

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Ciência da Informação – ECI
Núcleo de Informação Tecnológica e Gerencial – NITEG
Especialização em Arquitetura e Organização da Informação – AOI



ELIANE BEZERRA LIMA

**A REPRESENTAÇÃO DO ARQUIVISTA EM OBRAS DE FICÇÃO:
PERSPECTIVAS DO PROFISSIONAL SOB O OLHAR DO CINEMA E
DA TELEVISÃO**

Belo Horizonte
2011

ELIANE BEZERRA LIMA

**A REPRESENTAÇÃO DO ARQUIVISTA EM OBRAS DE FICÇÃO:
PERSPECTIVAS DO PROFISSIONAL SOB O OLHAR DO CINEMA E
DA TELEVISÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Arquitetura e Organização da Informação.

Orientador: Alessandro Ferreira Costa

Belo Horizonte
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Ciência da Informação – ECI
Núcleo de Informação Tecnológica e Gerencial – NITEG
Especialização em Arquitetura e Organização da Informação – AOI

ELIANE BEZERRA LIMA

**A REPRESENTAÇÃO DO ARQUIVISTA EM OBRAS DE FICÇÃO:
PERSPECTIVAS DO PROFISSIONAL SOB O OLHAR DO CINEMA E DA TELEVISÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Arquitetura e Organização da Informação.

Orientador: Alessandro Ferreira Costa

Banca Examinadora

Agradecimentos

Ao meu querido André, pelo apoio constante. Aos meus pais pelo amor incondicional. Aos professores da Escola de Ciência da Informação da UFMG, especialmente, à professora Marta Eloisa Melgaço Neves, e ao professor Alessandro Ferreira Costa, pela paciência, leitura atenta dos capítulos e pelas excelentes sugestões oferecidas.

RESUMO

O presente trabalho pretende visualizar como o perfil do profissional arquivista tem sido representado nas obras de ficção do cinema e da televisão. Analisa as produções: Quero ser John Malkovich (*Being John Malkovich*, 1999); Erin Brockovich - Uma mulher de talento (*Erin Brockovich*, 2000), Anti-herói americano (*American Splendor*, 2003), Beijo 2348/72 (1990), Os Aspones (2004) e demais produções que complementem as relações simbólicas percebidas na interpretação do arquivista pelos meios audiovisuais. Apresenta conceitos de indústria cultural, linguagem cinematográfica, representação social e a relação destes com a construção de estereótipos. Traça o perfil do arquivista contemporâneo a partir da literatura arquivística e opõe este ao perfil apresentado pelas produções midiáticas. Tem por objetivo desconstruir o modelo de arquivista apresentado pelos meios de comunicação de massa e despertar no espectador um referencial crítico ao processo de representação social.

Palavras-chave: Arquivista. Indústria Cultural. Representação Social.

ABSTRACT

The present work intends to observe how the archivist's profile has been represented by fictional productions of films and television. Analyzes the production: *Being John Malcovich* (1999), *Erin Brockovich* (2000), *American Splendor* (2003), *Beijo 2348/72* (1990), *Os Aspones* (2004) and productions that complement the symbolic relations perceived in the interpretation of the archivist in mass media. Introduces concepts of cultural industry, film language, social representation and their relationship with the construction of stereotypes. Based on archival literature, traces the Archivist's contemporary profile. Also opposes the Archivist's profile shown in the literature to the profile presented by media. Its purpose is to deconstruct the Archivist's model shown by the mass media and arouse in the viewer a critical reference to process of social representation.

Keywords: Archivist. Record Manager. Cultural Industry . Social Representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01: Plano médio do arquivista em <i>Beijo 2348/72</i> (1990).....	31
FIGURA 02: Plano geral do arquivo em <i>Beijo 2348/72</i> (1990).....	32
FIGURA 03: Plano médio das estações de trabalho em <i>Os Aspones</i> (2004).....	34
FIGURA 04: Plano do arquivo em “Quero ser John Malcovich” (1999).....	37
FIGURA 05: Plano de Scott e Erin em <i>Erin Brockovich</i> , (2000).....	39
FIGURA 06: Plano de Harvey Pekar em <i>Anti-herói americano</i> (2003).....	40

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA E REPRESENTAÇÃO SOCIAL.....	12
2.1 Representações Sociais.....	13
2.2 Indústria Cultural.....	15
2.3 Estereótipo nos meios audiovisuais.....	18
2.4 Linguagem Cinematográfica.....	20
2.5 O profissional arquivista.....	21
3 O ARQUIVISTA SOB O OLHAR DA CINEMATOGRAFIA.....	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS	46

INTRODUÇÃO

No atual cenário globalizado onde as atividades ocorrem de forma cada vez mais veloz, o profissional arquivista, enquanto gestor de informações assume lugar de destaque. A atuação deste profissional no planejamento e acompanhamento de procedimentos e operações no âmbito informacional reflete diretamente na eficiência administrativa, no apoio às ações das organizações e na preservação da memória institucional. De acordo o arquivista canadense Terry Cook (1998), todas as mudanças fundamentais no mundo das organizações e dos sistemas de armazenamento de documentos impactaram significativamente nas tarefas e responsabilidades dos arquivistas. Para Cook (1998), os arquivistas são, e sempre foram, parte importante do processo histórico.

Conforme o autor, os arquivistas

Evoluíram de uma suposta posição de guardiões imparciais de pequenas coleções de documentos herdados da Idade Média, para tomarem-se agentes intervenientes que estabelecem os padrões de arquivamento e deliberam sobre qual pequena fração do universo de informações registradas será selecionada para a preservação arquivística. Tornaram-se, assim, construtores muito ativos da memória social. Na verdade, afirmaria até que se tornaram o principal agente de formação da memória, sem esquecer das importantes contribuições, nessa tarefa, de seus colegas dos museus, bibliotecas, e cultura material. (COOK, 1998, p.139)

Entretanto, mesmo diante dos avanços estratégicos mediados pelo arquivo na moderna administração, e do crescente impacto dos arquivos enquanto fonte privilegiada de informação, a imagem do arquivista ainda é muito associada a estereótipos amplamente difundidos e impregnados na sociedade. Este é, com frequência, caracterizado como um profissional sem necessidade de formação acadêmica e que desenvolve um trabalho exclusivamente técnico. Acompanhamos, inclusive, a publicação tanto de oportunidade de trabalho, quanto de editais de concursos públicos, principalmente no âmbito municipal, onde é requisito para a contratação no cargo de “arquivista” a formação de nível médio ou básico, a exemplo dos concursos da Prefeitura de Arujá (SP) e da Prefeitura de Melgaço (PR), ambos publicados em 2011. Sabemos, pois, que essa é uma discussão mais ampla, uma vez que envolve terminologia e esta, merece um estudo mais aprofundado.

Entretanto, ressaltamos que a inserção do arquivista na sociedade e no mercado vem ocorrendo com significativa dificuldade. Muitos gestores e administradores de expressivas organizações tem sequer ideia da existência deste profissional que, pela natureza de sua profissão, é capaz de lidar com as complexas variáveis pertinentes ao manuseio e tratamento da informação e do conhecimento, independente do contexto a que

estas se encontram vinculadas. Este desconhecimento justifica-se, em parte, devido ao recente estabelecimento tanto da Arquivologia enquanto curso universitário, quanto da regulamentação da profissão, ambos eventos ocorridos somente nos anos 70. Acrescente-se a isto a atual carência de cursos superiores na área de Arquivologia no Brasil, uma vez que estes ainda são ausentes em quinze estados brasileiros, ou seja, na maior parte do território nacional. O curso consta apenas no corpo acadêmico de quinze universidades públicas distribuídas em onze estados da federação, nos quais, seis dessas universidades iniciaram o curso de Arquivologia após 2006¹. A este fator, somam-se a falta de um organismo representativo da classe arquivística e, sobretudo, a própria noção de identidade dos profissionais, contribuindo para uma compreensão turva da sociedade sobre o arquivista e do profissional sobre si mesmo.

Ao observarmos eventuais obras de ficção nas quais o arquivista é representado, seja no cinema ou na televisão, percebemos que os personagens caracterizam profissionais marginalizados, isto é, os profissionais são percebidos como indivíduos sem grande “valor corporativo” e sua atuação não é vital para instituição, do mesmo modo, o espaço do arquivo é visto como sinônimo de depósito de papéis, destacando sempre a face pragmática da arquivística em detrimento da Arquivologia enquanto disciplina científica. Somado a essa visão estereotipada do arquivista difundida pelos meios de comunicação de massa, o interesse particular pela *sétima arte* atrelado a inquietações acerca da visibilidade social do arquivista na sociedade contemporânea, constituem juntos os fatores motivadores do presente trabalho.

Quanto à face pragmática da arquivística, não contestamos sua origem firmada no pragmatismo tampouco seu caráter técnico, entretanto, vê-la reduzida a isto é minimizar e desvalorizar tanto as habilidades intelectuais inerentes ao profissional, quanto os cursos de nível superior existentes no Brasil.

A relação entre Arquivologia e representação do arquivista no cinema e na televisão aqui apresentada, deu-se pelo entendimento desses canais enquanto meios de comunicação de massa capazes de instituir não apenas padrões estéticos, mas também, a construção de uma rede de significados de ampla repercussão junto à sociedade de

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1977; Universidade Federal de Santa Maria, 1977; Universidade Federal Fluminense, 1978; Universidade de Brasília, 1991; Universidade Estadual de Londrina, 1998; Universidade Federal da Bahia, 1998; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000; Universidade Federal do Espírito Santo, 2000; Universidade Estadual Paulista, 2003; Universidade Estadual da Paraíba, 2006; Universidade Federal da Paraíba, 2008; Universidade Federal de Minas Gerais, 2008; Universidade Federal do Amazonas, 2008; Universidade Federal do Rio Grande, 2008; Universidade Federal Santa Catarina, 2010;

consumo ideológico. Estes elementos articulados pelas produções audiovisuais são capazes de criar e difundir modelos que, pela falta de conhecimento geral sobre o arquivista, podem afetar de maneira incisiva, a percepção e entendimento do público frente a um dado contexto.

Desta forma, o presente trabalho pretende analisar a imagem do arquivista segundo aspectos disseminados por meio dos filmes: Quero Ser John Malkovich (*Being John Malkovich*, 1999), Anti-herói americano (*American Splendor*, 2003), Erin Brockovich - Uma mulher de talento (*Erin Brockovich*, 2000), e, no âmbito nacional, por meio do filme Beijo 2348/72 (1990) e do seriado de televisão Os Aspones (2004).

A partir destas produções, apresentamos a imagem do arquivista enquanto personagem de ficção, suas características, personalidade e postura, observando a construção e a disseminação de estereótipos pelos canais de mídia. Para contrapor essa representação simbólica do arquivista nos meios audiovisuais refletimos sobre o perfil do arquivista tal como definido pela literatura arquivística contemporânea, considerando o uso intenso das tecnologias digitais e sua relação com as mudanças ocorridas no ambiente informacional. Para compor o embasamento teórico abordamos, ainda, o conceito de representação social, indústria cultural, a formação de estereótipos e alguns aspectos da linguagem cinematográfica.

No nosso entendimento, os estereótipos difundidos nas produções, embora incomodem, não surpreendem, pois como bem o sabemos, tais modelos já estão impregnados no imaginário da sociedade. Entretanto, é inegável o desconforto causado ao ver determinado personagem sendo retratado como um arquivista tolo e inseguro, mero custodiador de papéis velhos. Esta representação além de ser formadora de modelos mentais para o público desconhecedor do profissional arquivista, ratifica e alimenta os padrões preconcebidas por esse mesmo público. Por outro lado, se a arte imita a vida, é pertinente questionarmos que tipo de arquivista queremos que seja representado nas telas. Acreditamos que há uma crise de identidade de sérias proporções no universo arquivístico e que os profissionais devem ter uma postura de liderança para superar estas questões.

A expansão dos campos de conhecimento e de intervenção social dos profissionais da informação tem exigido, cada vez mais, mudanças no foco do trabalho destes profissionais. Os arquivistas pós-modernos devem assumir posturas para além de meros conservadores da memória, atuando como sujeitos participativos e contextualizados ao ambiente informacional. De acordo com Rousseau e Couture (1998, p.47):

A proliferação de documentos levou, pois, os arquivistas a encarregarem-se dos “arquivos vivos”, a aplicarem-lhes a sua competência e a desenvolverem sobre eles novas capacidades. Nesse contexto, o arquivista transforma-se em “gestor de informação”.

A escolha das produções mencionadas explica-se, em um primeiro momento, pela “dimensão dos personagens”, ou seja, possuem maior alcance dentro da narrativa e não apenas meros coadjuvantes, como percebido em outros produtos da cultura de massa. Exceção para o filme *Beijo 2348/72*, escolhido por três motivos fundamentais: primeiro por ser uma obra nacional; segundo porque assim como nos filmes *Anti-herói Americano* e *Erin Brockovich*, *Beijo 2348/72* possui caráter biográfico, está ligado a fatos ocorridos; e por últimos, porque a imagem do arquivista disseminada pela obra causa um impacto significativo.

No decorrer do trabalho serão exploradas outras produções, porém, de forma a complementar as relações simbólicas percebidas na interpretação das obras objeto da análise, visto que os produtos midiáticos mencionados acima reúnem atributos que identificam mais claramente o profissional arquivista.

Devido ao caráter comercial e a influência mundial exercida pelo cinema norte americano, estes filmes ocupam grande espaço no que se refere ao número total de produções exibidas mundialmente. Consequentemente, neste trabalho, entre os filmes estrangeiros selecionados, todos são produções norte-americanas. Fator motivador das escolhas destas obras é também a grande repercussão do cinema hollywoodiano no imaginário popular brasileiro, uma vez que o Brasil é o maior consumidor desse produto além dos próprios Estados Unidos.

Com uma visão mais holística que aprofundada, optou-se por trabalhar as obras de maneira mais abrangente ao invés de examinar em minúcias uma ou duas delas. Isto porque nosso objetivo aqui é verificar as representações do arquivista no cinema e televisão de uma forma mais panorâmica. Assim, selecionaremos recortes específicos de atuação do “personagem-arquivista” em cada obra.

Quando buscamos compreender as significações produzidas para representar o arquivista, nos deparamos com o desafio de empregar teorias de diferentes áreas. O trabalho possui objetivo exploratório e adota como procedimento técnico a pesquisa bibliográfica referente às áreas de Arquivologia, cinema e comunicação, além da utilização de produtos audiovisuais específicos.

Posto isto, buscamos neste trabalho superar os lugares-comuns e desconstruir os modelos apresentados pelo cinema e televisão ao criar no leitor/espectador um referencial crítico por meio da reflexão acerca da linguagem fílmica em contraponto com a atuação do arquivista contemporâneo.

2 MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA E REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Ao contrário da cultura popular, a cultura de massa não surge espontaneamente das camadas populares, mas é produto da indústria cultural. Enquanto a cultura popular é peculiar de determinada região e possui traços típicos, a cultura de massa extrapola os limites de territorialidade e é produzida de modo a homogeneizar os aspectos sociais, étnicos e psicológicos da população. A cultura de massa visa não gerar conflitos, mas utilizar os conceitos já partilhados socialmente para atingir o público de forma ampla (GOMES; TERUYA, 2010, p.7).

Indústria cultural é o termo cunhado pelos pensadores da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer, para definir a conversão da cultura em mercadoria. Este conceito não se refere diretamente aos veículos de transmissão como rádio e televisão, mas ao uso destas tecnologias por parte da classe dominante, para disseminar suas ideias e deter certo controle social (HORKHEIMER; ADORNO, 1997).

O cinema e a televisão, enquanto agentes da cultura de massa, constroem suas representações simbólicas por meio da articulação de elementos do senso comum e da cultura popular para atingir o público de modo mais acentuado. Conforme Fernandes e Barros (2003, p.13), o senso comum é o saber coletivo, empírico e imediato adquirido espontaneamente sem nenhuma procura sistemática ou metódica e sem qualquer estudo ou reflexão prévia. Compreende costumes, hábitos, tradições e normas e é adquirido através das experiências do cotidiano e herdado das gerações anteriores.

Ao serem disseminados pelos canais de mídia, informações e símbolos tornam-se referência para que a sociedade, baseada em seus conhecimentos do senso comum, corrobore ou transforme os conteúdos assimilados e apreenda novos símbolos. Deste modo, as projeções sobre o arquivista permitem que a sociedade constitua uma 'leitura' do profissional arquivista, ancorada tanto nas produções quanto em seu conhecimento ou desconhecimento prévio sobre o profissional.

Devido ao seu alcance massivo, a mídia é capaz de provocar a universalização na diversidade dos indivíduos através dos seus produtos, sejam eles filmes, livros, revistas, telejornais ou novelas. Sob esse aspecto Pierre Lévy (1999, p.105) pontua que:

As mídias de massa: imprensa, rádio, cinema, televisão, ao menos em sua configuração clássica, dão continuidade à linhagem cultural do universal totalizante iniciado pela escrita. Uma vez que a mensagem midiática será lida, ouvida, vista por milhares ou milhões de pessoas dispersas, ela é

composta de forma a encontrar o "denominador comum" mental de seus destinatários. Ela visa dos receptores o mínimo de sua capacidade interpretativa. [...]. É este dispositivo ao mesmo tempo muito redutor e conquistador que fabrica o "público" indiferenciado das mídias de "massa". Por vocação, as mídias contemporâneas, ao se reduzirem à atração emocional e cognitiva mais "universal", "totalizam".

Explorada principalmente a partir dos estudos de Serge Moscovici, as representações sociais consistem nas crenças partilhadas pela sociedade e são empregadas para explicar a experiência social e, portando, o saber do senso comum. Alimentadas por produções culturais, teorias científicas, ideologias e pelas comunicações cotidianas, as representações sociais referem-se à própria produção de sentido da sociedade.

Os estereótipos, por sua vez, formam-se a partir das generalizações e do desconhecimento das diferenças. Ao estudá-los, é necessário compreender os processos existentes na produção da estereotipia enquanto representação social.

2.1 Representações Sociais

Produtos das inter-relações humanas e dos referenciais coletivos, o conceito de representação social está diretamente associado ao modo como percebemos o mundo. Voltado aos fenômenos dinâmicos e cotidianos do senso comum e embasado, sobretudo, no conceito de *representação coletiva* de Émile Durkheim, Serge Moscovici desenvolveu nos anos de 1960 os principais estudos sobre a Teoria da Representação Social.

Moscovici compreende as representações como “categorias de pensamento através das quais, determinada sociedade elabora, expressa, explica, justifica ou questiona a sua realidade” (MOSCOVICI, 2003, p.60). O autor preocupa-se com a maneira a qual os sujeitos percebem o mundo, constroem imagens e exercem influência sobre o meio. A Teoria das Representações Sociais visualiza os processos de interação simbólica, assim, seu objeto de estudo não o é aspecto “real” do objeto, mas da percepção socialmente construída deste objeto.

Denise Jodelet contribui para o aprofundamento da Teoria da Representação Social e busca esclarecer o conceito e seus processos formadores. Segundo Jodelet, as representações sociais “são uma forma de conhecimento, elaborada e partilhada socialmente, tendo uma visão prática e concorrendo para uma construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p.32).

A representação, para a autora, refere-se aos conhecimentos acumulados a partir da experiência, das informações, dos saberes e dos modelos de pensamentos

recebidos e transmitidos pela tradição, pela educação e pela comunicação social, e como isto se relaciona à maneira do indivíduo pensar e interpretar o cotidiano.

Para Jodelet (2001, p.22)

O conceito de representação social designa uma forma específica de conhecimento, o saber do senso comum, cujos conteúdos manifestam a operação de processos generativos e funcionais socialmente marcados. Mais amplamente, designa uma forma de pensamento social. As representações sociais são modalidades de pensamento prático orientadas para a comunicação, a compreensão e o domínio do ambiente social, material e ideal. Enquanto tais, elas apresentam características específicas no plano da organização dos conteúdos, das operações mentais e da lógica.

De acordo com os pesquisadores desta teoria, existem dois processos formadores das representações sociais: a ancoragem e a objetivação. Conforme Jodelet (2001, p.24), a ancoragem consiste na integração cognitiva de idéias, acontecimentos, pessoas, ou qualquer objeto que esteja sendo representado, a um sistema de pensamento social preexistente. Moscovici afirma que ancorar é classificar e denominar um objeto, uma vez que coisas não classificadas ou não denominadas são estranhas e, por isso, ameaçadoras. Em outras palavras, ancorar é inserir o não familiar a uma classe de objetos já conhecidos.

Pela classificação do que é inclassificável, pelo fato de se dar um nome ao que não tinha nome, nós somos capazes de imaginá-lo, de representá-lo. De fato, representação é fundamentalmente, um sistema de classificação e de denotação, de alocação de categorias e nomes. (MOSCOVICI, 2003, p.62).

A objetivação, por outro lado, consiste em transformar um conceito abstrato em uma imagem concreta, transferir um objeto mental ao plano material. Para Moscovici, objetivar é descobrir a qualidade icônica de uma ideia ou ser impreciso: é reproduzir um conceito em uma imagem.

Do ponto de vista da análise estrutural de uma representação social, o autor citado propõe a existência de três dimensões sob as quais os conteúdos de uma representação podem se organizar. São elas: a informação; a representação ou imagem; e a atitude.

Informação, sob esse aspecto, é a dimensão que organiza e qualifica os conhecimentos do grupo a respeito de um determinado objeto social. É tudo aquilo que o sujeito conhece acerca do objeto da representação. A dimensão da representação ou

imagem hierarquizada os conhecimentos e remete à ideia de modelo social, de um conteúdo concreto e limitado.

As imagens são espécies de sensações mentais, de impressões que os objetos e as pessoas deixam em nosso cérebro. Ao mesmo tempo, elas mantêm vivos os traços do passado, ocupam os espaços de nossa memória para protegê-los contra a barafunda da mudança e reforçam o sentimento de continuidade do meio ambiente e das experiências individuais e coletivas. (MOSCOVICI, 2003, p.47).

Finalmente, a atitude correspondente à orientação global, favorável, desfavorável ou indiferente em relação ao objeto representado socialmente. A atitude é a mais frequente das três dimensões e relaciona-se diretamente à formação de estereótipos. Segundo Moscovici, uma pessoa se informa e representa um objeto, depois de ter uma posição ou atitude em relação a ele.

A partir das considerações destes autores, entendemos as representações sociais como um conjunto de ideias, imagens e visões de mundo, construídas pelos sujeitos sociais sobre sua realidade, em um tempo e espaço determinados. Em síntese, as representações são sistemas de valores por meio dos quais as pessoas interpretam sua realidade. Para expressar esses valores, a sociedade utiliza elementos como a linguagem e a arte, portanto, as representações estão presentes nos discursos, mensagens e imagens, inclusive de mídia. O estudo das representações pode esclarecer o modo como um grupo social representa o universo que o cerca, os símbolos que compõem determinada imagem e como esses elementos se convertem em uma imagem social.

2.2 Indústria Cultural

Os meios de comunicação de massa são sistemas que comunicam em um sentido vertical, pois não há condições igualitárias na transmissão de mensagens entre emissor e receptor, e estes são impostas de “cima pra baixo”. Por meio dessa lógica, há um número reduzido de indivíduos e organizações que produzem conteúdo, por outro lado, há um número expressivo de sujeitos consumindo essas informações. Para Morin (*apud* KIENTZ, 1973, p. 64), “é o dialogo entre o prolixo e o mudo”. Este fator possibilita que a emissão de informações seja facilmente controlada, seja pelo Estado – no caso de governos autocráticos – ou pelos próprios canais de comunicação em virtude de seus objetivos mercadológicos.

Através dessa verticalização do processo de comunicação, os receptores são condicionados a aceitar a mensagem sem questionar seu conteúdo ou sem ter certeza de

que as informações fornecidas pelo *mass media* são provenientes de fontes verdadeiras. Além disso, a mídia é capaz de organizar e transmitir uma representação mitificada da realidade, apresentando como universal ideias e valores de um grupo social particular, disseminando assim modelos e estereótipos.

Em seus estudos, Coimbra (2001, p.29) afirma que:

Através da ininterrupta construção de modelos de unidade, de racionalidade, de legitimidade, de justiça, de beleza, de cientificidade os meios de comunicação de massa produzem subjetividades que nos indicam como nos relacionar, como enfim, ser e viver dentro de um permanente processo de modelização.

Outra característica dos meios de comunicação é a exploração da emoção e dos sentimentos humanos. Ao aplicar esta técnica, a mídia visa cativar o público e obter mais atenção e credibilidade, pois o indivíduo envolvido emocionalmente tem seu senso crítico diminuído, recebe as informações a partir de uma postura mais passiva e torna-se mais suscetível às mensagens.

Segundo Edgar Morin (1989), ao capturar as emoções, a mídia insere o espírito humano no circuito da produção industrial.

Depois das matérias-primas e das mercadorias de consumo material, era natural que as técnicas industriais se apoderassem dos sonhos e dos sentimentos humanos: a grande imprensa, o rádio e o cinema os revelam e, por conseguinte, a considerável rentabilidade do sonho, matéria-prima livre e etérea como o vento, que basta formar e uniformizar para que atenda aos arquétipos fundamentais do imaginário. (MORIN, 1989, p.77)

Sobre esse aspecto, McLuhan esclarece que o cinema, além de ser a suprema expressão do mecanismo, oferece como produto o mais mágico de todos os bens de consumo: o sonho. O autor associa também o cinema às relações de consumo: “O cinema não apenas acompanhou a primeira grande era do consumo, mas incentivou-a, propagou-a, transformando-se, ele mesmo, num dos mais importantes bens de consumo” (MCLUHAN, 1964, p.327)

Dos estudos de mídia da Escola de Frankfurt no final da década de 1920, surge o conceito de Indústria Cultural. À luz dos ideais marxistas, os pensadores desta escola percebiam a produção cultural moderna em função do capitalismo. Adorno e Horkheimer, seus mais ilustres expoentes, desenvolveram teorias que refletiam as práticas sociais e os sistemas de dominação cultural. A cultura é classificada como uma indústria no sentido de estar relacionada com a padronização do comportamento e do consumo, tornando-se uma

fábrica de entretenimentos, onde o indivíduo de comportamento padronizado torna-se facilmente submisso e preconceituoso, visando o espetáculo em detrimento da reflexão.

Em relação às produções cinematográficas, Adorno e Horkheimer (1997, p.119) pontuam que:

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos (...) paralisam essas capacidade em virtude de sua própria constituição objetiva.

De acordo com esse pensamento, a indústria cultural prejudica a formação de indivíduos autônomos, dotados de senso crítico e reproduz o sistema econômico indispensável ao sustento do capitalismo em um discurso pseudo democrático, no qual o consumidor de mídia não é sujeito dessa indústria, e sim, o objeto.

Nesse sentido, a programação e os anúncios reproduzem a experiência social a partir de valores reais, a fim de criar fantasias e estimular o consumo. Essa produção cultural direcionada para o mercado transmite apenas fragmentos da vida e, por isso, os indivíduos se tornam também sujeitos fragmentados e padronizados.

Jameson (1995) opõe-se, não ao caráter negativo e crítico típico do pensamento frankfurtiano, mas ao valor positivo do qual este depende, isto é, a Escola de Frankfurt contrapõe alta cultura e cultura de massa, valorizando a arte modernista tradicional como *locus* de produção estética genuinamente crítica e subversiva. Para Jameson (1995, p.14) “a obra-prima da alta cultura moderna não pode servir como um ponto fixo ou um padrão eterno para aferir o estado degradado da cultura de massa”. De acordo com este autor, novas tendências, ainda que fragmentadas, sugerem uma crescente interpenetração entre alta cultura e cultura de massa.

A universalização dos conceitos para atingir amplamente o público, justifica a interconexão de culturas citada por Jameson. Por utilizar conhecimentos do senso comum independente do “nível” cultural proveniente, as informações recebidas diariamente por meio de veículos midiáticos estabelecem e influenciam o comportamento social dos indivíduos.

Elhajji e Zanforlin (2008, p.308) esclarecem que:

Os textos midiáticos são responsáveis pela mediação, sedimentação e circulação de imagens, conceitos, ideologias e estereótipos em constante renovação, repetição e criação. A mídia, portanto, se disponibiliza como lugar privilegiado onde se reproduzem as tensões sociais.

Podemos inferir, portanto, que a mídia exerce papel decisivo na construção social da realidade a partir da produção e circulação de signos e imagens dotadas de subjetividade. Este processo interfere na nossa capacidade de perceber o mundo, de criar e compartilhar seus significados.

Desse modo, os meios de comunicação de massa desempenham relevante papel na compreensão dos processos de formação e circulação das representações sociais na sociedade contemporânea. Como indica Celso Pereira de Sá (1998, p.43) “é com as práticas sócio-culturais e com a comunicação de massa que o estudo das representações sociais mantém as relações mais significativas.”

Podemos utilizar como exemplo de representação social na mídia a imagem propagada pelas mensagens publicitárias nas quais os automóveis são vistos como máquinas incríveis que exercem uma força quase sobrenatural sobre as pessoas. Como cita McLuhan: “a noiva mecânica”.

2.3 Estereótipo nos meios audiovisuais

As imagens enquanto elementos de representação da realidade desempenham papel relevante na construção das ideias, como enfatiza Moscovici (2003, p.46), “a representação iguala toda imagem a uma idéia e toda idéia a uma imagem”. Uma vez constituída uma representação, os indivíduos procuram “criar” uma realidade que valide as previsões e explicações implicitamente contidas nessas. Surgem, assim, os estereótipos tão utilizados pela mídia: “O cinema, independente do seu formato, está em um estágio intermediário entre os símbolos verbais e as experiências reais, que tem por objetivo oferecer uma experiência imaginária (a partir do objeto percebido) ao espectador.” (OLSCHOWSKY; SILVA, 2008, p.3).

Embora etimologicamente o termo “estereótipo” seja proveniente do vocabulário tipográfico, este possui sentido psicossocial no qual corresponde, segundo Simões (*apud* LIMA, 1997, p.1), a “uma matriz de opiniões, sentimentos, atitudes e reações dos membros de um grupo, com as características de rigidez e homogeneidade”. Gahagan apresenta o sentido de generalização como fundamento da estereotipia. Para este autor, “um estereótipo é uma supergeneralização” (GAHAGAN *apud* LIMA, 1997, p.2)

No processo da formação de estereótipos, a natureza consensual do conhecimento compartilhado pela sociedade, as impressões de homogeneidade e diferenças sobre um mesmo grupo, são fatores extremamente expressivos na disseminação e manutenção do processo de estereotipização. Neste sentido, destacamos nesse âmbito a visão de Pereira (2002, p.53):

Em relação ao modo pelo qual os estereótipos são apreendidos, transmitidos e modificados, a suposição básica aceita por esta perspectiva é de que, um plano mais interindividual, as crenças compartilhadas são transmitidas e reforçadas pela intervenção dos pais, amigos e professores, numa perspectiva mais ampla eles seriam difundidos pelos meios de comunicação de massa. Assim, na medida em que nas sociedades modernas os estereótipos, juntos com os demais conteúdos informacionais, avaliativos e valorativos são transmitidos através dos meios de comunicação de massas, podemos imaginar que eles atingem milhões ou mesmo bilhões de pessoas, levando a constituição lenta e inexorável do que poderia ser denominado repertório coletivo dos estereótipos.

As produções de cinema e televisão, nesse sentido, salientam as representações sociais compartilhadas pela sociedade e “o poder dessas representações deriva do sucesso com que elas controlam a realidade de hoje, através da reafirmação da realidade de ontem e da continuidade que isto pressupõe” (MOSCOVICI, 2003, p.38). É por meio deste mecanismo de continuidade que os estereótipos se solidificam e persistem nos meios de comunicação, efetuando uma troca onde a legitimidade do estereótipo construído está estritamente relacionado à característica realista da representação nas mídias audiovisuais.

Neste contexto, há a possibilidade da identificação do espectador com a obra, assimilando as representações que lhe são apresentadas: “cada espectador se apropria subjetivamente de certos elementos do fotograma, que se tornam para ele, pedaços destacados do real” (OLSCHOWSKY, 2007, *apud* OLSCHOWSKY e RAMOS, 2009, p.6). Estes *pedaços* “são provenientes de recortes automáticos feitos pelo espectador, no decorrer do filme, da imagem que é mais representativa para ele e que traz significados prévios implícitos em suas representações.” (*Ibid.*, 2009, p.6).

Sendo assim, podemos citar que as produções de mídia são canais de disseminação de estereótipos do arquivista, na medida em que a sociedade se posiciona e avalia o profissional a partir da qualidade dos seus conhecimentos a respeito deste profissional e da imagem deste propagada pelo cinema e por outros meios audiovisuais.

2.4 Linguagem Cinematográfica

Assim como na linguagem gramatical, substantivos, adjetivos e advérbios exercem funções específicas e são utilizados de forma inteligível, os elementos da linguagem cinematográfica são ajustados a fim de se obter a melhor forma de expressão. Embora o surgimento do termo “linguagem cinematográfica” esteja diretamente ligado à evolução da cinematografia, os elementos que a compõem foram transpostos, e sempre estiveram presentes na televisão.

Surgido no final do século XIX, a partir dos avanços tecnológicos ligados a fotografia, o cinema possibilitou a manipulação da imagem em movimento por meio de sequências de fotogramas. Marcel Martin estabelece o termo “linguagem cinematográfica” em 1955 ao referir-se aos recursos e dispositivos que os produtores do filme utilizam para expressar suas ideias.

Para o autor, o cinema como arte utiliza metáforas e símbolos para exprimir a realidade e coisas além da realidade: “O cinema é uma arte prodigiosamente realista ou, para dizer melhor, a que nos dá a melhor impressão de realidade, restituindo assim o mais fielmente suas aparências.” (MARTIN, 1963, p.13).

De acordo com Christian Metz (1972, p.28), o segredo do cinema é, entre outras coisas, “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado.”

No entanto, para Martin, citado acima, a restituição do real no cinema não é um fim, exceto em caso da produção de documentários. Logo, não se trata de recopiar o real, mas de recriar uma percepção do real, a percepção do realizador. Assim, “a justaposição por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o diretor quer exprimir pelo filme.” (MARTIN, 1963, p.93).

Referindo-se ao caráter de linguagem atribuído ao cinema, Bernadet (1980, p.37) afirma que a linguagem cinematográfica:

é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; na montagem descartam-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. Portanto, um processo de manipulação que vale não só para ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real.

Ismail Xavier (2008) analisa o cinema como um discurso composto de imagens e sons sempre ficcional em qualquer de suas modalidades. Para ele o cinema é de fato uma linguagem, um discurso produzido e controlado de diferentes formas por uma fonte produtora.

2.5 O profissional arquivista

O desenvolvimento das competências do profissional arquivista acompanhou a evolução da disciplina arquivística e esta, por sua vez, se desenvolveu de acordo com as inovações tecnológicas e a burocratização da própria sociedade. Rousseau e Couture (1998) destacam o surgimento da escrita como cenário favorável ao surgimento da função do arquivista. De acordo com os autores, a escrita passou a servir à administração e o homem tomou consciência da necessidade em se conservar os registros produzidos para utilizá-los posteriormente.

Os arquivos surgem como reflexo do serviço administrativo, tendo por objetivo, garantir os processos e facilitar o acesso à informação necessária às ações político administrativas, e assim, assegurar a vida jurídica e os direitos patrimoniais do Estado.

Em civilizações arcaicas, as informações eram transmitidas verbalmente através do *mnemon*². Como guardião da memória, este indivíduo tinha a incumbência de memorizar, transmitir e testemunhar contratos e sentenças judiciais. A atribuição do *mnemon* poderia ser ocasional ou duradoura e o magistrado era encarregado de arbitrar sobre as questões religiosas e jurídicas (LE GOFF, 2003).

Na Grécia antiga, surge o termo *Archeion* para designar o local de guarda dos documentos. Ao ser transmitido aos romanos, esse conceito passa a ser designado como *Archivium* e mais tarde *Métroon*. Documentos, leis e decretos governamentais ali armazenados, serviam de prova em caso de litígio e “qualquer cidadão tinha acesso aos arquivos do Estado e podia copiar os documentos que, só pelo fato de se conservarem no *Métroon*, tinham valor autêntico” (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 33). Entretanto, Cruz

² Mnemon adquire no direito grego, um caráter social; na antiguidade clássica é o termo designado a algum cidadão grego encarregado de memorizar os fatos em determinadas situações “Por exemplo: Teofraсто assinala que na lei de Thurium os três vizinhos mais próximos da propriedade vendida recebem uma peça de moeda ‘em vista de lembranças e de testemunhos’. Mas pode ser também uma função durável. [...] Na mitologia e na lenda, o mnemon é o servidor de um herói que o acompanha sem cessar para lhe lembrar uma ordem divina cujo esquecimento traria a morte. Os mnemones são utilizados pelas cidades como magistrados encarregados de conservar na sua memória o que é útil em matéria religiosa (nomeadamente para o calendário) e jurídica. Com o desenvolvimento da escrita estas ‘memórias vivas’ transformam-se em arquivistas” (LE GOFF, 2003, p. 432-433).

Mundet (2009) nos esclarece que o conceito de cidadão na Grécia antiga referia-se apenas aos homens que podiam opinar sobre os rumos da sociedade, isto é, os homens que não necessitavam trabalhar para sobreviver. Comerciantes, artesãos, mulheres, escravos e estrangeiros, portanto, não eram considerados cidadãos nesse período.

Na idade média, a Igreja, enquanto detentora do poder e do conhecimento, centralizou a guarda dos documentos em mosteiros e catedrais. As informações estavam sob o crivo de abades, frades e monges e, na época, se destacam os arquivos eclesiásticos. De acordo com Silva et. al. (2002), os mosteiros nesse período, adquirem a função de guardar e gerir os títulos de propriedade seja da Igreja ou de outras instituições públicas e particulares.

A partir do surgimento do Estado Moderno, absolutista e centralizador por natureza, os arquivos entram em uma nova fase. Inicia-se a concentração e a centralização dos arquivos, dando origem aos primeiros Arquivos de Estado.

Em 1789, a Revolução Francesa institui o Arquivo Nacional Francês e rompe com o modelo de arquivo a serviço do governo e dos soberanos. Surge a concepção de arquivo como instrumento do Estado e da nação, cujo objetivo é atender ao Estado e as demandas dos cidadãos, ampliando deste modo, a liberdade individual e a participação política dos indivíduos na sociedade.

[...] o documento já não desempenha apenas um papel jurídico, mas constitui um instrumento do poder cujo acesso é sinal do poder do povo. Esta revolução irá ter um impacto determinante nos arquivos com a criação de uma instituição nacional cujo papel é o de assegurar a guarda dos arquivos. (ROUSSEAU; COUTURE 1998, p.31).

O caos provocado pela centralização desordenada dos documentos neste período fez com que, o então chefe da divisão de arquivos do Ministério do Interior francês, Natalis de Wally, estabelecesse em 1841 o princípio da proveniência, segundo o qual os documentos produzidos por uma instituição não devam ser misturado aos demais.

No início do século XIX, sob influência iluminista e positivista, busca-se construir uma memória nacional, e os arquivos transformam-se em laboratórios de investigação histórica. Submetido ao historicismo, o arquivo deixa um pouco de lado a função administrativa característica até então. Este fator refletiu-se na organização dos documentos, que passaram a privilegiar a classificação por assunto em detrimento do arranjo dos conjuntos documentais. A Arquivologia moderna, nesse sentido, surge como consequência da Revolução Francesa e do Positivismo.

No ano de 1898 os membros da Associação dos Arquivistas Holandeses, Samuel Muller, Johan Feith e Robert Fruin, publicaram o *Manual de Arranjo e Descrição de Arquivos*, considerado o primeiro texto ocidental sobre a teoria arquivística. Devido ao caráter sistemático com que se apresenta e por atribuir à Arquivologia uma postura mais científica, o *Manual dos Holandeses* é considerado uma publicação basilar ao desenvolvimento da disciplina. Conforme Armando Malheiro da Silva (2002, p. 115), “o facto que pode ser considerado um marco na evolução da Arquivística, por ter aberto uma nova era para a afirmação da disciplina, foi, sem dúvida, a publicação em 1898 do manual de Muller, Feith e Fruin”.

Alguns aspectos abordados no manual dos holandeses são, ainda hoje, considerados essenciais à Arquivística. A publicação deu maior autonomia a disciplina, acentuando sua vertente técnica. Entretanto, valoriza o arquivo enquanto conjunto indivisível e contesta o arranjo cronológico típico da concepção historicista do positivismo. Ainda que baseado no caráter pragmático destaca a livre escolha do arquivista quanto aos métodos aplicados ao acervo. O enfoque manualístico da obra enfoca a atuação do arquivista principalmente como responsável pela aplicação das normas e técnicas apresentadas, identificando os conhecimentos deste profissional radicados na experiência, no empirismo e no bom senso. Entretanto, ainda que de forma pragmática, já visualiza a função social do arquivista:

Urge que o arquivista divulgue os documentos mais importantes do seu arquivo. Não deverá, contudo, publicar o primeiro documento que lhe vier às mãos durante a escolha e que lhe parecer de importância. É aconselhável obter, em primeiro lugar, a visão geral do arquivo e determinar que papéis merecem prioridade para a publicação, e, especialmente, verificar se o item que lhe despertou a atenção pertence a uma série ou dossiê, do qual um certo número de documentos há que ser publicado ao mesmo tempo. (MULLER; FEITH; FRUIN, 1960, p.144)

Publicado em 1922, o *Manual de Administração de Arquivos*, escrito pelo inglês Sir Hilary Jenkinson, é a segunda publicação significativa da área. Além de expor como um arquivo deveria ser e operar, segundo suas ideias, Jenkinson refere-se aos arquivos como evidências e defende que a preservação física e moral do valor evidencial dos arquivos deve ser o núcleo do trabalho exercido pelo arquivista.

O livro *Arquivos Modernos* publicado em 1956 pelo norte-americano Theodore Roosevelt Schellenberg, é a maior referência da Arquivologia ocidental moderna. Além de fornecer instruções técnicas específicas sobre *workflow* e organização, contribuiu significativamente para o desenvolvimento da metodologia arquivística.

Ao contrário de Jenkinson, Schellenberg aborda avaliação de arquivos de forma mais ativa e complexa. O modelo de valor primário e secundário estabelecido por ele permitiu aos arquivistas do governo americano um maior controle sobre o grande volume de documentos que passaram a receber após a Segunda Guerra Mundial. Na ótica de T. R. Schellenberg (2006, p.359)

O trabalho do Arquivista, em qualquer época, é preservar imparcialmente o testemunho, sem contaminação de tendências políticas e ideológicas, de forma que, tomando-se por base esse testemunho, os julgamentos sobre homens e fatos que os historiadores, por deficiências humanas, estejam momentaneamente incapacitados de proferir, possam ser proferidos pela posteridade. E ainda, conscientes de seu papel na preservação das informações no documento autêntico e crível. Os Arquivistas são, pois, os guardiões da verdade ou, ao menos, da prova cuja base pode firmar-se a verdade.

Como resultado da ampla adoção dos métodos de Schellenberg, houve na arquivística americana, a distinção entre a administração de arquivos permanentes (Archival) e o gerenciamento do fluxo documental (Records management), este último como uma disciplina separada.

Além dos grandes manuais, a propagação do modelo de Arquivo Nacional herdado da Revolução Francesa, possibilitou a implantação de órgãos centrais de coordenação arquivística em diversos países, contribuindo de sobremaneira ao desenvolvimento da Arquivologia e na prática diária das funções do arquivista.

No Brasil, a profissão foi regulamentada somente em 1978 pela Lei Federal nº 6.546³. Esta Lei define o arquivista como profissional formado em curso superior de Arquivologia, responsável pelo planejamento, direção e organização de arquivos, bem como pelo acompanhamento do processo documental e informativo. Conforme a norma, o profissional deve estar apto a aplicar procedimentos de microfilmagem, automação e métodos de classificação, avaliação, seleção, arranjo e descrição de documentos com vistas a assessorar os trabalhos de pesquisa científica ou técnico-administrativa e promover o acesso e a preservação da informação.

Entretanto, a presença marcante das tecnologias na “era da informação” tem exigido do arquivista contemporâneo proatividade, liderança, interação e uma postura bem mais dinâmica que os manuais e a própria Lei 6.546/78 sugerem. Além de aptidão

³ LEGISLAÇÃO ARQUIVÍSTICA BRASILEIRA. Conselho Nacional de Arquivos. Lei Federal nº 6.546, de 4 de julho de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Arquivista e de Técnico de Arquivo, e dá outras providências.

intelectual e do conhecimento técnico essencial, o arquivista hoje deve possuir capacidade de comunicação, domínio sobre as tecnologias da informação e comunicação, visão integrada sobre processos, sobre a instituição e sobre o contexto no qual está inserido, pois só assim, o profissional poderá atuar com eficiência e eficácia na gestão de documentos orgânicos, independente de qual suporte a informação esteja registrada.

Conforme a literatura arquivística, o profissional deve possuir competências específicas que o habilitem a responder as demandas produzidas pelas transformações do mundo contemporâneo. Para Heloísa Belloto (2004, p.301) o arquivista deve possuir qualificações de cunho pessoal e profissional que o tornem apto a intervir sob qualquer suporte em qualquer fase do ciclo documental.

Jean-Yves Rousseau e Carol Couture (1998, p.47) consideram que o arquivista é reconhecido, sobretudo pela sua colaboração no trabalho de investigação: “o arquivista contemporâneo tem o mandato de definir o que vai construir memória de uma instituição ou de uma organização”. Ainda:

O arquivista moderno pode contar com diversos dados adquiridos. Assim, a utilidade da sua função é incontestável, quer seja como colaborador da administração, como responsável dos arquivos a conservar ou como apoio a investigação. As tarefas ligadas a estas funções modificaram-se consideravelmente. O arquivista é doravante considerado especialista no que se refere ao conjunto das suas responsabilidades, e isso quaisquer que sejam os termos pelos quais é designada sua função. (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p.48)

Para Fernanda Ribeiro, as mudanças ocorridas no âmbito informacional nos últimos anos modificaram também o objeto da própria Arquivística, que passou da *noção estática de documento* para a *noção dinâmica de informação*. De acordo com a autora, este fator altera também o perfil do profissional da informação. Neste sentido:

o tradicional arquivista, conservador de testemunhos ou guardador de documentos ao serviço da investigação, particularmente a histórica, terá de se assumir como um gestor e estruturador da informação, gerada, usada e acumulada como memória em qualquer contexto orgânico e funcional (RIBEIRO, 2004, p.9).

No que tange a mudança de atuação do profissional, José Maria Jardim (1992) aponta que o arquivista deve atuar no nível mais alto da gestão arquivística, ou seja, na produção de documentos, atuando junto aos profissionais de tecnologia da informação na elaboração de sistemas de gerenciamento eletrônico, bases e bancos de dados, atuando como especialistas nos requisitos e procedimentos da gestão documental. Para o autor, o

profissional deve ater-se principalmente no conteúdo e não mais apenas ao formato dos documentos.

A fim de definir seu papel diante de uma sociedade que tem por seu maior capital a informação, o arquivista deve munir-se dos conhecimentos inerentes a sua profissão e do ambiente tecnológico que o cerca. De acordo com Heloisa Belloto (2004, p. 301), a conjuntura tecnológica atual, a complexidade dos processos e a exigência da transparência administrativa, são indicadores de que mais do que nunca é necessário que o arquivista trace sua identidade de modo claro e consistente em qualquer nível profissional, conhecendo nitidamente seus contornos e campo de atuação.

De acordo com Berndt Fredriksson (*apud* BELLOTO, 2004, p.306), os arquivistas têm papel estratégico a desempenhar na sociedade do conhecimento. Para tanto, entendemos como prioritário que estes profissionais definam, de maneira objetiva, que papel é esse, não para os outros, mas para si mesmos. Somos aceitos e compreendidos pela sociedade por meio da imagem que construímos e não somente sobre aquilo que é suposto por ela. O ponto de partida à tomada de consciência global do que representa o arquivista, no âmbito da ciência e do fazer prático, é o posicionamento consciente do próprio profissional de arquivo em seu tempo e espaço sociais.

Embora este trabalho se atenha principalmente ao desenvolvimento do profissional arquivista, é pertinente esclarecer que há abordagens e linhas de pensamento não pacificadas na disciplina arquivística entre os diversos países.

De acordo com Rousseau e Couture (1998, p.70), a arquivística pode ser abordada de três formas, a saber: 1. Administrativa (*records management*), visão que se destaca na experiência americana, cuja principal preocupação é o valor administrativo do documento; 2. Tradicional, procedente da tradição arquivística europeia, onde se sobressai o valor histórico. 3. Integrada, de origem canadense e tendo por objetivo ocupar-se simultaneamente do valor administrativo e do valor histórico do documento. Ressaltamos, neste sentido, a profunda influência da arquivística historicista europeia nos arquivos públicos brasileiros.

Defende-se, na arquivística integrada que os procedimentos são complementares e inseparáveis, a classificação, por exemplo, deve ser pensada a partir da criação dos documentos até o momento de sua destinação final.

Luciana Duranti ao resgatar as ideias de Jenkinson e os princípios da Diplomática Clássica para a Arquivologia retoma a ideia do documento enquanto prova material, reforçando assim as ideias da chamada arquivística custodial. Por outro lado, a perspectiva pós-custodial da disciplina considera o arquivo além da sua materialidade, identificando a proveniência dos documentos principalmente a partir das ações que os geraram e não apenas do local onde foram produzidos ou recolhidos.

Adotamos, portanto a perspectiva integrada e pós-custodial da arquivística, uma vez que no nosso entendimento estas visualizam de forma mais global as informações no âmbito de uma organização na sociedade contemporânea.

3. O ARQUIVISTA NA FICÇÃO

A obra “O convento” (*Le Couvent*, 1995), é uma co-produção entre Portugal e França, do diretor, hoje centenário, Manoel de Oliveira. A trama desenvolve-se a partir do personagem Michael Padovic (Jonh Malkovich), um professor americano que viaja em companhia da esposa Hélène (Catherine Deneuve) a um antigo convento rural em Portugal com o objetivo de localizar documentos que confirmem a tese de que Shakespeare é de origem espanhola e não inglesa. Para auxiliar no manuseio dos documentos no empoeirado arquivo do convento, Baltar, guardião do convento, dispõem a Padovic a jovem e bela Piedade (Leonor Silveira). Dentre as atividades desempenhadas ao assistir a pesquisa, Piedade localiza e seleciona documentos e realiza leitura e tradução dos mesmos. A curadora do acervo faz uso de figurinos em tons claros e “comportados”, se expressando sempre em tom de voz ameno e sóbrio. Essas características, além do próprio nome da personagem, associam Piedade à ideia de fragilidade e pureza, contrastando com a figura do guardião do convento. A personagem não é apenas uma coadjuvante, seu peso na trama se iguala ao dos demais. Isto é, destaca-se a personagem enquanto o símbolo que ela representa, mas não sua atuação no arquivo. Ainda que o filme seja obscuro, subtende-se a construção caricata da arquivista recatada. Afável e cortês, Piedade transparece uma legítima atmosfera de morosidade e passividade. Entretanto, sua função no auxílio à pesquisa não é de todo desprezada: é posto que sua atuação ilumina e enriquece a pesquisa do professor. Nessa obra, o perfil do arquivista é expresso conforme a ideia positivista do “auxiliar da história”, esta última enquanto campo do conhecimento.

No filme “Do que as mulheres gostam” (*What Women Want*, 2000), produção norte-americana da diretora e roteirista de diversas comédias românticas, Nancy Meyers, Mel Gibson atua no papel do charmoso e machista executivo de publicidade Nick Marshall, gênio criativo dos melhores anúncios de uísques, carros e cigarros. Contudo, em vista de um novo contrato da agência, se vê obrigado a criar campanhas para o público feminino. Ao testar os produtos da nova campanha em busca de inspiração, Nick sofre uma grande descarga elétrica e assim adquire a capacidade de ler os pensamentos das mulheres. Dentre os coadjuvantes, destaque a Erin (Judy Greer): uma “assistente” que aparece em diversos momentos do filme distribuindo e recolhendo pastas, processos e relatórios. É uma personagem invisível aos demais durante quase todo o filme. A maioria dos colegas de trabalho não sabe quem é ela, só sendo notada devido aos seus pensamentos infelizes e suicidas. Em um desses pensamentos, ouvidos por Nick, ela considera: “Só darão a minha falta quando os processos se acumularem, levará dias, e então alguém perguntará: 'Cadê a idiota de óculos que leva as pastas?’”. Ainda que o destino da obra lhe reserve a vida, a

questão implícita na construção da personagem é de que o trabalho de gerenciamento de informações e documentos é algo metodicamente entediante, realizado por qualquer pessoa, à parte do glamour dos holofotes de publicitários, executivos, diretores de arte e afins, e que sua função é basicamente distribuir e recolher materiais para que os outros alcem o estrelato. Essa condição confere a Erin a melancolia do não reconhecimento, principalmente por estar exercendo uma função a qual ela não aspirava, quase como um “castigo”. Sua redenção (e salvação) é ser elevada ao status de redatora e assim construir um futuro mais digno à sua estagnada vida... Pobre de nós arquivistas, a que estamos presos? Não é isso que podemos aqui perceber? Seu figurino a envelhece em tons de cinza, cabelos presos em penteados disformes e, é claro, óculos enormes. Talvez essa seja a forma mais corrente com que se representa o arquivista e também o bibliotecário: antissocial, desarrumado, sem projeção na instituição, infeliz com o trabalho, desarmonioso, mal apessoado e disforme. Totalmente oposto ao tipo sedutor.

Eurotrip (2004) é uma comédia adolescente tipicamente americana. Trata-se da aventura de um grupo de adolescentes que após terminar o colegial propõem-se a viajar pela Europa com poucos recursos. O curioso é o personagem Cooper (Jacob Pitts) que deixa seu trabalho de verão em um arquivo de escritório de advocacia e, com a ajuda de um telefone, sua ausência não é percebida, argumentando sempre não encontrar os arquivos solicitados. O arquivo não aparece em nenhum momento da obra, tampouco o chefe ao telefone, do qual é ouvido apenas a voz. Mas o que fica latente é a ideia da inutilidade do profissional de arquivo, uma vez que é sua presença - ou ausência - é indiferente ao andamento dos processos. Arquivista nem o arquivo, nesse caso, estão aptos a atender as demandas da instituição.

Max Payne (2008), inspirado no game homônimo, é uma co-produção de Canadá e Estados Unidos. O enredo transita em torno do detetive Max Payne (Mark Wahlberg) que, após o assassinato da sua esposa e filha por viciados, torna-se obcecado em desvendar o crime. Após o trágico incidente, o policial vai trabalhar na unidade de arquivos de casos não solucionados. Há um duplo sentido na sua remoção para o arquivo: a primeira motivação é por uma questão de isolamento, e a segunda, são as fontes de informações com as quais ele está em contato no arquivo, que podem levá-lo aos assassinos da sua família. A imagem, tanto do arquivo quanto do arquivista, em *Max Payne*, aproxima-se da representação destes em seriados investigativos da televisão norte-americana. No filme, o arquivo é bem organizado, limpo e iluminado, transmitindo uma atmosfera *clean* diferente do aspecto de depósito que é mais comum ser representado. O arquivista é referência na organização de informação e o arquivo é valorizado enquanto

fonte de informação e pesquisa. A utilização de informações arquivísticas permeia todo o filme, mas por outro lado, o personagem de Max reforça o estereótipo do arquivista sociopata.

A seguir, identificamos mais claramente os filmes: Quero Ser John Malkovich (*Being John Malkovich*, 1999), Anti-herói americano (*American Splendor*, 2003), Erin Brockovich - Uma mulher de talento (*Erin Brockovich*, 2000), Beijo 2348/72 (1990) e o seriado de televisão Os Aspones (2004). Visando enfocar algumas construções que vem ao encontro dos nossos interesses, trabalhamos com as obras de um modo geral, mas ilustramos com recortes específicos de cenas das produções.

A obra “Beijo 2348/72”, de 1990 e direção de Walter Rogério, é inspirada em fato ocorrido em 1972, envolvendo triângulo amoroso entre operários em uma fábrica. A jovem Claudete (Fernanda Torres) se apaixona pelo colega Norival (Chiquinho Brandão), mas este acaba por se envolver com a comprometida Catarina (Maitê Proença). Enciumada, Claudete denuncia um beijo ocorrido durante o horário de trabalho. Como consequência, os dois funcionários são demitidos por justa causa. Inconformado, o rapaz move uma ação trabalhista contra a empresa, cujo número de processo, 2348/72, é parte integrante do título do filme.

O extrato do filme que nos interessa é o personagem (Joel Barcellos) que surge, em uma única cena no final da obra, para arquivar o processo depois de julgado. Este personagem, ao contrário dos demais, não tem grande participação na trama, entretanto, optamos por trabalhar com ele pelo fato de ser um filme nacional e do alto impacto causado pela imagem. A fim de evidenciar o conteúdo da cena em questão, descreveremos.

A imagem abre em *close* e nos apresenta o carimbo “ARQUIVE-SE” sobreposto nas folhas do processo, este datado e assinado. O processo é fechado e vemos que se trata do número 2348/72. Plano fixo entre duas estantes de modo a situar o personagem quando este entra no arquivo. As estantes são altas e escuras, nas quais vemos papéis velhos e amarelados; o personagem carrega nas mãos o processo para seu arquivamento. Ele é corcunda e sua indumentária é composta por um sobretudo marrom maltrapilho e desabotoado. O sujeito anda coxeando pelo espaço. A câmera o acompanha. O silêncio é quase total, quebrado apenas pelo suave som dos passos do “arquivista” que continua a ser visto de costas enveredando pelo arquivo até chegar a uma prateleira semivazia onde dispõe o processo. O personagem retira-se, o plano é fixado nos processos, que caem causando um som grave e súbito.



FIGURA 01: Plano médio do arquivista em *Beijo 2348/72* (1990)

A construção desse personagem é sombria e nebulosa, em trajés, cenários e em nuances de iluminação típicas de filmes de terror. No decorrer de todo o filme, contrariamente, predomina o humor ingênuo e burlesco, logo, há um grande choque sinestésico quando da entrada da cena em questão. Em nosso entendimento, a presença do arquivo e do arquivista apenas ao final do filme, remete à ideia do arquivo como o fim de todos os processos: assunto encerrado, processo arquivado. Mas esse fim a que mencionamos remete à ideia de um “pobre destino”, afinal, não tendo o documento mais utilidade é, pois, depositado em um espaço frio e isolado das cores do urbano e do vivo. Por mais deformada que seja essa imagem, é a mesma reiterada nas práticas sociais diárias. O arquivo “morto” é construído sobre conceitos visuais de um vasto porão cercado por caixas e papéis que se amontoam sobre mesas e estantes, e ali, inerte e observador, o arquivista, uma espécie de guardião recluso e pouco afável ao contato humano. Implicitamente (ou não), *Beijo 2348/72* traz consigo uma crítica à burocracia do Estado: ao dar fins simultâneos ao trâmite do processo e ao próprio filme, expressa o final de uma ação do Poder Judiciário, na expressão máxima da burocracia estatal - o arquivo. Do mesmo modo, o arquivista no filme é a personificação de um funcionário “conformado” à rígida rotina dessa burocracia. Além do aspecto ameaçador e enigmático que deixa o personagem tão amistoso quanto *Jason Voorhees*, da série cinematográfica *Sexta-Feira 13*, fica patente na cena, a visão do arquivo como um imenso depósito de papéis.



FIGURA 02: Plano geral do arquivo em *Beijo 2348/72* (1990)

No que compete à representação do arquivista nos meios audiovisuais, a mini-série *Os Aspones* é uma produção que também chama nossa atenção. De autoria de Alexandre Machado e Fernanda Young, dirigida por José Alvarenga Jr., e exibida em sete capítulos pela Rede Globo de Televisão no final do ano 2004. A produção retrata os conflitos decorrentes da chegada do novo chefe, Tales (Selton Mello), com sua estagiária Leda (Andréa Beltrão) em um arquivo público que, devido à corte de verbas, não recebe documentação há anos. O cerne dos conflitos é dado pela resistência dos funcionários a ao processo de mudança na cultura institucional, bem como pelas tentativas de Tales em ganhar a confiança deles. Diante da falta do que fazer, os funcionários do arquivo mudam o significado da sigla do órgão de *Fichário Ministerial de Documentos Obrigatórios* (FMDO), para *Falar Mal dos Outros* (FMDO), um departamento especializado em ridicularizar cidadãos comuns que praticam atos desprovidos de civilidade.

A mini-série se apoia na caricatura dos órgãos públicos brasileiros, principalmente, nas instituições da capital federal e no mais antigo clichê do funcionário público: sujeitos acomodados, desestimulados, ociosos e, sobretudo, aptos a realizar quaisquer tipos de tarefas que não aquelas às quais foram designados. Assim, a mini-série *Os Aspones* manifesta o servidor público – e o arquivista de maneira mais específica – de forma extremamente depreciativa, representando-os a partir de estereótipos bem

delineados. A iniciar pelo acrônimo ASPONE, vulgo “Assessor de *Porcaria* Nenhuma”, o seriado deixa claro desde o título, que entende o servidor público e o arquivista (ou o arquivista estatutário) como indivíduos que exercem cargos sem qualquer função útil. Não acreditamos, porém, que seja esta a opinião dos autores da obra, mas de qualquer forma, o produto final acaba por reiterar no imaginário popular uma imagem equivocada acerca do profissional de arquivo e do próprio arquivo enquanto espaço estratégico de informações à sociedade.

Destaque ao primeiro episódio onde a fala que abre o capítulo é “- *Onde é o arquivo morto?*”, numa sucessiva repetição da frase pela personagem de Andréa Beltrão. Não sabemos se o que causa mais impacto é o emprego da expressão “arquivo morto” (que nós arquivistas temos pavor), ou o fato do arquivo ser um setor desconhecido de todos que trabalham no local. O setor de arquivo, nesse caso, consiste numa pequena sala abarrotada de pastas e maços de papéis. A placa original de identificação da sala a nomeia somente como ARQUIVO, a condição de “morto” foi adicionado posteriormente, escrito à mão.

Outra a considerar é a explicação de Tales à nova estagiária acerca do trabalho desenvolvido pelo arquivo. Durante a explicação, nada elucidativa, o chefe define o trabalho do arquivista como o simples arquivamento, e, mais que isso, define o arquivamento como a “especialidade” dos arquivistas. Segundo ele, esta atividade é realizada na sequência lógica recomendada pelo Sindicato dos Arquivistas, a ordem alfabética. Desse modo, o seriado reúne atributos que, no mínimo, demonstram um total desconhecimento sobre a profissão arquivística ou, simplesmente, busca retratar a falta de informação que impera nos setores social e corporativo sobre as reais propriedades dessa profissão. A obra visualiza as atividades do arquivista de forma reducionista e depreciativa, utilizando, inclusive, o termo “arquivismo”, que é um vocábulo totalmente estranho à Arquivologia. Reduz não somente o arquivista, mas também as técnicas e instrumentos coordenados pelo mesmo, ao converter todos os procedimentos na simples ordem alfabética. Além de apontar o trabalho como enfadonho e simplista, *Os Aspones* cita o Sindicato dos Arquivistas em uma época em que este nem estava instituído, uma vez que o mesmo surgiu somente em 2008 e o seriado data de 2004.

Prevalece a ideia do arquivo enquanto punição. O arquivo é o setor para onde são direcionados os funcionários pouco inclinados ao trabalho, os causadores de conflitos ou os servidores com problemas de relacionamento com seus superiores. Tales, por exemplo, após surpreender seu superior em atos de improbidade, é promovido a “chefe de nada”.

O cenário em qualquer parte da produção é sempre repleto de pilhas e pacotes de papéis que, ao mesmo tempo em que transmitem a ideia de desordem, contrariam o argumento de que não há o que fazer na instituição, pelo menos, no aspecto técnico. Esta poluição visual, implicitamente, também pode se referir aos atos moralmente condenáveis dos personagens.



FIGURA 03: Plano médio das estações de trabalho em *Os Aspones* (2004)

O seriado reúne uma sucessão de estereótipos, todos eles diminuidores das qualidades do arquivista e do funcionário público. Entretanto, há uma ampla receptividade do seriado pelo público. O mesmo atingiu a marca de 20 pontos no IBOPE (cada ponto equivale a 80 mil televisores ligados na Grande São Paulo⁴).

⁴ Um ponto de audiência corresponde a 1% do universo de pessoas ou domicílios que estejam sintonizados em um canal. Assim, temos dois tipos de audiência: a individual e a domiciliar. Na audiência domiciliar, 1 ponto refere-se a 1% das casas que estavam assistindo a um determinado programa. Como o universo da pesquisa varia, um ponto de audiência em um lugar não equivale ao mesmo número de telespectadores representados por um ponto de audiência em outro local. IBOPE. Um ponto de audiência equivale a quantos telespectadores?. Disponível em: < <http://www.ibope.com.br/calandraWeb/servlet/CalandraRedirect?temp=0&proj=PortallBOPE&pub=T&db=caldb> >. Acesso em 04 jul. 2011.

A forma como são representados o arquivo, o arquivista e o servidor público, transmitem a impressão de que a ociosidade é comum a todos os órgãos e equipamentos públicos. Pessoas desocupadas e incompetentes cuidando dos negócios do Estado. No entanto, o programa se baseia em um pedaço da realidade muito visível: o fato de que os setores da administração pública mais abandonados são aqueles que atendem diretamente a população. Os arquivos públicos são exemplos claros disso. Dispõem-se os papéis públicos aonde for mais conveniente, com pouco ou nenhum gerenciamento da informação. A maior falha do programa global, no nosso entendimento, é responsabilizar os servidores e os arquivistas pela inércia das instituições públicas. Por mais que os autores possam dizer que, desde o princípio, mencionou-se que a situação de *Os Aspones* foi causada pelo corte de verbas, a sequência de situações cômicas acaba por fazer o espectador esquecer facilmente esse detalhe.

O programa era transmitido às sextas-feiras, por volta das 23:30h, dia e horário que o distanciam do grande público e, por esse motivo, escolhido para fazer experiências com a programação. O humor da obra é diferente do que a emissora está habituada a exibir. Em um dos episódios, por exemplo, a piada consiste na seguinte pergunta: "*Você comeria numa lanchonete que tem funcionários estáveis?*". Uma clara crítica à condição adquirida pelos funcionários públicos após o tempo do estágio probatório. Nesse sentido, a atração parece estar voltada aos telespectadores mais informados e capazes de melhor assimilar estereótipos mais elaborados propagados pelo programa. Da mesma forma que *Os Aspones* é um experimento estético, a reação do público é um sintoma da absorção e da reprodução dos discursos e preconceitos conservadores das camadas mais informadas da sociedade.

Há também elementos sutis, como a tentativa do novo chefe de aplicar novas ideias de engenharia gerencial. Este, no entanto, logo se rende à mesmice. É como se o problema público de gestão de informações nunca pudesse ser sanado. E, se novamente há no seriado o argumento de corte de verbas, o senso comum, criado muitas vezes com a ajuda da própria emissora/produtora, é de que os arquivos são depósitos da memória (isto é, foram promovidos a este *status* há bem pouco tempo, antes eram apenas depósitos), todos os políticos são corruptos e a coisa pública não funciona. Assim, arquivo, instituições e o próprio Estado, serão sempre impossíveis de se administrar.

Neste percurso de leitura de obras cinematográfica e televisivas, outro filme em destaque é "Quero ser John Malkovich" (*Being John Malkovich*), de 1999, comédia cujo roteiro atípico ganhou diversos prêmios na categoria de roteiro original sendo, inclusive,

indicado ao Oscar e ao Globo de Ouro no segmento. O enredo gira em torno do marionetista Craig Schwartz (John Cusack), que consegue um emprego de arquivista em uma corporação. A empresa localiza-se entre o sétimo e o oitavo andar de um edifício, local de teto baixo no qual todos necessitam andar curvados. Em sua atividade, Craig acidentalmente descobre uma pequena porta atrás de um mobiliário de arquivo. Trata-se de um portal que levará à mente de John Malkovich (interpretado pelo próprio). O indivíduo que se aventura a atravessar o portal verá o mundo através dos olhos de John Malkovich durante 15 minutos, após esse período, é ejetado à beira de uma estrada. Craig e sua colega de escritório, Maxine (Catherine Keener), decidem alugar a passagem para outras pessoas. O filme não tem compromisso com o real ou com a lógica e trata, principalmente, da insatisfação pessoal do ser humano e do desejo de ser o outro.

Avaliado com "uma das maiores explosões de originalidade vindas de Hollywood nas últimas décadas"⁵, devido ao seu estilo "alternativo", *Quero ser John Malkovich* é considerado um filme *cult*, fato significativo uma vez que, filmes dessa natureza, assim como seus estereótipos, perpassam gerações.

Como elemento ilustrativo da obra, selecionamos a cena em que Craig Schwartz procura por um emprego. A sequência inicia-se com o personagem lendo anúncios na seção de classificados de um jornal. Ao se deparar com o texto: "*Procura-se homem com mãos rápidas: arquivista de baixa estatura e dedos hábeis para arquivar rapidamente*", ele o seleciona e vai até a empresa contratante. Lá, Craig é entrevistado pelo insano Dr. Lester (Orson Bean), sendo então submetido a perguntas tais como: "*Qual destas letras vem primeiro?*" e solicita também que o candidato ponha algumas fichas em ordem. Mesmo considerando o caráter atípico do roteiro, essa sequência do filme demonstra claramente sua perspectiva sobre o perfil do profissional de arquivo. A pergunta sobre a ordem alfabética pode ser qualificada como uma piada ofensiva a qualquer indivíduo rudimentarmente alfabetizado. Por outro lado, Craig está disposto a conseguir o emprego e, para isto, assume uma postura de subordinação. O personagem em questão é um homem não realizado em sua paixão – as marionetes –, pois com esta atividade não consegue retorno financeiro. No entanto, ao exercer a função de arquivista, sugere-se que sua remuneração também não seja satisfatória, uma vez que "aluga" a mente de John Malkovich exatamente para conseguir complemento de renda. Craig tem um perfil descuidado com sua aparência: usa cabelos longos, constantemente despenteados, e, embora use paletó e

⁵ DALPIZZOLO, Daniel. Globo.com. Cineplayers. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/critica.php?id=1069>>. Acesso em 18/06/2011.

gravata no trabalho, seu visual sugere falta de asseio. Fracassado e reprimido, o personagem utiliza as marionetes para dar vazão aos próprios (re)sentimentos.



FIGURA 04: Plano do arquivo em “Quero ser John Malkovich” (1999)

Mais uma vez, o estereótipo do trabalho operacional do arquivista e a condição do profissional enquanto “guardador” de papéis está presente nas obras-tema deste trabalho. O requisito posto no filme de que o cargo de arquivista requer habilidades manuais equivale (e é tão verdadeiro quanto) ao estereótipo de que um arquivista não pode ser alérgico. Chega a ser enfadonho o quão superficial e burlesco é tratado o arquivista nesta obra e, porque não dizer, também nas demais.

Enfatizamos que Craig Schwartz, assim como os demais personagens dos filmes ora mencionados, não são explicitamente denominados “arquivistas”, mas expressam o símbolo social e caricato deste profissional já presente no imaginário popular. Assim como o anúncio da vaga busca um “*file clerk*”⁶, na cena da já citada entrevista, ele diz: “*I’m an excellent filer*”. Utiliza o termo “*filer*” e não *record manager* ou *archivist*. *Filer*, desse modo, relaciona-se ao trabalho operacional no arquivo.

Prevalece o estereótipo de que o conjunto de atividades inerentes ao arquivo não requer grandes conhecimentos ou competências, predominando também a caricatura

⁶ Traduzido livremente como auxiliar de arquivos de escritório.

de um profissional relapso e passivo. Novamente, o cargo não é uma opção do personagem: o que deseja Craig é ser referência na manipulação de tóxicos, mas o que lhe resta é o emprego de arquivista. O profissional representado neste filme é o mesmo *arquivista-almoxarife-contínuo* de nível médio e fundamental exigido nos concursos públicos municipais. Lamentavelmente, a profissão ainda é visualizada dessa forma: ensino superior, pra quê mesmo?

O segundo longa metragem norte americano aqui analisado é “Erin Brockovich - uma mulher de talento” (*Erin Brockovich*, 2000), produção que reúne drama e biografia ao inspirar-se em fatos reais. Erin Brockovich (Julia Roberts) é uma mulher divorciada, mãe de três filhos e desempregada. Ao sofrer um acidente de carro, Erin busca auxílio junto ao advogado Ed Masry (Albert Finney), que perde a causa movida contra o médico que provocou o acidente. Sem recursos e sentindo que o advogado tinha uma dívida com ela, Erin convida-se a trabalhar como assistente de arquivo da empresa de Ed Masry. Em sua rotina de trabalho, Erin se depara com um processo imobiliário envolvendo uma empresa multinacional e moradores da comunidade de Hinkley, na Califórnia. Após encontrar exames médicos arquivados junto ao processo, e sem compreender essa relação, a personagem busca informações com os próprios moradores da região e no arquivo público da cidade. Devido à pesquisa documental, determinação e poder de persuasão, Erin consegue relacionar os exames toxicológicos dos moradores às ações da empresa que é condenada a pagar indenização milionária. De modo geral, o filme foca bastante a importância do documento como elemento de prova e o acesso aos documentos públicos.

Algumas características definem bem o perfil da personagem, como o fato de usar roupas inapropriadas para o ambiente de trabalho, tais como decotes e minissaias. É emotiva e espontânea: não “mede” palavras. Destacamos também no filme a presença de Scott (Jamie Harrold), que interpreta o funcionário público responsável por atender aos pesquisadores no arquivo do Conselho Regional de Águas (*Lahontan Regional Water Board*). Este personagem passa seu tempo assistindo programas de auditório na televisão e transmite a imagem de um jovem tolo e inseguro. A princípio, Scott permite o acesso a Erin influenciado pelo seu poder de sedução. As posturas de Erin e Scott são inadequadas ao ambiente de trabalho. A protagonista grita e ofende os funcionários do escritório, enquanto o personagem de Scott, além de utilizar seu tempo executando atividades alheias ao arquivo, se deixa levar pelas aparências de Erin, isto é, dá acesso ao arquivo à protagonista motivado principalmente pela insinuação do seu decote (será que isso acontece na realidade?). A ausência de informações sobre Scott ratifica sua posição de personagem secundário e de menor relevância. Sua postura denota fragilidade, insegurança e

submissão. É apenas o custodiador do arquivo e negligencia a disseminação de informações.



FIGURA 05: Plano de Scott e Erin em *Erin Brockovich*, (2000)

Dentre os itens que podemos destacar no filme está a valorização de outras funções em detrimento do trabalho no arquivo. Exemplificamos: cena em que Erin convence o advogado a transformar o processo imobiliário em ação civil, a mesma menciona que reunir provas é um trabalho muito mais difícil que arquivar, justificando assim, um aumento salarial. Também é citada, mais uma vez, a ordem alfabética como única forma de organização do acervo... Desconhecimento?

A produção observa o arquivo como um setor sem grande valor para as corporações: o foco do filme é o direito e a ordem jurídica, por isso, o arquivo é considerado uma fonte de informações subserviente ao direito. Entretanto, este fato não é exclusivo ao universo da ficção. De modo geral, as atividades fim, principalmente em instituições públicas, possuem destaque distinto e melhor definido que às atividades meio, incluindo em seu cerne, o arquivo. Esquece-se, parece-nos, a interdependência de ambas.

Por fim, o filme “Anti-herói americano” (*American Splendor*, 2003), é uma adaptação da série homônima de quadrinhos produzidos por Harvey Pekar. O filme possui um teor autobiográfico de Harvey onde ele conta sua própria vida com ênfase nas suas frustrações do cotidiano. Na produção cinematográfica, Harvey Pekar, interpretado por Paul Giamatti, trabalha como arquivista no departamento administrativo de um hospital (*Department of Veterans Affairs Medical Center*). Divorciado três vezes e devido a uma série de frustrações pessoais, tornou-se uma pessoa pessimista. Funcionário público, meia idade,

colecionador de discos de vinil e fã de quadrinhos, decide usar a arte para dar vazão ao seu descontentamento com a vida.

Mal-humorado, o personagem não se preocupa com sua aparência (como se fosse algo que nos surpreendesse ainda). Reclama constantemente de tudo, sobretudo, das atividades que desempenha no arquivo. Tem por objetivo pessoal deixar sua marca no mundo por meio dos quadrinhos.

Harvey, assim como Craig (*Quero ser John Malcovich*), é denominado *file clerk* na produção, mas a tradução em português o faz “arquivista”. O filme mistura todo o tempo representação e realidade. Isto é, Harvey Pekar, ao mesmo tempo em que é interpretado por Paul Giamatti, o biografado em pessoa faz a narração da história, e ao longo do filme são apresentadas entrevistas com ele no *set* de filmagem, dando a obra um caráter mais ou menos de documentário. No decorrer da produção, aparecem também diversas pessoas interpretadas pelos personagens do filme.



FIGURA 06: Plano de Harvey Pekar em *Anti-herói americano* (2003)

Entre as lamúrias de Harvey estão falas como: “*Alguns meses se passaram e eu continuo com meu empreguinho de secretário de arquivo no hospital. As coisas parecem não poder ficar piores*”. Em um programa de TV que o protagonista costumava divulgar sua arte, Harvey entra em conflito com o apresentador e desabafa: “*Você não me fez nenhum favor, ok? Eu continuo um secretário de arquivo.*” Nas entrevistas do protagonista na TV, mesclam-se cenas do filme com sequências de imagens do canal de televisão com o próprio

Harvey Pekar e o apresentador David Latterman, evidenciando o caráter biográfico e de “cinema verdade” presente na produção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções abordam o profissional de arquivo de maneiras próprias mas a partir de estereótipos marcantes. Basicamente, os personagens são descritos como profissionais sem asseio, antissociais e que desempenham atividades operacionais em depósitos de papéis. Chamamos atenção ao fato de os filmes *Beijo 2348/72*, *Erin Brockovich* e *Anti-herói americano*, se referirem a pessoas e a fatos reais. Sabemos que nenhuma produção é inócua e que, mesmo filmes *baseados em fatos reais* ou documentários, são carregados da subjetividade do contexto em que está inserido, e da perspectiva dos diretores e produtores. Entretanto, acreditamos que filmes dessa natureza possam ser mais facilmente absorvidos pelo imaginário popular como representações autênticas da realidade social e do arquivista.

Quanto à utilização do termo *arquivista*, há uma grande confusão no emprego do vocábulo tanto nos filmes como na sociedade brasileira. A função dos personagens na filmografia norte americana, ao ser traduzida para o português, transformam-se sempre em *arquivista*. Sob esse aspecto, Jardim e Fonseca (1999, p.33) elucidam que “não há, em escala internacional, um consenso absolutamente preciso sobre o que vem a ser a Arquivologia, seu(s) objeto(s) e o que é um arquivista”. Assim, a cultura popular brasileira, massivamente influenciada pelas imagens em movimento, não vê o arquivista como um indivíduo graduado em Arquivologia, mas como o técnico de arquivo e, por vezes, nem isso.

Ao contrapor literatura arquivística e cinema/TV, observamos que as produções aqui relatadas apresentam o arquivista como um sujeito obsoleto, antiquado e passivo, enquanto a literatura da área observa o profissional como agente transformador dos contextos informacionais no qual está inserido. Se por um lado, a literatura arquivística pressupõe o ensino superior em Arquivologia como requisito para a formação profissional do arquivista no Brasil, e no plano internacional, embora muito diversificada, Jardim e Fonseca (1999, p.34) afirmam que há o predomínio da formação universitária prévia, inclusive em programas de mestrado ou equivalente; por outro, esse quadro está muito longe de ser representado no cinema, uma vez que, o único protagonista sabido que iniciou o curso universitário (Harvey de *O Anti-herói Americano*) desistiu da graduação.

Do mesmo modo, no que tange as atividades do arquivista, onde a literatura o visualiza como sujeito atuante no processo de gestão da informação e responsável pelo planejamento e direção de arquivos, no cinema/TV tal aspecto não é verificado. Em todas as obras analisadas, a atividade central desempenhada pelo protagonista é o simples

arquivamento e, mesmo onde há o atendimento ao público, nenhum instrumento de pesquisa é disponibilizado.

Sobre o aspecto do profissional arquivista como agente promotor do acesso à informação, há uma oposição a esta ideia no filme *Erin Brockovich*, onde no decorrer da obra, o profissional responsável pelo arquivo público tenta impedir a protagonista de realizar sua pesquisa: Erin recebe ameaças por telefone (não fica claro de quem, mas fica implícito que seja da empresa contra a qual o processo é movido) por buscar provas documentais no arquivo de que as doenças de que padecem os moradores tenha sido causada pela contaminação do solo pelas atividades da empresa.

Enquanto a literatura presume o arquivista contemporâneo a par das mudanças tecnológicas e do impacto da microinformática na sociedade, a fim gerir sistemas de informações com mais eficiência, as produções citadas, embora situadas entre os anos de 1990 e 2004, momento em que a informática já estava sendo largamente utilizada, nenhum dos profissionais de arquivo dispõe, em qualquer momento, de recursos tecnológicos que apoiem suas atividades. A protagonista de *Erin Brockovich* admite, inclusive, não saber utilizar o computador.

Se o cinema e a televisão elaboram representações do profissional arquivista que não condizem com a imagem entendida pela bibliografia, há uma questão a ser levantada: a real atuação do arquivista está de acordo com a literatura ou esta definição literária é apenas uma idealização do profissional? Não sabemos responder, no entanto, fica a indagação.

Analisar um filme, embora embasados em metodologias específicas e dispondo de bibliografia para tal, não é tarefa fácil. Como afirma Vanoye (1994), devemos resistir à sedução operada pelo filme e observá-lo com certo distanciamento. A esta dificuldade somam-se os aspectos psicológicos presentes na produção, os limites impostos pela tradução e o fator tempo em oposição à quantidade de produções a serem estudadas.

A questão é que o cinema (e a própria televisão) dispõe de uma linguagem sutil e complexa, capaz de representar com certa precisão não só acontecimentos e comportamentos, mas também sentimentos e ideias. Nas obras apresentadas, as tramas articulam representações e temas que contribuem para a construção da imagem social do arquivista, o que nos leva à discussão sobre a forma como essas representações carregam em si estereótipos de uma profissão muitas vezes marginalizada e que busca ainda afirmar-se na contemporaneidade como disciplina de qualidade mais científica que pragmática.

As produções cinematográficas e televisivas, bem como os arquétipos por elas construídos, não conferem legitimidade ao perfil do arquivista, isto é, para os profissionais graduados em Arquivologia e para quem conhece de fato a profissão, é evidente que o profissional descrito nas obras não corresponde à realidade, entretanto, este produz e mantém estereótipos que são tomados como autênticos e referência ao imaginário dos receptores.

Se por um lado analisamos o cinema e a televisão com meios de comunicação de massa capazes de influenciar o grande público, por outro, não podemos pressupor que a sociedade seja totalmente manipulável, pois o espectador não é necessariamente passivo. Como esclarece Bernardet (1980), o cinema age apenas como um dos elementos que compõem a relação do espectador com o mundo, e não determina completamente essa relação. No ato de assistir e assimilar um filme, o público o transforma e interpreta de acordo com os seus conhecimentos prévios, suas inquietações e aspirações, tanto que um mesmo filme pode e será recebido de diferentes formas por pessoas de um mesmo grupo.

Tampouco, podemos pensar que os índices de bilheteria possam fornecer estatísticas sobre o grau de influência no imaginário do espectador. Há filmes que tem enorme sucesso de público ao serem lançados, mas que em seguida são esquecidos, enquanto outros, apesar da pouca audiência, convertem-se em filmes *cults* e tornam-se referência por gerações. Daí a dificuldade de estudar o impacto das produções cinematográficas na sociedade.

No nosso entendimento, o processo social de “valorização da arquivística”, tanto da Arquivologia como saber científico quanto do profissional arquivista, desenvolve-se com certa lentidão e isso se dá por inúmeros fatores. Dentre eles, o recente estabelecimento da Arquivologia enquanto curso universitário, o reduzido número de universidades que oferecem o curso no Brasil e a falta de um eficiente *marketing* profissional pelos frágeis organismos da classe. Por outro lado, o arquivista não é um profissional em evidência na sociedade, no sentido de que o arquivista desempenha atividades muitas vezes silenciosas, embora de grande relevância. Há pouca disseminação de informação sobre a profissão ou mesmo convicção dos profissionais a cerca do seu papel. Esses fatores contribuem ainda mais para que a visão sobre o trabalho do arquivista e do seu perfil seja influenciada pelos estereótipos representados pelos meios de comunicação de massa.

Para inverter esse quadro é necessária outra postura do profissional. Seja a interdisciplinaridade efetiva, o diálogo da Arquivologia com outros campos do saber, a pesquisa, a fim de expandir os horizontes do saber arquivístico e a formação continuada,

uma vez que um profissional da informação não pode, de forma alguma, estar desatualizado ou à margem da conjuntura informacional contemporânea.

É vital, a nosso ver, que o arquivista assuma uma postura dinâmica nas instituições, em consonância aos avanços das TIs, estar receptivo às mudanças e desenvolver um papel ativo na criação, conservação e disponibilização de informação para o acesso.

A nosso ver, o comportamento participativo e de autoafirmação do arquivista enquanto especialista da informação pode transformar ou mesmo anular os estereótipos da profissão. O arquivista, enquanto gestor de informações arquivísticas, não precisa ter um conhecimento enciclopédico, mas na área em que atuar (preservação, arquivos correntes, arquivos audiovisuais, gestão eletrônica de documentos, etc.), deve possuir habilidades e conhecimentos que o tornem referência para a instituição, e por que não, para a sociedade.

Quando o arquivista sair dos “depósitos” da sua autoconfiança e se posicionar como indivíduo portador de conhecimentos estratégicos para os organismos públicos ou privados, certamente a sociedade o verá de uma forma completamente nova e isto se refletirá na representação social do arquivista na televisão, no cinema ou em qualquer espaço que seja.

REFERÊNCIAS

BELLOTO, Heloisa Liberalli. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

COIMBRA, Cecília. A mídia produzindo subjetividades. In: COIMBRA, Cecília. **Operação Rio - o mito das classes perigosas**: um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discurso de segurança pública. Niterói: Editora Oficina do Autor e Intertexto de Niterói, 2001.

COOK, T. **Arquivos pessoais e arquivos institucionais**: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.21, 1998. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 12 abr. 2011.

CRUZ MUNDET, José Ramón. **Qué es un archivero**. Gijón: Trea, 2009.

ELHAJJI, Mohammed; ZANFORLIN, Sofia. Dos modos de construção da identidade nacional: Pertencimento, mídia, alteridade. In: COUTINHO, Eduardo Granja; FREIRE FILHO, João; PAIVA, Raquel (Org). **Mídia e poder**: Ideologia, discurso e subjetividade. Rio de Janeiro. Mauad, 2008.

FERNANDES, Marcello; BARROS, Nazaré. Introdução à Filosofia. In: _____. **Filosofia**: 10º ano. Lisboa: Lisboa Editora, p. 14-16, 2003.

GOMES, Iara de Oliveira; TERUYA, Teresa Kazuko. **Educar para a mídia**: como a propaganda se utiliza da cultura popular. Disponível em: <<http://nt5.net.br/publicacoesanais.php>>. Acesso em 20 mai. 2011.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1995.

JARDIM, José Maria. As novas tecnologias da informação e o futuro dos arquivos. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 251-260, 1992.

_____; FONSECA, Maria Odila (Orgs.). **A formação do arquivista no Brasil**. Niterói: EDUFF, 1999.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D (Org). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

KIENTZ, Albert. **Comunicação de massa, análise de conteúdo**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Maria Manuel. Considerações em torno do conceito de estereótipo: uma dupla abordagem. **Revista da Universidade de Aveiro - Letras**, Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 1997, p. 169-181.

MARQUES, Angelica Alves da Cunha, RODRIGUES, Georgete Medleg. **Os cursos de arquivologia no Brasil**: conquista de espaço acadêmico-institucional e delineamento de um campo científico. Disponível em: <http://www.aag.org.br/anaisxvcba/conteudo/resumos/comunicacoes_livres/angelica.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2011.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORIN, Edgar. **As Estrelas**: Mito e Sedução no Cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: Investigações em psicologia social. Petrópolis, Vozes, 2003.

MULLER, S.; FEITH, J. A.; FRUIN, R. **Manual de arranjo e descrição**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1960.

OLSCHOWSKY, Joliane; RAMOS, Jerussa Figueiredo. **As representações sociais de cientistas em filmes de animação infantil**. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1225-1.pdf> Acesso em 14 jan. 2011.

_____; SILVA, Robyson Alves da. **Cinema e Representação Social**: uma relação de conflitos. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0886-1.pdf>>. Acesso em 14 fev. 2011.

PEREIRA, Marcos Emanuel. **Psicologia Social dos estereótipos**. São Paulo: EPU, 2002.

RIBEIRO, Fernanda. **O perfil profissional do arquivista na sociedade da informação**. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8871.pdf>> Acesso em: 20 dez. 2010.

ROUSSEAU, Jean-Yves; COUTURE, Carol. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

SÁ, Celso Pereira de. **A construção do objeto de pesquisa em representações sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

SHELLEMBERG, T. R. **Arquivos modernos**: princípios e técnicas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SILVA, Armando Malheiro et. al. **Arquivística**: teoria e prática de uma ciência da informação. Porto: Afrontamento, 2002.

VANOYE, Francis; GLOIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

Filmografia

ANTI-HERÓI AMERICANO. Direção: Shari Springer Berman e Robert Pulcini. Produção: Ted Hope. Estados Unidos: HBO Films e FineLine features, 2003. 1 DVD (101 min).

BEIJO 2348/72. Direção: Walter Rogério. Roteiro: Walter Rogério. Brasil: Pandora Filmes, 1 DVD (100 min).

ERIN BROCKOVICH - Uma mulher de talento. Direção: Steven Soderbergh. Produção: Danny DeVito, Michael Shamberg e Stacey Sher. Estados Unidos: Universal Pictures e Columbia TriStar Pictures, 2000. 1 DVD (130 min).

EUROTRIP - Passaporte Para a Confusão. Direção: Jeff Schaffer. Preodução: Alec Berg. Roteiro: Alec Berg, David Mandel, Jeff Schaffer. Estados Unidos: DreamWorks SKG, 2004. 1 DVD. 93 min.

MAX PAYNE. Dereção: John Moore. Roteiro: Beau Thorne. Estados Unidos; Canadá: Abandon Entertainment; 20th Century Fox. 1 DVD. (100 min).

O CONVENTO. Direção: Manoel de Oliveira. Adaptação: Manoel de Oliveira. Portugal; França: Madragoa Filmes; Lumière, 1 VHS (89 min).

OS ASPONES. Direção: José Alvarenga Jr. Roteiro: Alexandre Machado, Fernanda Young. Brasil. Rede Globo de Televisão, 2004. Seriado em 7 episódios exibidos entre 05 nov. 2004 e 10 dez. 2004.

QUERO SER JOHN MALKOVICH. Direção: Spike Jonze. Roteiro: Charlie Kaufman. Estados Unidos: Universal, 1 DVD (112 min).

WHAT WOMEN WANT. Direção: Nancy Meyers. Roteiro: Josh Goldsmith. Estados Unidos: Paramount, 1 DVD (127 min).