assinada por ela, são resultantes dessa experiência de criação coletiva entre mulheres: *The Emerging Woman* (1974), que marcou o surgimento do *International Women's Film Project*, inicialmente denominado *Women's Film Project* (WFP); *The Double Day* (1975); e *Simplesmente Jenny* (1977). Ao longo de seu percurso, integrou apenas esse coletivo, cuja singularidade decorria de diferentes fatores, entre eles sua localização nos Estados Unidos, sua orientação internacionalista e o fato de a direção estar sob a responsabilidade de uma mulher proveniente do então chamado Terceiro Mundo (Tedesco, 2022).

Esses filmes eram concebidos e realizados a partir de um planejamento coletivo. Conforme Tedesco (2022), embora as integrantes desempenhassem funções específicas, o processo criativo envolvia a leitura e a discussão conjunta de textos, a seleção de fotografias e de outros documentos, assim como a definição da estrutura narrativa dos filmes em reuniões. A pesquisa, a organização documental e as decisões de montagem constituíam, portanto, atividades compartilhadas pelo grupo, favorecendo o intercâmbio de conhecimentos entre as participantes, uma vez que cada integrante contribuía com suas experiências e competências e, simultaneamente, aprendia com as demais durante o desenvolvimento dos projetos.

O documentário *The Emerging Woman* (1974), com duração de 40 minutos e dedicado à história do feminismo nos Estados Unidos, mobiliza numerosas imagens e registros documentais, entre fotografias, gravuras, desenhos, registros audiovisuais e discursos históricos, articulados por uma trilha sonora predominantemente extradiegética e por diferentes vozes que contextualizam as lutas das mulheres ao longo do tempo. Sua feitura demandou aproximadamente um ano de investigação em arquivos, seguido por seis meses dedicados às filmagens, à montagem e à gravação das narrações, confirmando o papel fundamental da pesquisa documental na construção do filme.

As reflexões suscitadas durante *The Emerging Woman*, segundo Helena Solberg (Burton, 1986), conduziram o coletivo ao desenvolvimento de *The Double Day* (1975), documentário dedicado à realidade das mulheres latino-americanas. Antes do início das filmagens, a cineasta aprofundou seus conhecimentos sobre a realidade da região ao participar de um seminário dedicado às perspectivas marxistas (algumas delas, feministas) elaboradas no subcontinente, incorporando referenciais teóricos que

orientaram a concepção da obra. Já as captações ocorreram durante uma extensa viagem por diferentes países da América Latina.

Tudo isso resultou em anotações, na elaboração de esquemas, entrevistas e documentos de trabalho, entre outros materiais, que constituíram a base documental do filme e, posteriormente, foram incorporados ao arquivo pessoal de Solberg. Outra vez, embora houvesse divisão de funções entre as integrantes do grupo, a autoria era construída de forma colaborativa. Sendo as decisões de edição e montagem discutidas entre a diretora e algumas integrantes do IWFP, percebe-se que o documentário também resultava da interpretação coletiva dos materiais produzidos durante o processo.

E o amplo conjunto de materiais decorrentes desse processo levou à realização do terceiro documentário da trilogia feminista (Tavares, 2014), *Simplesmente Jenny* (1977), centrado nas trajetórias de três adolescentes internadas em um reformatório na Bolívia. Conforme relato de Solberg (Tedesco, 2022), *Simplesmente Jenny* foi elaborado basicamente a partir do que fora captado para *The Double Day*. Ou seja, documentos produzidos para um projeto foram reorganizados e reinterpretados para dar origem a uma nova obra, o que reforça que registros de um processo criativo anterior permanecem como fontes para elaborações futuras.

Em conjunto, *The Emerging Woman*, *The Double Day* e *Simplesmente Jenny* demonstram como a pesquisa e o processo de criação cinematográfica envolvem a produção, a organização, a interpretação e a reutilização de documentos que subsidiam a realização dos filmes e, posteriormente, passam a integrar o arquivo pessoal de quem o dirigiu. Em consonância com os estudos já apresentados sobre o comportamento informacional de artistas, observa-se que esses documentos ultrapassam sua função de registro e passam a constituir recursos informacionais essenciais aos processos criativos, contribuindo para a formulação, o desenvolvimento e a continuidade de novos projetos cinematográficos.

Em relação ao que denominamos fase autoral dos processos de criação da cineasta (ou seja, aqueles nos quais a estrutura tradicional do cinema é reproduzida), tampouco ela se afasta do apontado nas bibliografias citadas. Por meio da observação, constatamos que, ao definir um tema para um documentário, ou mesmo para uma ficção, a Solberg inicia verdadeiras imersões. Lê livros, acompanha o que é publicado na mídia, participa de atividades de formação e estabelece interlocuções com pessoas que, futuramente, podem se tornar personagens e que, independentemente disso, constituem importantes fontes de informação para o desenvolvimento do projeto.

Se alguns realizadores desenvolvem suas obras sem uma pesquisa prolongada, Solberg segue caminho distinto. Seu cinema demanda intensa busca de informações,



a partir das quais produz diferentes documentos, como minibiografias de possíveis personagens, recortes de jornais, fichamentos bibliográficos e estruturas narrativas continuamente atualizadas à medida que a investigação avança. Alguns desses materiais correspondem, com variações, a documentos exigidos em editais de desenvolvimento e realização. Entretanto, eles não são produzidos em função dessas exigências; ao contrário, constituem documentos orgânicos e indissociáveis de seu processo criativo.

Em seu documentário mais recente, *Um Filme para Beatrice* (2024), no qual se propôs a tentar responder à complexa pergunta “Como vão as mulheres no Brasil?”, feita a ela por uma jornalista italiana, sua trajetória como diretora contribuiu novamente para o processo criativo. Porém, dessa vez, isso foi levado às telas. Trechos de sua filmografia, parcialmente restaurada nos últimos anos, fizeram parte da montagem.

Documentos que compõem as árvores genealógicas (Cordeiro, 2000) de suas produções, tais como fotografias de cena, reunidos ao longo de décadas em seu arquivo pessoal, também foram utilizados. E o acesso a parte deles se deu de forma rápida e digital graças ao projeto “Arquivos pessoais de mulheres do cinema: acervo Helena Solberg”, desenvolvido desde 2022 na Universidade Federal Fluminense.

O arquivo pessoal de Helena Solberg, à semelhança do que ocorre com diversos cineastas, e especialmente cineastas mulheres, na América Latina, permanece, em grande medida, no espaço doméstico, frequentemente em condições precárias de organização e preservação, à margem das instituições de salvaguarda da memória audiovisual. Ao nos somarmos ao esforço coletivo e feminista de mudança desse quadro⁵, temos aplicado procedimentos metodológicos que vêm sendo testados e validados para uma organização orgânica da documentação fílmica, sempre tendo em vista as etapas de pré-produção, produção e pós-produção que compõem a família de documentos das obras. Buscamos, assim, assegurar o contexto de produção dos documentos e as narrativas que atravessam esse processo.

Também consideramos que os conceitos e as metodologias da Arquivologia, como ocorre em outras áreas do conhecimento, foram historicamente formulados a partir da noção de um suposto sujeito universal que, como já se reconhece, é atravessado por marcadores de classe, gênero, raça, orientação sexual, localização geográfica, entre outros. Portanto, sem desconsiderar a relevância da tradição da área, anterior, inclusive, à sua constituição como campo científico, reconhece-se dificuldades recorrentes em lidar com o que não se inscreve na esfera pública. Tal limitação torna-

⁵ Sobre este tema, consulte: Ramírez-Soto; Seguí, Isabel; Tedesco (2023).

se evidente no tratamento de arquivos pessoais conformados por mulheres, como no caso do acervo de Helena Solberg, cujas especificidades demandam abordagens sensíveis às dimensões privadas, autorais e socioculturais que atravessam sua constituição (Tedesco; Cordeiro, 2024).

Para a organização deste acervo, exploramos um dos aspectos da noção de ordem nos arquivos debatida por Brothman (2018, p. 90), entre outros autores, quando ele retoma e desenvolve a ideia de ordem pertencente ao espaço que os documentos ocupam em um acervo e a ordem intelectual, evidenciando-se “uma ordem que incorpora os valores da sociedade”. Essa discussão é primordial para a Arquivologia porque se relaciona diretamente a dois de seus princípios fundamentais: a ordem original e a proveniência. Nessa perspectiva, a organização arquivística não se restringe à disposição física ou intelectual dos documentos, mas envolve a compreensão das relações estabelecidas entre eles e dos contextos sociais, históricos e culturais que orientaram sua produção, acumulação e preservação⁶.

Assim, por um lado, dividimos, após adaptarmos a periodização proposta por Tavares (2014), a trajetória profissional de Solberg em quatro grandes fases: 1) a feminista (de meados dos anos 1960 até o final da década de 1970, quando a maioria dos seus filmes abordava pautas centrais para as lutas das mulheres, como a conquista do voto e a dupla jornada); 2) a militante (do final da década de 1970 a 1990, voltada para problemas estruturais da América Latina, como a dívida externa e a opressão dos povos originários, destacando-se também diferentes formas de resistência social); 3) a de reaproximação com o Brasil (do começo dos anos 1990 até 2002, que tem como marcos o lançamento de *Carmen Miranda: Bananas Is My Business*, em 1994, e o retorno definitivo para o Brasil, no começo do século XXI); e 4) a de atuação no Brasil, que perdura até hoje, posto que a diretora segue em atividade.

A despeito de todos os problemas envolvidos na classificação de um percurso de vida em etapas, em linhas gerais estas refletem as mudanças temáticas, contextuais e nos modos de produção que permearam a carreira da cineasta. Logo, é uma estrutura que preserva a cronologia da atuação de Helena Solberg e permite acompanhar a continuidade de seu processo criativo, favorecendo a compreensão da evolução de seus projetos, redes de colaboração estabelecidas e práticas de produção documental.

Por outro lado, se temos ciência, conforme exposto acima, de que os conceitos e as metodologias tradicionais da Arquivologia se baseiam em um sujeito universal

⁶ Dentro dessa perspectiva, expomos nossa opção teórica de trabalho. No campo específico dos arquivos pessoais, recorremos a Bellotto (2004), Hobbs (2017, 2018) e McKemmish (2018). Valemo-nos, ainda, das ideias arquivísticas que compreendem a produção documental e as práticas arquivísticas como construtos e representações sociais, desenvolvidas por Cook (1998, 2001, 2017, 2018), Bellotto (2014), Brothman (2001, 2018), Cox (2017), Heymann (2013, 2018) e Cordeiro (2000).



que certamente não é mulher, e se a própria realizadora pontuou que as trajetórias das mulheres são diferentes das dos homens no cinema (Burton, 1986) – além de dedicar um de seus primeiros documentários à dupla jornada –, não era possível ignorar a sua vida pessoal, especialmente casamentos e maternidade. Conforme já defendemos em outro texto, “não trazer, de alguma forma, a esfera privada para junto da documentação profissional é optar, de forma consciente ou não, por seguir com teorias e práticas que invisibilizam a importância do gênero para as carreiras das mulheres no audiovisual” (Tedesco; Cordeiro, 2024, p.179).

Isso gerou uma questão pois, em geral, nos arquivos pessoais das diretoras latino-americanas só se encontram documentos relacionados ao trabalho, o que ocorre tanto pela dicotomia hegemônica nas sociedades ocidentais entre esfera pública e privada quanto pela necessidade de se valorizar enquanto profissional em um campo que durante a maior parte do tempo as apagou e/ou não as viu dessa forma. Logo, como trazer tais aspectos determinantes sem ferir princípios basilares da área, como o da proveniência?

A alternativa que nos pareceu mais adequada, o acesso ao acervo documental da cineasta apenas por meio de uma linha do tempo que mesclará informações públicas e privadas, funciona somente para o ambiente digital. Essa limitação, porém, em breve será minimizada. A partir do lançamento da primeira etapa do projeto “Arquivos pessoais de mulheres do cinema: acervo Helena Solberg” em um site construído especificamente para tal fim, que ocorrerá ainda este ano, o acesso online será a maneira mais comum de acessar este acervo – ao contrário do que acontece atualmente, quando as pessoas precisam entrar em contato diretamente com a realizadora.

Nessa linha do tempo, a partir da seleção de um filme, a organização e exposição documental se desenvolvem em séries correspondentes às etapas do processo de realização cinematográfica: pré-produção, produção, pós-produção, divulgação e, quando pertinente, distribuição e recepção. Essas séries desdobram-se em subséries que reúnem documentos decorrentes do exercício das diferentes funções e atividades relacionadas à realização de cada obra.

Buscou-se, assim, preservar as relações orgânicas estabelecidas entre os documentos desde sua produção, refletindo a dinâmica de criação e materialização audiovisual. Roteiros, argumentos, projetos submetidos a editais, pesquisas, correspondências, contratos, planos de produção, fotografias de cena, registros de filmagem, anotações de montagem, materiais de divulgação, recortes de imprensa, programas de festivais, cartazes e demais documentos deixam de ser compreendidos como registros isolados e passam a ser interpretados como evidências das diferentes

atividades que estruturam o processo cinematográfico, em sua indissociabilidade com a própria vida.

4 CONCLUSÃO

As reflexões desenvolvidas neste artigo partiram do pressuposto de que a organização arquivística da documentação produzida durante a realização cinematográfica deve ser fundamentada no conhecimento do seu processo de produção, entendido aqui como elemento primordial para interpretar a gênese documental, orientar a classificação funcional e preservar a organicidade e o vínculo arquivístico dos documentos. Também tiveram como base que o trabalho com arquivos pessoais de cineastas mulheres, ao mesmo tempo em que se vale dos princípios tradicionais da Arquivologia, precisa avançar na reflexão crítica sobre eles antes de simplesmente reproduzi-los.

A partir desses entendimentos, expusemos como o ambiente digital do arquivo pessoal de Helena Solberg foi concebido para evidenciar as relações entre comportamento informacional, processo criativo, fazer cinematográfico, produção documental, organização arquivística e gênero, articulando esses elementos em uma mesma estrutura de representação e acesso à informação. Nesse sentido, a linha do tempo mencionada na seção anterior deixa de ser apenas uma interface de acesso e passa a favorecer a apreensão dos nexos entre os documentos resultantes da realização dos filmes, permitindo que sua organização reflita não apenas a sequência das atividades desenvolvidas, mas também o processo de criação e o momento de vida e sociais que lhes deram origem.

Tal forma de organização dialoga com o campo de estudos sobre comportamentos informacionais de artistas. As já referidas investigações de Cobbledick (1996), Gorichanaz (2018), Fleming-May (2025) e Darnell (2026) demonstram que a criação artística é sustentada por um processo contínuo de busca, produção, compartilhamento e uso de informações provenientes de diversas fontes, entre elas pesquisas, experiências pessoais, redes de colaboração, processos de experimentação, conhecimentos acumulados e documentos produzidos ao longo da realização das obras. No caso do fazer cinematográfico, essas práticas informacionais materializam-se em um conjunto diversificado de documentos que acompanham todas as etapas de produção do filme (e que podem ser guardados por quem dirige ou não). A organização implementada permite o acompanhamento do processo criativo de Helena Solberg, com suas permanências e mudanças, das necessidades de informação da cineasta e da gênese documental que constitui seu arquivo pessoal.



Devido à natureza teórico-empírica do projeto “Arquivos pessoais de mulheres do cinema: acervo Helena Solberg”, vem sendo possível refletir sobre dimensões ainda pouco exploradas, de forma articulada, nos estudos sobre a organização do conhecimento aplicada aos arquivos pessoais de realizadoras. Porém, nossos grandes objetivos com este projeto são ampliar a discussão sobre o tema de forma interdisciplinar, de modo a contribuir para a construção de base conceitual e de práticas que levem em conta o uso coletivo dessa documentação e a preservação da memória cultural e do patrimônio audiovisual brasileiro, especificamente no que se refere às produções de mulheres. Por isso, pensamos em uma proposta de organização que ultrapassasse a função de disponibilizar documentos e permitisse compreender as relações entre a trajetória pessoal-profissional de Solberg, suas práticas de informação, a produção de documentos para a viabilização de seus filmes e de seu arquivo pessoal. Não se pretende propor uma abordagem única para a organização, e sim fortalecer a preservação, o acesso e o uso dos acervos documentais de diretoras latino-americanas, processo que não pode se dar de outra forma que não coletivamente.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE); FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL (FSA). **Chamada pública FSA/BRDE: Coprodução Brasil – Argentina**. Rio de Janeiro: ANCINE; FSA, 2026. Disponível em: <https://brde.com.br/wp-content/uploads/2026/05/2-ANEXO-I-%E2%80%93-DOCUMENTOS-PARA-INSCRICAO-1.pdf>.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual**, 2011-2021. Rio de Janeiro: ANCINE, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oqa/publicacoes/arquivos.pdf/Estudo%20genero%20e%20raca%20no%20setor%20audiovisual.pdf/@display-file/file>.

ALVES, Paula; ALVES, José E. Diniz; SILVA, Denise B. do Nascimento. Mulheres no cinema brasileiro. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 24, n. 2, p.365-394, 2012.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos pessoais como fonte de pesquisa. *In*: BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 263-270.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos pessoais em face da teoria arquivística tradicional: debate com Terry Cook. *In*: BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivo: estudos e reflexões**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 107-114.

BROTHMAN, Brien. Ordens de valor: questionando dos temos teóricos da prática

arquivística. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos**: uma antologia. Rio de Janeiro: FGV, 2018. p.83-120.

BROTHMAN, Brien. The past that archives keep: memory, history, and the preservation of archival records. **Archivaria**, Ottawa, v.51, p. 48-80, 2001.

BURTON, Julianne. **Cinema and social change in Latin America**: conversations with filmmakers. Austin: University of Texas Press, 1986.

CHAUDHURI, Shohini. **Feminist film theorists**: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. Abingdon: Routledge, 2006.

COBBLEDICK, Susie. The information-seeking behavior of artists: exploratory interviews. **The Library Quarterly**, Chicago, v.66, n.4, p. 343-372 Oct. 1996.

COOK, Terry. Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts. **Archival Science**, Dordrecht, v. 1, n. 1, p. 3-24, 2001.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 129-149, 1998.

COOK, Terry. **O conceito de fundo arquivístico**: teoria, descrição e proveniência na era pós-custodial. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2017.

COOK, Terry. O passado é prologo: uma história das ideias arquivísticas desde 1889 e a futura mudança de paradigma. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos**: uma antologia. Rio de Janeiro: FGV, 2018. p.17- 81.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Análise de imagens e filmes: alguns princípios para a sua indexação e recuperação. **PontodeAcesso**, Salvador, v.7, n.1, p.67-80, abr. 2013.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. **Imagem e movimento**: uma ciência da arte fílmica. Niterói: UFF, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, 2000.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais; GUIMARAES, J. A. C.; GUIMARAES, F. P. O. C. Knowledge organization and film production: interdisciplinary dialogues on film indexing under a socio-cultural perspective. **Informatio**, Montevideo, v. 30, p. e207, 2025.

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.

COX, Richard J. **Arquivos pessoais**: um novo campo profissional – leituras, reflexões e reconsiderações. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

DARNELL, Heather M. Creative encounters of the information kind: how filmmakers engage with information. **Journal of Documentation**, Leeds, v.82, n.2, p.393-406, 2026.



FLEMING-MAY, R. The information needs and behaviours of creative artists: a meta-ethnography of research. **Information Research**, Borås, v. 30, p. 551-566, 2025.

GORICHANAZ, T. Understanding and information constellations in ultrarunning. **Library Trends**, Champaign, v. 66, n. 3, p. 329-350, 2018.

HEYMANN, Luciana. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. *In*: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana (org.). **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. Rio de Janeiro: FGV, 2013. p. 67-76.

HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2018.

HOBBS, Catherine. O caráter dos arquivos pessoais: reflexões sobre o valor dos documentos de indivíduos. *In*: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV, 2018. p.261-274.

HOBBS, Catherine. Vislumbrando o pessoal: reconstruindo traços de vida individual. *In*: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather. **Correntes atuais do pensamento arquivístico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017. p.303-341.

HOOKS, Bell. O olhar opositor. *In*: HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

JOHNSTON, Claire. **Notes on women's cinema**. London: Society for Education in Film and Television, 1973.

LA BARRE, Kathryn; CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Film retrieval on the web: sharing, naming, access and discovery. *In*: FOSTER, Allen; RAFFERTY, Pauline (ed.). **Managing digital cultural objects: analysis, discovery, retrieval**. London: Facet Publishing, 2016. Parte III, p.199-217.

LA BARRE, Kathryn; CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. That obscure object desire: facets for film access and discovery. *In*: NEAL, Diane Rasmussen (Ed.). **Indexing and retrieval of non-text information**. Berlin: De Gruyter, 2012. Part II, chapter 10, p.234- 262

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... *In*: HEYMANN, Luciana; NEDEL, Letícia (org.). **Pensar os arquivos: uma antologia**. Rio de Janeiro: FGV, 2018. p.239-259.

MULVEY, Laura. Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema inspired by King Vidor's *Duel in Sun* (1946). *In*: MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures**. Bloomington: Indiana, 1989.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, London, v.16, n.3, 6-18, 1975.

ORLANDI, Ana Paula. O cinema delas. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 299, p.83-85, jan. 2021.

RAMÍREZ-SOTO, Elizabeth; SEGUÍ, Isabel; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Guerrilla archiving: documents for a feminist history of Latin American cinemas. **Studies in Spanish & Latin American Cinemas**, Bristol, v.20, p. 139-144, 2023. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/slac_00123_2.

RIOFILME. **Editais n.4: 2025**: desenvolvimento de projetos. Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://riofilme.com.br/editais/edital-no-4-desenvolvimento-de-projetos/>.

RIOFILME. **Editais 2025, 2026**. Rio de Janeiro, 2025-2026. Disponível em: <https://riofilme.com.br/editais/>.

TAVARES, Mariana R. S. **Helena Solberg**: do cinema novo ao documentário contemporâneo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

TEDESCO, Marina Cavalcanti; CORDEIRO, Rosa Inês Novais de. The personal is political — and professional: reflections on personal archives of women in cinema based on the research on filmmaker Helena Solberg's Archive (inglês/português). In: Lizelle Bisschoff; Ana Grgić; Stefanie Van de Peer. (org.). **Stretching the archives toward a global women's film heritage**. Berlin: Archive Books, 2024. p. 161-208.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. The Women's Film Project: an international collective in the career of Helena Solberg (partes 1 e 2). **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, n.61, 2022.

WITTENBERG, Emily. **Finding aid for the Martin Scorsese Papers**. Los Angeles: American Film Institute Archives, 2017. Revisado em 2026 por Joel Parham. Disponível em: <https://www.afi.com/archive-print-collections/>.

Recebido em 20/07/2026

Aprovado em 28/07/2026



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