

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

THAYANE VICENTE VAM DE BERG

RUBENS GERCHMAN, “O ARTISTA QUE TESTEMUNHA E SE FAZ
PRESENTE”: A ARTE URBANA DO *GARIMPEIRO DO ASFALTO* E SUAS
RELAÇÕES COM O COTIDIANO, A IDENTIDADE E AS MEMÓRIAS PESSOAIS
EM SEU ARQUIVO PESSOAL E SEUS CADERNOS DE ARTISTA

RIO DE JANEIRO

2022

THAYANE VICENTE VAM DE BERG

RUBENS GERCHMAN, “O ARTISTA QUE TESTEMUNHA E SE FAZ PRESENTE”: a arte urbana do *garimpeiro do asfalto* e suas relações com o cotidiano, a identidade e as memórias pessoais em seu arquivo pessoal e seus cadernos de artista

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Memória Social.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Amália Silva Alves de Oliveira.

Rio de Janeiro

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

V216	<p>Vam de Berg, Thayane Vicente</p> <p>Rubens Gerchman, "o artista que testemunha e se faz presente": a arte urbana do "garimpeiro do asfalto" e suas relações com o cotidiano, a identidade e as memórias pessoais em seu arquivo pessoal e seus cadernos de artista / Thayane Vicente Vam de Berg. -- Rio de Janeiro, 2022. 282</p> <p>Orientadora: Maria Amália Silva Alves de Oliveira.</p> <p>Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2022.</p> <p>1. Rubens Gerchman. 2. Arquivo Pessoal. 3. Caderno de Artista. 4. Patrimônio Documental. I. Oliveira, Maria Amália Silva Alves de, orient. II. Título.</p>
------	--

THAYANE VICENTE VAM DE BERG

RUBENS GERCHMAN, “O ARTISTA QUE TESTEMUNHA E SE FAZ
PRESENTE”: A ARTE URBANA DO *GARIMPEIRO DO ASFALTO* E SUAS
RELAÇÕES COM O COTIDIANO, A IDENTIDADE E AS MEMÓRIAS PESSOAIS
EM SEU ARQUIVO PESSOAL E SEUS CADERNOS DE ARTISTA

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro, como pré-requisito para a obtenção do
título de Doutora em Memória Social.

Aprovado em: Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2022. (Livro de atas de defesa nº 02,
folha 03, tese 148).

Banca examinadora:

Profa. Dra. Maria Amália Silva Alves de Oliveira (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Profa. Dra. Vera Lúcia Doyle Louzada de Mattos Dodebei (membro interno)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dr. João Marcus Figueiredo Assis (membro interno)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dr. Paulo Roberto Elian dos Santos (membro externo)
Casa de Oswaldo Cruz / Fundação Oswaldo Cruz - FIOCRUZ

Prof. Dr. Rodrigo Pereira da Rocha Rosistolato (membro externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Educação -
PPGE/UFRJ

Dedico este trabalho aos meus pais,
grandes incentivadores,
que não mediram esforços para que
eu trilhasse meu caminho.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese não é tarefa fácil, e passar por esse processo durante a pandemia da COVID-19 foi mais desafiador ainda. Agradeço a todos que estiveram ao meu lado, apoiando, estimulando e incentivando.

Agradeço a minha mãe, Rosângela, por ser sempre a primeira a acreditar em mim, e ser uma grande incentivadora e apoiadora dos meus estudos.

Ao meu pai, Pedro, por me apoiar, animar e investir em mim, sempre.

Ao meu companheiro, Wagner, por me incentivar, apoiar, ouvir, aconselhar e ser um presente em minha vida.

Aos meus avós Benedicto (*in memoriam*), Terezinha, Léa (*in memoriam*) e Waldemar (*in memoriam*).

Agradeço a todos os familiares e amigos pelo carinho, afeto, compreensão, ânimo, motivação e encorajamento.

A minha amiga Leila Cristina pelas conversas, conselhos e escuta.

À Prof^a. Dr^a. Leila Beatriz Ribeiro (*in memoriam*), por ter aceitado ser minha primeira orientadora. Pela troca, dedicação, estímulo e direcionamento inicial da pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Maria Amália pela generosidade e acolhimento durante todo o processo da pesquisa. Por aceitar continuar a orientação, pelas conversas, pela escuta atenta e solidária, pela inspiração, sugestões, compreensão, incentivo e por compartilhar o seu tempo e conhecimento.

Agradeço aos professores da banca por aceitarem o convite, pela leitura atenta e por todas as sugestões e contribuições na etapa da qualificação, que em muito contribuíram no enriquecimento e aprimoramento desta pesquisa: à Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Doyle Louzada de Mattos Dodebei, ao Prof. Dr. João Marcus Figueiredo de Assis, ao Prof. Dr. Paulo Roberto Elian dos Santos, ao Prof. Dr. Rodrigo Pereira da

Rocha Rosistolato. Aos professores suplentes, Prof^a. Dr^a Adriana Russi Tavares de Mello e Prof. Dr. Jonas Henrique de Oliveira, por aceitarem compor a banca.

À diretora do Instituto Rubens Gerchman, Clara Gerchman, por possibilitar e facilitar a pesquisa no arquivo pessoal de Rubens Gerchman.

Ao Prof. Dr. Amir Brito Cador e Prof. Dr. Philippe Artières pela generosidade em indicar uma metodologia de análise dos cadernos de artista.

Aos amigos: Flávio Leal, Bruno Ferreira Leite, João Marcus Figueiredo Assis, Rosângela Bandeira e Maria Oliveira pela amizade, incentivo e troca acadêmica.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Memória Social.

A toda comunidade acadêmica da UNIRIO: docentes, técnicos-administrativo, funcionários.

À direção e equipe do Arquivo Central da UNIRIO.

A todos os professores dos quais já fui aluna. Certamente todos contribuíram no meu desenvolvimento, ampliaram meu horizonte e mostraram que por meio do caminho da educação é possível prosperar e contribuir para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e igualitária.

E, por fim, aos meus anjos de quatro patas, seres puros e repletos de amor, com os quais tenho a felicidade e alegria de conviver: Gatolino, Milu, Félix, Milka, Lili, Miudinho, Fumaça, Tom, Branquinha, Pintadinha, Magrelinha, Caramelo, Pretinha, Pirata. E aos que já se foram: Bob, Nina, Laika, Kika, Mel e Hulk.

VAM DE BERG, Thayane Vicente. **Rubens Gerchman, “o artista que testemunha e se faz presente”: a arte urbana do garimpeiro do asfalto e suas relações com o cotidiano, a identidade e as memórias pessoais em seu arquivo pessoal e seus cadernos de artista.** 2022. 282 f. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

RESUMO

Esta tese propõe uma análise etnográfica do arquivo pessoal do artista plástico Rubens Gerchman (1942-2008) e dos seus cadernos de artista. Dentre os objetivos propostos nesta investigação, o geral é desenvolver uma etnografia de documentos, a partir do arquivo pessoal de Rubens Gerchman, de modo a identificar como se desenvolvia o processo de criação deste artista, partindo das evidências presentes em seu arquivo pessoal e particularmente em seus cadernos de artista. Já os específicos são: identificar os possíveis modos de autoarquivamento e descarte presentes nos arquivos pessoais dos indivíduos; evidenciar as relações existentes entre a memória e os seus suportes materiais; ler e analisar alguns dos cadernos de artista de Rubens Gerchman; e refletir sobre as ações que podem contribuir para que um arquivo pessoal seja considerado patrimônio documental. Foi realizada uma extensa pesquisa documental no arquivo pessoal de Rubens Gerchman e levantamento bibliográfico acerca das temáticas: cadernos de artista, patrimônio documental, memória. A metodologia que fundamenta a análise dos cadernos tem por intenção destacá-los a partir da sua materialidade, contextualização e interpretação. Nesta pesquisa o arquivo pessoal e os cadernos de artista são compreendidos como recurso para a prática artística de Rubens Gerchman e suporte material da memória social, haja vista que os documentos presentes no seu arquivo pessoal o auxiliavam e serviam como fontes para a produção de obras com potencial de provocar sensações, que ressignificam os acontecimentos coletivos. Inferimos que o arquivo pessoal de Rubens Gerchman é um patrimônio documental que evidencia a função social do arquivo e da arte.

Palavras-chave: Rubens Gerchman; Arquivo Pessoal; Caderno de Artista; Patrimônio Documental.

VAM DE BERG, Thayane Vicente. **Rubens Gerchman, “the artist who testifies and makes himself present”: the urban art of the prospector and his relationships with everyday life, identity and personal memories in his personal archive and in his artist notebooks.** 2022. 282 f. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ABSTRACT

This thesis proposes an ethnographic analysis of the personal archive of the plastic artist Rubens Gerchman (1942-2008) and his artist notebooks. Among the objectives proposed in this investigation, the general one is to develop an ethnography of documents, based on Rubens Gerchman's personal archive, in order to identify how the creative process of this artist developed, based on the evidence present in his personal archive and particularly in your artist notebooks. The specific ones are: identifying the possible ways of self-archiving and discarding present in the personal files of individuals; highlight the existing relationships between memory and its material supports; read and analyze some of Rubens Gerchman's artist notebooks; and to reflect on the actions that can contribute for a personal archive to be considered a documentary heritage. An extensive documentary research was carried out in Rubens Gerchman's personal archive and a bibliographic survey on the themes: artist's notebooks, documentary heritage, memory. The methodology underlying the analysis of the notebooks is intended to highlight them based on their materiality, contextualization and interpretation. In this research, the personal archive and the artist's notebooks are understood as a resource for Rubens Gerchman's artistic practice and material support of social memory, given that the documents present in his personal archive helped him and served as sources for the production of works with potential to provoke sensations, which give new meaning to collective events. We infer that Rubens Gerchman's personal archive is a documentary heritage that highlights the social function of the archive and of art.

Keywords: Rubens Gerchman; Personal Archive; Artist's Notebook; Documentary Heritage.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Rubens Gerchman e a obra *Nova Geografia* na abertura da exposição *Tempo* no ano 2000. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....32
- Figura 2** - “S/ título”, 2000, litografia s/ papel, 23, 7 x 32, 8 cm. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....33
- Figura 3** – Rubens Gerchman na década de 1960. Fonte: Instituto Rubens Gerchman. (RGh0039_02).....60
- Figura 4** – *LUTE*. Rubens Gerchman. 1967. Técnica: Madeira e fórmica. Dimensões: 173 x 554,5 x 38,5 cm. Coleção MAM Rio. Autor da fotografia não identificado.....62
- Figura 5** - *AR - cartilha do superlativo*. Rubens Gerchman. 1967-72. Técnica: Madeira e fórmica. Dimensões: 174 x 350x39,5 cm. Coleção MASP. Fotografia de João Musa.62
- Figura 6** – Caderno de artista nº 20, página 23. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....67
- Figura 7** - Rubens Gerchman, *Sem título [Gordura animal]*, 1965, Rio de Janeiro, decalque em letra-set sobre cartolina triplex, 29.7 x 21.1 cm. Acervo e *Estudo para o Happening da Galeria G4*, Rio de Janeiro, 1966. Acervo Instituto Rubens Gerchman.71
- Figura 8** - Rubens Gerchman na exposição *PARE*, em 1966. Fonte: Instituto Rubens Gerchman (RGf01300 a RGf01307).....72
- Figura 9** - Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy na exposição *PARE*, em 1966. RGf01300 a RGf01307. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....72
- Figura 10** - Notícia sobre o happening na exposição *PARE*, em 1966. OLIVEIRA, José Carlos de. *Jornal do Brasil*, Caderno B. *E aconteceu O Happening*. 26/04/1966, Rio de Janeiro. Fonte: Instituto Rubens Gerchman (RGh0025).....73
- Figura 11** – *A Cidade*. Rubens Gerchman. 1965. Técnica: acrílica e tinta industrial sobre madeira. Dimensões: 244.00cm x140.00cm. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.75

Figura 12 – Reportagem Arte, Antiarte ou o Quê? LIMA, Marisa Alves de. O Cruzeiro, 02 de outubro de 1966, p. 44- 53. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, RGh0032_046 a 055.....	76
Figura 13 - <i>Desaparecidos 1, João da Silva nº 1e João da Silva nº2</i> , 1965. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	78
Figura 14 – <i>Os Desaparecidos 2</i> . Rubens Gerchman. 1966. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	78
Figura 15 - <i>Desaparecidos</i> , 1967. Rubens Gerchman. Fonte: Galeria de Arte Ricardo Camargo.....	78
Figura 16 - <i>Os Desaparecidos</i> , 1968. Rubens Gerchman. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.....	78
Figura 17 – <i>Caixas de Morar (AR)</i> . Rubens Gerchman. 1966. Técnica: relevos em madeira, pintado com tinta acrílica. Dimensões: 120.00 cm x 120.00 cm. Autor da fotografia não identificado.....	83
Figura 18 – <i>Caixa de Morar (O Rei do Mau Gosto)</i> . Rubens Gerchman. 1966. Técnica: acrílica, vidro bisoté e asas de borboleta sobre madeira. Dimensões: 200.00 cm x 200.00 cm. Fotografia de Romulo Fialdini.....	83
Figura 19 – <i>Caixa de Morar (SOS)</i> . Rubens Gerchman. 1966-67. Técnica: acrílica sobre relevo em madeira. Dimensões: 70.00 cm x 70.00 cm. Fotografia de Romulo Fialdini.....	83
Figura 20 – <i>Caixa de Morar (Beijo)</i> . Rubens Gerchman. 1968/1997. Técnica: Desenho, pintura e relevo de madeira sobre madeira. Dimensões: 92x92x5 cm. Autor da fotografia não identificado.....	83
Figura 21 – <i>Carnet Fartura</i> ou <i>Casal Fartura</i> . 1965. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	85
Figura 22 - Anúncio de jornal “Assegure seu futuro”. Fonte: Instituto Rubens Gerchman (RGh0032_019).....	86

Figuras 23 e 24 – Anúncios de cursos na revista O Cruzeiro de 02 de outubro de 1966. Fonte: Instituto Rubens Gerchman (RGh0032_034 e RGh0032_064).....	86
Figura 25 - <i>Assegure seu Futuro</i> . 1967. Rubens Gerchman. Acrílica sobre tela e madeira. 185,00 cm x 122,00 cm. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	87
Figura 26 - <i>Assegure seu Futuro</i> (álbum Felix Pacheco). 1967. Rubens Gerchman. Serigrafia. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	87
Figura 27 - <i>Assegure seu Futuro – Ganhar Mais e Viver Melhor</i> . 1967. Rubens Gerchman. 95x120 cm. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	87
Figura 28 – Rubens Gerchman e a obra <i>Homens Trabalhando</i> . ATENÇÃO. [196-?]. Caderno de artista nº 39, página 80. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	88
Figura 29 - Rubens Gerchman e a obra <i>Marmita - Horário de Trabalho</i> . [196-?]. Fonte: Instituto Rubens Gerchman (RGh0044_01).....	88
Figura 30 - Página 72 do caderno de artista nº 19 de Rubens Gerchman Estudo para a obra marmita. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	89
Figura 31 - Rubens Gerchman. <i>Série Marmitas</i> . Acrílico, relevos em madeira e colagem de foto, 1967. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	89
Figura 32 – <i>Jacaré-Ipanema/Ônibus</i> . Rubens Gerchman. Acrílica sobre tela, 120 x 120 cm, 1966. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	89
Figuras 33 e 34 - Caderno de artista nº 20, páginas 42, 43, 44 e 48. Possível estudo para a obra <i>Jacaré-Ipanema/Ônibus</i> . Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	90
Figura 35 - Capa da Revista Galeria de Arte Moderna (GAM), nº 7, Rio de Janeiro, junho de 1967. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	91
Figura 36 - Rubens Gerchman. 1967. Poema <i>Ditadura das Coisas</i> . Fonte: Instituto Rubens Gerchman, Painel 96 da EAV.....	92

Figura 37 – Documento manuscrito. Rubens Gerchman. 1967. Poema <i>Ditadura das Coisas</i> . Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	92
Figura 38 – <i>É Hora Agora</i> . Rubens Gerchman. 1966. Acrílico sobre tela. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	93
Figura 39 – Documento manuscrito no arquivo pessoal do artista. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	93
Figura 40 – <i>O Futebol, Flamengo Campeão</i> . Gerchman. 1965. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	94
Figura 41 - Primeira exposição individual do artista Rubens Gerchman. Galeria Vila Rica, Rio de Janeiro, 1964. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	96
Figura 42 - Rubens Gerchman. <i>Lindonéia, a Gioconda do Subúrbio</i> . Espelho, scothilte s/ madeira. 90x90cm. 1966. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	98
Figura 43 - Rubens Gerchman. <i>Lindonéia, a Gioconda do Subúrbio</i> . Espelho, scothilte s/ madeira. [1966?]. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	98
Figura 44 - Recorte de jornal presente no arquivo pessoal de Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	100
Figuras 45 e 46 - Framing da entrevista de Rubens Gerchman para o programa <i>O Mundo da Arte</i>	102
Figura 47 - <i>Dupla Identidade</i> , 1994. Rubens Gerchman. Fonte: https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/173/lote/197	105
Figura 48 - <i>Dupla Identidade</i> , 1994. Rubens Gerchman. Fonte: https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/173/lote/197	105
Figura 49 - <i>Dupla Identidade</i> , 1994. Rubens Gerchman. Fonte: https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/173/lote/197	106
Figura 50 e 51 – Visita à fábrica de charutos (RGf08453 a RGf08492). Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	107

Figuras 52 e 53 - Obra <i>Caixa de Fumaça</i> . [2000]. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	107
Figuras 54 e 55 - Obra <i>Caixa de Fumaça</i> . [2000]. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	108
Figura 56 - Recorte de jornal “Na lanchonete, viciado cheirou cocaína ao lado de traficante. Camburão, balas e pistola 9mm na cintura. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	109
Figura 57 - Obra sem título, [1987-1988], Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf05957).....	109
Figura 58 - Obra <i>Cheirador de pó</i> , 1987, acrílico s/ tela.40x55cm. Rubens Gerchman.....	110
Figura 59 - Obra <i>Bandidos</i> , 1988, acrílico s/ papel. 80x100cm. Rubens Gerchman...110	
Figura 60 - Obra sem título, [1987-1988], Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf05961).....	110
Figura 61 - Recorte de jornal da Revista Veja de 1º de junho de 1988, p. 25, “Menina no Morro Dona Marta: cena antológica numa operação cinematográfica”. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	111
Figura 62 - Obra <i>Carla, Morro D. Marta</i> , 1989, crayon e acrílico s/ papel, 100x80cm, Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf05958).....	111
Figura 63 – Capa da Revista Manchete. Possível fonte de inspiração. Fonte: Base da Biblioteca Nacional Digital.....	111
Figura 64 - Rubens Gerchman. Obra <i>A Virgem dos Lábios de Mel</i> , 1975, acrílico s/ tela. 120x80cm. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	111
Figura 65 - Rubens Gerchman. Obra <i>A Virgem dos Lábios de Mel</i> , 1975. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	112

- Figura 66** - Rubens Gerchman. Obra *A Virgem dos Lábios de Mel*, 1975. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....112
- Figura 67** - Capa da Revista Manchete. Possível fonte de inspiração. Fonte: http://kikedabola.blogspot.com/2017/06/blog-post_69.html e as obras *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci; e *A Negra*, de Tarsila do Amaral.....113
- Figura 68** – Obra *A Caçadora de Cabeças*. Rubens Gerchman.....113
- Figura 69** - Rubens Gerchman. Obra *Mona Lou*, 1975, tinta óleo sobre fotografia colada sobre Eucatex. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....113
- Figura 70** – Rubens Gerchman. *A Negra de Tarsila do Amaral*, 1975, fotocoloragem sobre madeira, pintura com tinta acrílica. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....114
- Figura 71**- Rubens Gerchman. *Lou*, 1975. Fonte: Instituto Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....114
- Figura 72** - Recorte de jornal com a imagem do jogador Domingos da Guia. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....115
- Figura 73** - Obra *Domingos da Guia – A Domingada*. 1997. Rubens Gerchman. Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*.....115
- Figura 74** - Recorte de jornal com a imagem do jogador Garrincha. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....115
- Figura 75** - Obra *Mané Garrincha – Retrato*. 1997. Rubens Gerchman. Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*.....115
- Figura 76** - Recorte de jornal com a imagem do jogador Zico. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....115
- Figura 77** - Obra *Zico – Kashima*. 1997. Rubens Gerchman. Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*.....115

Figura 78 – Imagem do jogador Leônidas da Silva. Possível fonte de inspiração. Fonte: http://www.saopaulofc.net/noticias/noticias/historia/2013/9/6/leonidas-da-silva-100-anos/	116
Figura 79 - <i>Leônidas da Silva – Diamante Negro</i> , 1997. Rubens Gerchman. Acrílico sobre tela. 1,50 x 1,50 m. Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i>	116
Figura 80 - Imagem do jogador Pelé. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	116
Figura 81 – Obra <i>Burnt Perfume</i> . Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	116
Figura 82 – Obra <i>Pelé</i> , 1997. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	116
Figura 83 - Espelho da casa de Otto Stupakoff. Zanini. 197[?], Joatinga. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf03407).....	117
Figura 84 – Obra Sem Título. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	117
Figura 85 – Obra Sem Título. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	117
Figuras 86 e 87 – Obra <i>Caixa de Fumaça</i> . Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	118
Figura 88 – Pai de Gerchman, Meer Herschamn. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf06344).....	119
Figura 89 - Obra de Rubens Gerchman. [1989?]. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	119
Figura 90 – Gerchman e a irmã na infância. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	119
Figura 91 - Obra <i>Calhambeque</i> , 1978, Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	119
Figura 92 – Fotografia de jogo de futebol. Gerchman e a irmã estão na primeira fileira. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf06369).....	119

Figura 93 – Obra sem título. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.	119
Figura 94 - Documento original de Rubin Herschmann. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	120
Figura 95 - Obra <i>Dupla Identidade</i> . 1994. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	120
Figura 96 – Obra <i>Vida, Trabalho, Emigra</i> , 1964. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	120
Figura 97 – Documento sobre a divulgação da Exposição-Documento <i>Espaço de Emergência/Espaço de Resistência</i> . Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGt/eav0012).....	124
Figura 98 - Painel 47 da Exposição <i>Parque Lage - Espaço de Emergência, Espaço de Resistência</i> . 1978. Cartazes dos eventos ocorridos na EAV. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	126
Figura 99 - Conferência de Mário Pedrosa na Escola de Artes Visuais. [1975-1978]. Na imagem da esquerda para a direita: Lygia Pape, Rubens Gerchman, Lélia Gonzalez, Mário Pedrosa e Sérgio Santeiro (de costas). Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	128
Figura 100 - Painel 18 da Exposição <i>Parque Lage - Espaço de Emergência, Espaço de Resistência</i> . 1978. Cartazes dos cursos, palestras, oferecidos na EAV. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	128
Figura 101 - Painel 26 da Exposição <i>Parque Lage - Espaço de Emergência, Espaço de Resistência</i> . 1978. Catálogo e informações sobre a Exposição/Mostra <i>Ritos de Passagem</i> na EAV. 1978. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	130
Figura 102 – Fotografia do painel da <i>Oficina do Cotidiano</i> , ministrada por Rubens Gerchman. 1975-1979. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	131
Figura 103 – Fotografia do painel da <i>Oficina do Cotidiano</i> , ministrada por Rubens Gerchman. 1975-1979. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	131

Figura 104 – Encarte da EAV. Oficina do Corpo – verão de 1976. Cenógrafo: Helio Eichbauer, Arquiteta: Lina Bo Bardi. Foto: Luiz Fernando Borges da Fonseca. Fonte: Instituto Rubens Gerchman. RGt/eav0067.....	133
Figura 105 – Recorte de jornal com reportagem sobre a Meredith Monk: “Os sons e gestos da Poesia Audiovisual”, [Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1975, página 10]. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, Caderno de Artista nº 14, pág. 55.....	134
Figura 106 - Painel 9A da Exposição <i>Parque Lage - Espaço de Emergência, Espaço de Resistência</i> . 1978. Registros e programa da Oficina Pluridimensional ministrada por Hélio Eichbauer na EAV.....	135
Figura 107 – Cartaz <i>Alta Noite de Autógrafos e ... batidas!!!</i> Sobre os lançamentos de: Sérgio Santeiro (Saudades de Copacabana); Armando Freitas Filho e Roberto Maia (A Flor da Pele); Cacaso (Na Corda Bamba); Luiz Gleiser (King Kong Revisitado). [1975-1979]. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGt/eav0081).....	136
Figuras 108 a 113 – Protesto contra o incêndio do MAM-RJ, 1978. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf02238, RGf02234, RGf02237, RGf02235, RGf02239, RGf02242).....	137 e 138
Figuras 114 e 115 – Documentos sobre o incêndio do MAM-RJ em 1978. À esquerda página 11 do caderno de artista número 18 e à direita capa da revista <i>Manchete</i> de 22/07/1978. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	139
Figura 116 - Página 03 do caderno de artista nº 58 de Rubens Gerchman, com a inscrição: “Ao meu filho Rubens para que se lembre de sua mãe com carinho. Beijos Sara. Faça dele o [seu] diário”. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	149
Figura 117 – Capa do caderno de artista número 07. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	160
Figura 118 – Caderno de artista número 53, páginas 18 e 19. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	164

Figuras 119 e 120 – Caderno de artista número 54, conteúdo dentro das páginas 65 e 76. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	165
Figuras 121 e 122 – Caderno de artista nº 09, páginas 13 e 21. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	166
Figuras 123 e 124 – Caderno de artista nº 09, páginas 24 e 25. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	167
Figura 125 – Caderno de artista nº 01, página 02. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	168
Figura 126 – Caderno de artista nº 02, pág. 82. Fonte: Instituto Rubens Gerchman...	169
Figuras 127 e 128 - Rubens Gerchman. <i>Burnt Perfume</i> , 1971. Construção em fórmica e metal.....	169
Figuras 129 e 130 – Caderno de artista nº 02, páginas 21 e 19. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	170
Figuras 131 a 133 – Capa do caderno de artista nº 13 e páginas 14 e 30. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	171
Figuras 134 e 135 – Caderno de artista nº 13, páginas 16 e 18. Recortes de jornais com reportagens dos jornais sobre a exposição <i>R. Gerchman - A Estética do Futebol</i> , no Rio de Janeiro em 1997. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	172
Figuras 136 e 137 – Caderno de artista nº 05, pág. 04 e 05. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	173
Figura 138 – Fotografia dos atores José Wilker e Alessandra Negrini interpretando a série <i>Banco de Trás</i> , na peça teatral <i>No verão de 1996</i> de Aderbal Freire-Filho, no Teatro Carlos Gomes em 1996 (RGf06106 a RGf06154). Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	173
Figura 139 – <i>Banco de Trás</i> . Rubens Gerchman. Serigrafia em cores sobre papel 57,5 x 40 cm.....	173

Figuras 140 e 141 – Fotografia das atrizes interpretando a obra <i>Concurso de Miss</i> (1965), na peça teatral <i>No verão de 1996</i> de Aderbal Freire-Filho, no Teatro Carlos Gomes em 1996 (RGf06106 a RGf06154) e a obra <i>Concurso de Miss</i> (1965). Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	174
Figuras 142 e 143 – Fotografia de atriz interpretando a obra <i>Mulher na Mesa</i> (1987) na peça teatral <i>No verão de 1996</i> de Aderbal Freire-Filho, no Teatro Carlos Gomes em 1996 (RGf06106 a RGf06154) e caderno de artista nº 05, pág. 07, com imagem da obra <i>Mulher na Mesa</i> . Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	174
Figuras 144 a 147 - Fotografias da montagem do cenário da peça teatral <i>No verão de 1996</i> de Aderbal Freire-Filho, no Teatro Carlos Gomes em 1996. Fonte: Instituto Rubens Gerchman (RGf06106 a RGf06154).....	175
Figuras 148 e 149 – Capa e página 01 do caderno de artista nº 41. Rubens Gerchman. 2001. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	177
Figura 150 - Etapas de produção do livro de artista <i>Eros e Tântatos: diários de uma viagem</i> . R. Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	177
Figuras 151 e 152 – páginas 117 e 118 do caderno de artista nº 41. Rubens Gerchman. 2001. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.....	178

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EAV – Escola de Artes Visuais.

IRG – Instituto Rubens Gerchman.

PPGARQ/UNIRIO – Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos.

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	23
CAPÍTULO 1 AS RELAÇÕES ENTRE A MEMÓRIA E OS SEUS SUPORTES MATERIAIS NA CONFIGURAÇÃO DOS ARQUIVOS PESSOAIS.....	37
1.1 Meu arquivo pessoal, minhas memórias: entre guardar e descartar, o eu (não) arquivado.....	37
CAPÍTULO 2 O ARTISTA EM SEU ARQUIVO PESSOAL: AS SINGULARIDADES DO ARQUIVO PESSOAL RUBENS GERCHMAN.....	57
2.1 A função social da arte urbana do “garimpeiro do asfalto”: o cotidiano como fonte para a produção da arte de Rubens Gerchman.....	58
2.2 Decifrando a <i>Lindonéia</i>.....	94
2.3 A identidade, as memórias pessoais e as temporalidades presentes na obra gerchimaniana.....	102
2.4 Rubens Gerchman e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1975 a 1979): um período de experimentação e aproximação com a docência.....	121
CAPÍTULO 3 OS CADERNOS DE ARTISTA DE RUBENS GERCHMAN.....	141
3.1 Por um entendimento do que pode ser um caderno de artista.....	141
3.2 Possíveis aproximações entre os diários de campo/caderno de notas dos antropólogos e os cadernos de artista de Rubens Gerchman.....	147
3.3 Considerações sobre os cadernos de artista de Rubens Gerchman.....	153
CAPÍTULO 4 DE ARQUIVO PESSOAL A PATRIMÔNIO: IDENTIFICANDO A FUNÇÃO SOCIAL DO ARQUIVO.....	177
4.1 Arquivo pessoal também pode ser patrimônio.....	177
4.2 A UNESCO e o Programa Memória do Mundo.....	185

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	193
REFERÊNCIAS.....	198
Fontes arquivísticas.....	198
Fontes bibliográficas.....	200
ANEXOS.....	210
Anexo 1 – Algumas produções artísticas de Rubens Gerchman (1960-2000).....	210
Anexo 2 - Levantamento de eventos e atividades que ocorreram na Escola de Artes Visuais (EAV) na Gestão de Rubens Gerchman entre os anos de 1975 a 1979.....	250
Anexo 3 - Solicitação e resposta via e-sic feita ao Arquivo Nacional sobre o formulário de inscrição e candidatura do Arquivo Pessoal Rubens Gerchman no Programa Memória do Mundo no ano de 2015. Protocolo: 08850.005247/2018-51.....	271
Anexo 4 – Registro Memória do Mundo do Brasil - Formulário de Candidatura 2015.....	272

INTRODUÇÃO

Cabe explicar que o título desta tese *Rubens Gerchman, “o artista que testemunha e se faz presente”*: *a arte urbana do garimpeiro do asfalto e suas relações com o cotidiano, a identidade e as memórias pessoais em seu arquivo pessoal e seus cadernos de artista* faz referência a duas situações que foram marcantes na trajetória de Rubens Gerchman: a primeira frase: “o artista que testemunha e se faz presente” se refere ao poema *Ditadura das Coisas*, escrito por Gerchman em 1967 e ao título da entrevista concedida à Revista *GAM (Galeria de Arte Moderna)* em junho deste mesmo ano; já a segunda expressão utilizada no título da tese, qual seja: “*garimpeiro do asfalto*” faz alusão à denominação atribuída ao artista devido ao fato da sua obra ter essencialmente como fonte de inspiração o cotidiano, característica esta que marca sua produção artística com um posicionamento social. Ao longo da escrita da tese estas situações serão mais aprofundadas e explicadas no segundo capítulo.

A trajetória que levou à construção desta tese tem relação com as experiências profissionais vivenciadas no tratamento e organização de coleções e de arquivos pessoais. Desde a graduação em História quando, no ano de 2006, ao realizar um estágio no Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional tive o primeiro contato com documentos produzidos no âmbito da vida privada. E, posteriormente, entre os anos de 2010 e 2012, durante a graduação em Arquivologia, tive a experiência de estágio na Academia Brasileira de Letras, o que definitivamente potencializou e despertou ainda mais o meu interesse pelos arquivos pessoais. Durante esta trajetória profissional ainda atuei como pesquisadora e supervisora da equipe de arquivistas do Instituto Rubens Gerchman (IRG), entre os anos de 2012 e 2014.

Desde então é assídua a busca por literatura que abarque a temática dos arquivos pessoais, na tentativa de compreender este nicho documental tão singular, e que cada vez mais vem se tornando objeto de pesquisas, nas mais diversas áreas do conhecimento¹. Estes arquivos produzem uma espécie de “*encantamento*”² (GOMES,

¹ Ver: VAM DE BERG; OLIVEIRA. Panorama dos Grupos de Pesquisa Registrados no Diretório do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico com pesquisas sobre arquivos pessoais.

1998) no pesquisador, que ao “mergulhar” no material do titular sente-se quase como se fosse íntimo do produtor da documentação. Tal sensação se deve ao fato de, nestes registros, poderem ser desveladas facetas do indivíduo, que apenas seriam confidenciais a alguém muito próximo.

Este “*encanto dos arquivos*” privados/pessoais destacado por Gomes (1998), de fato “*afeta*” o pesquisador que está em campo, como também pontua Favret-Saada³ (SIQUEIRA, 2005). Ademais, é preciso admitir que a opção por um objeto de pesquisa também leva em consideração uma escolha voluntária e, por conseguinte, o afeto que se tem por ele. Posteriormente, durante o desenvolvimento da pesquisa a imersão se torna cada vez mais profunda, o que potencializa a experiência de pesquisa no decorrer da observação participante (SIQUEIRA, 2005, p. 156).

Além disso, a experiência empírica vivenciada com a atuação profissional no Instituto Rubens Gerchman de 2012 a 2014, como uma espécie de trabalho de campo, proporcionou uma aproximação aos documentos do artista plástico Rubens Gerchman e possibilitou descortinar este sujeito de um modo que ia além da sua imagem pública divulgada na mídia. Outrossim, permitiu identificar as formas encadeadas de raciocínio que o artista desenvolvia para produzir suas obras, e vislumbrar um potencial ineditismo de pesquisa acerca deste artista. Assim, a partir desse contato foi possível perceber características em sua produção artística que, até então não haviam sido debatidas pelos críticos da arte gerchmaniana, como por exemplo, os materiais brutos, as fontes primárias e quem eram os personagens reais que Gerchman utilizava para embasar sua arte. Por meio do tratamento arquivístico realizado em seu arquivo pessoal foi percebido que tais descobertas agregavam mais uma camada de contextualização as obras, ultrapassando as percepções apenas críticas, e de fato, apontando os sentidos e significações reais das suas obras.

In: VII REPARQ (Reunião Brasileira de Ensino e Pesquisa em Arquivologia) - Arquivos, Democracia e Justiça Social, 2022.

² Ver GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. In: *Estudos Históricos*, v. 11, n. 21 (1998): Arquivos Pessoais. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2069>. Acesso em: 10 ago. 2021.

³ FAVRET-SAADA, Jeanne. “Être Affecté”. In: *Gradhiva: Revue d’Histoire et d’Archives de l’Antropologie*, 8, pp. 3-9. Traduzido por Siqueira, 2005.

Ainda durante os anos em que atuei na organização do arquivo pessoal de Rubens Gerchman no IRG, a partir das atividades desenvolvidas foram produzidos documentos administrativos, como relatórios e outros menos formais, como e-mails trocados entre a equipe, que em muito contribuíram para “preservar” a memória das ações executadas naquele período. Essa documentação, na época produzida para atender apenas questões institucionais, durante a pesquisa se mostrou essencial, principalmente por conta do distanciamento temporal entre a escrita desta tese e àquelas atividades vivenciadas. Além disso, ainda que naquele momento eu não tivesse a compreensão da importância de manter registros minuciosos acerca do que era feito, minhas anotações continham detalhes com profunda densidade de descrição acerca dos acontecimentos. Nesse sentido, mesmo sem ter consciência, eu já organizava minhas pastas da caixa de e-mail, como se futuramente fosse (re)utilizá-las.

Tendo em vista a possibilidade de realizar a dissertação com base no arquivo pessoal de Gerchman, em 2014 fiz contato com a diretora do Instituto Rubens Gerchman (IRG), Clara Gerchman (filha do artista), e prontamente tive acesso à documentação solicitada, que foi enviada por e-mail. Um fator facilitador daquela pesquisa é que parte da documentação selecionada encontrava-se digitalizada e disponível na base de dados⁴ do IRG. Outrossim, durante a pesquisa do mestrado realizei duas visitas presenciais ao IRG e obtive autorização para fotografar alguns documentos que não estavam digitalizados. Naquele momento, devido aos recortes impostos pela pesquisa, nem todas as fontes obtidas foram utilizadas na dissertação, mas foram reaproveitadas na escrita desta tese.

Posteriormente, no ano de 2018, já com a intenção de realizar o doutorado, novos contatos foram realizados com a diretoria do instituto, e novamente a pesquisa na documentação foi autorizada. Desse modo, foram enviados por e-mail as digitalizações de 20 cadernos de artista e 68 pranchas/painéis referentes à *Exposição Espaço de Emergência: Espaço de Resistência*, realizada na Escola de Artes Visuais no ano de 1979. No decorrer da pesquisa foi observada a necessidade de acessar também os demais cadernos de artista e a hemeroteca (até a década de 1970), que também está

⁴ Base de dados do Instituto Rubens Gerchman. Disponível em: <https://biblioteca.sophia.com.br/6083/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

digitalizada, mas não se encontra disponível na base de dados. Porém, devido ao tamanho dessas imagens digitalizadas, a única forma de obtê-las foi por meio da gravação em um HD, mas alguns desafios se impuseram e a obtenção destas últimas imagens foi atrasada devido à situação pandêmica dos anos de 2020 e 2021. Desse modo, apenas em dezembro de 2021, obtive acesso completo ao material solicitado para uso nesta pesquisa.

Ainda no que tange à pesquisa de campo, não foi possível a realização de uma visita presencial ao arquivo de Gerchman, o que era almejado no planejamento das etapas do cronograma, por questões como a pandemia da covid-19 e a dificuldade de acesso ao local de guarda da documentação. Desse modo, algumas interrogações não puderam ser totalmente solucionadas, como por exemplo, o contato manual com os cadernos para a quantificação exata das páginas de cada caderno, e outras questões melhor detalhadas no capítulo 3. Apesar disto, o acesso ao material digitalizado possibilitou a oportunidade de “reencontrar” o acervo, mitigar outras dúvidas surgidas durante a investigação e obter novas informações a partir do acesso digital àquela documentação.

Para compreender o arquivo sem a presença do seu produtor foi preciso ativar inúmeras conexões e estabelecer relações entre os documentos e os momentos históricos. E para realizar isso foi executado um extenso trabalho de pesquisa documental no arquivo pessoal de Rubens Gerchman que objetivava dentre outras questões identificar as fontes que inspiraram as obras. Para a efetivação desta investigação foi utilizada a base de dados do IRG e demais documentos disponibilizados pela direção do IRG por meio de gravação em HD, quais sejam: os 59 cadernos de artista e os recortes de jornais acumulados até a década de 1970 que integram o arquivo pessoal do artista.

O levantamento realizado na hemeroteca acumulada pelo artista teve como recorte temporal o que estava datado até a década de 1970, por conta do entendimento de que o período compreendido entre os anos de 1960 a 1970 tiveram grande impacto na sua carreira, e também por conta dos limites impostos à pesquisa devido a situação pandêmica que atravessou a escrita desta tese. A pesquisa realizada nestes 385 recortes

de jornais e revistas possibilitou a identificação de maiores informações acerca da trajetória do artista e a descoberta de obras que se perderam com o passar do tempo.

Como observadora privilegiada do arquivo pessoal de Rubens Gerchman, com o qual tive contato e profunda imersão por quase três anos consecutivos, pude descortinar este sujeito de um modo antropológico bastante profundo, o que trouxe a ampliação de entendimentos acerca da sua obra. Talvez mais que qualquer outro estudioso da obra gerchmaniana, tive a oportunidade de ter contato com as fontes primárias do artista, e isto facilitou a minha busca na documentação (o que, como, onde procurar e encontrar), pois participei dos processos de levantamento, organização e catalogação do arquivo pessoal de Gerchman. Tal situação possibilitou compreender suas obras além do quadro finalizado, pois o contato direto com a sua documentação pessoal proporcionou inúmeras e interessantes descobertas inéditas acerca delas. Neste contato foi percebido que este arquivo é importante para as artes plásticas e para a sociedade, não apenas por suas características artísticas que são revolucionárias, mas também, por sua função social, pois sua arte é marcante, impactante, questionadora e propõe reflexões críticas. Não à toa este arquivo foi nomeado como Memória do Mundo no ano de 2015.

A imersão nas obras e na documentação deste artista plástico produziu um sentimento de inquietação diante das variadas situações identificadas no tratamento do seu arquivo pessoal, e indagações relacionadas ao uso que o próprio Gerchman fazia do seu arquivo. Foi percebido que a acumulação de tais documentos tinha objetivos específicos, que lhe serviam tanto na sua vida particular, quanto profissionalmente. Diante disto surgiu o interesse em estudar e analisar algumas situações práticas que poderiam ser teorizadas academicamente. Assim iniciei uma pesquisa no mestrado em Gestão de Documentos e Arquivos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGARQ/UNIRIO) que tinha como principal objetivo

discutir a ligação entre a produção documental e o processo artístico no arquivo pessoal do artista plástico Rubens Gerchman, de modo a identificar as funções dos documentos no método artístico, tanto em relação aos registros do processo de criação das obras, quanto na utilização dos próprios documentos como elementos figurativos na obra de arte”. [Tal objetivo foi pesquisado, por conta da percepção de ser] “indispensável o diálogo entre a Arquivologia e a Museologia no tratamento de acervos de artistas plásticos que contemple documentos e obras de arte numa visão integrada, visto que estas últimas possuem vínculos orgânicos com os demais documentos do arquivo pessoal” (VAM DE BERG, 2016, p. 09).

Na pesquisa do mestrado, intitulada *Arquivos de Artistas Plásticos: o processo de criação artística nos documentos de Rubens Gerchman*⁵ foi inferido que o arquivo pessoal e as obras deste artista se relacionam diretamente, e por isso deveriam ser gerenciados interdisciplinarmente por profissionais das áreas de Arquivologia e Museologia, sem sobreposição de importância entre elas, de modo a respeitar e aplicar os preceitos de cada área de forma benéfica para o tratamento integral do acervo.

Associado ainda àquela pesquisa também havia e ainda existe uma inquietude acerca de questões próprias da temática dos arquivos pessoais como objeto de estudo na área da Arquivologia, visto que este assunto merece maior investimento de pesquisas científicas que visem traçar uma trajetória histórico-epistemológica sobre o tema. Por isso, ainda naquela pesquisa também foram investigados os arquivos pessoais como tema de pesquisa nas áreas da História e da Arquivologia, com o objetivo de realizar uma espécie de investigação historiográfica acerca de questões inerentes à pesquisa dos arquivos pessoais nestas áreas, numa tentativa de averiguar as origens desta discussão e sua inserção nos estudos acadêmicos, bem como as conexões do tema com outros campos do conhecimento (VAM DE BERG, 2016, p. 20-43).

Diante dos limites impostos a um trabalho dissertativo nem todas as interrogações a respeito das particularidades do arquivo pessoal de Rubens Gerchman puderam ser pesquisadas e/ou aprofundadas, como por exemplo: este arquivo pessoal poderia ser analisado sob o prisma antropológico? O que são e como definir os cadernos de artista produzidos por Gerchman? Como e qual a trajetória de ações que levam um arquivo pessoal a ser patrimonializado? Qual a função social da arte gerchmaniana?

Tais questões foram despertadas por conta do interesse particular na temática dos arquivos pessoais e das situações oriundas do contato direto com os documentos pessoais de Rubens Gerchman. E assim, ingressei no doutorado do Programa de Pós-

⁵ VAM DE BERG, Thayane Vicente. *Arquivos de Artistas Plásticos: o processo de criação artística nos documentos de Rubens Gerchman*. Dissertação Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgarq/tccs/turma-2015/vam-de-berg-thayane-vicente-arquivos-de-artistas-plasticos-o-processo-de-criacao-artistica-nos-documentos-de-rubens-gerchman/view>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Graduação em Memória Social da UNIRIO para dar continuidade à pesquisa. A escolha por este programa se deu pelo fato de ser interdisciplinar, o que possibilitou uma maior abertura e contato com outras áreas do conhecimento.

A posição privilegiada de atuação e observação desses documentos deu-se como uma espécie de trabalho de campo antropológico, na medida em que ao organizar o arquivo deste artista, eu me encontrava numa situação semelhante a do trabalho de campo e me deparava com constantes descobertas que descortinava o *modus operandi* de produção artística gerchmaniana, tais quais as percepções provenientes do contato do antropólogo com o “nativo” na pesquisa de campo.

O relato sobre a minha imersão neste arquivo foi necessário para situar e contextualizar o leitor, bem como esclarecer o modo como se deu a construção do objeto e justificativa da pesquisa. No desenvolvimento metodológico desta escrita almejo responder os questionamentos anteriormente levantados, de modo a conciliar o embasamento teórico com o campo empírico, pois este também é importante como espaço de análise.

No que tange ao embasamento teórico, este estudo se vincula a uma discussão alicerçada num quadro referencial teórico-metodológico que engloba as seguintes temáticas e pesquisas sobre:

- os arquivos pessoais: Artières, 1998; Heymann, 2009; McKemmish, 1996 e 2018; Delmas, 2010; Campos, 2012; Camargo, 2016;
- a etnografia de documentos: Giumbelli, 2002; Cunha, 2004; Silvano, 2016; Peirano, 2018; Ferreira, M. L. M, 2006; Lowenkron e Ferreira, 2020;
- a memória/memória social: Pomian, 1984; Halbwachs, 2006; Meneses, 2007; Assmann, 2011; Ribeiro, 2016;
- o patrimônio documental: Gonçalves, 2005; Pereira Filho, 2018; Fabré, 2013;

- os cadernos/livros de artista: Silveira, P., 2008; Derdyk, 2013; Cadôr, 2020;
- a arte contemporânea: Rolnik, 2002; Amaral, 2003; Cavalcanti, 2007; Didi-Huberman, 2010, 2012;
- o artista plástico Rubens Gerchman: Coutinho, 1989; Magalhães, 2006.

Esses e outros autores foram acionados para compor uma escrita interdisciplinar e complementar.

Cabe destacar que na escrita desta tese há a um posicionamento que se vincula numa perspectiva de aproximação com o engajamento do artista plástico Rubens Gerchman, que privilegiava o eixo latino-americano nas suas temáticas e discurso artístico.

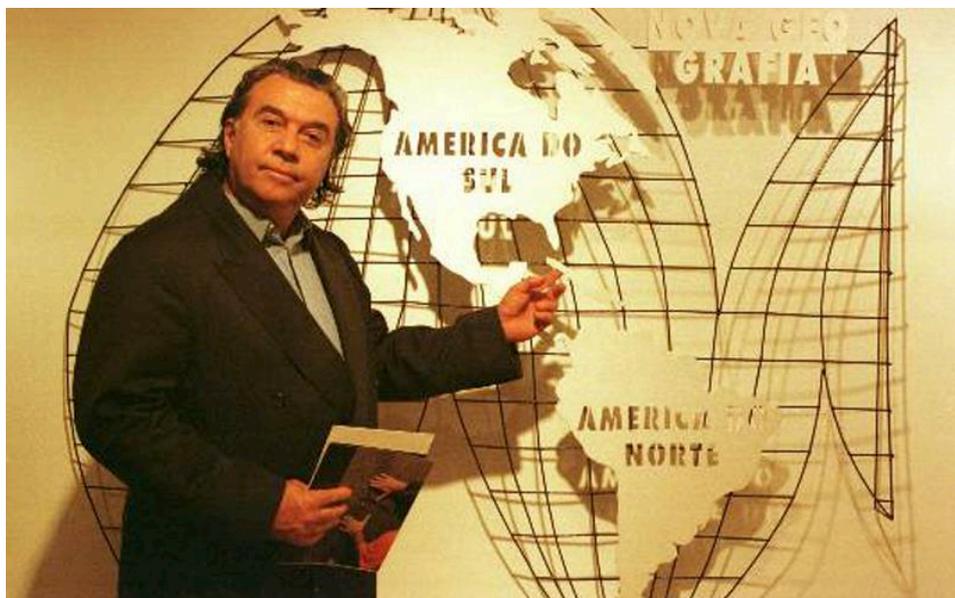


Figura 1 - Rubens Gerchman e a obra *Nova Geografia* na abertura da exposição *Tempo* no ano 2000. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figura 2 - “S/ título”, 2000, litografia s/ papel, 23, 7 x 32, 8 cm. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

A parte empírica desta pesquisa é resultante da prática advinda da organização e do contato direto com o arquivo pessoal de Gerchman, e servirá para evidenciar como se deram as “descobertas” no arquivo e os instrumentos utilizados para a coleta dessas informações. Aliado a este fazer metodológico se insere uma revisão crítica a partir da minha memória que estará, em parte, assentada nos registros materiais elaborados, num primeiro momento, com a função de servir as atividades desempenhadas no Instituto Rubens Gerchman (IRG), e que agora serão criticamente revistos para serem utilizados nesta pesquisa. A partir das experiências vivenciadas no IRG, ao mesmo tempo em que exercia a atividade profissional como arquivista e pesquisadora, eu também estava posicionada como uma observadora privilegiada, que a todo o momento percebia as potencialidades de investigação neste arquivo. Portanto, estava imersa no que Peirano (2018) define como “etnografia e teoria vivida”:

a (boa) etnografia de inspiração antropológica não é apenas uma metodologia ou uma prática de pesquisa, mas *a própria teoria vivida*. Uma referência teórica não apenas informa a pesquisa, mas é, ela mesma, o par inseparável da etnografia. É o diálogo íntimo entre ambas, teoria e etnografia, que cria as condições para a renovação e sofisticação da disciplina — a “eterna juventude” de que falou Weber. **No fazer etnográfico, a teoria está, de maneira óbvia, em ação, emaranhada nas evidências empíricas.** Mais: a

união de etnografia e teoria não se manifesta apenas no exercício monográfico. Ela está presente no dia a dia acadêmico, em sala de aula, nas trocas entre professor e aluno, nos debates com colegas e pares, e especialmente na transformação de eventos de que participamos ou que observamos em “fatos etnográficos”, como diria Evans-Pritchard. Desta perspectiva, a etnografia é uma forma de ver e ouvir, uma maneira de interpretar, uma perspectiva analítica, a própria teoria em ação (PEIRANO, 2018, n.p. grifo nosso).

A escrita desta tese se deu a partir das relações entre os documentos, seu conteúdo e os contextos históricos nos quais foram produzidos. Neste sentido a metodologia utilizada envolve a pesquisa histórico-documental com viés qualitativo, pautada por uma abordagem etnográfica na qual as fontes primárias presentes no arquivo pessoal de Gerchman servirão de base para o desenvolvimento da escrita e serão objeto de análise.

Outro exercício metodológico que também foi importante neste percurso ocorreu a partir da participação em eventos que tinham relação com a temática estudada. Alguns destes impulsionaram a pesquisa e despertaram novos insights acerca da escrita e da abordagem ao objeto. Destaco os seguintes:

- *Workshop Documentação de Arte Contemporânea*, ministrado pelo professor Gabriel Moore Forell Bevilacqua (Departamento de Ciência da Informação – UFF e CIDOC/ICOM), no *I Seminário Gestão de Coleções e Documentação em Museus: novas tendências*, realizado pela Escola de Museologia da UNIRIO, no Memorial Getúlio Vargas, nos dias 21 e 22 de maio de 2015;
- Curso *Um Possível Olhar sobre a Produção em Artes Visuais no Brasil*, oferecido pelo Itaú Cultural no período entre 04 de maio e 09 de junho de 2020. Ministrado pelo professor Marcos Moraes. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/confira-as-palestras-dos-encontros-sobre-historia-da-arte>. Acesso em: 24 dez. 2021.
- Webinar *Arquivos Pessoais e Antropologia*, organizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (FGV CPDOC), no dia 08/06/2020. Palestrantes: Christiano Key

Tambascia e Luiz Gustavo Rossi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0j1TIkDgJJw>. Acesso em 24 dez. 2021.

- Palestra *Função Social dos Arquivos*, realizada no âmbito da Semana Internacional de Arquivos 2020 - #IAW2020: Empoderando a Sociedade do Conhecimento, no dia 09/06/2020. Organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense - PPGCI/UFF, com a participação dos professores Vitor Fonseca (PPGCI/UFF), João Marcus Figueiredo Assis (UNIRIO), com mediação de Michely Vogel (PPGCI/UFF). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GDg3q3Iattk>. Acesso em: 24 dez. 2021.
- Palestra *A patrimonialização cultural de arquivos no Brasil: processo histórico, modelos e perspectivas*, organizada pela Rede de Pesquisa em Patrimônio Cultural e Acervos do Programa de Pós-Graduação em História (Repac-PPGH) da Universidade de Passo Fundo (UPF), no dia 08/10/2020. Com a participação do professor Francisco Cougo Junior (UFSM). Disponível em: <https://www.upf.br/IFCH/curso/historia/noticia/rede-de-pesquisa-em-patrimonio-cultural-encontro-virtual>. Acesso em: 24 dez. 2021.
- Aulas na disciplina *Arquivos, Memória e Patrimônio* do professor João Marcus Figueiredo Assis, pelo Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos com a participação do professor Bruno Ferreira Leite, no dia 01/07/2021 e do professor Chico Cougo, no dia 15/07/2021, via Google Meet.
- Palestra/Aula aberta *Curadoria de si: estratégias de criação e de pertencimento na arte contemporânea*, organizada pela Escola Guignard / UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais), no dia 28/09/2021. Ministrada pela professora Letícia Weiduschadt. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kVOZWYomRAg>. Acesso em: 24 dez. 2021.
- Oficina *Uma Escrita Arquivística*, oferecido pela UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo), ministrado pela professora Mariane Tavares, nos dias 10/11/2021 e 17/11/2021, via Zoom.

- Curso *Entre Artes Contemporâneas* pela Universidade de São Paulo e coordenado pela professora Dária Gorete Jaremtchuk, de 22/11/2021 até 25/11/2021, via Zoom.
- Seminário *A Biblioteca como Prática Artística*, pelo Instituto de Artes da UERJ, organizado pela professora Leila Danziger, no âmbito do projeto de pesquisa em artes em produção artística, intitulado *Armários Azuis, Práticas Editoriais e Poéticas da Rememoração*, realizado nos dias 23, 24 e 25 de novembro de 2021. Disponível em:
https://www.youtube.com/playlist?list=PLt_I8PifThm7kT00IHzFUGJss4QtA8R5I.
Acesso em: 24 dez. 2021.
- Curso *Políticas Culturais*, oferecido pelo Itaú Cultural e ministrado pelas docentes: Maria Paulina Soto Labbé, Renata Rocha e Claudinéli Moreira Ramos. Composto por atividades assíncronas e realizado na plataforma do Itaú Cultural.
- *Seminário Internacional de Arquivos Pessoais: debates contemporâneos*, organizado Fundação Getúlio Vargas, FGV/CPDOC e realizado nos dias 28 a 31 de março de 2022. Disponível em:
<https://eventos.fgv.br/seminario-internacional-de-arquivos-pessoais-debates-contemporaneos>. Acesso em: 06 abr. 2022.
- Palestra *A Arte de Colecionar: O legado da Arte*, organizado pela Fundação Casa Museu Eva Klabin, no dia 26 de abril de 2022. Palestra de Clara Gerchman. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=uHXx7e19MeE&list=PLGri9ULxVzbs9tBQPQ0UHDeTFrqZhd61G&index=10&t=16s>. Acesso em: 26 abr. 2022.

Dentre os objetivos propostos nesta investigação, o geral é identificar como se desenvolvia o processo de criação de Rubens Gerchman, partindo das evidências presentes em seu arquivo pessoal e particularmente em seus cadernos de artista; descrever e analisar parte dos seus cadernos de artista; reconhecer e evidenciar a função social da arte gerchmaniana; e, a partir disto identificar alguns dos modos de

autoarquivamento e descarte em arquivos pessoais; evidenciar as relações existentes entre a memória e os seus suportes materiais; apresentar/desenvolver uma etnografia de documentos, a partir do arquivo pessoal de Rubens Gerchman; e assinalar o que pode transformar um arquivo pessoal em patrimônio documental e memória do mundo.

A estrutura desta tese foi assim definida: no primeiro capítulo almejamos investigar as possibilidades que podem motivar nos sujeitos, tanto o arquivamento, quanto o descarte de documentos pessoais. Para isso acionaremos, entre outros autores, Aleida Assmann (2011), e a sua conceituação acerca dos “espaços da recordação” para evidenciar a complexa rede de relações existentes entre a memória e os seus suportes materiais (POMIAN, 1984; HALBWACHS, 2006; MENESES, 2007; RIBEIRO, 2016). A partir desta relação entre memória e documento pretendemos investigar os usos e os valores que podem ser atribuídos aos documentos pessoais (ARTIÈRES, 1998; HEYMANN, 2009; MCKEMMISH, 1996 e 2018; CAMPOS, 2012; CAMARGO, 2016).

No segundo capítulo investigaremos o contexto histórico vivenciado por Rubens Gerchman, em particular as décadas de 60 e 70, período este que gerou grande impacto em toda sua trajetória artística, como artista plástico e educador (COUTINHO, 1989; ROLNIK, 2002; AMARAL, 2003; MAGALHÃES, 2006; CAVALCANTI, 2007; DIDI-HUBERMAN, 2010, 2012). Também serão analisadas as especificidades do arquivo pessoal de Rubens Gerchman: como ele foi configurado e como servia ao artista (seus usos e acionamentos). Aliado a isto buscaremos examinar como se dava o processo criativo de Gerchman, a partir de um fazer etnográfico nos documentos presentes em seu arquivo pessoal e nos seus cadernos de artista. Ainda pretende-se identificar e correlacionar as obras aos documentos que serviram como base e fonte de inspiração para a sua produção.

No terceiro capítulo buscamos conceituar o que pode ser definido como cadernos de artista (SILVEIRA, 2008; DERDYK, 2013; CADÔR, 2020) e identificar as características dos cadernos de Rubens Gerchman. Além disso, abordaremos as possíveis relações existentes entre os cadernos de artista e os cadernos de campo dos antropólogos (GIUMBELLI, 2002; CUNHA, 2004; SILVANO, 2016; PEIRANO, 2018; FERREIRA, M. L. M, 2006; LOWENKRON e FERREIRA 2020). Esta busca foi

importante como meio de entender o significado destas tipologias e esclarecer a sua importância no fazer artístico de Gerchman, pois ela se relaciona com uma das suas formas de produção.

No quarto e último capítulo apresentaremos um panorama acerca da inserção do patrimônio documental no rol da categoria de patrimônio (GONÇALVES, 2005), e discorreremos sobre a iniciativa da UNESCO com o Programa Memória do Mundo (PEREIRA FILHO, 2018). A partir disto, apresentaremos os possíveis motivos que levaram o arquivo pessoal Rubens Gerchman a obter o título Memória do Mundo, partindo do entendimento de que arquivos pessoais que possuem função social e a capacidade de *provar, lembrar-se, compreender e identificar-se* (DELMAS, 2010) podem vir a ser patrimonializados.

Aliado ao que foi exposto acima, soma-se o ineditismo da pesquisa, uma vez que os cadernos e a maioria da documentação pessoal de Gerchman são fontes ainda não investigadas. Utilizar o arquivo de um artista plástico como fonte para uma pesquisa já é por si só algo interessante, a ideia de adentrar nas memórias de um sujeito que explora a sua criatividade para produzir arte é instigante. Não se trata de buscar uma narrativa ou descrição exaustiva dessas fontes, mas sim de compreender os significados e as representações da obra do artista, tendo como foco o seu arquivo pessoal. Nesse sentido, o trabalho proposto, não esgota o seu potencial de infinitas abordagens, insights e hipóteses.

CAPÍTULO 1 – AS RELAÇÕES ENTRE A MEMÓRIA E OS SEUS SUPORTES MATERIAIS NA CONFIGURAÇÃO DOS ARQUIVOS PESSOAIS

Neste capítulo pretendemos nos aprofundar na investigação acerca da memória, e identificar quais são os possíveis “espaços da recordação” (ASSMANN, 2011), de modo a evidenciar a complexa rede de relações existentes entre a memória e os seus suportes materiais. A partir desta relação entre memória e documento pretendemos abordar: as possíveis motivações para a guarda e/ou descarte dos documentos de origem pessoal; os usos que lhe podem ser atribuídos; e as particularidades e características que podem ser identificadas nos arquivos pessoais.

1.1. Meu arquivo pessoal, minhas memórias: entre guardar e descartar, o eu (não) arquivado

Imaginemos por um instante um lugar onde tivéssemos conservado todos os arquivos das nossas vidas, um local onde estivessem reunidos os rascunhos, os ante textos das nossas existências. Encontraríamos aí passagens de avião, tíquetes de metrô, listas de tarefas, notas de lavanderia, contracheques; encontraríamos também velhas fotos amarelcidas. No meio da confusão, descobriríamos cartas: correspondências administrativas e cartas apaixonadas dirigidas à bem-amada, misturadas com cartões postais escritos num canto de mesa longe de casa ou ainda com aquele telegrama urgente anunciando um nascimento. Entre a papelada, faríamos achados: poderia acontecer de esbarrarmos com nosso diário da adolescência ou ainda com algumas páginas manuscritas intituladas "Minhas lembranças de infância" (ARTHIÈRES, 1998, p. 09, grifos do autor).

O esboço documental delineado por Arthières (1998) proporciona uma imersão na memória afetiva do sujeito e proporciona indagações sobre a construção do ‘eu’, ao evidenciar a relevância dos documentos como vestígios de uma trajetória e os atribuir a capacidade de evocar lembranças. Tal qual um diário, os arquivos pessoais também possibilitam estas recordações, por isso a partir do fragmento de Arthières (1998), é possível comparar tal diário pessoal a um arquivo pessoal, uma vez que ambos existem relacionados a lembranças, restos, pensamentos, memória(s). No caso dos vestígios deixados em arquivos pessoais, estes são traços materiais selecionados para perdurar no

tempo, tratando-se de fragmentos agrupados que tem sentido para o seu criador. São substratos da efemeridade da vida, resultado de desejos, intenções, reflexões, coleta de observações diárias, que se constituem em repositórios de memórias.

A conformação inicial dos arquivos pessoais dependerá, em grande medida, do investimento e atenção que o sujeito produtor dará aos seus documentos. Refletindo acerca do arquivar e do descartar, a pesquisadora McKemmish (1996, p. 240-241) apresenta dois tipos de comportamentos extremos: o “arquivador obsessivo”⁶ e o “rememorativo”⁷, sendo o primeiro aquele que tenta guardar tudo e o segundo aquele que descarta materialmente os registros, mas os mantém vivos na sua própria memória. A autora pontua que entre esses extremos há “toda uma gama de comportamentos relativos à manutenção dos registros pessoais”.

A afirmação de McKemmish (1996, p. 240-241) levanta uma série de interrogações sobre quais seriam as possíveis motivações para a guarda ou descarte dos documentos de origem pessoal. Afinal, como se constituem as memórias de um sujeito? O ‘eu’ na sua individualidade, e naquilo que leva as suas escolhas? Quais usos ele atribui aos documentos? Quais as particularidades e as características identificadas nestes conjuntos documentais? Etc.

Para tentar responder tais questionamentos é preciso adentrar no campo de estudos da memória, mas ainda assim inúmeras indagações irão permanecer, haja vista que “o fenômeno da memória, na variedade de suas ocorrências, não é transdisciplinar somente no fato de que não pode ser definido de maneira unívoca por nenhuma área; dentro de cada disciplina ele é contraditório e controverso” (ASSMANN, 2011, p. 20). Portanto, não caberia enquadrar qualquer definição da memória como algo estanque, justamente pela variada gama de possibilidades de se compreender e perceber as suas facetas e os suportes materiais⁸ que podem ser gerados a partir dela.

O homem, como sujeito social está cotidianamente se reconstruindo, absorvendo informações inéditas que adicionam novas variáveis a construção do seu ‘eu’. São

⁶ Ann-Clare, personagem fictícia do “romance *The grass silver*” citada por McKemmish (1996).

⁷ Patrick White personagem citado por McKemmish (1996).

⁸ Assmann (2011, p. 20, 21 e 24) utiliza o termo mídias para se referir aos suportes materiais, que segundo ela são “meios de armazenamento externos da memória”, quais sejam: “textos, imagens, lugares, bem como discursos: literatura, história, arte, psicologia etc”.

inúmeras as questões com as quais os sujeitos se envolvem que são passíveis de esquecimento, seja ele intencional ou não. Ademais a trajetória de cada sujeito não é formada por decisões perpétuas que não permitem mudanças de concepções.

No aspecto da recordação⁹, referente às questões sentimentais, a área da psicologia já produziu experimentos que “comprovam a importância do afeto para a memorização das recordações” (ASSMANN, 2011, p.270). E, este valor dado ao sentimento também tem implicações na guarda e/ou no descarte dos suportes materiais presentes nos arquivos pessoais.

Assim podemos dizer que um arquivo pessoal é composto por “diversos elementos que compõem a vida de todo dia” (ARTIÈRES, 1998, p. 10), e que estes constituem-se como traços da trajetória do sujeito, mas não podem ser confundidos com uma ‘representação’ completa de sua vida. Isto porque, o que há no arquivo pessoal é apenas uma pequena parcela dos vestígios por ele preservados. Nele coexistem lembranças e esquecimentos, estes últimos resultantes dos descartes intencionais ou não, realizados pelo titular do arquivo e, porventura, também pelos seus custodiadores futuros, e por aqueles que foram responsáveis pelos nossos documentos antes mesmo da constituição da nossa consciência sobre o que acumulam ou descartam por nós, em especial no período da infância, quando tais escolhas são feitas por terceiros¹⁰. Ademais, há que se levar em conta a impossibilidade de guardar tudo. Este seria o “mal de arquivo” ao qual todo arquivo pessoal é refém: a impossibilidade da completude e a inevitável existência de lacunas. O mesmo ocorre com a memória, como pontua Derrida (2001).

Desse modo, subentende-se que, além de não ser uma cópia do que foi vivenciado, tais conjuntos documentais são ‘sobras’ dos registros e/ou resíduos, guardados intencionalmente ou não, e que, portanto é possível ter acesso apenas ao que foi preservado. Assim sendo cabem alguns questionamentos acerca do que foi descartado: por que foi descartado? O que pode ter motivado o descarte? Quais as diferenças e as motivações das interferências realizadas nestes conjuntos não apenas

⁹Para Assmann (2011, p. 269) os estabilizadores da memória são: a língua, o afeto, o símbolo e o trauma.

¹⁰ Neste sentido caberia, inclusive, identificar qual poderia ser considerado o primeiro documento a dar entrada no arquivo pessoal.

pelo seu produtor, mas também por aqueles que obtiveram a guarda da documentação após o seu falecimento? Neste sentido percebemos que são variadas as possíveis motivações de guarda e descarte de documentos em arquivos pessoais que provocam as lacunas.

Podemos entender que a ‘sobra’ do arquivo decorre das diferentes ‘etapas’ de custódia pelas quais ele passou, quais sejam: a do próprio produtor (quando ainda vivo), a dos guardiões legais (após o falecimento do produtor), e a das instituições custodiadoras deste tipo de acervo (quais sejam: arquivos, museus, bibliotecas, centros de documentação). Nesta trajetória de constituição e fragmentação do arquivo, o que existe são os indícios do sujeito, resultante de distintas disputas e narrativas que provocam tais tensionamentos.

Na tentativa de encontrar elementos que esclareçam um pouco sobre esse arquivo pessoal fragmentado e buscando compreender as motivações de guarda e descarte nas ‘fases’ anteriormente citadas, entendemos o homem como sujeito social, participante de quadros sociais (HALBWACHS, 2006) e contextos históricos que interferem diretamente nas suas tomadas de decisão e escolhas, cujos sentimentos são estabelecidos social e individualmente, se entendermos a memória como um fenômeno socialmente construído.

Como argumenta Halbwachs (2006), cabe destacar que a memória, não é um fenômeno social apenas individual, mas também coletivo, pois é a partir da realidade social e coletiva, formada por quadros que os sujeitos se inserem nos contextos social, cultural, nacional, familiar e afetivo. Acerca das relações entre memória individual e coletiva Henry Rousso (2000, p. 94) também esclarece que “a memória é uma construção psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, que nunca é somente aquele do indivíduo, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional”.

Vale também ressaltar que a análise feita nesta tese é pautada em sujeitos sociais integrantes do mundo ocidental e contemporâneo, e que estes fatores interferem diretamente na formação do sujeito e na constituição dos seus arquivos.

É sabida a inviabilidade de guardar tudo e que na própria ação de guardar, há a realização de seleções daquilo que na percepção do sujeito pode possuir algum valor, seja este financeiro, afetivo, probatório, etc. O ato de guardar se relaciona assim, profundamente com o ato de descartar, e estes são refeitos ao longo de toda a vida, pois a atribuição de valor é alterada conforme as experiências adquiridas e vivenciadas. Um exemplo disto são os documentos que possuem alguma carga sentimental e amorosa, estes no momento da paixão são guardados, de modo geral, com zelo e cuidado, mas caso o sentimento acabe, em sua maioria, são descartados justamente pela mudança emocional e valor negativo que lhes passam a ser atribuídos. Assim podemos inferir que os documentos possuem “cargas de memória” e que “a memória é, simultaneamente, acúmulo e perda, arquivo e restos, lembrança e esquecimento” (GONDAR, 2016), e por isso não se reduz uma representação.

Ainda acerca da categoria do descarte, a qual Assmann (2011, p. 27) denomina como ‘lixo’, a autora corrobora com o entendimento de que “o lixo é estruturalmente tão importante para o arquivo quanto o esquecimento para a lembrança”, evidenciando as consequências desses descartes para a memória cultural e demonstrando que o lixo também pode ser ressignificado (ASSMANN, 2011, p. 230).

O entendimento de Assmann (2011) sobre o descarte vai ao encontro da percepção de Ribeiro, L.B. (2016, p. 297) quando esta problematiza o ato de colecionar objetos e “as formas de produção das memórias inscritas” na contemporaneidade, propondo mais questionamentos e aprofundamento da questão ao indagar “para onde vão as coisas (os objetos) depois que as descartamos, quando nos desfazemos dela? Para onde vão as coisas após serem usadas e/ou ditas? O que se encontra depositado nos nossos lixos que diz respeito somente ao efêmero e ao desperdício?”. Para Ribeiro, L.B. (2016, p. 297), o que é descartado e entendido como resto, não deixa de ter valor e por isso em determinado momento pode vir a ser reaproveitado e retirado do rol “das coisas ditas inúteis”.

Ademais é fundamental compreender que a vida social não é estática, sendo inoportuno engessar a dinâmica existente nas relações sociais que estão em constante transformação. Conforme as alterações nos critérios de valor, o que pode ser considerado descartável para uma geração, não necessariamente será para outra. Desse

modo, o sujeito de cada temporalidade deve ser assim, entendido como partícipe atuante nos processos que resultam nos conflitos, tensões e disputas presentes na construção da memória, e por isso não cabe a busca por uma ‘verdade’ no arquivo pessoal, qualquer que seja o indivíduo. Afinal, a memória é produzida no meio social, o qual não apenas se interliga com questões políticas, econômicas, mas também com o conjunto de afetos, sensações, emoções e lembranças experimentadas etc.

Acerca da percepção e do entendimento dos arquivos pessoais como resultado das experiências vividas pelo seu produtor, Hobbs (2001, p. 127-128) esclarece que:

os arquivos pessoais contêm a visão pessoal das experiências da vida; eles representam um afastamento da formalidade coletiva e da organização sistêmica encontrada em outros tipos de registros. Há uma intimidade no arquivo pessoal que não está presente nos sistemas corporativos de registros formalizados. Esses elementos íntimos se refletem não apenas no conteúdo e na organização dos registros pessoais, mas entram em jogo na interação direta do arquivista com o criador/doador durante a avaliação, aquisição e posterior gestão dos arquivos pessoais. **No caso dos produtores dos fundos, as experiências registradas no material de arquivo incluem não apenas os atos e fatos sobre as atividades do criador, mas também suas visões, opiniões, preconceitos e reações emocionais [...]** e toda a experiência de escrever em si (HOBBS, 2001, p. 127-128, *tradução nossa*, grifo nosso).

Portanto, nos arquivos pessoais são encontrados os vestígios da vida do sujeito, revestidos de suas próprias narrativas, construídas e fundamentadas em recortes daquilo que ele entende como sendo sua ‘representação’, ou como gostaria de ser visto. Porém na documentação armazenada não há uma verdade inquestionável equivalente a um auto-retrato do ‘real’, ou fatos expostos de maneira cronológica, mas sim uma sucessão de acontecimentos que se mesclam e formam o “*arquivamento do eu*” (ARTHIÈRES, 1998, p.13), numa tessitura discursiva sobre si, motivada pelo que se operacionaliza a partir de reorganizações constantes das ocorrências do dia-a-dia. Portanto, apesar dos arquivos pessoais poderem ser associados a aspectos da memória individual, eles não se reduzem a uma representação fiel do seu produtor, pois tratam-se, sobretudo de “produtos de injunções sociais” (HEYMANN, 2009, p. 06). Acerca disto, Heymann, argumenta que

é preciso contestar uma possível “aura de sacralidade” dos arquivos pessoais como “meio autorizado de aceder à experiência de vida do indivíduo”. [...]

Não existe “naturalidade” ou neutralidade nos documentos, porque ao serem produto da atividade humana, automaticamente já carregam o “gene” da subjetividade (HEYMANN, 2009, p. 06).

A premissa da autora se relaciona com os questionamentos anteriormente levantados, pois este “gene da subjetividade” se evidencia, inclusive, nas possíveis motivações de guarda e descarte dos documentos presentes nos arquivos pessoais. Afinal “os arquivos pessoais são formados por causa das necessidades, desejos e preferências de seus titulares no tocante à produção e à preservação de documentos (não por razões administrativas ou devido a uma exigência jurídica)” (HOBBS, 2016, p. 303).

Acerca do posicionamento de Hobbs (2016) sobre a não existência de exigências jurídicas nos arquivos pessoais propomos algumas reflexões, entendendo ser possível fazer contrapontos entre os arquivos pessoais e os arquivos institucionais, e que estes últimos possuem sua documentação convencionalmente avaliada e classificada conforme os critérios e as ações estabelecidas no domínio da gestão documental, na qual cada documento cumpre determinado prazo de guarda e destinação estabelecido legalmente e formalmente nos planos de classificação e tabelas de temporalidade referentes as atividade-meio e fim das instituições. Nos arquivos produzidos institucionalmente percebe-se, de modo geral, cada fase documental e o porquê (motivação) da preservação ou da eliminação dos documentos. Ademais o documento produzido no âmbito institucional/administrativo, segue (ou pelo menos deveria seguir) rígidas regras de diplomática quando da sua elaboração e, em sua grande maioria, já ‘nasce’ com funções claras e objetivas, que orientam a sua tramitação e os valores (primários ou secundários) que lhes são atribuídos. Aliado a isto, há todo um aparato legislativo¹¹ que corrobora e legitima estas práticas e operações.

Cabe aqui destacar a necessidade de não se confundir o conceito/categoria de arquivo, no sentido amplo, com o conceito/categoria de arquivo pessoal, pois há grandes distinções entre o arquivo produzido no âmbito administrativo/ institucional, daquele criado no âmbito pessoal. E as diferenciações vão desde as motivações da produção, às implicações legais resultante da destinação final atribuída.

¹¹ Por exemplo: a lei de arquivos (Lei 8.159/91): as recomendações do CONARQ (Conselho Nacional de Arquivos); os instrumentos como os códigos de classificação e tabelas de temporalidade, etc.

No âmbito da vida privada, outrossim, existem padrões nas formas de comunicação e tipologias documentais¹², nas quais podemos perceber como ocorre a produção documental e suas variações conforme os contextos histórico-sociais¹³. Assim podemos dizer que, um dos fatores que difere a documentação pessoal da administrativa é a não existência de sanções legais, como imposições ou obrigatoriedades a serem seguidas na elaboração da estrutura de um documento gerado para o uso cotidiano, ou com teor sentimental, criada por vontade própria do sujeito. Porém o mesmo não ocorre naquela documentação necessária para se conviver em sociedade, na qual há sim a existência de exigências jurídicas.

Neste sentido, ao menos na documentação¹⁴ produzida por sujeitos a partir da modernidade, quando os Estados passam a reconhecer os direitos fundamentais do cidadão, é possível identificar que há então pelo menos dois tipos de documentos presentes em arquivos pessoais: primeiro aqueles decorrentes de exigências legais e que podem ser subdivididos em outras duas categorias: a) aqueles com evidente valor permanente, como uma carteira de identidade ou certidão de nascimento¹⁵, e que não deveriam ser descartados (nos casos de perda há ainda uma imposição legal para que seja emitido outro); e b) outros de valor primário, como uma conta de luz (que não precisa ser guardada após o cumprimento de prazos previstos em lei que retiram qualquer possibilidade de cobrança quando já oficialmente quitado o débito e finalizado o prazo). Já o segundo tipo refere-se àqueles criados por desejo do indivíduo e que

¹² Acerca deste assunto, mais especificamente sobre as representações das práticas sociais em documentos do século XIX, ver os projetos de pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa coordenados pela pesquisadora Lucia Maria Velloso de Oliveira: *Análise Tipológica dos Documentos em Arquivos Pessoais: uma representação do código social*; e *Tipologia documental na família Barbosa de Oliveira*.

¹³ Por exemplo, os códigos de postura social do século XIX, não são os mesmos da sociedade contemporânea. Tal afirmação é cabível, inclusive, na criação de diferentes gêneros documentais, como textual ou iconográfico, por exemplo.

¹⁴ Poderiam também ser abordadas questões inerentes à documentação/patrimônio digital, como, por exemplo, registros de internet/web, blogs, memórias on-line, produção no ambiente virtual/internet, e-mail pessoal, ou ainda acerca da destruição e/ou formas de preservação de tais conteúdos, entre tantos outros pontos, porém isto extrapolaria o recorte definido para esta tese.

Acerca dos impactos dos documentos digitais na sociedade, na memória e no indivíduo sugerimos os trabalhos desenvolvidos pela Professora Dra. e pesquisadora Vera Dodebei.

¹⁵ A certidão de nascimento (registro civil de nascimento), por exemplo, é uma das formas do Estado realizar o reconhecimento do cidadão e o inserir na sociedade como um sujeito. Sem os documentos obrigatórios, em particular, a certidão de nascimento, que pode ser entendida como o documento “iniciador” da vida em sociedade, o sujeito tem a sua cidadania limitada, visto que este registro funciona como uma chave de acesso a inúmeros outros direitos fundamentais/benefícios sociais, como a matrícula escolar, o cadastramento no SUS, a carteira de trabalho, o título de eleitor, etc (ESCÓSSIA, 2021).

também podem ser subdivididos em mais duas categorias: a) as de cunho estritamente íntimo/sentimental, como uma carta de amor, um diário; b) e outro cotidiano, por exemplo, anotações meramente corriqueiras, como uma lista de compras de mercado. Neste segundo caso as motivações para a guarda e/ou descarte dependem apenas do desejo do seu criador/acumulador.

Por meio desta argumentação percebe-se que nos arquivos pessoais ao mesmo tempo em que existem documentos pessoais, como uma carteira de identidade, e certidão de nascimento, que já tem em sua origem um valor de guarda permanente (e quando em vida seu uso é obrigatório), também estão presentes documentos, que não possuem valor legal, financeiro, e que podem ser preservadas por questões totalmente alheias as regras e imposições sociais, como por exemplo, correspondências (de amigos, familiares, amores) com valores sentimentais. Neste aspecto há em tais documentos, memórias articuladas ao afeto, que possibilitam o rompimento da guarda fundamentada apenas no que seria legalmente/judicialmente plausível.

Campos (2012, p. 04) corrobora com este entendimento ao afirmar que existem ao menos duas motivações para o arquivamento em arquivos pessoais: “a obrigação e a vontade”. Sob esta perspectiva ao analisar os arquivos pessoais deve-se compreender que

a documentação que sobra é resultado de nossas transformações ao longo da vida, quando nos desfazemos de algo por não nos interessarmos mais, ou do contrário, guardamos porque ainda atende aos nossos interesses, e até mesmo ela continua a ser arquivada por conta de esquecimentos. Trata-se de documentos únicos, selecionados por meio de arrumações, esquecimentos ou até mesmo intencionalmente. Estas “selecções” retratam aquilo que foi vivido publicamente, bem como momentos particulares do seu produtor, tais como correspondências de trabalho e cartas de amor (VAM DE BERG, 2013, p. 20).

A partir do exposto podemos depreender que a lógica da avaliação e da eliminação nos arquivos pessoais difere daquela existente nos arquivos institucionais, nos quais tais ações são entendidas como essenciais para que não ocorra a acumulação desnecessária de documentos. Já nos arquivos pessoais, tal tema é polêmico e apresenta divergências de opiniões, por parte dos teóricos da Arquivologia, isto porque, historicamente, no âmbito do debate arquivístico, a questão da avaliação e posterior eliminação/descarte documental é muito mais vinculada aos arquivos institucionais, do

que aos arquivos pessoais. E no âmbito da vida privada não há a necessidade de se formar uma comissão de avaliação¹⁶, pois é o próprio sujeito, criador e detentor do arquivo, que tem o poder de definir os prazos de guarda e a destinação da sua documentação pessoal.

Os arquivos pessoais (seja de personalidades ou anônimos) podem vir a se tornar parte do patrimônio documental e da memória coletiva, o que porventura lhes proporcionará a atribuição de valores secundários, históricos, culturais, informacionais, etc. A (con)formação desses arquivos (no momento anterior à sua inserção na esfera institucional, seja privada ou pública), perpassa por distintos custodiadores que vão do produtor, a tutores legais e posterior guarda em instituições. De modo diverso, mas ainda assim com potencial impacto, cada um destes custodiadores pode em determinados casos expor a documentação a ações de descarte e/ou fragmentação documental.

Catherine Hobbs¹⁷ (2016, p. 303) lembra que “os arquivos pessoais são inteiramente controlados por pessoas físicas antes de darem entrada em uma instituição arquivística”, e que “os indivíduos moldam seus arquivos segundo conjunturas diversas”. Ainda conforme esta pesquisadora (2016, p. 304) é “a maneira de ser do criador de um arquivo pessoal [...] que comanda as decisões relativas à criação, ao arranjo e à eliminação dos documentos”.

A partir deste pressuposto e das questões anteriormente propostas, cabe inferir que durante a trajetória de um arquivo pessoal são distintas as motivações que justificam a guarda ou o descarte dos documentos que o compõe. Por conseguinte, a eliminação efetivada pelo produtor do arquivo decorre ao menos de duas ações: uma motivada por interesses, quando são descartados documentos que não possuem mais valor para o sujeito; e outra decorrente de intempéries, como esquecimento, desastres. Para compreender tal questionamento deve ser reconhecido que o mesmo é (con)formado e perpassa por, no mínimo duas distintas etapas passíveis de ocorrer o

¹⁶ Segundo o Dicionário de Terminologia Arquivística, entende-se por “comissão de avaliação”: “grupo multidisciplinar encarregado da avaliação de documentos de um arquivo, responsável pela elaboração de tabela de temporalidade” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 53).

¹⁷ A versão em inglês deste artigo foi publicada em: HOBBS, Catherine. “Reenvisioning the Personal: Reframing Traces of Individual Life” in *Currents of Archival Thinking* Terry Eastwood and Heather MacNeil, eds. Santa Barbara, Calif. : Libraries Unlimited, 2010, p. 213-241.

descarte, quais sejam: a avaliação que é feita pelo próprio produtor da documentação e aquela que pode vir a ser realizada após o seu falecimento, quando o domínio da mesma já pertence aos herdeiros.

No caso de intervenções feitas não pelo produtor, mas por seus herdeiros, estas em geral decorrem da intenção de querer manter nestes arquivos apenas a documentação que não macule a imagem de seu produtor. Tal atitude promove, por vezes, uma destruição do arquivo e pode tornar o que sobrou em ‘papéis’ insignificantes e inexpressivos. Vogas (2011, p. 37) faz alusão para o impacto que pode ser provocado pelos familiares quando estes interferem de modo intencional no conteúdo do arquivo, ao dizer que

os arquivos pessoais devem ser analisados nas suas diferentes fases: acumulação, momento em que o titular e seus assessores agregam e possivelmente subtraem elementos; após sua morte, quando os familiares interferem no conjunto, selecionando aqueles documentos indesejáveis para compor a imagem do titular – em geral a partir do momento em que há manifestação em prol da doação do arquivo a uma instituição de pesquisa – e, por fim, na ingerência do arquivista ao tomar decisões sobre arranjo e descrição (VOGAS, 2011, p. 37).

Desse modo constata-se que antes da efetiva incorporação do arquivo ao acervo de uma instituição estas interferências já promovem uma alteração no conjunto. Posteriormente, ao ser inserido na esfera institucional há um consenso, por parte dos teóricos da área arquivística, que a este tipo de arquivo deve ser obrigatoriamente atribuído um valor de documentação permanente, o que impediria a identificação de possíveis critérios de avaliação e eliminação documental nesta fase. Ademais, quando tais arquivos pessoais já estão sob a custódia de instituições públicas, a legislação arquivística brasileira prevê como crime a destruição de patrimônio documental de valor permanente¹⁸. Nesta etapa, o recebimento do arquivo dependerá da política de aquisição

¹⁸ Lei 8.159/91, art. 25 – “Ficará sujeito à responsabilidade penal, civil e administrativa, na forma da legislação em vigor, aquele que desfigurar ou destruir documentos de valor permanente ou considerado como de interesse público e social”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8159.htm. Acesso em: 18 nov. 2021.

Decreto 7.845/2012, Art. 37 – “O documento de guarda permanente não pode ser desfigurado ou destruído, sob pena de responsabilidade penal, civil e administrativa, na forma da lei”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2011-2014/2012/Decreto/D7845.htm#art60. Acesso em: 18 nov. 2021.

de acervo da instituição, e em alguns casos, ela poderá receber apenas parte da documentação, o que de certo modo pode levar a fragmentação do conjunto.

A partir deste entendimento podemos dizer que nos arquivos pessoais há a existência de pelo menos três momentos distintos, no que se refere à guarda da documentação. No primeiro momento, o arquivo é resultado direto das intenções de seu produtor, esta é a fase na qual a documentação está em processo de produção e uso por aquele que a produz e a acumula. A lógica de organização/ordenamento segue critérios pautados no olhar pessoal do sujeito acerca da sua documentação, de modo que o que pode parecer desordem para uns, não necessariamente o é para aquele que de fato a utiliza. A segunda fase se iniciaria a partir do falecimento do produtor do arquivo, momento no qual, o espólio deixado como herança é entregue a um/alguns guardião(ões) legal(is), ocorrendo, desse modo a transferência de titularidade da documentação. Já a terceira fase, não necessariamente englobaria todos os arquivos pessoais, visto que esta decorre da inserção do arquivo pessoal em uma instituição de custódia pública ou particular, o que acontece apenas quando o mesmo é entendido como patrimônio documental.

A partir das subjetividades e dinâmicas que envolvem tais arquivos, propomos a identificação de algumas das possíveis motivações de guarda e descarte que perpassam pela memória e esquecimento neles presente, de modo a tentar evidenciar que há diferenças entre os variados momentos de sua construção e constituição, que se relacionam não apenas com as ações do seu produtor, como também com as ações praticadas por outros custodiadores. Ainda, há que se destacar a possibilidade de alteração dos sentidos atribuídos a tal documentação, que se relacionam tanto com o local onde os mesmos estão/estarão inseridos (da casa à instituição), quanto com as ressignificações efetivadas por seus usos.

É válido salientar que a ilustração dessas possíveis situações não esgota as razões para a guarda ou descarte e, além disso, que as mesmas não são estanques, podendo se entrecruzar, uma vez que são variadas as conjunturas possíveis. A elaboração deste esquema se deu a partir da relação teórica e prática decorrente das percepções ao atuar na organização de arquivos pessoais.

Possíveis motivações de guarda e descarte nos arquivos pessoais		
Custódia legal	Motivação de guarda	Motivação de descarte
<p>1ª fase:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Próprio produtor; • Quando o produtor está vivo e detêm seu arquivo. 	<p>- Questões associadas a fatores afetivos como:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Memórias afetivas e/ou sentimentais; • Gosto pessoal; • Esquecimentos; • Projeção/valorização do eu/ego; • Critérios de seleção. <p>- Questões relacionadas a fatores legais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Comprobatórios; • Cumprimento de prazos contratuais; • Questões profissionais; • Exigências para viver em sociedade/direito à cidadania; • Intenção de deixar um legado; • Direitos autorais; • Valor financeiro; • Intenção de uso como fonte de inspiração. 	<p>- Descarte intencional;</p> <p>- Perda de interesse;</p> <p>- Finalização do cumprimento de prazos;</p> <p>- Renovação/mudança de ideias e/ou valores;</p> <p>- Direito ao esquecimento (entendimento jurisprudencial/doutrinário);</p> <p>- Tentativa de apagamento de memórias/histórias/vínculos;</p> <p>- Descarte não intencional (desastres/sinistros/guerra);</p> <p>- Mídia desatualizada;</p> <p>- Perda/esquecimento da senha (arquivos digitais/herança digital);</p> <p>- Desativação do armazenamento pela empresa detentora do serviço;</p> <p>- Descarte por descuido;</p> <p>- Cópias.</p> <p>- Venda (nesse caso não há destruição, mas sai da posse do custodiador).</p> <p>- “Memoricídio”¹⁹.</p> <p>- Eliminação deliberada motivada por alguma situação.</p>
<p>2ª fase:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Guarda (curatela): <ul style="list-style-type: none"> ✓ Curador/herdeiros; ✓ Após o falecimento do produtor; ✓ Testamento; ✓ Disputa judicial; ✓ Casos de interdição judicial (o produtor está vivo, mas tem um curador legal). • Ainda está sob a 	<p>- Questões associadas a fatores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Afetivos; • Sentimentais; <p>- Questões:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Financeira/venda; • Direitos autorais <p>- Questões patrimoniais, históricas/ memoriais:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Percepção de valor histórico; • Patrimonialização do arquivo; 	<p>- Questões familiares:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Disputas entre os herdeiros; • Intenção de não ‘macular’ a história do sujeito; • Esconder intimidades ou atitudes consideradas impróprias; (*não necessariamente são destruídas, mas podem ser escondidas); • Intenção de projetar uma narrativa ilustre; <p>- Desastres/Sinistros</p> <ul style="list-style-type: none"> • Enchentes;

¹⁹ Jacques Derrida.

<p>custódia privada.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • A princípio manutenção de uma memória individual, mas com potencial de memória coletiva e/ou memória social; 	<ul style="list-style-type: none"> • Incêndios; • Roubos; etc - Mídia desatualizada; - Desconhecimento/esquecimento da senha (arquivos digitais/herança digital); - Desativação do armazenamento pela empresa detentora do serviço. - Descarte intencional. • Tentativa de apagamento de memórias/histórias/vínculos; • Eliminação deliberada (motivada por guerras, tentativa de apagamento de uma cultura, povo etc). - Descarte por descuido. - Venda (nesse caso não há destruição, mas sai da posse do custodiador).
<p>3ª fase:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Guarda em instituição pública ou privada, pelas seguintes formas: <ul style="list-style-type: none"> ✓ Quando o produtor é vivo: Doação/comodato /venda do arquivo pelo produtor; ✓ Após o falecimento do produtor: Doação/comodato /venda. 	<ul style="list-style-type: none"> - Políticas de aquisição de acervo; - Patrimonialização do arquivo; - Importância nacional e/ou internacional do arquivo; - Percepção de valor histórico/cultural; - Manutenção de uma memória coletiva e/ou memória social; - Produção de conhecimento; - Realização de pesquisas; 	<ul style="list-style-type: none"> - Previsão legal²⁰ (imposta por legislação e com ampla publicação oficial no caso de instituição pública, e também privada, quando o financiamento for de origem pública) - Políticas de descarte de acervo; - Cópias [?]*; - Impossibilidade de restauro devido a condições físicas precárias; - Desastres/Sinistros; - Exigência do detentor legal; - Autorização da instituição;

Quadro 1 – Possíveis motivações de guarda e descarte nos arquivos pessoais. Práticas de arquivamento e descarte envolvidas na acumulação documental.

Fonte: elaborado pela autora

²⁰ É válido ressaltar que o descarte de documentos em fase permanente, com valor secundário e sob a custódia de instituições públicas e/ou financiadas com verba pública deve obrigatoriamente respeitar o que está previsto em lei, sendo crime a eliminação não pautada em critérios legais.

Há diversos casos concretos que se enquadram nas situações explanadas no quadro anterior e que foram publicamente divulgadas nas mídias jornalísticas, como por exemplo: os incêndios no acervo do artista plástico Hélio Oiticica²¹ em 2009 e no galpão que armazenava obras de Antonio Dias e Vik Muniz²² no ano de 2021; O roubo das cartas de Olga Benário e Luis Carlos Prestes²³; A disputa familiar pelos direitos autorais, no caso João Gilberto²⁴; A intenção de deixar um legado, como o Arquivo Darcy Ribeiro²⁵; As questões patrimoniais, históricas/ memoriais: percepção de valor histórico e patrimonialização do arquivo como o Programa Memória do Mundo da UNESCO, arquivo pessoal Rubens Gerchman²⁶; As políticas de aquisição de acervo/fragmentação, arquivo pessoal de Fernando Pessoa²⁷; Para ‘esconder segredos’ ou atitudes consideradas impróprias (não necessariamente são destruídas, mas podem ser escondidas), como no caso Mário de Andrade²⁸; O descarte intencional ou por descuido, como o caso da documentação da artista Pagu (Patrícia Galvão)²⁹, que foi encontrada no lixo; A doação em vida, como a do acervo do arquiteto brasileiro Paulo

²¹Incêndio que destruiu obras de Hélio Oiticica levanta a discussão sobre como preservar a memória cultural em Brasília. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/10/24/interna_diversao_arte.150388/incendio-que-destruiu-obras-de-helio-oiticica-levanta-a-discussao-sobre-como-preservar-a-memoria-cultural-em-brasilia.shtml. Acesso em: 01 set. 2019.

²² Incêndio destrói obras de arte em galpão com peças de principais artistas do país/Centro logístico atendia grandes galerias do país, entre elas a Nara Roesler, que representa Antonio Dias e Vik Muniz. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/incendio-atinge-galpao-em-que-havia-obras-da-galeria-paulistana-nara-roesler.shtml>. Acesso em: 20 ago. 2021.

²³ Cartas para Luiz Carlos Prestes que vão a leilão por R\$ 350 mil pertenceram a acervo público. Correspondência ‘encontrada no lixo’ tem características típicas de acervo de arquivo público. Pode ser leiloadas? Cartas de Olga Benário são destaque. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/11/20/cartas-prestes-leilao-acervo-publico/>. Acesso em: 01 set. 2019.

²⁴Disputa judicial pode pôr em risco futuro da obra de João Gilberto. Em meio às pendengas em torno do pai da bossa nova, especialista em gestão de direito autoral explica que herdeiros, se desejarem, podem impedir projetos futuros e circulação de gravações antigas. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/disputa-judicial-pode-por-em-risco-futuro-da-obra-de-joao-gilberto-23841416>. Acesso em: 01 set. 2019.

²⁵ <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2246>. Acesso em: 01 set. 2019.

²⁶Acervos nominados Memória do Mundo em 2015. Disponível em: <http://mow.arquivonacional.gov.br/index.php/not%C3%ADcias/54-acervos-nominados-em-2015.html>. Acesso em: 01 set. 2019.

²⁷ Fragmentação do arquivo de Fernando Pessoa dificulta acesso público. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/fragmentacao-do-arquivo-de-fernando-pessoa-dificulta-acesso-publico/>. Acesso em: 01 set. 2019.

²⁸Casa de Rui Barbosa volta atrás e vai abrir carta secreta de Mário de Andrade na quinta-feira. Instituição revela que sigilo do documento ia até 1995, mas ‘decisão interna’ estendeu prazo por mais 20 anos. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/casa-de-rui-barbosa-volta-atras-vai-abrir-carta-secreta-de-mario-de-andrade-na-quinta-feira-16451556>. Acesso em: 01 set. 2019.

²⁹ Pagu é resgatada do lixo - Catadora encontra na rua fotos e documentos da musa modernista, agora doados à Unicamp. Folha de São Paulo. (Ilustrada). São Paulo, 30 de junho de 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3006200405.htm>. Acesso em: 04 jan. 2020.

Mendes da Rocha para uma instituição portuguesa³⁰; A necessidade dos documentos para usufruir dos direitos à cidadania³¹; A desativação do serviço oferecido pela rede social Orkut³²; Destruição ou descarte intencional do conteúdo após o fim de um relacionamento como tentativa de apagamento de memórias/histórias/vínculos³³; Entre outros.

Desse modo, compreendemos que as motivações de guarda e descarte dos documentos pessoais podem ser estimuladas por inúmeros fatores, tantos que talvez seja até impossível listar e reconhecer todos. As relações e experiências coletivas e individuais são “socialmente condicionad[as ao modo] de se comportar e interagir que se estendem também ao comportamento relacionado com o arquivamento de documentos” (McKemmish, 1996, p. 241). Com isso, podemos constatar que não há homogeneidade nos arquivos pessoais, e as características da sua acumulação e do seu descarte também são influenciadas pelas situações e pela temporalidade na qual o sujeito vive. Seja qual for a motivação, as “evidências de si” (MCKEMMISH, 1996) constituem-se numa forma de testemunho (HOBBS, 2001, p. 131) e o seu apagamento intencional ou não, numa forma de esquecimento.

Alicerçada nesta explanação averigua-se que nos arquivos pessoais é possível perceber que os critérios e as motivações envolvidos na seleção e guarda dos registros e como se desenvolve o fluxo dos documentos que atravessam a vida de um indivíduo, perpassam por critérios e estratégias bem distintas daquelas em ambientes institucionais. Isto porque no âmbito da vida particular não existem regras que impõem o modo como

³⁰ Paulo Mendes da Rocha doa seu acervo à instituição em Portugal - São 8.800 itens produzidos durante toda a vida profissional do arquiteto. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/Arquitetura/noticia/2020/09/paulo-mendes-da-rocha-doa-seu-acervo-instituicao-em-portugal.html>. Acesso em: 21 ago. 2021.

³¹ Documentos de identidade são fornecidos a moradores de rua da capital. Disponível em: <http://www.mt.gov.br/-/12306972-documentos-de-identidade-sao-fornecidos-a-moradores-de-rua-da-capital>. Acesso em 21 dez. 2021.

SP terá mutirão para morador de rua tirar RG e acessar auxílio federal. Disponível em: <https://noticias.r7.com/sao-paulo/sp-tera-mutirao-para-morador-de-rua-tirar-rg-e-acessar-auxilio-federal-06052020>. Acesso em 21 dez. 2021.

³² Orkut era lançado há 15 anos: relembre curiosidades e polêmicas da rede. Descontinuada em 2014, a rede social era unanimidade entre os brasileiros nos anos 2000. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/listas/2019/01/orkut-era-lancado-ha-15-anos-relembre-curiosidades-e-polemicas-da-rede.ghtml>. Acesso em: 04 jun. 2022.

³³ Como terminar um namoro e fazer uma limpa no seu Facebook: rede social possui ferramentas de privacidade para esse tipo de situação. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2016/12/como-terminar-um-namoro-e-fazer-uma-limpa-no-seu-facebook.ghtml>. Acesso em: 28 set. 2022.

produzir, organizar ou eliminar aquilo que o sujeito cria e/ou armazena, ou seja, há uma liberdade de expressão e inúmeras possibilidades de apropriação e entendimento acerca do material por ele gerado/armazenado. Diferentemente, no âmbito institucional, a criação de qualquer documento deve seguir rígidas regras diplomáticas, no que diz respeito à forma e estrutura de conteúdo, além da necessidade de obedecer a prazos legais estabelecidos na legislação, referentes ao descarte ou não de determinadas tipologias documentais. Ou seja, na ótica da vida privada, os fundamentos que justificam a conservação de documentos estão primordialmente associados ao valor que o próprio produtor/custodiador atribui àquele material. Motivos estes relacionados ao viés subjetivo, íntimo e afetivo. E estes, como pontua Arthières (1998), podem alterar-se constantemente, conforme as opiniões do criador. Portanto, guardar ou descartar pode ser entendido como um ato de vontade, estabelecido a partir de decisões com distintos caracteres de seleção e atribuição de valores, que podem ser: afetivo, político, religioso, ideológico, psicológico, econômico, cultural etc.

“No caso dos arquivos pessoais, parece-nos que a contextualização dependerá, em grande medida, de se procurar entender o motivo da guarda do documento, identificando a intenção acumuladora” e também a lógica de produção do arquivo. (HEYMANN, 2009, p. 45-50). São inúmeras as ‘interferências’ realizadas nesta documentação ao longo da vida. Isto porque, a partir de uma perspectiva sócio-histórica é possível entender os arquivos pessoais como “processos de acumulação e arquivamento pautados por distintas subjetividades – a do titular, mas também a de familiares e colaboradores”, inclusive a “do arquivista encarregado de organizar o acervo, processo no qual uma narrativa é produzida a partir da classificação e da descrição dos documentos” (HEYMANN, 2009, p. 06).

Por isso é relevante questionar as motivações de seleção e guarda que possibilitaram a preservação dos documentos, haja vista que, embora o arquivo possa ser interpretado como acúmulo, ele também é resultante de perdas e, portanto, sempre será inacabado, e não é uma representação espelhada da vida do sujeito.

Neste processo estão envolvidas implicações ético-políticas que vão além do que lembrar, mas por que lembrar e para quem serve tal memória (GONDAR, 2016). Ou

seja, a ‘representação’ de uma memória está entremeada por relações de poder. Ainda de acordo com Assmann (2011, p. 25),

o arquivo não é somente um repositório para documentos do passado, mas também um lugar onde o passado é construído e produzido. Essa construção não depende apenas de interesses sociais, políticos e culturais, mas é essencialmente codeterminada pelos meios de comunicação e pelas técnicas de registro (ASSMANN, 2011, p. 25).

A pesquisa na documentação de um arquivo pessoal oferece a possibilidade de um entendimento sobre a vida do sujeito numa perspectiva antropológica, na qual são identificadas as redes de relações (profissionais, pessoais,...) deste sujeito inserido nos meios sociais. Ademais, ainda é possível investigar e compreender como a pessoa selecionava, constituía, organizava, atribuía valores e fazia uso da documentação por ela preservada. No viés antropológico, mais que compreender o arquivo como algo já finalizado e um material resultante das atividades desempenhadas pelo seu produtor, tornam-se imprescindível observá-lo a partir da ótica da sua constituição pelo sujeito, e perceber os diferentes contextos que perpassam sua trajetória. Ou seja,

em vez de os arquivos serem concebidos como produto final de uma série de intervenções de caráter técnico — atividades supostamente *naturais* de classificação, ordenação e instituição de marcadores temáticos e cronológicos, por vezes desempenhadas pelos arquivistas —, eles serão o objeto da reflexão (CUNHA, 2004, p. 291).

O sujeito e suas escolhas não devem ser entendidos como um simples efeito reflexo do que ele viveu, pois há toda uma série de desdobramentos a ser discutida, sendo por isso necessário historicizar e/ou etnografar o arquivo, o que pode ser realizado a partir de uma abordagem metodológica que privilegie a teia de relações existentes entre os documentos e o seu produtor. Nesse sentido o arquivo pessoal pode ser vislumbrado a partir de uma reflexão etnográfica, o qual é resultado dos modos de pensar do sujeito que o constituiu, e não apenas um conjunto de documentos acumulados e desconectados. Para Cunha (2004, p. 296)

os arquivos etnográficos e seu duplo, os *arquivos pessoais*, são construções culturais cuja compreensão é fundamental para entendermos como certas narrativas profissionais foram produzidas e como sua *invenção* resulta de um intenso diálogo envolvendo imaginação e autoridade intelectual. Papéis transformados em *documentos* mantidos em arquivos institucionais

revelavam muito mais do que vicissitudes biográficas; revelavam vínculos profissionais, intelectuais e relações de poder de natureza diversa (CUNHA, 2004, p. 296).

A partir da rede de relações uma questão interessante a se pensar é a multiplicidade de sujeitos envolvidos no arquivo pessoal, pois por mais que o conjunto preservado possa ser entendido como pertencente a um indivíduo, o seu conteúdo se relaciona com inúmeros outros sujeitos. Portanto, ele está entrelaçado com outros arquivos pessoais e/ou institucionais, e não é estritamente individual e autocontido, devendo ser levado em consideração o inter-relacionamento nele presente, e a ressonância destas outras falas. Acerca disto Hobbs (2001, p. 131, *tradução nossa*) diz que os arquivos pessoais “também podem ser vistos como um empreendimento cumulativo de diferentes contadores de história”. Tal situação se torna evidente nos documentos, nos quais ficam registradas estas teias de conexão, como por exemplo, nas correspondências, onde há uma troca direta entre os sujeitos, ou em fotografias, onde ficam registrados os personagens que participavam da vida daquele sujeito. O mesmo também pode ser identificado em diários, onde predomina a interpretação de quem escreve sobre o fato, além de poder neles estarem inseridos os documentos anteriormente citados, entre outros.

No caso da pesquisa realizada nesta tese nos atemos aos documentos materiais produzidos por Gerchman, mas reconhecemos que ele é um sujeito social que vivenciou o ambiente digital, possuiu e-mails, possivelmente perfis em redes sociais e documentos gerados digitalmente. Ocorre que esta parcela da documentação não pôde e não pode mais ser acessada, restando assim apenas o conteúdo daquilo que foi produzido materialmente, pois o que foi gerado no ambiente digital, em sua grande maioria, já foi definitivamente perdido. Esta situação evidencia a incompletude do arquivo pessoal e reforça o entendimento acerca da ilusão em considerar estes conjuntos como um retrato fiel da vida do seu produtor.

Produzir, acumular e descartar são ações que fazem parte da atividade humana, e com o aumento da produção dos documentos nos mais diversos gêneros e suportes, este

fazer vem sendo cada vez mais realizado no âmbito pessoal digital³⁴. Assim, torna-se relevante criar soluções para os imbrólios gerados no ambiente digital, com novas proposições e questões que se criam neste mundo contemporâneo inexoravelmente vinculado à inteligência artificial, aos algoritmos, aos bytes e aos dados. Por estes e outros motivos o debate acerca da herança digital³⁵ vem continuamente se adensando na última década.

³⁴ Ver DODEBEI, V.; HENRIQUES, R.; WERNECK, M. Evernote e Facebook aceleração tecnológica: arquivos eternos de memórias virtuais?. *Lumina*, [S. l.], v. 7, n. 1, 2014. DOI: 10.34019/1981-4070.2013.v7.20916. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20916>. Acesso em: 10 fev. 2022.

³⁵ Ver TERRA, Aline de Miranda Valverde; OLIVA, Milena Donato; MEDON, Filipe. Aspectos Controvertidos quanto à Herança Digital. *Direito na Era Digital: Aspectos Negociais, Processuais e Registrais*. Editora JusPODIVM, 2022. p. 11- 21.

CAPÍTULO 2. O ARTISTA EM SEU ARQUIVO PESSOAL: AS SINGULARIDADES DO ARQUIVO PESSOAL RUBENS GERCHMAN

No título deste capítulo foi utilizada a preposição “em”, por entendermos que a subjetividade do sujeito está presente e se torna uma marca no arquivo pessoal do produtor. Desse modo, mais que fazer uma relação entre o arquivo e o seu produtor, procuramos evidenciar neste capítulo como as escolhas daquilo que integra (ou deixa de integrar) o arquivo pessoal se pautam na individualidade/ na subjetividade do sujeito e ficam expostas na sua documentação.

Assim, no presente capítulo temos por objetivo compreender a produção de Rubens Gerchman não apenas em suas obras, mas em seu arquivo pessoal, o que possibilita uma problematização e compreensão desse sujeito que vai além da narrativa já divulgada sobre este artista e sua arte. É apenas observando o seu arquivo pessoal que se pode perceber uma intrincada rede de linguagens e usos desses registros que estão conectados às suas produções artísticas. Nesse material particular encontra-se a possibilidade de relativizar algumas narrativas, bem como adicionar categorias de sentido as obras. Em especial, propomos e apresentamos uma articulação entre as dimensões estética, material e afetiva dos documentos acumulados por Rubens Gerchman, associadas aos usos que o artista atribuía à sua documentação, e como a ressignificava visando atender as suas necessidades pessoais e profissionais.

A ida ao arquivo possibilita correlacionar a documentação com o *modus operandi* presente no processo de construção das ideias de Gerchman, pois a materialidade desse conhecimento que é parte do fazer artístico ficou registrada nos documentos, nos quais pode ser observado, por exemplo, as suas lógicas de criação, a escolha dos temas e as soluções estéticas escolhidas nos personagens que evidenciam sua parte autoral visualizada nas obras. Neste estudo, os documentos de Gerchman servirão como base para o encadeamento das ideias e correlação deles com as temporalidades e situações por ele vivenciadas.

2.1. A função social da arte urbana do “garimpeiro do asfalto”: o cotidiano como fonte para a produção da arte de Rubens Gerchman

O que, a meu ver, melhor caracteriza o homem moderno é a multidão. Acredito que minha principal responsabilidade é a de dizer. Quero pessoalmente uma arte de conteúdo em que o homem seja sempre a medida. Faço uma arte urbana e escolho meu material no dia-a-dia (Rubens Gerchman em entrevista a DANTAS, 1966).



Figura 3 – Rubens Gerchman na década de 1960.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman. (RGh0039_02).

O artista plástico Rubens Gerchman (1942-2008)³⁶ é chamado de *garimpeiro do asfalto* pelo fato da sua obra³⁷ ter como fonte de inspiração o cotidiano e os acontecimentos da vida urbana. Nas obras de arte sobre papel Gerchman utilizava diversas técnicas, como xilogravura, serigrafia, desenho, gravura em metal, aquarela,

³⁶ Cronologia de Rubens Gerchman disponível em:

<http://www.institutorubensgerchman.org.br/cronologia.html>. Acesso em: 21 jan. 2021.

Biografia de Rubens Gerchman: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. *Rubens Gerchman* (verbeta). São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2104/rubens-gerchman>>. Acesso em: 21 de Jan. 2021.

Em levantamento estatístico realizado pelo Itaú Cultural acerca dos artistas brasileiros com maior visibilidade nacional e internacional, no período compreendido entre 1987 e 2012, Rubens Gerchman ficou na 15ª posição entre aqueles com maior número de exposições coletivas e individuais. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/01/1215092-waltercio-caldas-e-artista-brasileiro-com-mais-visibilidade-desde-1987-veja-lista.shtml>. Acesso em: 31 mar. 2022.

³⁷ Ver Anexo 1 – Algumas produções artísticas de Rubens Gerchman (1960-2000).

litografia etc. Já nas composições artísticas tridimensionais fazia uso recorrente da assemblage, utilizando materiais como vidro, madeira e até asas de borboleta, entre outros. O artista teve sua aparição no cenário artístico brasileiro a partir da década de 1960 e se engajou nos movimentos artísticos da *Nova Figuração* e *Nova Objetividade*.

Intimamente ligada aos rompimentos da pop art, a Nova Figuração consiste em mudar o tratamento da figura, após o esgotamento da abstração geométrica e informal. Os artistas oscilavam entre usar como objeto da obra de arte motivos de crítica e de neutralidade ideológica. Cunhado pelo crítico Michel Ragon, em 1961, o termo *nouvelle figuration* pretende designar o retorno à figuração, na qual se observa o tratamento livre da figura, fora dos moldes realistas e descritivos tradicionais, a partir de lições retiradas do informalismo, do expressionismo abstrato e da arte pop. [...]. Ela buscava, como o próprio título indica, aproximar-se da vida diária, em suas múltiplas dimensões, através de uma linguagem que apelava ao grotesco e ao fantástico. O impacto das novas linguagens figurativas na arte nacional é imediato, sobretudo em artistas cariocas, como Antonio Dias (1944), Carlos Vergara (1941), Rubens Gerchman (1942-2008), Roberto Magalhães (1940), Ivan Freitas (1932) e Adriano de Aquino (1946), participantes da mostra “Opinião 65” (Memórias da Ditadura - Artes Plásticas na Ditadura – Movimentos Artísticos – Nova Figuração). Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/movimentos-artisticos/nova-figuracao/>. Acesso em: 17 jan. 2021.

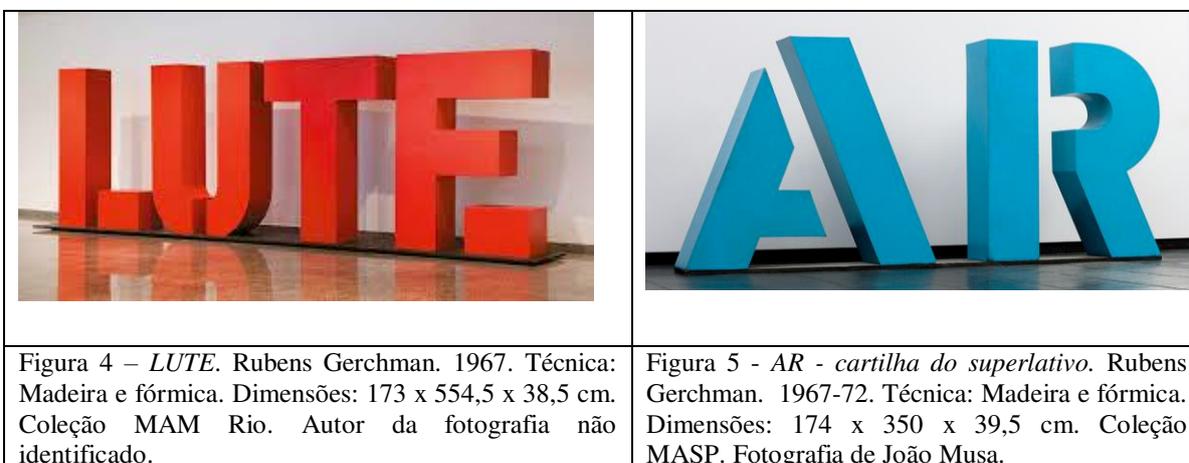
Gerchman foi um dos artistas da vanguarda³⁸ brasileira que certamente teve sua arte impactada pelos acontecimentos brasileiros da década de 1960. Porém a aproximação deste artista com a cultura de massa também tem antecedentes que se relacionam com a influência de seu pai Meer Herschamn, que era publicitário, e realizava trabalhos de artes gráficas para a imprensa, e com as vivências profissionais do artista como diagramador nas revistas *Sétimo Céu*, *Veja*, *Jóia*, *Manchete*. Essas memórias familiares da infância e juventude, em conjunto com as experiências dos movimentos da *Nova Figuração* e *Nova Objetividade* corroboraram na formação do seu modo de produção artística. O processo conceitual da construção de palavras em grandes dimensões como a cartilha do superlativo e os poemas visuais, entre elas o *Lute* (1967), *Ar* (1967-72), *Man*, *Woman*, *Yellow*, *Marazul-marazul*, por exemplo, tem uma

lógica [... de] um desdobramento do sentido. Contra o esquecimento, a palavra inserida numa forma que lhe diz respeito acentua a sua significação.

³⁸ Ver o documentário *Arte Pública* (1967, Curta). “Focalizando, em seus ateliês, os artistas plásticos Abrahan Palatnik, Antonio Dias, Carlos Vergara, Glauco Rodrigues, Helio Oiticica, Ligia Pape, Lygia Clark, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee, e a 9ª Bienal de São Paulo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=teMewMZnI4>. Acesso em: 30 mar. 2022.

É lembrada e ativada. Ao mesmo tempo, há um jogo lúdico nessas relações entre a palavra e a coisa (COUTINHO, 1989).
 Não acho que a palavra em artes plásticas leve a uma visão ‘literária’ do que deveria ser visual ou tátil. Acho importante reduzir a palavra ao essencial, o significado por si só gasto. Quero reaprendê-la (GERCHMAN apud COUTINHO, 1989).

Além disso, há que se ressaltar que a aproximação com as experiências dos poemas neoconcretos foi fundamental na influência da geração de artistas dos anos de 1960, como Hélio Oiticica, Ligia Clark e Amílcar de Castro, em particular, na criação dos livros-poemas (AMARAL, 2003, p. 324), poesia visual, poemas-objeto, poemas espaciais. A partir de uma escrita experimental inserida nas artes plásticas, Gerchman também se apropriou desta estética escrita visual, relacionando a palavra à imagem, e produziu inúmeras obras cujas palavras eram a base para propor reflexões, como por exemplo:



Gerchman produzia obras inteligíveis, a partir de questões cotidianas, com propostas de reflexão e aproximação com o público, que se via retratado nas telas e nos objetos. Nesse aspecto pode ser considerado um artista engajado que produziu a maioria das suas obras com viés político-social.

No Brasil da década de 1960 ocorreram relevantes renovações e propostas de mudança nas artes visuais que tem relação direta com o conturbado e complexo momento político, cultural e ético atravessado pela ditadura civil-militar, decorrente do golpe de 1964 (AMARAL, 2003). Apesar da censura, a produção e criação cultural brasileira, nas suas mais variadas formas (cinema, música, artes plásticas, literatura,

teatro) desempenharam importante papel de resistência e contestação àquele regime Tal inserção, desse então jovem pintor, no meio artístico daquele período foi impactante no decorrer de toda sua trajetória. Nesta década, Gerchman³⁹ se engajou em exposições e publicações que ganharam projeção nacional, como por exemplo: *Opinião 65*⁴⁰, no MAM RJ em 1965; *PARE*, na Galeria G4 em abril de 1966; *Nova Objetividade Brasileira* no MAM RJ em 1967; Boicote Internacional à X Bienal de São Paulo em 1969; Revista *GAM* (Galeria de Arte Moderna); Revista *Malasartes*; entre outros.

Entre os artistas expoentes da década de 1960 há uma mudança significativa de comprometimento com a produção artística, que passa a se ligar a um processo de pensamento vinculado particularmente a crítica social e política. Acerca deste posicionamento, Ferreira, I. M. N., (2012, p. 42) destaca que a “característica marcante da vanguarda dos anos 60 foi a tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos do país”. Dentro deste panorama surgem novos experimentos artísticos e formas de se comunicar com o público, inclusive, com o uso de materiais não convencionais que extrapolam os suportes convencionais da arte, e rompem a barreira do quadro. Segundo Rolnik (2002), se torna uma característica da arte contemporânea, o artista extrapolar o uso

não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura etc.): ele toma a liberdade de explorar materiais os mais variados que compõem o mundo, e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração (ROLNIK, 2002, p. 45).

As fontes de inspiração passam a ser, de modo geral, relacionadas ao cotidiano urbano, e se aproximam dos meios de comunicação em massa, tais como o jornal, o

³⁹ Festival *É Tudo Verdade - It's All True*, 2022. Documentário *Rubens Gerchman: O Rei do Mau Gosto*. Direção: Pedro Rossi. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. 77', digital, colorido, 2022. Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/br/filme/50065-Rubens-Gerchman-O-Rei-do-Mau-Gosto> ou <https://www.etudoverdadeplay.com.br/film/rubens-gerchman-o-rei-do-mau-gosto/>. Acesso em: 01 abr. 2022.

O documentário *Rubens Gerchman: O Rei do Mau Gosto* abrange “o período de 1963 a 1978” e “retrata o fazer artístico e a atuação política de uma geração que soube, entre o pop e o conceitual, criar imagens de um Brasil que deixava de ser predominantemente rural e passava pelos anos mais duros de sua vida política”.

⁴⁰ A exposição *Opinião 65* ocorreu no MAM-RJ, de 12 de agosto a 12 de setembro de 1965, e reuniu os principais expoentes da arte contemporânea brasileira da década de 1960, como Antonio Dias, Pedro Escosteguy, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Ivan Serpa, Gastão Henrique, entre outros.

cinema. Todas estas proposições não podem ser desvinculadas de uma tentativa de experimentações artísticas que tinha por objetivo se opor aos processos autoritários de cerceamento das liberdades característicos da ditadura. Desse modo os artistas buscavam afirmar em suas obras a ideia de liberdade propondo um estranhamento entre os discursos e a imagem.

Apesar da *Pop Art* ter algumas características visuais que podem ser num primeiro momento, entendidas como próximas a arte produzida por Gerchman, o artista recusava o rótulo de *Pop Art* nas suas obras. Em uma entrevista do ano de 1966 ele declara: “[...] é bom acabar de uma vez por todas com essa besteira de dizer que nós fomos influenciados pela *pop art* norte-americana” (Rubens Gerchman. *O Jornal*. 29/05/1966. RGh0026). Já nos anos 2000 em outra entrevista, Gerchman novamente se posiciona dizendo:

a gente não falava de *Pop Art*. Essa informação aparece na Bienal. A gente falava da *Nova Figuração*. Eu pertencço a uma geração que junto com o Antonio Dias, Roberto Magalhães, [Carlos] Vergara. A gente falava da *Nova Figuração*, que era uma solução, era uma reação, talvez, contra a arte abstrata francesa, importada, europeia, que predominava nas bienais, nos salões, etc. {entrevistador: A *Pop Art* tinha uma temática muito diferente da de vocês}. É porque **nós estávamos numa linha mais política, engajada, de crítica social**. A *Pop Art* era uma arte muito mais, vamos dizer, hedonista, de glorificação do consumo, era dos mitos deles. Nós estávamos numa sociedade recém-saída..., ela estava recém se industrializando, no final dos [anos] 50. Indústria automobilística, etc. A euforia do Juscelino Kubistchek, teve a bossa nova, o cinema novo, tudo isso nos deu, vamos dizer nutrientes. A gente era muito alimentado por isso (Entrevista de Rubens Gerchman ao programa *O Mundo da Arte*⁴¹, [200?]) (Grifo nosso).

O artista plástico Carlos Vergara, em depoimento para o projeto de pesquisa e entrevistas *Rubens Gerchman: com a demissão no bolso*⁴², também renega o título de

⁴¹ Entrevista de Rubens Gerchman ao programa *O Mundo da Arte*, [200?]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=azXe8FKgzH0>. Acesso em: 22 mai. 2022.

⁴² Entrevista com Carlos Vergara para o projeto de pesquisa *Rubens Gerchman: com a demissão no bolso*. Disponível em: <http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>. Acesso em: 02 abr. 2022.

“O projeto de pesquisa e entrevistas *Rubens Gerchman: com a demissão no bolso* teve como meta ampliar o acervo histórico e documental sobre o pensamento pedagógico que norteou a fundação da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage em 1975, no Rio de Janeiro, pelo artista Rubens Gerchman. Sob a administração de Gerchman, entre 1975 e 1979, a EAV tornou-se o epicentro cultural do Rio de Janeiro e ficou configurada como um espaço de resistência ao regime autoritário que governava o Brasil no período, a ditadura militar. A convivência de alunos e professores em cursos “livres”, o lazer integrado ao aprendizado artístico e o trânsito aberto entre as diversas disciplinas implementadas são apenas alguns dos aspectos desta didática peculiar que uniu arte e educação, que este estudo aqui apresentado registra e torna disponível universalmente. A experiência pedagógica e livre da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage durante a gestão de Gerchman, a partir de agora, serve como

Pop Art. Acerca da arte produzida por ele, por Gerchman e os demais artistas da *Nova Figuração*, Vergara opina o seguinte:

O trabalho da gente/e a gente sempre foi muito informado de tudo o que acontecia, nós sabíamos tudo o que acontecia no mundo. Sabíamos tudo o que acontecia no Japão, no eixo Amsterdã-Bélgica com o grupo Cobra, a gente sabia o que estava acontecendo com a nova figuração francesa, a gente sabia o que estava acontecendo no começo da pop arte americana, a gente conhecia os desenhos do Oldenburg, a gente sabia o que estava/e a gente sabia que **a gente tinha paralelos e diferenças, quer dizer, nos chamar de pop artistas é de uma estupidez gigantesca. Estupidez é meio forte, eu sou meio sanguíneo. É uma ingenuidade, simplesmente porque a gente estava incorporando a questão do cotidiano na nossa imagem. Isso não é pop, porque um pop crítico como nós fizemos/o pop de Andy Warhol é uma ironia do crescimento da sociedade americana e nós não tínhamos essa ironia, na verdade era uma nova figuração crítica sobre uma realidade brasileira** (VERGARA, Carlos. [2014]. Depoimento/entrevista para Clara Gerchman e Bernardo Pinheiro para o projeto de pesquisa e entrevistas “Rubens Gerchman: com a demissão no bolso”). **(Grifo nosso).**

Ou seja, no entendimento tanto de Rubens Gerchman, quanto de Carlos Vergara é um equívoco identificá-los como artistas da *Pop Art*, pois para eles, o que produziam não era apenas um recorte simplório de temas da atualidade ou críticas singelas ao consumo de massa. Na percepção desses artistas, suas obras adentravam nas questões sociais, morais, éticas e políticas da época, como era proposto na *Nova Figuração*.

De acordo com Moraes (2019), a cultura de massa relacionada com as questões sociais se torna a base da produção dos movimentos da *Nova Figuração* e da *Nova Objetividade* e os artistas brasileiros disseminam uma produção que rompe com modelos e formas, e que perpassa por um viés contestatório e libertário que evidenciava a responsabilidade social da arte.

A aproximação da arte com a realidade não era uma novidade no fazer artístico, como pontua Cavalcanti (2007, p. 89), porém como a pesquisadora destaca, “os artistas contemporâneos ampliam seu campo de ação, fazendo da vida matéria da arte”. Nesse sentido, a arte contemporânea não se separa das questões da vida cotidiana e conceitualmente propõe a sua *problematização*, se aproximando assim de uma arte que

referência didática para a prática das artes plurais, além de atuar construtivamente na história da arte do Brasil” (INSTITUTO RUBENS GERCHMAN).

impulsiona e estimula discussões acerca do social. Esse entendimento vai ao encontro do posicionamento de Rolnik (2002), para quem

um dos aspectos do que muda e se radicaliza no contemporâneo [...] é que, a partir do momento em que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos. [...]. A arte é, portanto, uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo (ROLNIK, 2002, p. 45-46).

A pesquisadora Aracy Amaral (2003, p. 323), em seu livro *Arte Para Quê: A Preocupação Social na Arte Brasileira (1930-1970)* busca identificar qual seria a função social da arte e do artista, e para responder a questão, articula algumas relações entre arte, política e sociedade. A autora faz referência ao texto de Ferreira Gullar, *Cultura Posta em Questão*, publicado no ano de 1964, como sendo um dos precursores do debate e questionamento acerca da função da arte e do papel do artista na sociedade (AMARAL, 2003). E responde citando Gullar: “o artista exercerá função social na medida em que tenha consciência de sua responsabilidade e compreende que a arte é um meio de comunicação coletiva” (AMARAL, 2003, p. 327).

Entre os artistas da década de 1960 que produziram arte engajada com viés social-político, Amaral (2003, p. 329) cita Rubens Gerchman, Antônio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Nelson Leirner, entre outros, cujas obras, segundo a autora possuem visivelmente essa temática.

Acerca do entendimento que Gerchman tinha da sua responsabilidade e do seu papel social como artista, ele dizia: “o que verdadeiramente conta é reincorporar a pintura, a arte, nos valores éticos que a fazem uma parte constitutiva da vida humana” (GERCHMAN, 1966). Ainda sobre a importância da arte e sua divulgação para o público, Gerchman registrou sua impressão sobre o assunto no caderno de artista nº 20, ao escrever o seguinte:

não concordo com a passividade de certos artistas que se contentam com a comunicação de seus quadros a [um] número pequeno de expectadores. A pequenos grupos de 10 pessoas. Arte para esta pequena elite não tem sentido para mim. Isto prova um grande conformismo por parte destes artistas. É a própria mediocridade do ambiente artístico brasileiro, a memória privilegiada. É a aceitação por parte destes artistas da situação de hoje. Me

interesse sempre por este público crescente e com potencial (GERCHMAN, Rubens. Caderno de artista nº 20. Fonte: Instituto Rubens Gerchman).

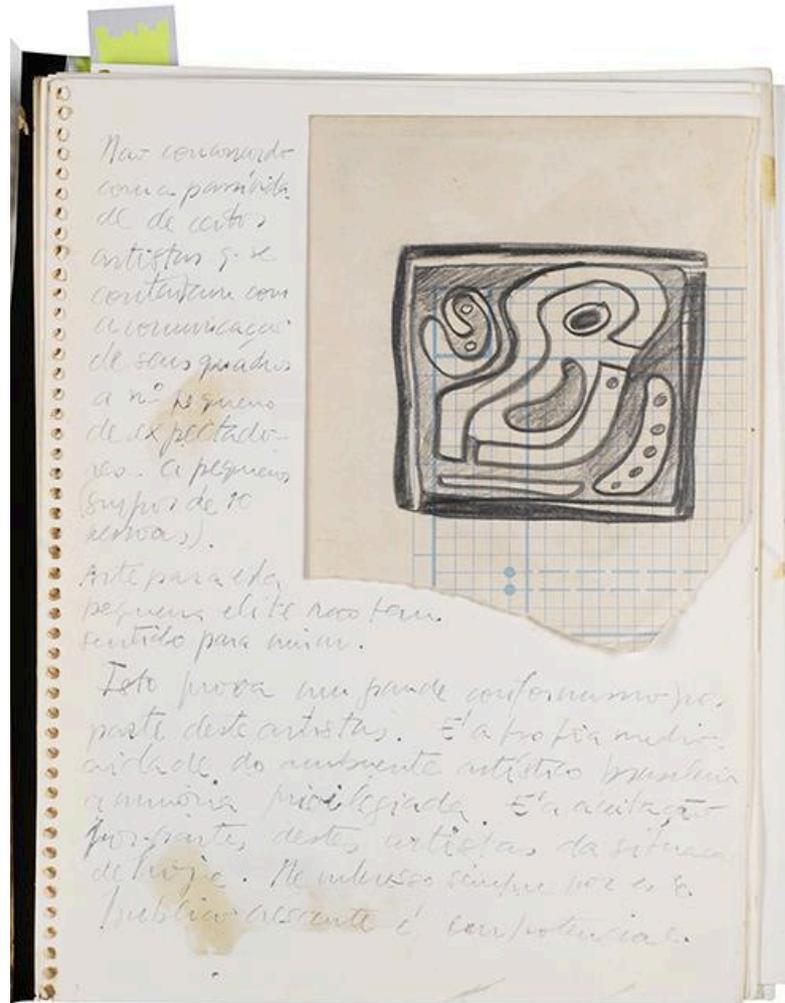


Figura 6 – Caderno de artista nº 20, página 23. Rubens Gerchman.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Mesmo com o intuito de expandir sua arte para além das galerias, o artista expressava ter consciência da dificuldade que era atingir “a todos”, em particular aqueles por ele tanto retratados, o povo. Em entrevista para *O Jornal*, em maio de 1966, Gerchman discorre sobre esta situação, falando sobre a dificuldade de levar ao povo uma mensagem com um posicionamento de inconformismo, sem que ela tenha sido modificada em uma linguagem comercial, pela classe que domina ‘status quo’ dos grandes meios de divulgação (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. RGh0026).

Os artistas e críticos de arte⁴³ que compunham o movimento da *Nova Objetividade* assinaram *A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda*, na qual defendiam “a liberdade de criação, o emprego de uma linguagem nova, a análise crítica da realidade e a ‘utilização de meios capazes de reduzir à máxima objetividade o subjetivismo’” (NOVA Objetividade Brasileira. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021).

Esse engajamento crítico-artístico do movimento tem como marco o ano de 1967, quando se

realizou no MAM-RJ o primeiro balanço da arte brasileira de vanguarda, depois de publicar um manifesto. Era a “*Nova Objetividade Brasileira*”, uma espécie de balanço das correntes de vanguarda e de suas intenções políticas. Nela, reuniam-se diferentes vertentes da vanguarda nacional como a arte concreta, o neoconcretismo, a nova figuração (em torno da ideia de “nova objetividade”). A noção começou a ser definida por Hélio Oiticica (1937-1980) no evento *Propostas 66*, em São Paulo. Oiticica defendia o termo “nova objetividade” como o que mais fielmente traduzia as experiências das vanguardas brasileiras em geral. A proposta central era explorar o “objeto”, a arte sensorial, que romperia os limites entre público e obra, calcada no suporte tradicional (o quadro, a escultura), e a atitude contemplativa. O público deveria experimentar, inclusive sensorialmente, a obra” (Memórias da Ditadura – Artes Plásticas na Ditadura - Movimentos Artísticos - Nova Objetividade). Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/movimentos-artisticos/nova-objetividade/>. Acesso em: 17 jan. 2021.

[...]. A criação de objetos de diversos tipos, bem como a defesa de soluções propriamente nacionais, que não sejam cópias do que se produz nos centros internacionais, definem o espírito central da mostra, espécie de balanço dos diversos caminhos trilhados pela arte nacional. Tomada de posições políticas, superação do quadro de cavalete, participação corporal, tátil e visual do espectador, eis os ingredientes básicos da nova objetividade, que não almeja ser um movimento artístico, nos termos de Hélio Oiticica. “A nova objetividade”, diz ele, “sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como por exemplo foi o cubismo e também outros ismos constituídos como unidades de pensamento), mas uma ‘chegada’ constituída de múltiplas tendências, onde a falta de ‘unidade de pensamento’ é uma característica importante (...)”. Em outras palavras, a exposição não pretende constituir um grupo artístico e sim ser a confluência de diferentes tendências”. NOVA Objetividade Brasileira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81894/nova-objetividade-brasileira>>. Acesso em: 17 de Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia.

⁴³ “Assinado por Hélio Oiticica, Antonio Dias (1944), Carlos Vergara (1941), Rubens Gerchman (1942-2008), Lygia Pape (1927-2004), Glauco Rodrigues (1929-2004), Carlos Zilio (1944), Mário Pedrosa, Maurício Nogueira Lima (1930-1999)” (NOVA Objetividade Brasileira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81894/nova-objetividade-brasileira>>. Acesso em: 17 de Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia).

Nos anos de 1960, artistas como Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Pedro Escoteguy, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Lygia Pape, Lygia Clark, Carlos Zílio, Antônio Manuel, Wesley Duke Lee, entre outros, vivenciaram um momento transgressor nas artes visuais brasileira, o que provocou uma efervescência e grande diversidade de produção que superou o modelo tradicional da pintura. Naquele período foram realizadas ações coletivas com a ocupação de espaços por meio dos *happenings*, que contavam com a participação ativa do espectador/visitante do evento, saindo da mera contemplação para uma relação que priorizava as sensações vivenciadas com a experiência artística (FERREIRA, I. M. N., 2012, p. 48 e 51).

O termo *happening* é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista. [...]. O *happening* ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. [...]. O *happening* é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida. [...]. Uma "nova arte concreta", propõe o artista, no lugar da antiga arte concreta abstrata, enraizada na experiência, na prática e na vida ordinária, matérias-primas do fazer artístico. De acordo com Kaprow, os *happenings* são um desdobramento das assemblages e da arte ambiental, mas ultrapassa-as pela introdução do movimento e por seu caráter de síntese, espécie de arte total em que se encontram reunidas diferentes modalidades artísticas - pintura, dança, teatro, música. [...]. O *happening* tem como eixo uma atitude de rechaço à crítica e às galerias de arte. O chamado neo-realismo carioca - Antonio Dias (1944), Rubens Gerchman (1942-2008), Carlos Vergara (1941), Pedro Escoteguy (1916-1989) e Roberto Magalhães (1940) - envolve-se com o espetáculo e exposição coletiva *PARE*, em 1966. O evento, comandado pelo crítico Mário Pedrosa (1900-1981) e inspirado nos programas de auditório do Chacrinha, é considerado por certos comentaristas como o primeiro *happening* no Brasil (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021).

Gerchman participou do *Happening* organizado por David Zingg, em 1966, realizado na Galeria G-4, com a exposição coletiva *PARE*, que tinha uma proposta plurissensorial e experimental. Nesta exposição, Gerchman apresentou uma performance que fazia referência as dificuldades cotidianas do brasileiro. Segundo o artista

foi, esse happenig, a minha primeira experiência no sentido de colocar o espectador dentro de uma estrutura de madeira, revestida de plástico transparente, dentro da qual ficava preso (o plástico era grampeado depois) como em uma jaula. Pelo lado de fora, eu pintava o plástico com spray colorido, fazendo os espectadores desaparecerem paulatinamente por detrás das cores. Acabada a pintura, estava acabado o happening, e os espectadores tinham de debater-se lá dentro para arrebentar a estrutura de madeira e libertar-se. Pregado por fora, havia um cartaz: ‘Elevador Social’”.

[...]

Era uma tentativa de nos situar, ao homem brasileiro, subdesenvolvido. Os participantes chegaram com uma mala, de onde retiraram cartazes, que eram colocados sobre uma parede negra, ao fundo. O primeiro cartaz dizia: “Como é o Homem?” Aparecia então um manequim representando o sexo masculino, e no seu peito havia um coração com os dizeres: “Sem gordura animal”. Segundo cartaz: “Que é que o Homem come?” E aparecia um *menu* de botequim (pratos feitos) e um retrato de *pin-up*. Terceiro cartaz: “O Homem é o que come?” E saía da barriga do manequim um outro cartaz, que era exposto ao espectador: “Subnutrido”. Saíam ainda, da barriga do manequim uns saquinhos de água e plásticos de cor, sugerindo suas vísceras. Quarto cartaz: “O Homem é um animal racional?” E instrumentos de trabalho eram retirados da barriga do boneco. Quinto cartaz: “Como é o animal?” Aparecia então um porco rosado, e por detrás dele o não menos famoso ídolo da TV e das massas: o nosso Chacrinha, com suas buzinas à guisa de cornos, que foi imediatamente coroado com tranças de cebola. Aos gritos de “Que é que o povo come?” chovia feijão do teto, sobre os espectadores, atentos e ávidos de sensacionalismo” (GERCHMAN, Rubens. Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente. Documento impresso. Revista *GAM – Galeria de Arte Moderna*, nº 07, junho de 1967, p. 10 e 13).

- ① COM O E O HOMEM ?
 - ② MANEQUIM 
 - ③ O QUE E' QUE O HOMEM COM E ?
 - ④ Memi e retrato de vedete
 - ⑤ O HOMEM E' O QUE COM E ?
 - ⑥ parte interna, tripas, e cantag-o
(homem não come)
 - ⑦ O Homem E' UM ANIMAL RACIONAL ?
Tiro instrumento de trabalho.
 - ⑧ COM E' UM ANIMAL ?
 - ⑨ PORCO 
 - ⑩ ~~Fim~~ Sai porco e entra Abelardo CHACRINHA!
- 

Figura 7 - Rubens Gerchman, *Sem título [Gordura animal]*, 1965, Rio de Janeiro, decalque em letra-set sobre cartolina triplex, 29.7 x 21.1 cm. Acervo e *Estudo para o Happening da Galeria G4*, Rio de Janeiro, 1966. Acervo Instituto Rubens Gerchman.



Figura 8 - Rubens Gerchman na exposição *PARE*, em 1966. Fonte: Instituto Rubens Gerchman (RGf01300 a RGf01307).



Figura 9 - Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy na exposição *PARE*, em 1966. RGf01300 a RGf01307. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Sobre o *happening* na galeria G4, em documento datilografado presente no arquivo pessoal de Gerchman, o artista escreve que achava esta palavra “imprópria para a língua portuguesa, e principalmente para o que nos propomos a fazer, que é acabar com a inércia dos espectadores diante de um quadro ou de um objeto. É necessário que se acabe com a atitude de bela-adormecida que muitos espectadores tomam. É preciso fazê-los agir e pensar” (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. Documento datilografado).

Os acontecimentos do *happening* foram noticiados como um marco, sendo na época anunciado como o primeiro a ocorrer no Brasil⁴⁴. O jornalista José Carlos Oliveira, do *Jornal do Brasil* destacou:

foi espetacular – mas será preciso algum tempo até que as pessoas se dêem conta disso. Falo da noite do *happening*, realizada na Galeria G-4, em Copacabana. Antes de mais nada a multidão – uma raça nova de frequentadores de galerias, mocinhas ié-ié, meninos, senhoras bastante

⁴⁴ No ano de 1963, Wesley Duke Lee também realizou uma *performance*, por isso há divergências se o *happening* da Galeria G4 pode ser considerado o primeiro (ZANINI, 1994 apud FERREIRA, I. M. N., 2012, p. 48).

idosas. Nada de intelectual, mas tudo muito sofisticado (OLIVEIRA, 1966).
(Fonte: Instituto Rubens Gerchman, RGh0025).

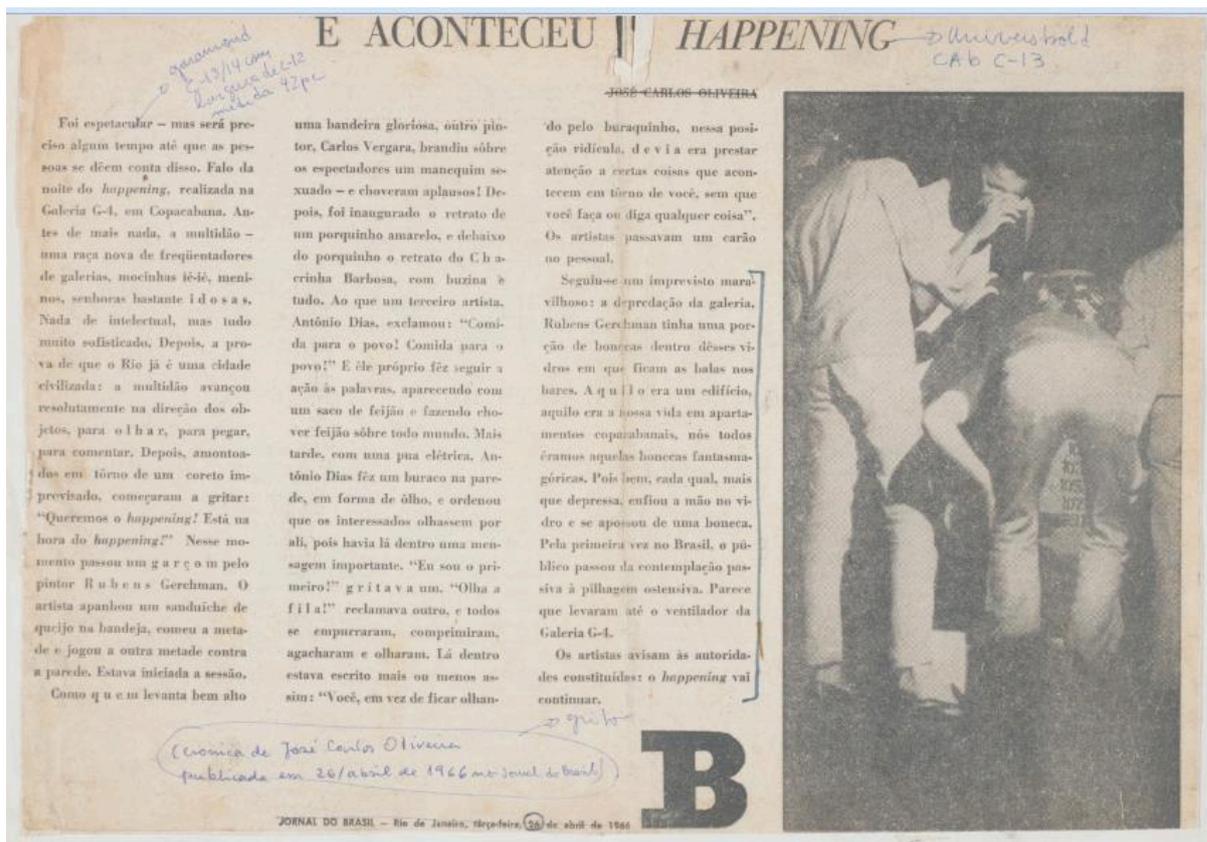


Figura 10 - Notícia sobre o happening na exposição *PARE*, em 1966. OLIVEIRA, José Carlos de. *Jornal do Brasil*, Caderno B. *E aconteceu O Happening*, 26/04/1966, Rio de Janeiro.

Fonte: Instituto Rubens Gerchman (RGh0025)

Cavalcanti (2007, p. 89) destaca que na arte contemporânea o caráter contemplativo perde espaço para a presença ativa da experimentação, o que a pesquisadora define como sendo o desenvolvimento de uma relação fenomenológica do espectador com a arte. Segundo a autora (2007, p. 89),

[...] o significado da obra contemporânea provém do espaço onde ela existe. O espaço real, e não um espaço metafórico, faz parte da proposição. Ou seja, os aspectos exteriores ao objeto determinam o que ele é. Portanto, a relação com esse objeto não é de contemplação, mas fenomenológica (CAVALCANTI, 2007, p. 89).

Na arte gerchmaniana, segundo o crítico de arte Wilson Coutinho (1989), a fenomenologia é o espaço urbano, apreendido em suas obras, principalmente, pela narrativa das notícias jornalísticas sobre violência, cotidiano, entre outros temas que o

artista colecionava. Estes materiais coletados por Gerchman compõem a essência do seu arquivo pessoal e são a alma das suas obras. Ainda de acordo com Coutinho (1989) é nesse “complexo urbano” que o artista encontra “sua verdadeira antropologia”.

Rubens Gerchman possuía um olhar apurado e conseguia transformar em arte todo tipo de situação fosse esta efêmera ou indelével. Em suas obras de arte e pinturas eram inseridos objetos e situações do cotidiano que continham materiais referentes tanto as suas memórias individual, quanto coletiva, que retratavam a sua família, a sua identidade e o sujeito suburbano⁴⁵.

As obras *A Cidade* e *A Praia*, produzidas em 1965 faziam parte da série *Povo*, um conjunto de quinze painéis com essa temática⁴⁶. Em reportagem do periódico *O Jornal (RJ)*, sobre este conjunto de painéis, o jornalista Flávio Eduardo diz:

são os ônibus da cidade, são os elementos desumanizados que o homem faz do próprio homem, em que o homem tornado objeto aparece numa caricatura trágica, porém intencional Rubens Gerchman refere-se a este mundo condenado e desfigurante. Que consiga dar sentido a ele através da arte, é o mérito da sua pintura (Flávio Eduardo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Painel Rubem [sic] Gerchman. 1965) (Fonte: Instituto Rubens Gerchman, RGh0020).

⁴⁵ RG6279. Filmografia de Bernardo Pinheiro. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/40674161/RG6279/modules/246629641>. Acesso em: 01 mar. 2022.

⁴⁶ Ver na hemeroteca do artista o documento RGh0019.

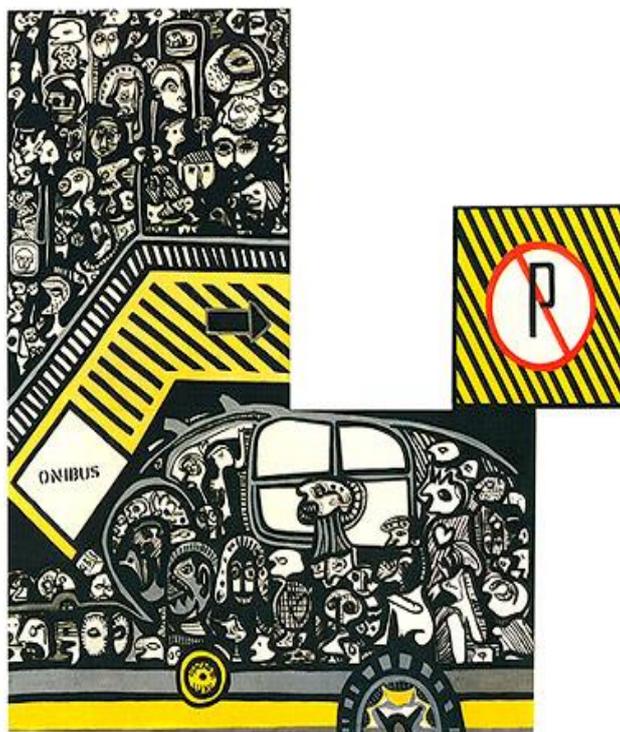


Figura 11 – *A Cidade*. Rubens Gerchman. 1965. Técnica: acrílica e tinta industrial sobre madeira.
Dimensões: 244.00 cm x 140.00 cm. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Em outra reportagem sobre arte, da revista *O Cruzeiro*, de 02 de outubro de 1966, Gerchman e os artistas Hélio Oiticica, Antonio Dias, Roberto Magalhães, Gastão Manoel Henrique, Samuel Szpigel, Mona Gorovitz, Flávio Império, Ferro, Efísio Putzolu, Pedro Geraldo Escosteguy, Waldemar Cordeiro, Glauco Rodrigues, Lygia Clark, e o grupo REX são denominados como artistas de vanguarda da *antiarte* que estavam movimentando e provocando mudanças bruscas no processo de transformação das artes plásticas (LIMA, 1966, p. 44-53) (Fonte: Instituto Rubens Gerchman, RGH0032_046 a 055).

Arte de vanguarda, antiarte - **Na arte de hoje, é importante comunicar. Os meios são secundários** [...] **“a arte, para não ser alienada (o termo é bem atualizado), busca novas formas de expressão e de comunicação, que sejam compatíveis com as tensões e os anseios de nossa época”**. [...] **“A arte contemporânea procura criar [...] um elo mais forte na comunicação espectador-artista. Visa cada vez mais a alcançar uma participação ativa do espectador perante a obra. Faz com que o artista abandone sua posição privilegiada e, como Homem, viva, sinta e absorva a realidade que o cerca.** [...] Se agora as mudanças são bruscas, sucedendo-se num ritmo louco, há de se convir que assim é porque o artista de agora, criador fecundo e liberto de preconceitos, pensa, age e realiza em completo acordo com a dinâmica de nossos dias. Esta é a sua maneira de participar (LIMA, Marisa

Alves de. Arte, Antiarte ou o Quê? *O Cruzeiro*, 02 de outubro de 1966, p. 44-53). (Fonte: Instituto Rubens Gerchman, RGh0032_046 a 055) (Grifo nosso).



Figura 12 – Reportagem Arte, Antiarte ou o Quê? LIMA, Marisa Alves de. *O Cruzeiro*, 02 de outubro de 1966, p. 44- 53. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, RGh0032_046 a 055.

Durante esta entrevista Gerchman diz que “ele faz uma arte urbana, tendo como assunto o dia-a-dia. Ele crê que o ato físico de construir pintura ou escultura pouco difere do trabalho de marceneiro ou do pintor de cartazes. E acrescenta que faz uma arte de conteúdo, em que o homem seja sempre a medida” (LIMA, Marisa Alves de. *Arte, Antiarte ou o Quê? O Cruzeiro*, 02 de outubro de 1966, p. 44- 53). (Fonte: Instituto Rubens Gerchman, RGh0032_046 a 055).

Há naquele período uma tentativa de promover a “socialização da arte”, não restringindo a espaços elitistas e proporcionando sua divulgação e inserção em variados meios e locais. De acordo com a crítica e curadora de arte Aracy Amaral (2003, p. 25),

configuram-se em três direções essa problemática do artista contemporâneo: como fazer que o produto de seu trabalho tenha uma comunicação com um público mais amplo; que sua obra possa refletir uma participação direta em seu contexto social; e, eventualmente, a participação dessa obra para uma eventual ou desejável mudança da sociedade (AMARAL, 2003, p. 25).

A experimentação artística proposta por Gerchman alterava a ‘realidade fixa’ em realidade fluente/fluída, num movimento criativo impulsionado pela capacidade de criar algo novo a partir do real. O material que servia de base para sua inspiração era, em sua maioria, oriundo das manchetes de jornais e revistas. Destas imagens jornalísticas produziu a grande maioria das suas telas, exibindo uma multidão ‘supostamente’ anônima, com rostos de personagens da vida real que se transformavam em retrato do coletivo popular. São recorrentemente apresentados em suas pinturas o sujeito suburbano, as lindonéias, assim como uma arte denunciativa acerca das condições cotidianas vivenciadas.

Para Amaral (2003, p. 04),

a realidade, [...] é não apenas como uma temática, mas uma posição definida por parte de muitos artistas. Em decorrência, assim, das intensas agitações sociais [...], o artista se sente impelido a participar, ele também, com sua produção, de eventos que o chocam vivamente, como guerras, revoluções, perseguições, injustiças sociais (AMARAL, 2003, p. 04, grifo nosso).

A arte passa a ser acionada também para denunciar, seja de modo sutil ou evidente, sobre a realidade social, e questões como: com quem o artista se comunica e o que almeja comunicar passa a ser parte essencial do fazer artístico (AMARAL, 2003). Ainda de acordo com Amaral (2003, s/p), “o artista [...] passa, cada vez mais, a se indagar sobre a função social de sua produção, seu público e como colocar sua obra a serviço de alterações da estrutura de uma sociedade injusta”.

No período da década de 60 Gerchman produziu obras cujas imagens refletem a dimensão política da história brasileira e da memória dos acontecimentos daquele período, com críticas e denúncias através da arte, como as seguintes: *Desaparecidos 1, João da Silva nº 1e João da Silva nº2* (1965); *Os Desaparecidos 2* (1966); *Desaparecidos* (1967); *Os Desaparecidos* (1968).

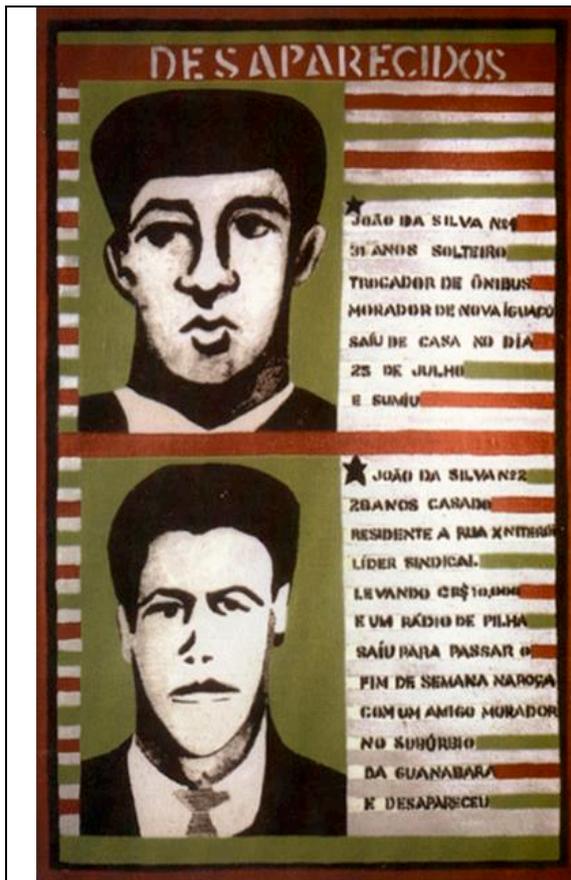


Figura 13 - *Desaparecidos 1, João da Silva nº 1 e João da Silva nº 2*, 1965. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figura 14 - *Os Desaparecidos 2*. Rubens Gerchman. 1966. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figura 15 - *Desaparecidos*, 1967. Rubens Gerchman. Fonte: Galeria de Arte Ricardo Camargo.



Figura 16 - *Os Desaparecidos*, 1968. Rubens Gerchman. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Nas obras da série *Desaparecidos*, os rostos são retratados como nos cartazes e anúncios de pessoas desaparecidas. Acerca destas obras podemos levantar algumas hipóteses. A primeira é acionada ao lembramo-nos das características do estilo gerchmaniano, acerca do uso de personagens reais para a composição da sua obra. Desse modo, o impacto destas imagens se torna ainda maior, pois os sujeitos pintados nas telas do artista possivelmente, não são ficcionais. O título dessas obras carrega um forte significado e se refere a pessoas que sumiram. Esta era uma situação que ocorria com frequência durante a ditadura civil-militar devido à captura daqueles que eram opositores do regime.

Além dessa interpretação também cabe levantar outra hipótese: Gerchman pode ter feito uso de imagens de pessoas desaparecidas por outros motivos, cuja busca também era divulgada nos jornais da época. Uma terceira possibilidade é que o artista tenha feito uso de rostos que realmente foram publicados em jornais da época, mas por qualquer outro motivo, que não tenha relação direta com o desaparecimento de pessoas. De qualquer modo, a partir do uso das imagens dessas personagens associadas à palavra *Desaparecidos*, o artista conseguiu colocar em voga questões problemáticas de situações reais e provocar reflexões no público acerca do contexto vivenciado, e utilizou a arte como ferramenta de questionamento. Na pesquisa em seu arquivo pessoal estas hipóteses são corroboradas.

Partindo da perspectiva de Didi-Huberman (2017, *s/p*)⁴⁷ acerca da dimensão política das imagens, e compreendendo que as obras de Gerchman, também possuem valor imagético, elas poderiam ser enquadradas como *sublevações*⁴⁸ contra as situações política, social, econômica, ética etc. Ao comentar sobre as fotografias que registraram cenas do holocausto aquele autor diz que “as imagens não são apenas coisas para representar” e “toda imagem tem uma dimensão política”. Apesar de Didi-Huberman estar se referindo a uma situação específica, sua fala pode ser ampliada para outras

⁴⁷ Versão traduzida da entrevista de Georges Didi-Huberman por André Langer na *Revista IHU (Instituto Humanitas UNISINOS)*, 2017. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/568830-as-imagens-nao-sao-apenas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>. Acesso em: 26 mar. 2022.

⁴⁸ Ver a entrevista sobre a exposição *Sublevações (Soulèvements)* com curadoria de Georges Didi-Huberman. Georges Didi-Huberman: “Les possibles d’une imagination politique”. Entrevista de Magali Jauffret. *L’Humanité*, 18 out. 2016. Disponível em: <https://www.humanite.fr/loisirs-sorties-culture/entretiens/georges-didi-huberman-les-possibles-dune-imagination-politique>. Acesso em: 26 mar. 2022.

percepções, incluindo àquelas que podem se enquadrar na ótica de uma arte denunciativa e política, como as propostas na obra de Gerchman, haja vista que sua obra pode ser entendida como um tipo de testemunho e um “legado de memória”.

Acerca da reprodutibilidade da imagem e sua relação com a obra de arte, podemos incluir a perspectiva de Benjamin (1996), segundo o qual, a obra de arte possui o que ele define como aura, que seria a característica que define a singularidade e autenticidade da obra diante da possibilidade da sua reprodutibilidade. Isto também poderia ser entendido como o valor de unicidade que é atribuído aos documentos de arquivo, pois por mais que possam ser feitas cópias, existe apenas um único documento original. Nesse sentido cabe refletir acerca do papel da reprodutibilidade de imagens de obras de arte, pontuando que estas reproduções contribuem na difusão da obra para inúmeros espaços e públicos a tornando mais conhecidas.

De modo geral, podemos dizer que a obra de arte circula por espaços e circuitos específicos, como museus, galerias, exposições, mostras, eventos etc. E para a grande maioria das pessoas o “contato” com a obra ocorrerá apenas por meio da reprodução da sua imagem (em fotografias, jornais, internet, livros didáticos/de arte/ etc) e, portanto, a memória que a maioria das pessoas terá será da reprodução da obra e não da obra em si. Nesse sentido, a crítica de Benjamin (1996) acerca da reprodutibilidade técnica, pode ser repensada, pois é o compartilhamento da imagem, que, de certa forma, possibilita a difusão da obra, o acesso e “contato” com ela, ainda que não presencialmente. Com isso, por mais que a obra em si seja a detentora da aura, são as suas reproduções que a tornam mais conhecida e contribuem para a manutenção dessa aura. A possibilidade de visualizar a imagem da obra não substitui o impacto visual e emocional provocado pelo contato direto com a obra, mas pode ampliar as sensações e percepções sobre ela, pois a divulgação de imagens da obra, de certo modo, contribui na expansão da aura da obra de arte e reforçam a função social da arte, anteriormente comentada.

Ainda sobre a capacidade das imagens ativarem dispositivos da memória referentes a acontecimentos políticos, as obras de Gerchman também podem ser acionadas, a partir do que o pesquisador Javier Lifschitz (2014) define como “agenciamentos da memória política”, que são os usos políticos envolvidos nas disputas das memórias. Lifschitz (2014, p. 154) esclarece que os “suportes materiais que

remetem a lutas e conflitos, a genocídios ou a acontecimentos de violência política que causaram mortes ou desaparecimentos [...] provocaram e continuam a provocar debates e ameaças”. Ainda, de acordo com o autor “o campo da memória política precisa de suportes” (2014, p. 155).

Parte da produção artística de Gerchman dialoga e se insere no contexto ditatorial e pós-ditatorial da América Latina, e desse modo, a sua obra, assim como seu arquivo pessoal, podem ser ativados como suportes materiais agenciadores de memórias sociais e coletivas, que expressam manifestações dos conflitos gerados pela violência. Portanto, a partir desse conjunto documental e artístico podem ser levantadas discussões que possibilitam compreender e debater acerca das transformações sociais, resistências, traumas, enfrentamentos e lutas sociais, entre outras questões.

Desde o início da sua carreira Rubens Gerchman demonstrou certa preferência pelas temáticas sociais, o que definiu e demarcou uma das principais características da sua obra, a pintura com teor urbano. Acerca desta característica é relevante que no seu arquivo pessoal conste uma vasta quantidade de jornais e revistas, mais precisamente 2.507 recortes, guardadas pelo artista para também servir como fonte para suas obras. Nestes documentos encontramos reportagens com temáticas que eram de interesse do artista como multidões, futebol, violência, mulheres etc. Além de conteúdos sobre suas exposições, reportagens/entrevistas acerca da sua vida e obra, e críticas por ele escritas.

A partir das informações obtidas por meio do levantamento realizado nos 385 jornais e revistas acumulados por Gerchman até a década de 1970 foi possível descobrir que um dos primeiros recortes guardados por Gerchman é uma crítica literária de José Paschoal Rossetti sobre o livro *Lamentações de Curitiba*, do escritor Dalton Trevisan⁴⁹, publicado no Suplemento Literário do *Jornal Estado de São Paulo*, no ano de 1964⁵⁰

⁴⁹ “Dalton Trevisan nasceu em 1925 e estreou na literatura aos 20 anos. Na década de 1940, editou a Revista Joaquim, importante publicação que se tornou porta-voz dos escritores, críticos e poetas nacionais. Trevisan é considerado o maior escritor de contos do Brasil e também possui reconhecimento no exterior. Seu mais famoso caso com a censura ocorreu, em julho de 1976, quando seu conto “Mister Curitiba” para a Revista Status foi vetado por sua conotação erótica (“atentatório à moral e aos bons costumes”). Memórias da Ditadura – Dalton Trevisan. Disponível em:

<https://memoriasdaditadura.org.br/escritores/dalton-trevisan/>. Acesso em: 24 jan. 2022.

⁵⁰ Pelo título da matéria foi possível confirmar a data e o jornal, a partir de pesquisa na base de dados da *Hemeroteca Digital* da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20196&pesq=Lamenta%C3%A7%C3%B5es%20de%20Dalton%20Trevisan&pagfis=2326>. Acesso em: 16 jan. 2022.

(ROSSETTI, José Paschoal. *Jornal Estado de São Paulo*, p. 68. Suplemente Literário - Lamentações de Dalton Trevisan. 30/05/1964. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, RGh0015). Nela o jornalista faz uma resenha do livro e diz: “o artista que acompanhar e retratar o mundo em seu redor jogará sempre lances originais, pois as coisas que o cercam evoluem e se renovam. E são fonte” (ROSSETTI, 1964).

Esta matéria se destaca pelo fato de na época da sua publicação, Gerchman ter apenas 22 anos, momento no qual ainda estava iniciando seu caminho nas artes visuais. Esta crítica literária pode ter tido algum significado para o artista, pois ele a guardou por muitos anos em seu arquivo pessoal. Além disso, as considerações e sugestões feitas pelo jornalista Rossetti acerca de Trevisan⁵¹, muito se assemelham ao estilo que passou a ser adotado por Gerchman em toda sua trajetória artística, com obras visuais que se caracterizariam por abordar principalmente o cotidiano e as questões sociais, a partir de uma visão crítica da realidade.

O processo de criação artística de Gerchman se desenvolvia também a partir das suas vivências pessoais, exemplo disso são os temas das obras *Moradias Coletivas* e das *Caixas de Morar*, nos quais são retratadas as pessoas e a cidade. Obras que surgiram, como o próprio artista revela, da sua observação atenta e feita da janela de um apartamento à movimentação das pessoas nas ruas. De acordo com relato do artista,

outra experiência importante foi viver no 135 da Barata Ribeiro, em frente ao famoso 200. Observava-o ao cair da noite – suas luzes, vidas paralelas, uma colméia humana que respirava e nunca dormia. Ou dormia por turnos. Copacabana era um mundo novo para mim. Um dia resolvi subir por um de seus elevadores apinhados e descer várias vezes, repetindo o processo para ver de perto a cara destas personagens. Dessas vivências surgiram as *Moradias Coletivas*, que pintava à noite em meu apartamento. Ao descer, estas multidões de 140x160 pareciam minúsculas e ridículas. Foi depois destas experiências claustrofóbicas do 200 que surgiram as caixas de *Mor-AR* e finalmente a solidão da palavra AR, gigante, superlativa (GERCHMAN, 1995).

⁵¹ A biblioteca particular de Rubens Gerchman possuía mais de 1.800 livros, destes 531 ficaram com familiares e 1.288 foram doados ao Museu de Arte do Rio (MAR) no ano de 2017. Na biblioteca de Gerchman doada ao MAR há 09 livros de autoria de Dalton Trevisan: *Os Domingos* (1954); *Morte na praça* (1964); *A velha querida* (1964); *A faca no coração* (1979); *Lincha tarado* (1980); *Dinorá: novos mistérios* (1994); *Contos para um natal brasileiro* (1996); *A polaquinha* (2002).

Os livros sob a custódia do Museu de Arte do Rio estão disponíveis na base de dados da instituição. Disponível em: <http://biblioteca.museudeartedorio.org.br/>. Acesso em: 21 mar. 2022.

Relatório de Gestão do Museu de Arte do Rio. Orgulho, Identidade e Pertencimento. 2018, p. 69. Disponível em: https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/08/iodeon_0001_rel_gestao_mar_af_06_dig-compactado.pdf. Acesso em: 21 mar. 2022.

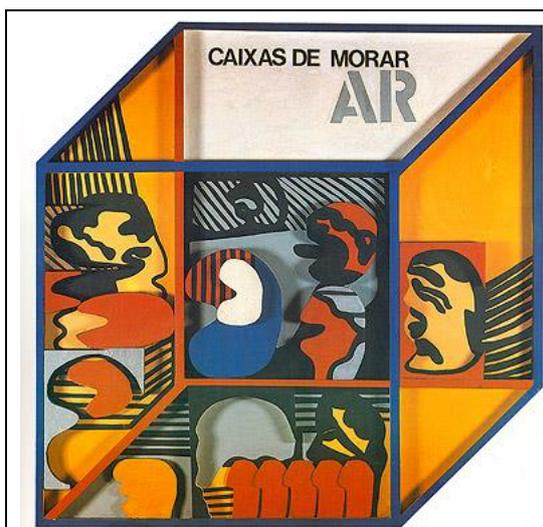


Figura 17 – *Caixas de Morar (AR)*. Rubens Gerchman. 1966. Técnica: relevos em madeira, pintado com tinta acrílica. Dimensões: 120.00 cm x 120.00 cm. Autor da fotografia não identificado.



Figura 18 – *Caixa de Morar (O Rei do Mau Gosto)*. Rubens Gerchman. 1966. Técnica: acrílica, vidro bisoté e asas de borboleta sobre madeira. Dimensões: 200.00 cm x 200.00 cm. Fotografia de Romulo Fialdini.

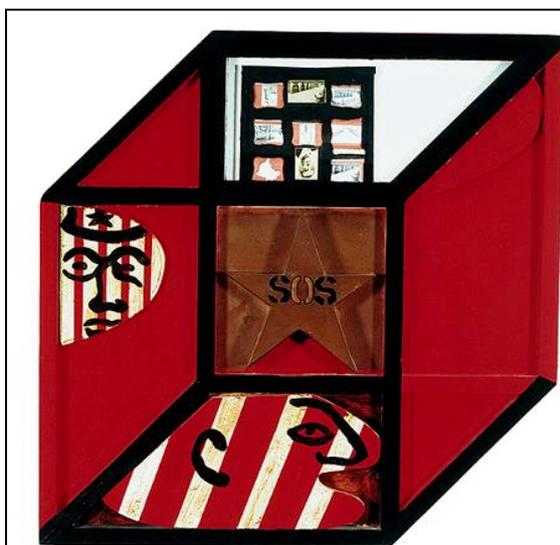


Figura 19 – *Caixa de Morar (SOS)*. Rubens Gerchman. 1966-67. Técnica: acrílica sobre relevo em madeira. Dimensões: 70.00 cm x 70.00 cm. Fotografia de Romulo Fialdini.



Figura 20 – *Caixa de Morar (Beijo)*. Rubens Gerchman. 1968/1997. Técnica: Desenho, pintura e relevo de madeira sobre madeira. Dimensões: 92x92x5 cm. Autor da fotografia não identificado.

No ano de 1965, o artista participou da emblemática exposição *Opinião 65*, que se tornou um marco na história das artes plásticas brasileiras, e que constantemente é

rememorada⁵². Segundo o crítico de arte Ferreira Gullar (1965, p. 224), o que se destacou nesta mostra foi o retorno da arte produzida com “interesse pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vivem. E daí a possibilidade de toda uma nova arte que se define como humanista”. A preocupação dos artistas nesta exposição não era realizar obras-primas e sim fazer arte, comunicar “através de seus meios de expressão, uma visão de mundo”. As obras de cada artista tocavam temas contemporâneos e relevantes para o debate social, a de Gerchman, segundo Gullar “desmistifica os mitos cotidianos” (GULLAR, 1965, p. 224). E complementa:

uma arte como esta, que se funda na opinião, na crítica, difere fundamentalmente de uma arte apenas formal, estética, abstrata, cujo suporte comum é a problemática interna de sua linguagem. [...]. Os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos (GULLAR, 1965, p. 225).

Na *Opinião 65*, uma das obras expostas por Gerchman foi o *Casal Fartura* ou *Carnet Fartura*⁵³, na qual põe em pauta a situação de insegurança alimentar e falta de moradia vivenciada por muitas famílias brasileiras⁵⁴, cuja esperança de sair desta situação se fiava na compra e nos sorteios dos carnês promocionais que eram anunciados nos jornais da época. Nesta obra, pela primeira vez, Gerchman apresentou um trabalho, cuja base de criação vinha literalmente de notícias publicadas em jornais. Acerca desta inovação na sua arte, o próprio artista comunica que aquela: “foi a primeira tentativa de utilizar o cartaz e a imagem de jornal ou revista em um novo contexto – a tela, este lugar sagrado” (GERCHMAN, 1967, p. 10).

⁵² Na comemoração de 50 anos deste evento foi realizada a exposição *Opinião 65: 50 anos depois*, nas seguintes instituições: Pinakothek Cultural, de 18 de setembro a 07 de novembro de 2015 e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 19 de setembro de 2015 a 28 de fevereiro de 2016.

⁵³ Encontram-se as duas denominações para esta obra.

⁵⁴ Ver o livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, da autora Carolina Maria de Jesus, escrito entre 1955 e 1960, lançado em 1960. Este livro é baseado no diário com um relato pessoal e cotidiano da autora e revela a situação de pobreza, a violência, a falta de alimentos, a fome, a luta pela sobrevivência, entre tantas outras dificuldades enfrentadas por ela, sua família e os demais moradores das favelas.



Figura 21 – *Carnet Fartura* ou *Casal Fartura*. 1965. Rubens Gerchman.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

A obra intitulada *Assegure seu Futuro* é outro exemplo desta estética gerchmaniana, tendo sido produzida em algumas versões com o mesmo título. Entre os jornais acumulados pelo artista foi possível identificar fontes que o inspiraram, trata-se de anúncios estampados nos periódicos da década de 1960, cuja propaganda divulgava diversos cursos para estudar por correspondência, como por exemplo, os do Instituto Universal Brasileiro; do Ensino Técnico Paulista; das Escolas Magistral; e do Instituto Monitor; entre outros. Na revista *O Cruzeiro*, de 02 de outubro de 1966, guardada no arquivo pessoal do artista, visualizamos ao menos, quatro notícias com estilo semelhante ao adotado por Gerchman nas obras citadas (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. RGh0032_019, RGh0032_023, RGh0032_034 e RGh0032_064).

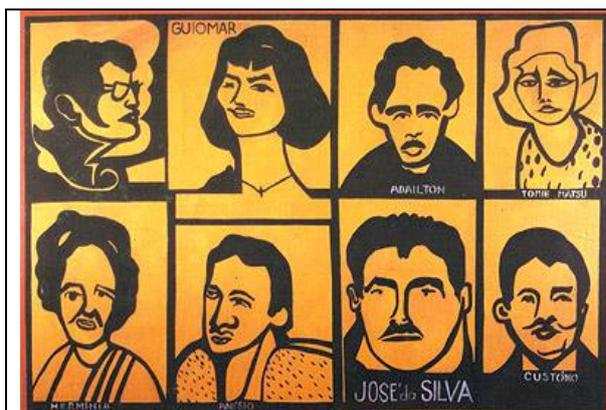


Figura 25 - *Assegure seu Futuro*. 1967. Rubens Gerchman. Acrílico sobre tela e madeira. 185,00 cm x 122,00 cm. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

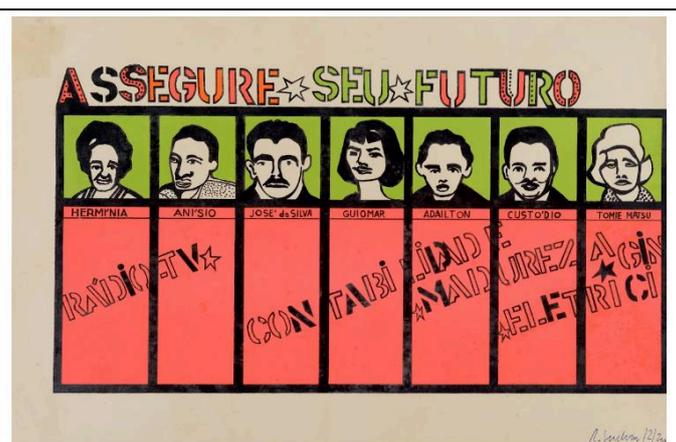


Figura 26 - *Assegure seu Futuro* (álbum Felix Pacheco). 1967. Rubens Gerchman. Serigrafia. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

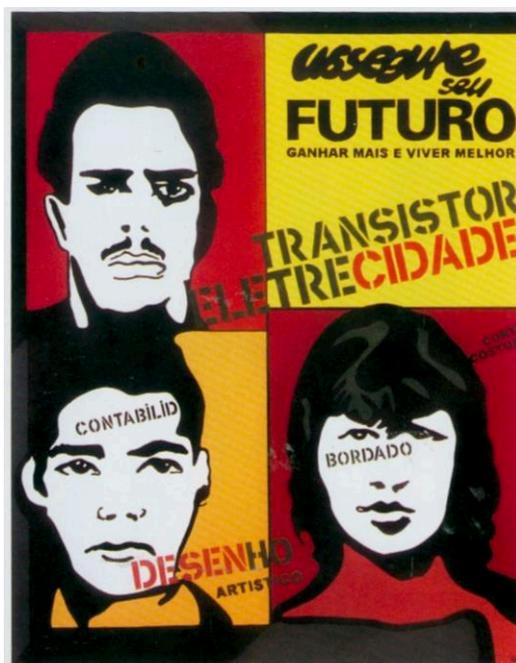


Figura 27 - *Assegure seu Futuro – Ganhar Mais e Viver Melhor*. 1967. Rubens Gerchman. 95x120 cm. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Surgia desse modo o principal tema que motivava a sua expressão artística, com uma fonte de inspiração profundamente fundamentada nos acontecimentos sociais que permeavam sua contemporaneidade. Assim Gerchman se tornou um coletor, colecionador de manchetes jornalísticas, um “*garimpeiro do asfalto*”, o que ficou refletido no seu arquivo pessoal, no qual a hemeroteca é parte significativamente

extensa. Destes materiais colecionados, transformava a vivência real em arte e poesia visual.

Durante as décadas de 1960⁵⁵ e 1970, produziu a maioria das suas obras que se caracterizam pelo apelo ao popular, nas quais o cotidiano dos sujeitos oriundos das classes trabalhadoras é retratado e evidenciado, e ao mesmo tempo em que esse sujeito é valorizado e posto em destaque, também são expostas algumas situações vivenciadas por esta parcela da população, como por exemplo, a necessidade de levar marmita para o trabalho, as dificuldades de deslocamento pelo transporte público, entre tantas outras adversidades nas condições e situações precárias do dia-a-dia do trabalhador.



Figura 28 – Rubens Gerchman e a obra *Homens Trabalhando. ATENÇÃO*. [196-?]. Caderno de artista nº 39, página 80. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figura 29 - Rubens Gerchman e a obra *Marmita - Horário de Trabalho*. [196-?]. Fonte: Instituto Rubens Gerchman (RGh0044_01).

⁵⁵ São desse período pinturas como: *Lindonéia, a Gioconda do Subúrbio* (1966); *Trabalhador Morreu com Maconha na Mão*; *Não Há Vagas* (1965); a série *Marmitas*; *Ônibus*; *Elevador Social*; *Os Desaparecidos 1, João da Silva nº 1 e João da Silva nº 2* (1965); entre inúmeras outras.

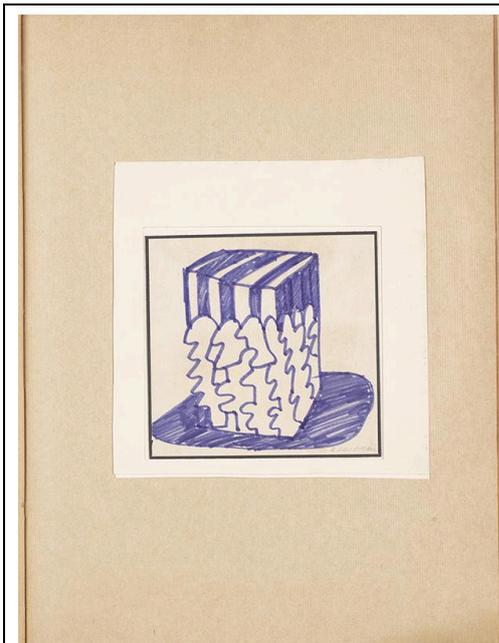


Figura 30 - Página 72 do caderno de artista nº 19 de Rubens Gerchman Estudo para a obra marmita.

Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

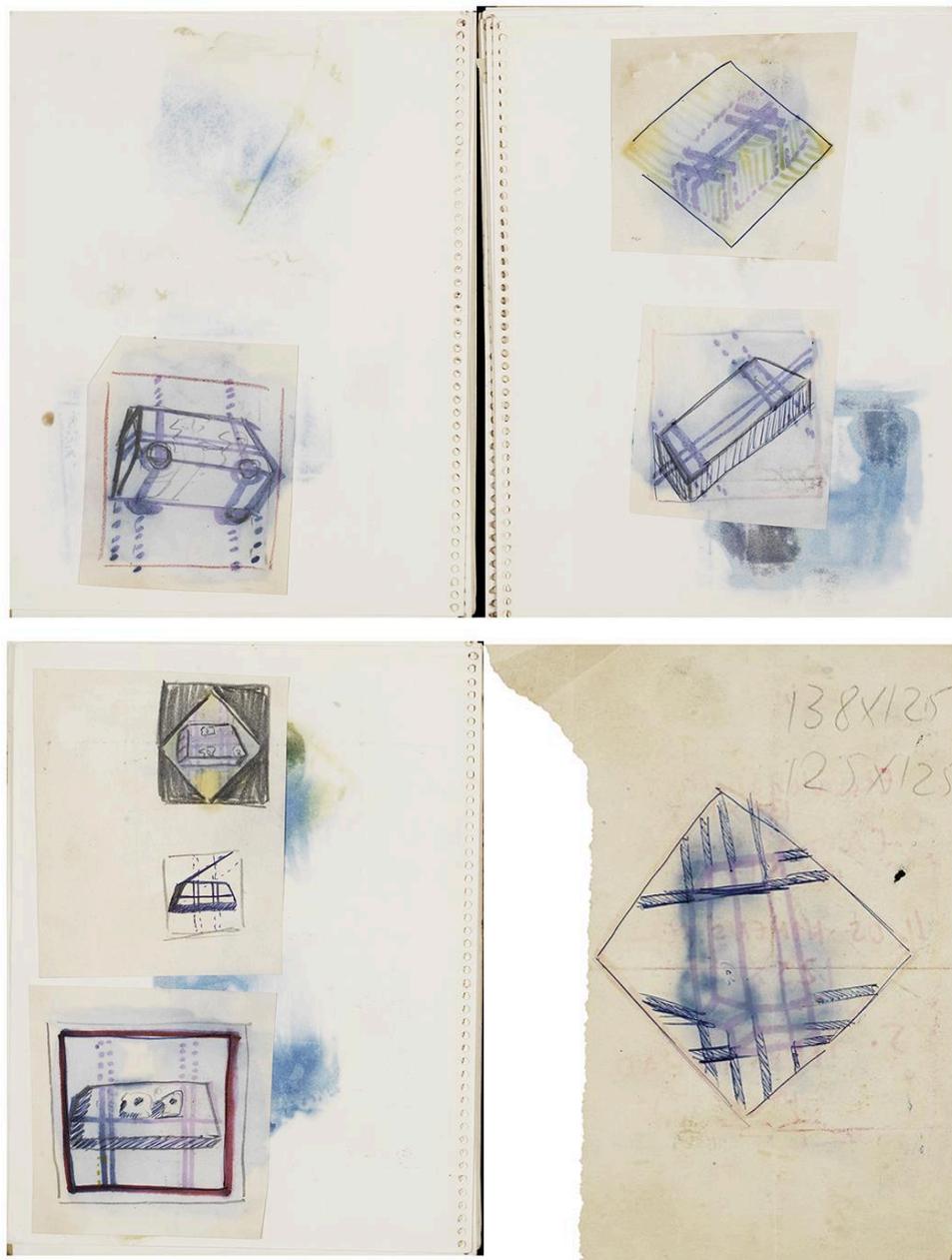


Figura 31 - Rubens Gerchman. *Série Marmitas*. Acrílico, relevos em madeira e colagem de foto, 1967.

Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figura 32 – *Jacaré-Ipanema/Ônibus*. Rubens Gerchman. Acrílica sobre tela, 120 x 120 cm, 1966. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figuras 33 e 34 - Caderno de artista nº 20, páginas 42, 43, 44 e 48. Possível estudo para a obra *Jacaré-Ipanema / Ônibus*. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Nas figuras acima expostas podemos observar o processo de criação das obras *Jacaré-Ipanema/Ônibus* (1966) e *Série Marmitas* (1967) que ficaram registradas nos seus cadernos de artista de número 20 e 19, respectivamente.

Além de adotar pinceladas com cores extravagantes, o conteúdo presente nas telas era reforçado com frases ou palavras que agregavam ainda mais significado a mesma. Tal assertividade representada na sua pintura nos leva a inferir que a intenção da arte, neste caso, iria além de proporcionar algo esteticamente belo, e teria também como intuito transmitir uma mensagem, provocar uma reflexão, utilizando a arte como um meio denunciativo, o que é característico do movimento da *Nova Objetividade*, realizar uma abordagem utilizando artifícios e explorando a criatividade como forma de sobrepujar e se esquivar do controle da censura, mas mantendo um discurso visual contra o autoritarismo (MORAES, 2019).

Em junho de 1967 Gerchman concede uma entrevista para a Revista *GAM* (*Galeria de Arte Moderna*, nº 7, p. 10-13), cuja capa ele foi destaque com a seguinte chamada: “*Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente*”.

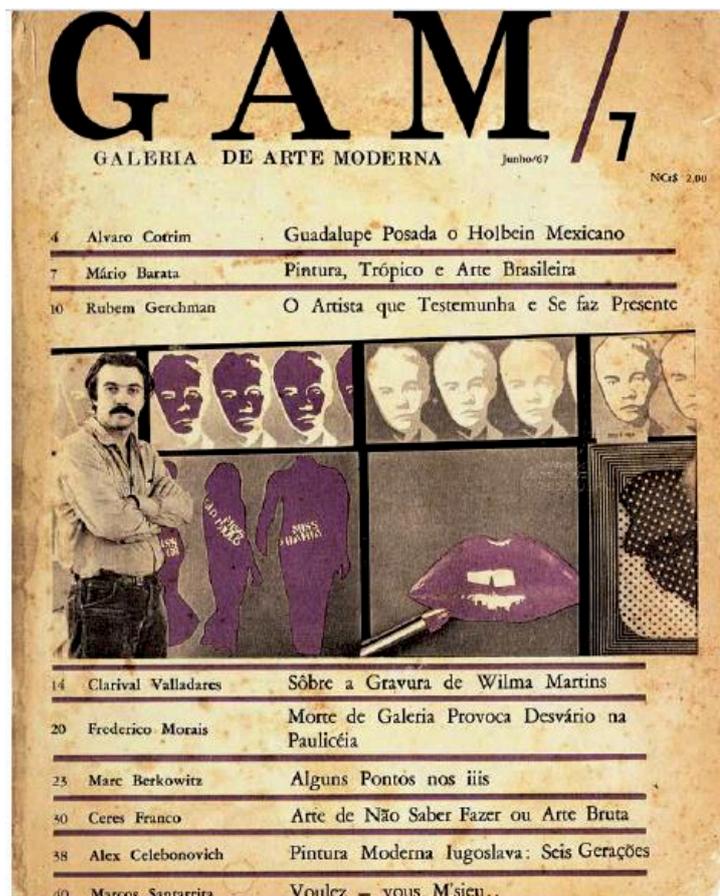


Figura 35 - Capa da Revista Galeria de Arte Moderna (GAM), nº 7, Rio de Janeiro, junho de 1967. Fonte: Instituto Rubens Gechman.

Nesta matéria Gerchman cita seu poema *Ditadura das Coisas*, e pontua os momentos que considera mais relevantes no início da sua carreira artística, como: sua primeira exposição na Galeria Vila Rica em 1964; a exposição na Galeria Relêvo em 1965, para a qual pintou um quadro com uma multidão negra, e a obra *A Cidade*; a exposição *Opinião 65*, no MAM, onde apresentou a obra *Casal Fartura*, e mais outras duas, uma com o tema futebol e outra com as misses; a realização da obra *Homens Trabalhando*, quando o artista introduz os relevos em seus trabalhos; O objeto *Baleira*; a exposição *Pare*, na Galeria G4, em 1966, onde realizou o happening com Carlos Vergara, Antonio Dias, Pedro Escosteguy e Roberto Magalhães.

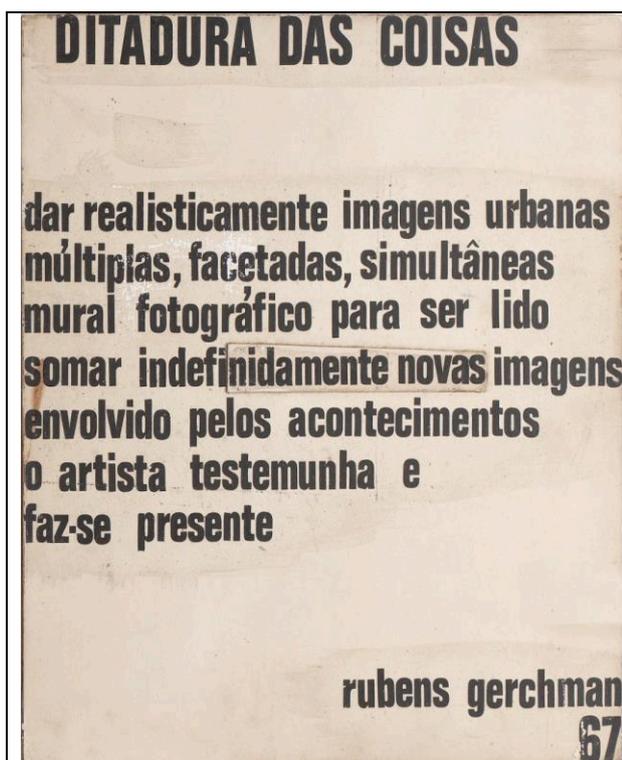


Figura 36 - Rubens Gerchman. 1967. Poema *Ditadura das Coisas*. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, Painel 96 da EAV.

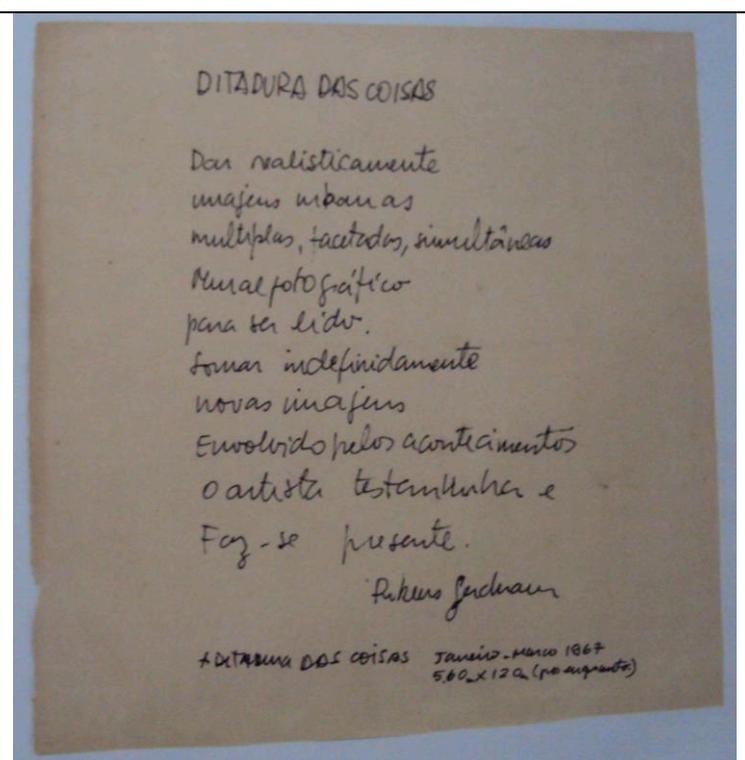


Figura 37 - Documento manuscrito. Rubens Gerchman. 1967. Poema *Ditadura das Coisas*. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figura 38 – *É Hora Agora*. Rubens Gerchman. 1966. Acrílico sobre tela.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman,

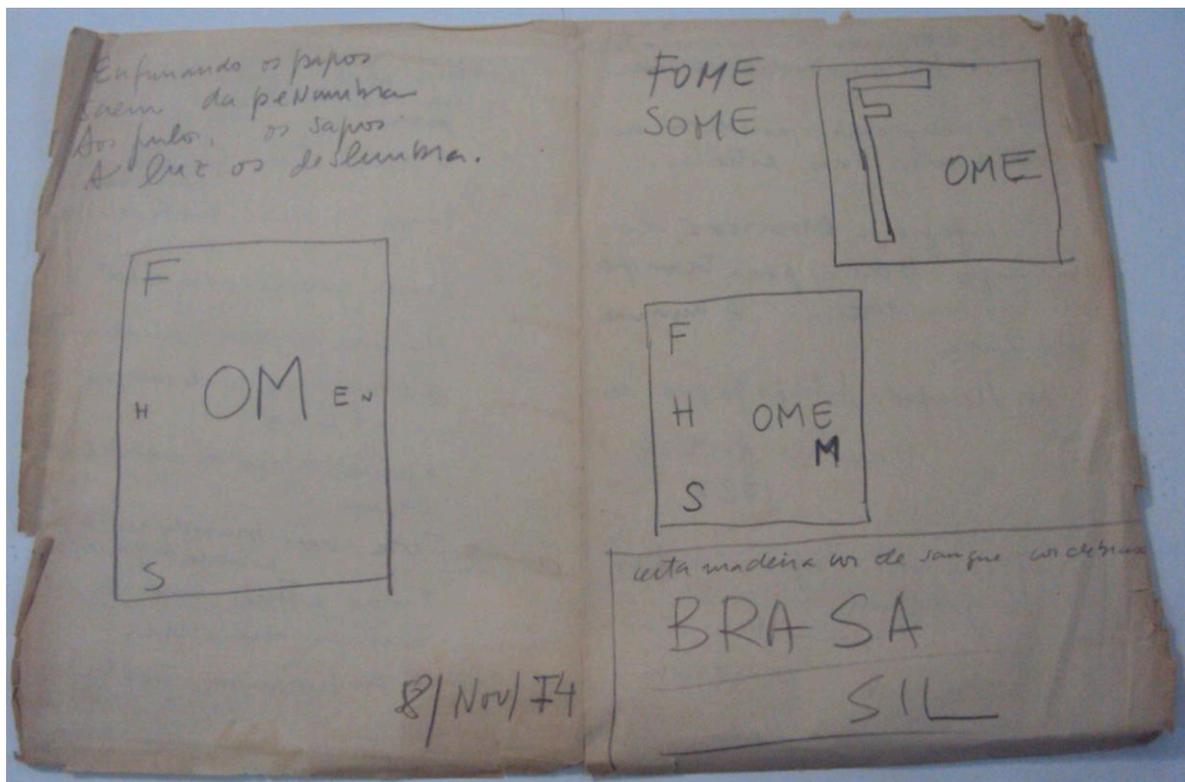


Figura 39 – Documento manuscrito no arquivo pessoal do artista. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

No que tange ao caso específico de Rubens Gerchman, podemos considerar este sujeito uma espécie de cronista da cidade, com um olhar refinado sobre o urbano, a cidade, a coletividade e os sujeitos que a habitam. As obras por ele produzidas têm temas como: identidade, futebol, violência, multidões, mulheres, beijos, poesias visuais, etc. São retalhos do cotidiano retratados com um olhar artístico e que evidenciam como a arte pode se relacionar com a memória e servir como uma ferramenta para estimular o questionamento acerca dos acontecimentos experienciados em sociedade.

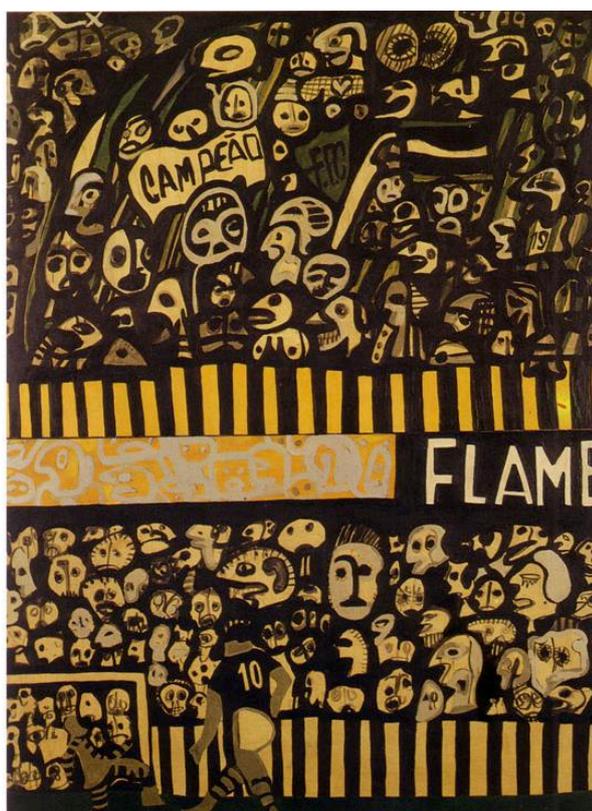


Figura 40 – *O Futebol, Flamengo Campeão*. Gerchman. 1965.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

A partir da sua trajetória, podemos inferir que Rubens Gerchman foi um artista plástico da arte contemporânea brasileira, que também atuou como educador e deixou marcas de renovação no ensino das artes plásticas. E, como artista produziu importantes obras de arte, que ao mesmo tempo em que são a marca de uma época, também podem ser consideradas atemporais, caracterizadas pelas temáticas da crítica social, política e do cotidiano urbano e popular.

A obra de Rubens Gerchman e dos demais artistas⁵⁶ integrantes da *Nova Figuração e Nova Objetividade*, desempenhou um papel atuante ao propor indagações e reflexões que debateram temáticas sociais e dilemas políticos. No caso de Gerchman, ao transpor imagens presentes em capas de jornais para as telas, ele não apenas ressignifica a imagem, como investe numa maior visibilidade de temas relevantes para a sociedade.

A sensibilidade artística e estética retratada em suas obras é permeada por questões que ao cruzarem o olhar do público, estimulam uma percepção que vai além do caráter contemplativo e sensorial, o que nos leva a inferir que a mesma gera impactos capazes de produzir novos sentidos e assimilações na pessoa que com ela dialoga. Ou seja, “quando as imagens tocam o real” (DIDI-HUBERMAN, 2008), a obra de arte, assim como outras formas de expressão artística, se destaca por não apenas provocar sensações no público expectador, mas outrossim, por aguçar a reflexão e provocar questionamentos para além da obra em si. Assim, a arte contribui na construção social dos sujeitos, que a partir de suas experiências de vida a atribuem um significado único e singular.

Acerca das inquietações que surgem diante do que se vê ao observar uma imagem, o historiador da arte e filósofo Georges Didi-Huberman (2010, p. 169) destaca que o sujeito tanto pode ver algo que vai além da imagem em si, quanto pode se ater apenas aos detalhes do que está diante dos seus olhos. Ainda de acordo com o autor,

o ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77).

Assim, entendemos que alguma sensação é provocada pela arte gerchmaniana, seja instigando a uma observação mais atenta ao entorno ou fingindo não ver. *O que vemos, o que nos olha* (Didi-Huberman, 2010) não produz neutralidade e sim novas atribuições auráticas ao que é visualizado.

⁵⁶ Ver o Projeto *Documents of Latin American and Latino Art* do ICAA (International Center for the Arts of the Americas) do Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/page/home>. Acesso em: 28 mai. 2022.

2.2. Decifrando a *Lindonéia*

Durante sua trajetória artística, o próprio processo de criação de Gerchman sofreu alterações que possibilitaram o desenvolvimento e aprimoramento de sua arte. Das suas pinturas iniciais, expostas na Galeria Vila Rica no ano de 1964, onde apresentou pinturas com traços despojados, cujas as cores predominantes eram o preto e o branco para formar sua série de grafismo de cabeças e corpos que se transformavam numa multidão, passou nos anos seguintes, a compor também telas com cores mais vibrantes, compostas por personagens com rostos anônimos, porém identificáveis no seu arquivo pessoal. Os traços pincelados ganharam formas mais definidas e a identidade da maioria dos sujeitos por ele pintados podia ser verificada no material jornalístico que colecionava.



Figura 41 - Primeira exposição individual do artista Rubens Gerchman. Galeria Vila Rica, Rio de Janeiro, 1964. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Neste aspecto a obra gerchmaniana tem uma interessante questão a ser refletida: o deslocamento de sentido e significado na imagem produzida na tela, daquela pré-

existente que o inspirou e serviu de base para a criação da obra. Isto porque, no recorte de jornal, o entendimento da tela está associado a um fato/evento específico, temporalmente localizado e associado a um/alguns sujeito(s) específico(s). Já na tela, este sujeito, por mais que tenha uma identidade que pode, em alguns casos, ser descoberta no arquivo, acaba por representar uma coletividade, pois a ele são agregados novos sentidos que possibilitam que os demais se auto-identifiquem com a tela. Percebe-se, portanto que há uma passagem de sentido do individual para o coletivo. Ao não revelar a identidade do sujeito pintado, este se torna um rosto ‘anônimo’, no qual variados sujeitos podem se enxergar nas situações cotidianas apresentadas na tela. Além disso, há uma contraposição entre a efemeridade e fugacidade do recorte de jornal, que é impresso em um material que se degrada rapidamente, e a obra que é criada para ser eternizada.

No sentido do anonimato *versus* identidade⁵⁷, uma das obras mais enigmática e envolta de mistérios acerca da identificação da pessoa retratada é a *Lindonéia, a Gioconda do Subúrbio*, produzida por Gerchman no ano de 1966, e posteriormente em outras versões com a mesma base. A relevância desta obra é tamanha, que se tornou um símbolo do movimento *Tropicalista*.

⁵⁷ O sentido atribuído ao termo identidade se refere à possibilidade de identificar o sujeito pintado na tela, em oposição ao termo anonimato.

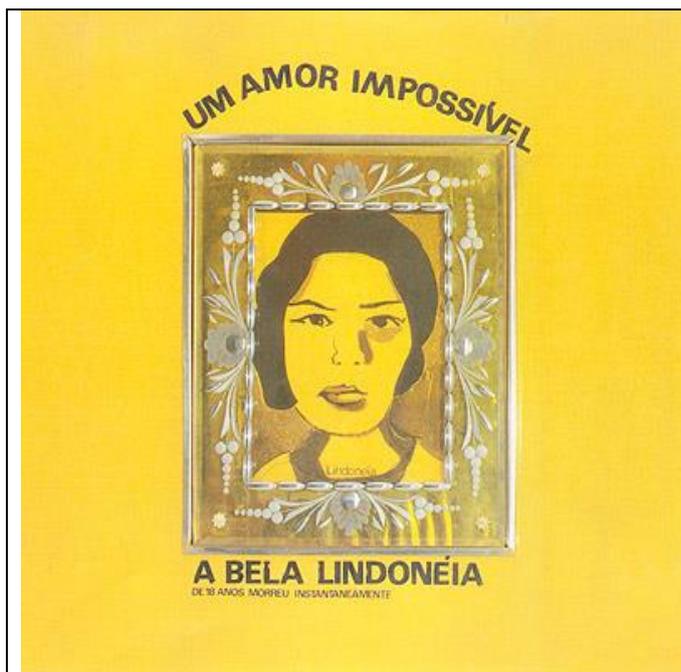


Figura 42 - Rubens Gerchman. *Lindonéia, a Gioconda do Subúrbio*. Espelho, scothilte s/ madeira. 90x90cm. 1966.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

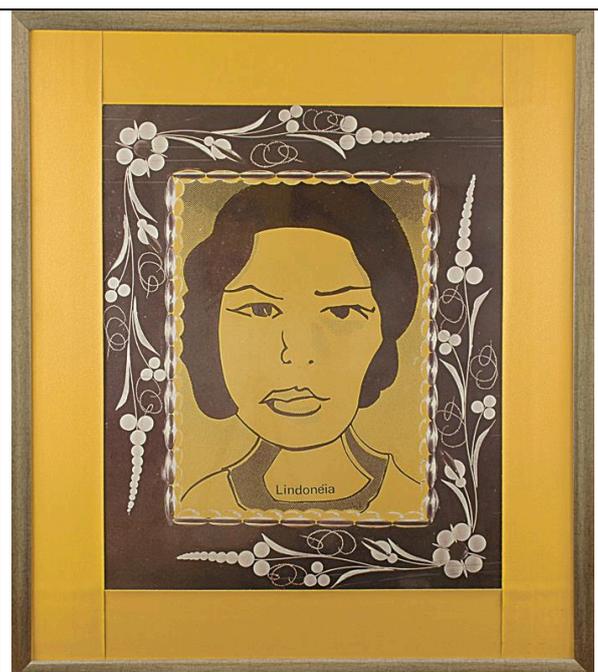


Figura 43 - Rubens Gerchman. *Lindonéia, a Gioconda do Subúrbio*. Espelho, scothilte s/ madeira. [1966?]. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Pelo fato da obra gerchimaniana ser pautada, de modo geral, em fontes materiais oriundas do contato do artista com imagens de jornais ou fotografias, esta personagem, provavelmente possui um rosto, uma identidade, uma história real vivenciada por uma mulher que foi assassinada. E esta tragédia ao ser transformada em quadro foi ressignificada, e saiu da esfera de apenas um caso específico, passando a poder representar e ser associada a uma questão social relevante para a sociedade, qual seja, a violência contra a mulher.

Na hemeroteca colecionada por Gerchman, há uma notícia acerca da agressão contra as mulheres, publicada na revista *Manchete*, em 06 de fevereiro de 1960 (RGh0003_26 e 27). Nela é abordado na matéria, o caso da jovem Aída Curi, de dezoito anos que foi brutalmente violentada e assassinada no bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1958. Este caso teve repercussão nacional, sendo bastante divulgado pela mídia da época.

Ainda no arquivo pessoal de Gerchman, entre os recortes de jornais acumulados pelo artista, que retratam o assunto, identificamos uma matéria do noticiário policial com a imagem de uma mulher que se destaca por possuir inúmeras semelhanças com a

figura feminina retratada na obra da *Lindonéia*. Apesar disso não afirmamos que se trata da personagem real que inspirou a obra, pois não foi possível identificar a data do recorte, e nem confirmar a identidade de quem inspirou a *Lindonéia*. E, além disso, a imagem da jovem no jornal não aparenta ser dos anos de 1960, época na qual o quadro foi produzido. Portanto, a interrogação acerca de quem afinal inspirou a *Lindonéia* continua sendo uma das mais instigantes na obra do artista.

Apesar disto consideramos válido apresentar esta exemplificação, pois este recorte com a imagem de uma figura feminina representa mais uma evidência e indício de como Rubens Gerchman (co)realacionava situações reais e cotidianas com a ficção artística e a liberdade poética presente em suas obras, produzindo uma espécie de diálogo e pontos de convergência entre ambas. Além disso há que se levar em consideração que dos jornais que Gerchman acumulou, o que era priorizado eram as imagens ao conteúdo escrito, e este pedaço de recorte guardado com a imagem da jovem é um exemplo disto.

Como pode ser observado na figura abaixo ficaram apenas trechos do conteúdo da notícia, onde pode-se ler: “*Campo Grande - Acabou preso e confessou o crime (página 36)*”; “*Rosemary Chagas, a jovem assassinada*”; “*Foto Sergio Perez*”.



Figura 44 - Recorte de jornal presente no arquivo pessoal de Rubens Gerchman.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman

Apesar de não ser possível confirmar que se trata da inspiração para a produção da *Lindonéia*, podemos observar semelhanças tanto físicas, quanto de narrativa, entre a imagem da jovem retratada no recorte de jornal com a *Lindoneia* como, por exemplo: sobrelha arqueada de um lado e reta do outro; boca com lábios carnudos; cabelo mais cheio de um lado que do outro; nome na altura do pescoço; blusa de gola arredondada; no recorte de jornal está escrito “jovem assassinada”, e na obra está escrito “18 anos morreu instantaneamente”; O nome da jovem Rosemary Chagas está escrito logo abaixo do pescoço e, na obra, o nome Lindonéia também está nessa mesma posição; o recorte é uma matéria de jornal e a frase escrita no quadro tem o padrão de uma manchete de jornal e está em formato de letras garrafais: “UM AMOR IMPOSSÍVEL” / “A BELA LINDONÉIA DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE”; a imagem do jornal é um modelo de fotografia 3x4, e a

obra aparenta ser uma imagem em 3x4; na notícia consta a informação de que a jovem foi assassinada, e o autor do crime o confessou, indicando se tratar de um caso violência contra a mulher (feminicídio/femicídio) e na obra o rosto da jovem apresenta um olho roxo, a boca e o nariz inchados, como se tivesse sido agredida, espancada; o local do crime consta no recorte como sendo Campo Grande e na interpretação dada por Gerchman à obra, ele diz que se trata de uma moça do subúrbio, a *Gioconda do Subúrbio*. Ademais, ao observarmos todas essas similaridades no recorte e na obra nota-se que todas as características da imagem da mulher retratada no jornal estão do lado oposto na obra, como se ela mesma estivesse se olhando no espelho, e a obra é uma moldura em espelho; Outra característica que também chama atenção é o sobrenome da vítima, que é Chagas, e Gerchman poderia ter interpretado esse sobrenome como um substantivo que é sinônimo de aflição, dor, desgraça, mal, ferida.

Apesar das inúmeras semelhanças, também observamos uma diferença: o corte de cabelo. O visual da *Lindonéia* de Gerchman é típico de uma jovem dos anos de 1960; já o corte de cabelo da jovem Rosemary Chagas parece ser dos anos de 1980. Por conta deste detalhe e por não ter sido possível confirmar a data do recorte de jornal, partimos do pressuposto de que este recorte pode ter sido guardado por Gerchman em seu arquivo pessoal, posteriormente a realização da sua obra, possivelmente, pelo fato da imagem do recorte de jornal lembrar a sua *Lindonéia*. De todo modo, a presença deste material no arquivo do artista é um indício do modo como ele realizava seu processo artístico.

Na interpretação poética que o artista atribuiu à obra, em entrevista, Gerchman disse que se tratava de uma personagem “pré-topicalista”,

produto de uma série de equívocos e contradições, mas ao mesmo tempo é uma obra conceitual, porque a *Lindonéia*, primeiro, nela eu uso esses vidros bisotês, essa cultura do subúrbio, que eu acho que eu trago essa contribuição. Pelo menos no Rio de Janeiro, eu não tinha notícia de ninguém fazendo nada semelhante. E essa personagem atrás do espelho, ela era uma personagem anônima, mas que eu botei um cunho autobiográfico. Na realidade a *Lindonéia* existiu, foi uma namorada minha que eu tinha e que eu subverti, botei outro nome e disse que era um amor impossível, porque realmente era um amor impossível. A história bonita da *Lindonéia* e aí vem o lado conceitual é que eu recebo a visita de uma pessoa que é absolutamente genial, maravilhosa que era a Nara Leão. Ela veio no meu estúdio e disse assim: “eu quero adquirir esse trabalho, eu quero para mim”, e aí eu falei: Nara, eu ainda não posso. Por que eu ainda estava muito ligado afetivamente né. Aí ela pegou o telefone e ligou para o Caetano e disse assim: “olha eu tenho uma imagem aqui que eu queria que você fizesse uma música. Aí o Caetano pelo

telefone, sem ver a imagem, simplesmente com a descrição dela, ele fez a música, ele o Gil né, mas ele fez aquela letra genial “*Bela Lindonéia, atrás do espelho sem que ninguém a visse, linda, feia, desaparecida...*” (GERCHMAN, Rubens. Entrevista no programa *O Mundo da Arte* da SESCTV).



Figuras 45 e 46 - Framing da entrevista de Rubens Gerchman para o programa *O Mundo da Arte* da SESCTV.

A transformação desta obra em música agregou ainda mais simbolismo e produziu novas camadas enigmáticas acerca da personagem *Lindonéia*. A versão musical foi criada a partir da descrição que Gerchman fez da sua obra para a cantora Nara Leão, que repassou as informações pelo telefone para Caetano Veloso, que juntamente com Gilberto Gil, retrataram as agruras da Lindonéia. Assim foi criada a canção *Lindonéia* que consta no disco *Tropicália ou Panis et Circensis* de 1968, e é cantada como um bolero, ou seja, como um drama/romance mal resolvido (ROCHA, A. A., 2008).

Lindonéia

Compositores: Caetano Veloso / Gilberto Gil

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss
Linda feia
Lindonéia desaparecida

Despedaçados atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando

Ai meu amor
A solidão vai me matar de dor

Lindonéia cor parda
Fruta na feira
Lindonéia solteira
Lindonéia domingo segunda-feira
Lindonéia desaparecida
Na igreja no andor
Lindonéia desaparecida
Na preguiça no progresso
Lindonéia desaparecida
Nas paradas de sucesso
Ai meu amor
A solidão vai me matar de dor

No avesso do espelho
Mas desaparecida
Ela aparece na fotografia
Do outro lado da vida

Despedaçados atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Ai meu amor
A solidão vai me matar, vai me matar
Vai me matar de dor

(Compositores: Caetano Veloso e Gilberto Gil.
Disco *Tropicália ou Panis et Circencis*. 1968).

O que podemos perceber é que tanto na canção, quanto na obra a personagem *Lindonéia* sofreu uma agressão, que pode ser interpretada como: um caso de abuso policial; um crime passional; um assassinato; um homicídio; um caso de violência doméstica ou de gênero etc. Agrega-se a isto, o contexto histórico do seu momento de criação, que foi durante a ditadura militar. Acerca disto, as pesquisadoras Sant'Anna-Muller e Meurer (2011, p. 118) destacam que há na música o uso das palavras e expressões: “desaparecida”, “policiais vigiando”, “sangrando” etc. (SANT'ANNA-MULLER e MEURER, 2011).

A interpretação imagética conferida à obra *Lindonéia* envolve diversas perspectivas, pois ela pode se relacionar tanto com a canção de mesmo nome, quanto com a documentação do arquivo pessoal do artista, não cabendo uma única leitura acerca do sentido da obra.

Acerca da *Lindonéia* da vida real, até a conclusão desta pesquisa, não foi possível obter mais informações⁵⁸, além das relatadas acima. Mas tanto esta personagem, quanto todos os outros criados pelo artista, nos fazem questionar o que pode ter acontecido com eles. O distanciamento temporal entre a realização das obras e o acontecimento dos fatos publicados no jornais da época também dificultam esta investigação. Esta situação evidencia, o que foi discutido no capítulo 1 desta tese, corroborando com o entendimento de que, o arquivo pessoal de Gerchman, por mais que possibilite a identificação de inúmeros personagens de suas obras, ainda assim, não é um retrato completo da vida deste sujeito, o que justifica a importância de se refletir sobre as lacunas daquilo que não ficou no arquivo, tenha sido o descarte motivado por questões intencionais ou não.

2.3 A identidade, as memórias pessoais e as temporalidades presentes na obra gerchimaniana

No caso específico da obra de Rubens Gerchman, o que também desperta atenção e garante a “marca” gerchimaniana, é justamente o fato do artista se apropriar da realidade vivenciada na sua arte, fazendo inclusive uso de documentos originais na obra, como fotografias, carteiras de identidade, passaportes, ou em outros casos utilizando tal documentação como referência para produzir uma obra. Isto é feito, por exemplo, nas obras *Dupla Identidade* (1994) e *Caixas de Fumaça* (1990-2000).

Na obra *Dupla Identidade*, o artista fez uso de seus documentos e de familiares que contam a trajetória de imigração dos seus parentes (pais, tios, avós) até chegarem ao Brasil (VAM DE BERG, 2016, p. 104-120). Esta obra foi produzida no ano de 1994,

⁵⁸ Foi realizada pesquisa na base de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, porém as buscas não retornaram com conteúdo que pudesse ser associado à imagem do jornal. Outro fator que também interferiu na identificação da jovem, foi a impossibilidade de realizar consulta presencial no Instituto Rubens Gerchman, por conta da situação pandêmica entre os anos de 2020 e 2022, período no qual parte desta tese foi escrita.

em Bogotá na Colômbia, e é um livro/objeto composto por uma série de 39 litografias e poemas de autoria de Armando Freitas Filho.

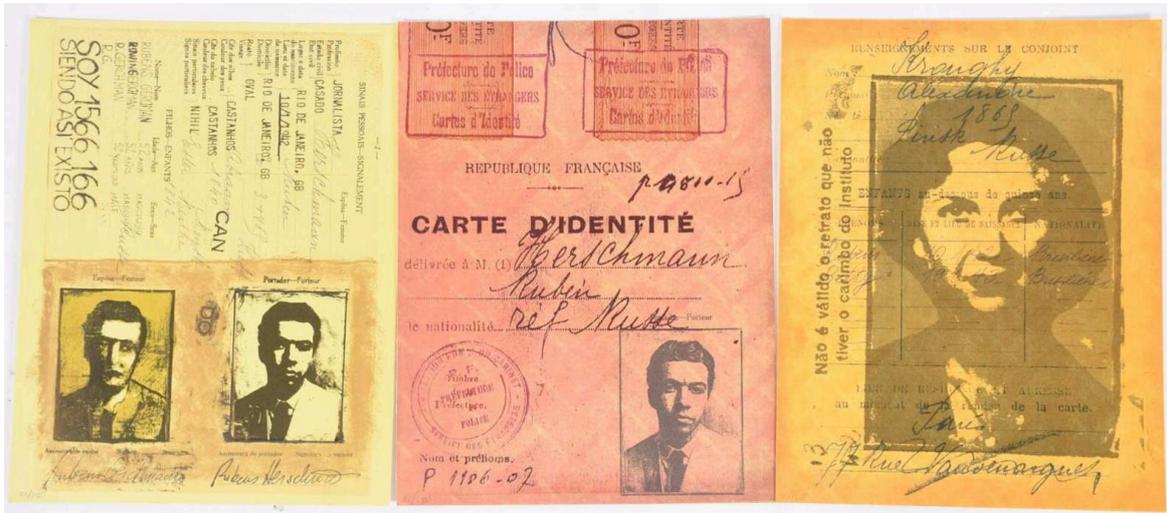


Figura 47 - *Dupla Identidade*, 1994. Rubens Gerchman.
Fonte: <https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/173/lote/197>

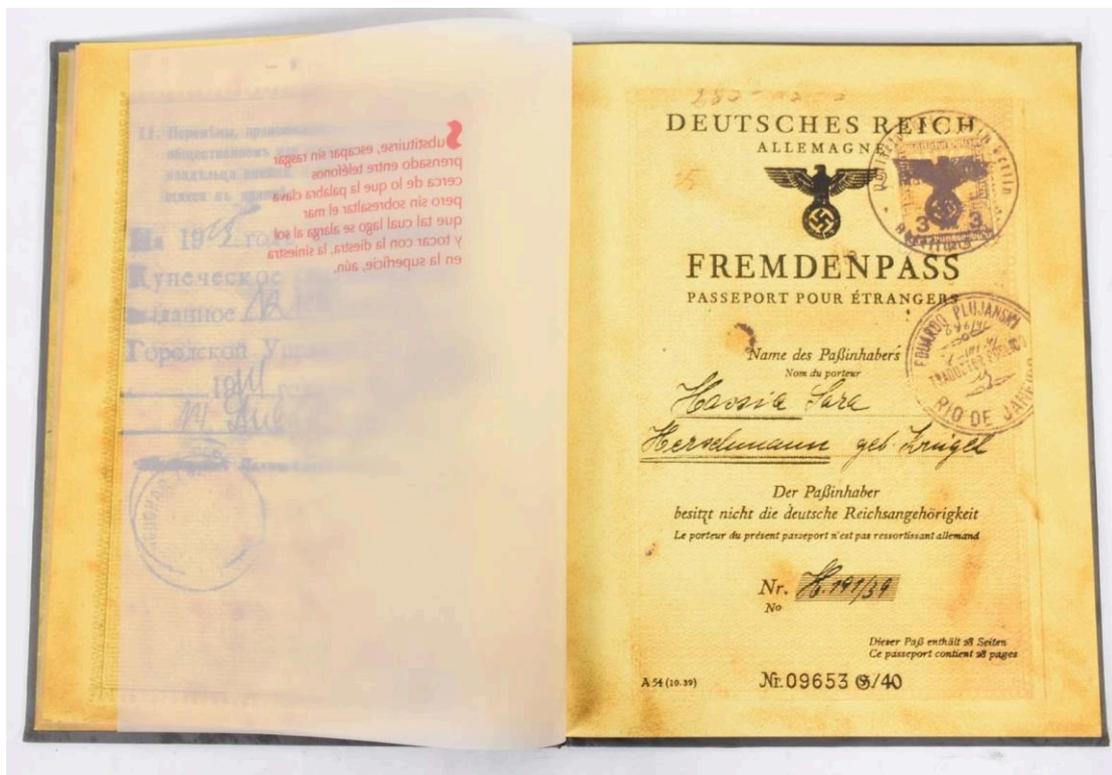


Figura 48 - *Dupla Identidade*, 1994. Rubens Gerchman.
Fonte: <https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/173/lote/197>

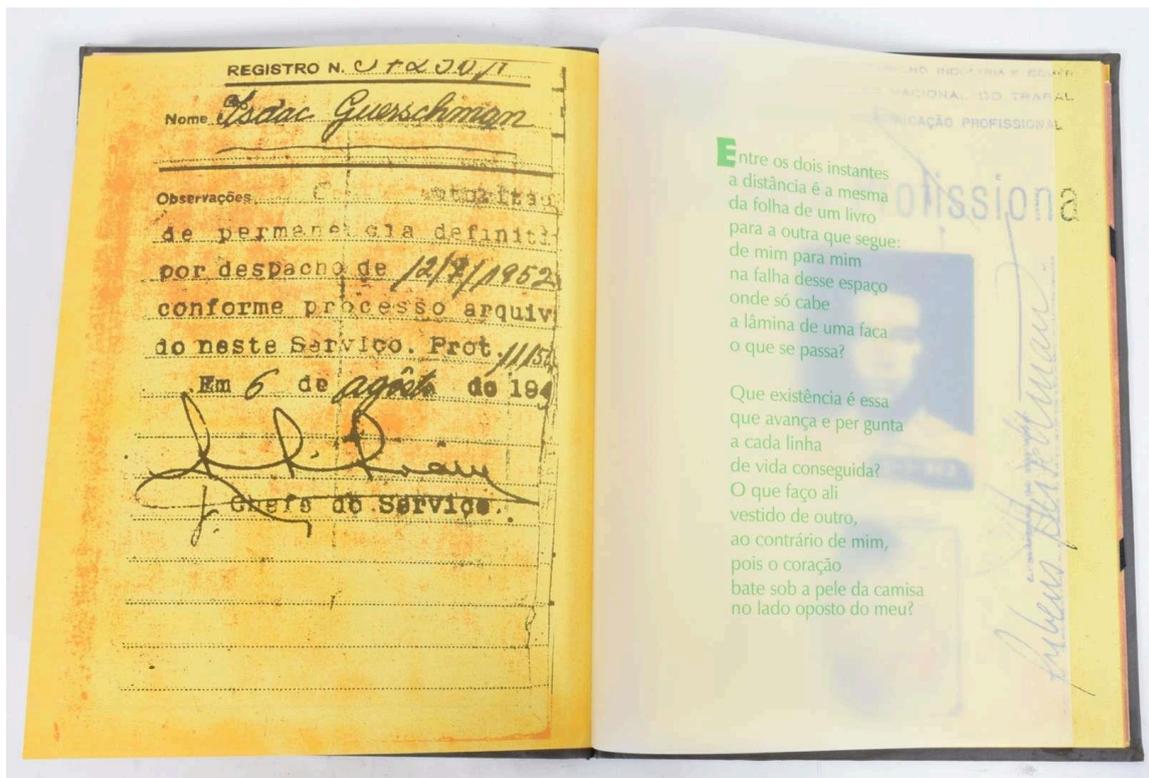


Figura 49 - *Dupla Identidade*, 1994. Rubens Gerchman.
 Fonte: <https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/173/lote/197>

Já para a série *Caixas de Fumaça*⁵⁹, produzidas entre os anos de 1990 e 2000, Gerchman utilizou 70 caixas de charuto de suporte de madeira, para compor assemblages com variados objetos e documentos. Nelas havia uma infinidade de materiais que remetiam as memórias do artista, desde obras marcantes que ele criou a montagens com imagens dele, de amigos e familiares que funcionavam como uma espécie de gatilho para lembranças. Sobre estas caixas Gerchman dizia que elas eram como uma escultura com várias faces para trabalhar, “a caixa pode ser de mil formas, de mil maneiras diferentes. Eu nunca sei o resultado” (GERCHMAN, 2001).

No arquivo pessoal de Gerchman há um conjunto de 39 fotografias (RGf08453 a RGf08492) de uma visita do artista uma fábrica de charutos, onde observou todo o processo de fabricação dos charutos e das caixas. Esta visita pode ter sido uma das etapas de investigação do artista para a realização da série *Caixas de Fumaça*.

⁵⁹ Ver: *Caixa de Fumaça*. Direção: Bernardo Pinheiro. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/40674339/Caixas-de-fumaca/modules/246631919>. Acesso em: 01 mar. 2022.



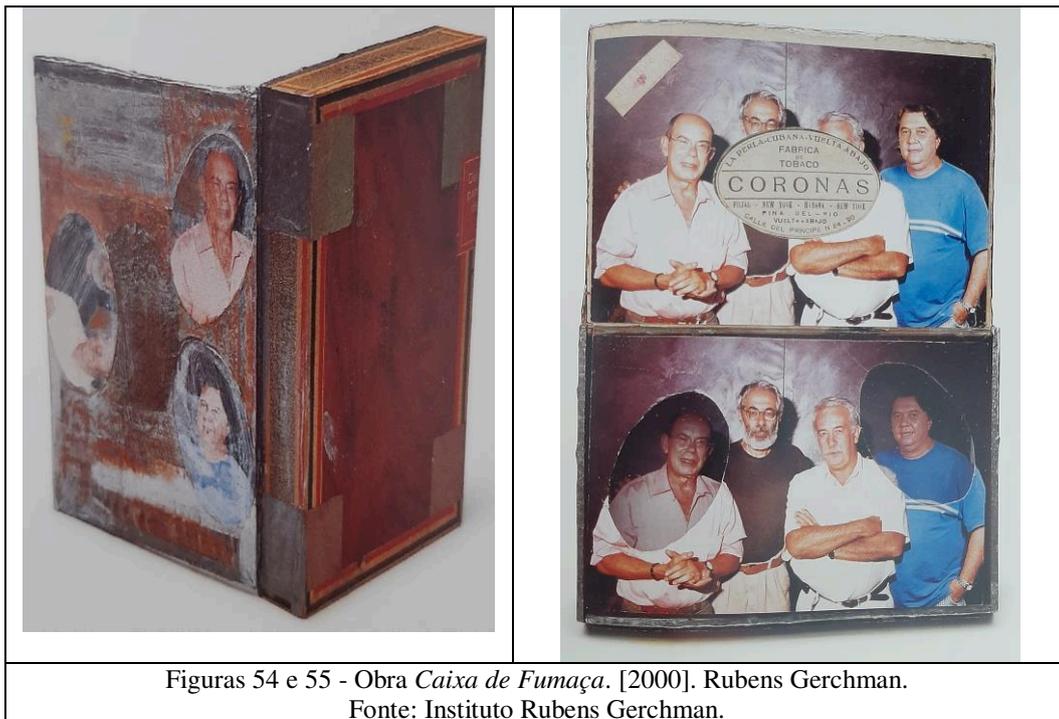
Figuras 50 e 51 – Visita à fábrica de charutos (RGf08453 a RGf08492). Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Na obra *Caixa de Fumaça* abaixo, o artista fez uso de fotografias da sua infância e adolescência. À esquerda visualizamos no fundo da caixa, a imagem do pai de Gerchman e ele adolescente sentados em uma pedra. Já na frente do objeto observamos o artista e sua irmã ainda crianças, e no verso o artista criança.



Figuras 52 e 53 - Obra *Caixa de Fumaça*. [2000]. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

As amigas também foram representadas na série *Caixas de Fumaça*. Nas figuras abaixo pode ser observada na caixa, colagem de fotografias com os amigos Antonio Dias, Roberto Magalhães, Carlos Vergara.



Figuras 54 e 55 - Obra *Caixa de Fumaça*. [2000]. Rubens Gerchman.
 Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

O uso e a resignificação dos documentos pessoais incorporados nas suas obras é uma característica específica e um diferencial no arquivo deste artista. Percebe-se que há uma recriação de sentido da imagem original por meio da sua interpretação artística/poética.

A utilização de documentos pessoais nos trabalhos de Gerchman nos leva a perceber que, no arquivo de um artista plástico, um documento pode ter inúmeras funções e que as suas obras devem ser analisadas levando-se em consideração camadas de contextualizações documentais. A cada novo uso, um novo documento surge (VAM DE BERG e LACERDA, 2017, p. 431).

Para realizar a identificação das imagens que serviram de base para as obras foi realizado um rastreamento nas imagens presentes no arquivo pessoal do artista, desde as fotografias, os recortes de jornais, aos cadernos de artista, por meio de comparação entre as imagens presentes no arquivo pessoal de Gerchman e suas obras.

Na obra de Gerchman podemos identificar ao menos três bases que fundamentam a sua arte: o cotidiano, suas vivências individuais e a sua identidade/suas memórias de família. É a partir destes eixos que surgem os questionamentos nos quais ele elabora o seu processo criativo. No primeiro caso (o cotidiano) Gerchman tem como

principal fonte de inspiração as publicações de notícias jornalísticas, nas quais ele se interessa pelas imagens que estão associadas à matéria; O segundo caso (vivências individuais) consiste em fotografias registradas pelo próprio artista; Já no terceiro caso (identidade/memórias de família) ele usa como elementos primordiais da sua criação duas fontes: fotografias de família e seus documentos pessoais e de familiares, tais como carteira de identidade, passaportes, que dizem respeito a obrigações civis. Neste caso para a produção das obras com esta última temática, Gerchman faz uso tanto dos originais dessa documentação, os inserindo diretamente na obra, como também os utiliza como fonte de inspiração para produção de alguma arte baseada na documentação. Percebe-se que em todos os casos podemos identificar que o artista usa uma imagem já existente como base para elaborar sua pintura.

Como exemplo de inspiração artística baseada no cotidiano com o tema violência urbana podemos apresentar as comparações seguintes:

Eixo Cotidiano - Tema violência urbana	
Notícia de recorte de jornal	Apropriação do artista
 <p>Figura 56 - Recorte de jornal “Na lanchonete, viciado cheirou cocaína ao lado de traficante. Camburão, balas e pistola 9mm na cintura. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>	 <p>Figura 57 - Obra sem título, [1987-1988], Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf05957).</p>

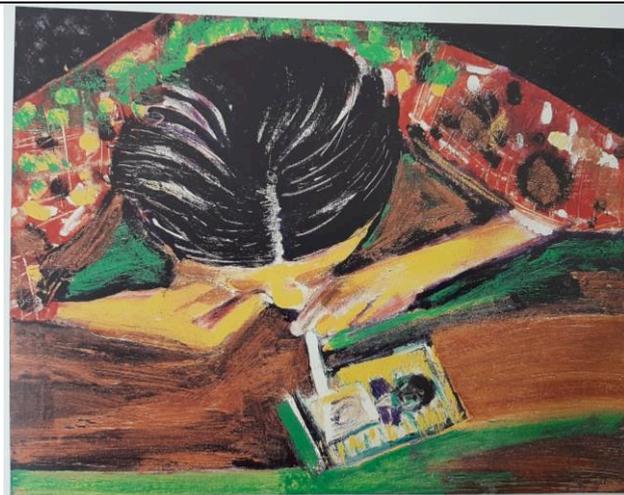


Figura 58 - Obra *Cheirador de pó*, 1987, acrílico s/ tela. 40x55cm. Rubens Gerchman.



Figura 59 - Obra *Bandidos*, 1988, acrílico s/ papel. 80x100cm. Rubens Gerchman.



Figura 60 - Obra sem título, [1987-1988], Rubens Gerchman.

Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf05961).



Figura 61 - Recorte de jornal da Revista Veja de 1º de junho de 1988, p. 25, “Menina no Morro Dona Marta: cena antológica numa operação cinematográfica”.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figura 62 - Obra *Carla, Morro D. Marta*, 1989, crayon e acrílico s/ papel, 100x80cm, Rubens Gerchman.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf05958).

Quadro 1- Fontes de inspiração artística de Rubens Gerchman baseadas na realidade/no cotidiano com o tema violência. Fonte: Elaborado pela autora.

Como exemplo de inspiração artística baseada na realidade/cotidiano com o tema mulher/violência temos as seguintes comparações:

Eixo Cotidiano - Tema mulher/ Violência	
Notícia de recorte de jornal	Apropriação do artista
<p>Figura 63 – Capa da Revista Manchete. Possível fonte de inspiração. Fonte: Base da Biblioteca</p>	<p>Figura 64 - Rubens Gerchman. Obra <i>A Virgem dos Lábios de Mel</i>, 1975, acrílico s/ tela. 120x80cm. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>

Nacional Digital⁶⁰.



Figura 65 - Rubens Gerchman. Obra *A Virgem dos Lábios de Mel*, 1975. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

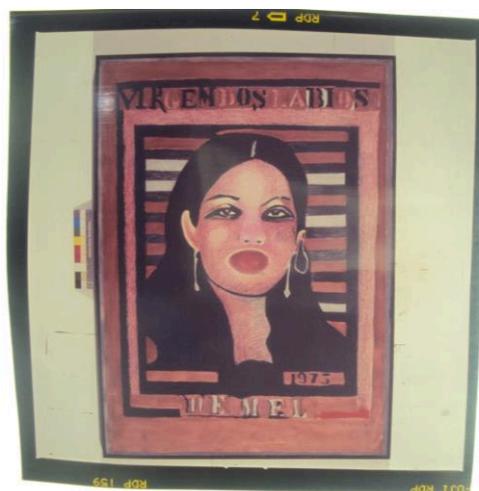


Figura 66 - Rubens Gerchman. Obra *A Virgem dos Lábios de Mel*, 1975. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

⁶⁰ Imagem disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=15105>

7. Acesso em: 23 mar. 2022.



Figura 67 - Capa da Revista Manchete. Possível fonte de inspiração. Fonte: http://kikedabola.blogspot.com/2017/06/blog-post_69.html e as obras *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci; e *A Negra*, de Tarsila do Amaral.



Figura 68 – Obra *A Caçadora de Cabeças*. Rubens Gerchman.



Figura 69 - Rubens Gerchman. Obra *Mona Lou*, 1975, tinta óleo sobre fotografia colada sobre Eucatex. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figura 70 – Rubens Gerchman. *A Negra de Tarsila do Amaral*, 1975, fotocoloragem sobre madeira, pintura com tinta acrílica. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

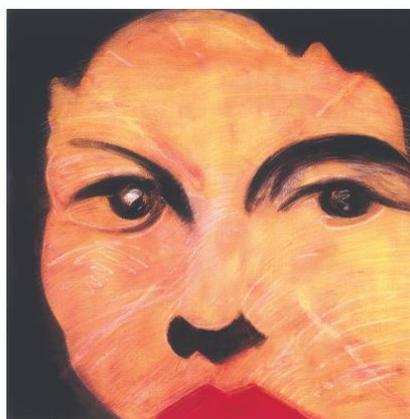
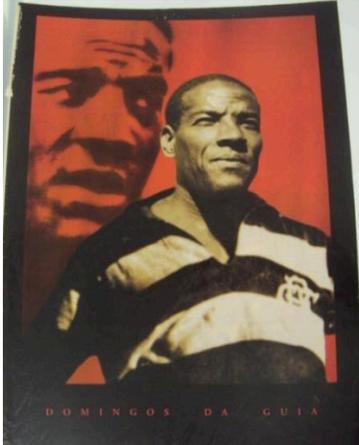
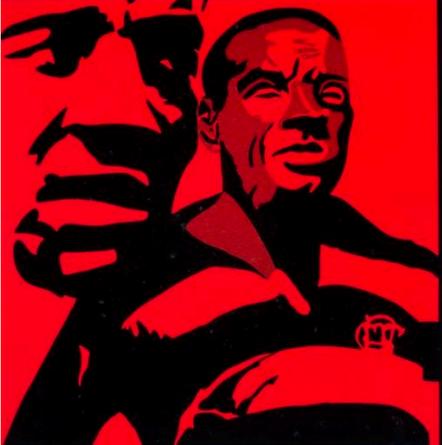
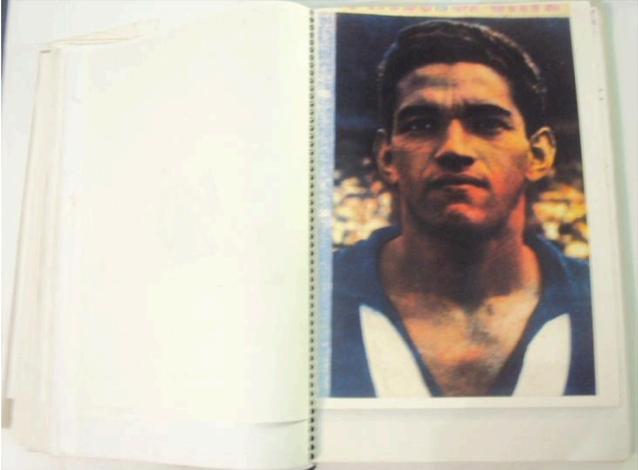
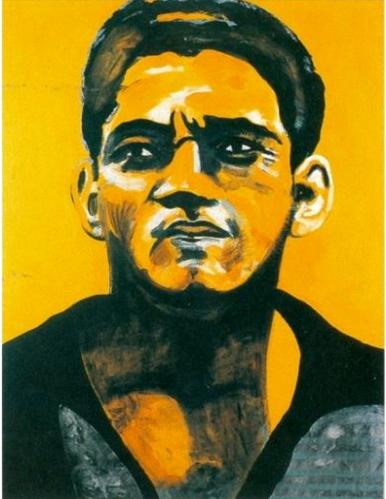
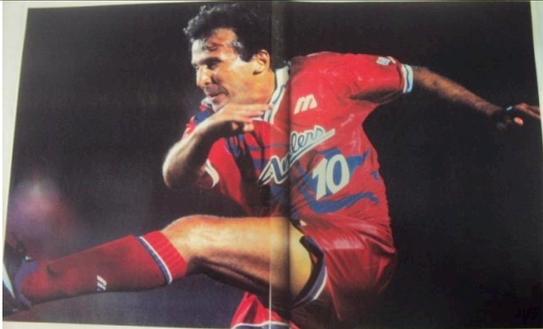
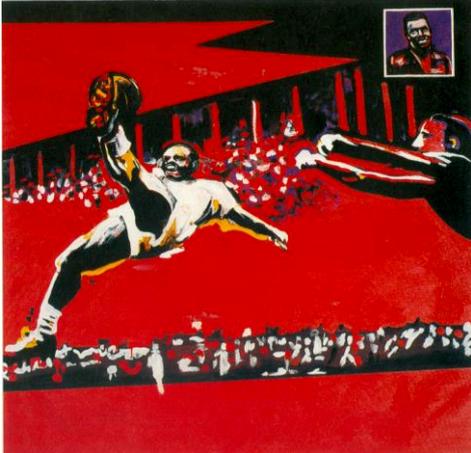


Figura 71 – Rubens Gerchman. *Lou*, 1975. Fonte: Instituto Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Quadro 2 - Fontes de inspiração artística de Rubens Gerchman baseadas na realidade/no cotidiano com o tema mulher/violência. Fonte: Elaborado pela autora.

Como exemplo de inspiração artística baseada na realidade/cotidiano com o tema futebol é possível apresentar os seguintes exemplos:

Eixo Cotidiano - Tema futebol	
Notícia de recorte de jornal	Apropriação do artista
 <p>Figura 72 - Recorte de jornal com a imagem do jogador Domingos da Guia. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>	 <p>Figura 73 - Obra <i>Domingos da Guia – A Domingada</i>. 1997. Rubens Gerchman. Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>
 <p>Figura 74 - Recorte de jornal com a imagem do jogador Garrincha. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>	 <p>Figura 75 - Obra <i>Mané Garrincha – Retrato</i>. 1997. Rubens Gerchman. Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i>.</p>
 <p>Figura 76 - Recorte de jornal com a imagem do jogador</p>	 <p>Figura 77 - Obra <i>Zico – Kashima</i>. 1997.</p>

<p>Zico. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>	<p>Rubens Gerchman. Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman.</i></p>
 <p>Figura 78 – Imagem do jogador Leônidas da Silva. Possível fonte de inspiração. Fonte: http://www.saopaulofc.net/noticias/noticias/historia/2013/9/6/leonidas-da-silva-100-anos/.</p>	 <p>Figura 79 - <i>Leônidas da Silva – Diamante Negro</i>, 1997. Rubens Gerchman. Acrílico sobre tela. 1,50 x 1,50 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman.</i></p>
 <p>Figura 80 - Imagem do jogador Pelé. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>	 <p>Figura 81 – Obra <i>Burnt Perfume</i>. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>  <p>Figura 82 – Obra <i>Pelé</i>, 1997. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>

Quadro 3 - Fontes de inspiração artística de Rubens Gerchman baseadas na realidade/no cotidiano com o tema futebol. Fonte: Elaborado pela autora.

Acerca da temática do futebol, para a produção da sua série *Estética do Futebol* (1997), Gerchman montou um álbum de colagens para realizar um levantamento de imagens para estudo e análise daquelas que poderiam ser transformadas em obra (VAM DE BERG, 2016, p. 131-134).

Neste álbum com mais de 50 páginas, o artista fez uso de recortes de jornais com imagens de diversos jogadores de futebol. Tal estudo consistia em uma das etapas de preparação do artista para produzir seus quadros. Este caso [... representa] um documento criado pelo artista para atender uma necessidade preliminar de levantamento de referências para sua pesquisa sobre o tema do quadro (VAM DE BERG, 2016, p. 131).

Como exemplo de inspiração artística baseada na realidade/cotidiano com fotografias tiradas por Gerchman há os seguintes:

Eixo Vivências individuais - Tema auto-retrato	
Fotografia tirada por Gerchman	Apropriação do artista
 <p>Figura 83 - Espelho da casa de Otto Stupakoff. Zanini. 197[?], Joatinga. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf03407).</p>	 <p>Figura 84 – Obra Sem Título. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>  <p>Figura 85 – Obra Sem Título. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>



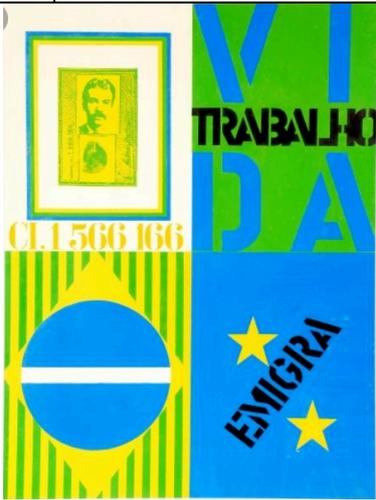
Quadro 4 - Fontes de inspiração artística de Rubens Gerchman baseadas na realidade/no cotidiano com fotografias tiradas por Gerchman. Fonte: Elaborado pela autora.

Já nas imagens abaixo podemos observar os exemplos de inspiração artística baseados na identidade do artista a partir de fotografias de família.

Eixo Identidade/Memórias– Tema família/memórias pessoais e familiares – Base fotografias	
Fotografias de família	Apropriação do artista
 <p>Figura 88 – Pai de Gerchman, Meer Herschamn. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf06344)</p>	 <p>Figura 89 - Obra de Rubens Gerchman. [1989?]. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>
 <p>Figura 90 – Gerchman e a irmã na infância. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>	 <p>Figura 91 - Obra <i>Calhambeque</i>, 1978, Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>
 <p>Figura 92 – Fotografia de jogo de futebol. Gerchman e a irmã estão na primeira fileira. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGf06369)</p>	 <p>Figura 93 – Obra sem título. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>

Quadro 5 - Fontes de inspiração artística de Rubens Gerchman baseadas na identidade do artista, a partir de fotografias de família. Fonte: Elaborado pela autora.

Já nas imagens abaixo podemos observar os exemplos de inspiração artística baseados na identidade do artista, a partir de documentos pessoais e familiares.

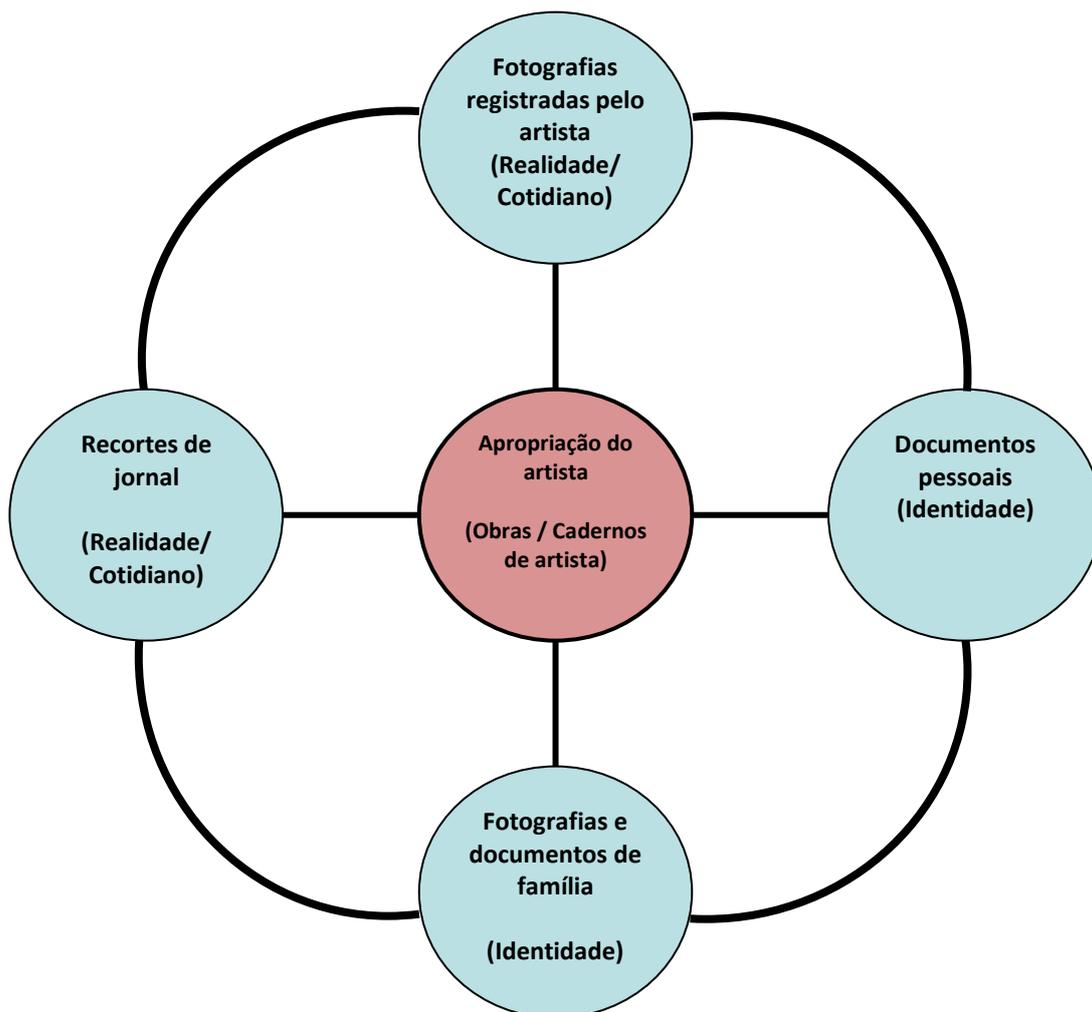
Eixo Identidade/memórias – Tema família/memórias pessoais e familiares – Base documentos textuais	
Documentos pessoais e de familiares	Apropriação do artista
 <p>Figura 94 - Documento original de Ruben Herschmann. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>	 <p>Figura 95 - Obra <i>Dupla Identidade</i>. 1994. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>
 <p>Figura 96 – Obra <i>Vida, Trabalho, Emigra</i>, 1964. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>	

Quadro 6 - Fontes de inspiração artística de Rubens Gerchman baseadas na identidade do artista, a partir de documentos pessoais e familiares. Fonte: Elaborado pela autora.

A partir do que foi apresentado, o que pode ser percebido é que as obras de Gerchman então são fundamentadas a partir de duas temporalidades distintas: uma que se remete ao seu passado, com o uso de materiais que não foram produzidos por ele, como os álbuns de família montados por familiares e que contam a história de seus antepassados e das origens que levaram a sua vida, antes mesmo dele poder ter qualquer controle sobre sua própria identidade, ou seja, quando sequer era nascido e quando era criança; ainda neste aspecto também estão inseridos os seus documentos originais e dos seus familiares, os quais são derivados da lógica interna da sociedade, pois surgem devido a obrigações sociais e civis que são essenciais para poder ‘existir’ em sociedade, tais como certidões de nascimento, identidade, passaporte, etc. Nesta temporalidade, o que está em jogo é o ‘eu’ do artista, quem ele é e como se entende e como se percebe inserido na sociedade.

A outra temporalidade eternizada na obra de Gerchman é o presente que é vivenciado e presenciado pelo artista. Para a produção de obras com este viés ele utiliza como fontes recortes de jornais com notícias da sua atualidade que o impactaram e fotografias tiradas por ele. É nestas obras que são evidentes as relações entre a ‘realidade’ e o cotidiano que tanto marcaram a obra gerchimaniana, com contestações e críticas sociais, mas também com temas pitorescos, como o futebol, beijos, carros, erotismo, mulheres, violência.

Entre os estágios destas duas formas de sentir, perceber e criar uma obra de arte situa-se a terceira base que fundamenta a obra de Rubens Gerchman: os cadernos de artista. Estes dão conta de unir as duas temporalidades (passado e presente) em suas páginas, onde há uma complexa e intrincada rede de informações que vão se sobrepondo e se agregando umas as outras, por isso para a interpretação do conteúdo informacional dos cadernos é necessário ter o entendimento de que variadas fontes se entrecruzam.



Quadro 7 – Fontes utilizadas no processo de criação artística de Rubens Gerchman
 Fonte: Elaborado pela autora.

Acerca da heterogeneidade e da atemporalidade atribuída às suas obras, no ano 2000, o artista expôs na Galeria Ricardo Camargo, a mostra *Tempo*, na qual apresentou 36 trabalhos realizados no período compreendido entre os anos de 1962 e 2000. Segundo o artista, esta não era uma mostra com caráter retrospectivo e sim antológico, que buscava refletir o conceito de tempo, a partir de suas obras que têm caráter social (ABREU, G. B., 2000). Em entrevista Gerchman disse que pretendia não datar mais suas obras, pois para ele a “ideia de cronologia é muito questionável; o tempo para mim é algo mental”. [...] “Eu trabalho em várias frentes e de modo atemporal” (GERCHMAN apud HIRSZMAN, Maria. 2000).

2.4 Rubens Gerchman e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1975 a 1979): um período de experimentação e aproximação com a docência

Acerca do período de 1975 a 1979, no qual Gerchman atuou como diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, foi observada a necessidade de um tópico específico para abordar este momento, dada a relevância de sua atuação nesta escola, haja vista que, este é um dos períodos mais importantes da sua trajetória profissional, principalmente se levarmos em consideração que neste momento o artista se despreendeu de suas aspirações individuais para promover e impulsionar algo voltado para o coletivo, e que atingisse um grande público.

Além da atuação como artista, entre os anos de 1975 a 1979, Gerchman aceitou o convite de Paulo Affonso Grisolli, então diretor do Departamento de Cultura, da Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, para dirigir a Escola de Artes Visuais (EAV- Parque Lage), na qual foi o primeiro diretor, tendo importante atuação na concepção dos valores norteadores desta escola, como um local de renovação no ensino das artes (GERCHMAN, C.; NUNES; COHN, [2021]),

uma estrutura aberta, interdisciplinar e integrada numa realidade cultural, que visa ampliar os limites estabelecidos da criação e do pensamento artísticos, fornecendo aos alunos que por ela passam os meios para uma nova (e própria) forma de pensar e fazer (GERCHMAN, Rubens. Escola de Artes Visuais – ano 1. Estrutura e Coordenação. Jornal/Revista não identificado, p. 03, [1975-1976]. Fonte: Instituto Rubens Gerchman. Painel EAV nº 44).

Aceitou este desafio, estimulado por Lina Bo Bardi⁶¹, que o incentivou a assumir o cargo, mas se resguardando e se precavendo contra qualquer eventual censura de suas ideias, opiniões e/ou independência, com uma carta de demissão já pronta, que segundo

⁶¹ “Achillina Bo Bardi (Roma, Itália 1914 - São Paulo SP 1992). Arquiteta, designer, cenógrafa, editora, ilustradora”. [...] “Em 1946, após o fim da guerra, casa-se com o crítico e historiador da arte Pietro Maria Bardi (1900-1999), com quem viaja para o Brasil - país no qual o casal decide se fixar, e que Lina chama de “minha pátria de escolha”. [...] “Abrangente e interdisciplinar, a atuação de Lina Bo Bardi extrapola os campos da arquitetura e do urbanismo. Estrangeira, compreende a cultura brasileira pelo olhar antropológico, particularmente atento para a convergência entre vanguarda estética e tradição popular” (LINA Bo Bardi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1646/lina-bo-bardi>. Acesso em: 22 de Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia).

Gerchman ficava sempre em seu bolso⁶². Assim, surgiu o *Espaço de Emergência/Espaço de Resistência*⁶³ ou o *Jardim da Oposição*⁶⁴, como passou a ser conhecida a EAV (GERCHMAN, C.; NUNES; COHN, [2021]).

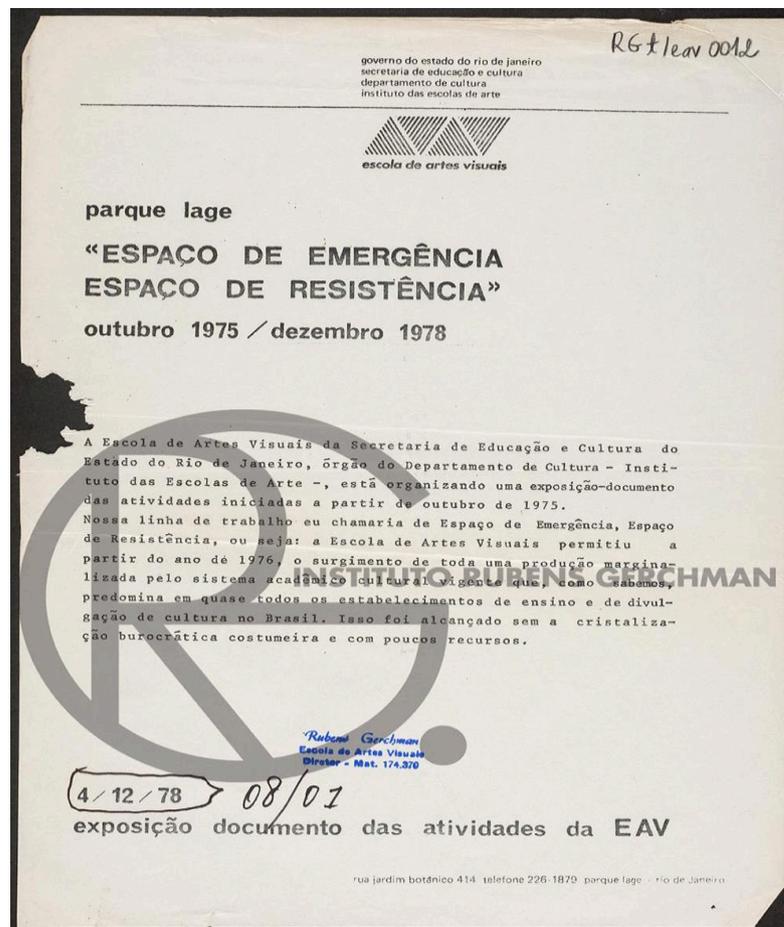


Figura 97 – Documento sobre a divulgação da Exposição-Documento *Espaço de Emergência/Espaço de Resistência*.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGt/eav0012).

⁶² Sobre este acontecimento foi produzida no ano de 2014 a exposição *Rubens Gerchman: com a demissão no bolso*, realizada pela Casa Daros e o Instituto Rubens Gerchman. Ver: *Rubens Gerchman: com a demissão no bolso*. Direção: Bernardo Pinheiro Motta e Pedro Rossi. Ano: 2014. Duração: 39:10 min. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=CIOQmV14Izo&list=PLGri9ULxVzbtUGvgY7ITfoDRDhX0JICe&index=13>. Acesso em: 01 mar. 2022.

O filme tem como ponto de partida “os vídeos-depoimento de Rubens Gerchman sobre seu período à frente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, intercalados por registros audiovisuais da época, além de depoimentos de amigos e parceiros do artista, como Hélio Eichbauer, Heloisa Buarque de Hollanda, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Sérgio Santeiro, Xico Chaves, Rosa Magalhães, Frederico Morais, Luiz Ernesto, Jards Macalé, Bernardo Vilhena e Walter Carvalho”.

⁶³ *Espaço de Emergência/Espaço de Resistência* – nomenclatura atribuída à EAV por Gerchman, como inspiração da “exposição-documento” de mesmo nome, realizada pelo artista na EAV de 04/12/1978 a 08/01/1979.

⁶⁴ Atribuí-se a Wilson Coutinho a criação do termo *Jardim da Oposição* para definir a EAV. Ver COUTINHO, Wilson. O jardim da oposição. In: *GERCHMAN*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

Neste período se dedicou quase que integralmente à docência e inovou o modo de ensino das artes plásticas, com aulas ministradas ao ar-livre e com a colaboração de inúmeros artistas/intelectuais⁶⁵ das mais variadas áreas, como: cinema, teatro, música, dança, artes visuais, fotografia, poesia, literatura, cenografia, design, entre outras. Outrossim, promoveu cursos, oficinas, aulas, espetáculos, seminários, exposições, mesas-redondas e diversos outros eventos⁶⁶, como por exemplo:

- Mesa-redonda sobre o feminismo, com Berenice Moreira, Clarice Mota, Lélia Gonzalez, Maria Luisa Ocampos, Moema Toscano, Rose Maria Murano, em 09 de novembro de [1975-1979] (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. Painel EAV nº 47);
- Divulgação do livro *A Dialética do Sexo: um manifesto da revolução feminista*⁶⁷, de Shulamith Firestone, de 1976 (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. Painel EAV nº 47);
- Capoeira de Angola, com o mestre Moraes. [1975-1979] (Fonte: Instituto Rubens Gerchman Painel EAV nº 34);
- *Cultura Negra, Ciclo em homenagem a Zumbi*, de 08 a 30 de novembro [1975-1979]. Promovido por Lélia Gonzalez (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. Painel EAV nº 34);
- Exibição do *Teatro Negro*, de Daniel Caetano, “sobre movimentos negros pós-abolição”. CINEAVE, em 27 de abril [1975-1979] (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. Painel EAV nº 40);

⁶⁵ Hélio Eichbauer (cenógrafo/responsável pela Oficina do Corpo/Pluridimensional); Lygia Pape (artista/responsável pela Oficina 2D/Técnicas e Materiais/ Curso Espaços Poéticos); Marcos Flaksman (cenógrafo/ responsável pela Oficina de Cenografia); Gastão Manoel Henrique (responsável pela Oficina de Cenografia); Claudio Kuperman (responsável pela Oficina de Materiais Sintéticos); Sérgio Santeiro (responsável pela Oficinema/CINEAVE); Roberto Magalhães (artista/responsável pela Oficina 2D/Desenho); Celeida Tostes (responsável pela Oficina de Artes do Fogo); Rosa Magalhães (responsável pela Oficina de Vestuário); o próprio Rubens Gerchman (responsável pela Oficina do Cotidiano); entre outros.

⁶⁶ Ver Anexo 2 – Levantamento de eventos e atividades que ocorreram na Escola de Artes Visuais (EAV) na Gestão de Rubens Gerchman (1975 a 1979). Levantamento realizado nas pranchas/painéis da EAV nºs: 08,09, 26, 29, 37, 40, 45, 45B, 52, 55, 57, 58 e 59 pertencentes ao acervo do Instituto Rubens Gerchman.

⁶⁷ O nome original do livro é *A Dialética do Sexo: um estudo da revolução feminista*. Nele são abordadas questões como: o direito ao aborto e o uso das tecnologias reprodutivas, além de contestar o controle patriarcal e conservador aos quais as mulheres eram/são submetidas.

- Exibição do filme *Sem Essa, Aranha*⁶⁸, de Rogério Sganzerla, de 1970. [1976] (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. Painel EAV nº 57);
- Exibição do filme *Manhã Cinzenta*⁶⁹ de Olney São Paulo, em 02 de setembro de 1976. Cineave (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. Painel EAV nº 37); entre outros.



Figura 98 - Painel 47 da Exposição *Parque Lage - Espaço de Emergência, Espaço de Resistência*. 1978. Cartazes dos eventos ocorridos na EAV. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

⁶⁸ “O filme de Sganzerla é retido pela censura e não obtém o selo de qualidade emitido pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), documento este necessário para o lançamento no circuito comercial. Limitado a exhibições internacionais e a sessões especiais, torna-se uma obra desconhecida pelo grande público”. “*Sem essa, Aranha* apresenta a história de Aranha, uma espécie de gangster, “o último capitalista do Brasil” que, aos poucos, se destrói. [...] “*Sem essa, Aranha* é uma reflexão sobre o país daquele momento e sobre o papel do cinema. O próprio Aranha não é um mero personagem, mas uma alegoria, um conjunto de ações absurdas que representam o Brasil. O Rio de Janeiro, suas favelas e a praia de Copacabana, são apresentados de forma fragmentada, evocando um país em crise de identidade” (SEM Essa, Aranha. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67256/sem-essa-aranha>. Acesso em: 21 de Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia).

⁶⁹ “Baseado em conto homônimo de Olney São Paulo, o filme é uma alegoria de regimes autoritários, e é ambientado em um país fictício da América Latina. Retrata um casal de estudantes que segue para uma passeata onde o rapaz, um militante, lidera um comício. Eles são presos, torturados na prisão e sofrem um inquérito absurdo dirigido por um robô e um cérebro eletrônico. [...] Os negativos e cópias de *Manhã cinzenta* foram confiscados em 1969” (Memórias da Ditadura. *Manhã Cinzenta*. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/filmografia/manha-cinzenta/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

A apresentação destes eventos no espaço desta escola livre se destaca ainda mais por conta do cenário político brasileiro vivido nos anos de 1970, e em meio às tensões impostas pela ditadura, este local foi um dos refúgios para a liberdade de expressão.

Para Rubens Gerchman a EAV

é uma escola livre, que de 6 em 6 meses recebe um número X de pessoas que têm acesso ao conhecimento teórico e a experiência prática com diferentes técnicas e materiais, sendo despertadas a continuarem seu caminho próprio, incentivadas pela dinâmica, o trabalho e interesse pela pesquisa. Não é uma escola de criatividade porque os alunos não vêm aqui somente para se auto-experimentarem, mas também para serem mobilizados a questionar a função e utilidade de trabalhos plásticos, no mundo de hoje. É evidente que as oficinas propõem uma perspectiva de trabalho. Mas não existe escola para formação de artistas. Você conhece alguma escola para poetas? (GERCHMAN, Rubens. No Parque Lage, alunos dançam sobre os painéis. E aprendem cinema ao vivo. [Entrevista concedida a] Teresa Cristina Rodrigues. *O Globo*, p. 41, 05/07/1976. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, Painel EAV n° 44 e RGf01848).

Durante a gestão de Gerchman (1975-1979), a EAV propôs-se como um espaço de liberdade, fruição artística e troca de experiências, que proporcionou o desenvolvimento e aprimoramento de inúmeros jovens artistas. Sua proposta pedagógica inovadora se aproximava de um pensamento antropológico e promoveu um ensino fundamentado em cursos livres e experimentais que integravam arte e educação. Sobre isto Gerchman diz:

quando concebi a nova Escola de Artes Visuais, pensei em sua estrutura como uma ampla rede comunicante, onde a informação pode fluir constantemente, modificando e reorientando as diversas áreas do conhecimento (GERCHMAN, Rubens. Na Escola do Parque Lage a Nova Forma de Ensinar. [Entrevista concedida a] Graça Neiva. [Jornal/Revista não identificado], p. 48-50, [1977-1978]. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, Painel EAV n° 44).



Figura 99 - Conferência de Mário Pedrosa na Escola de Artes Visuais. [1975-1978]. Na imagem da esquerda para a direita: Lygia Pape, Rubens Gerchman, Lélia Gonzalez, Mário Pedrosa e Sérgio Santeiro (de costas). Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figura 100 - Pannel 18 da Exposição *Parque Lage - Espaço de Emergência, Espaço de Resistência*. 1978. Cartazes dos cursos, palestras, oferecidos na EAV. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

O período a frente da EAV também proporcionou a Gerchman ter ainda mais contato com a área antropológica e a etnografia, pois diversos eventos realizados na escola⁷⁰ se relacionam com aspectos do estudo antropológico, como por exemplo:

- ✓ Exibição do vídeo tape *Where is South America?* Com roteiro e direção de José Roberto Aguilar, fotografia e câmera de Sonia Miranda, Montagem de Roman Stulbach, produção de Sonia Miranda, e elenco: Maria Gladis, Vera de Óguns, Carlos Pontual, Hugo Ferreira. Em outubro de 1976 (Fonte: Memória Lage. EAV RG 76);
- ✓ Curso de Etnografia Brasileira, do professor Antonio Castor. Em outubro de 1976 (Fonte: Memória Lage. EAV RG 240);
- ✓ Curso de Verão da Oficina do Corpo *Problemas do Espaço Ambiental e o Desenho do Corpo*. Com o objetivo de realizar análises antropológicas dos mitos e lendas indígenas os correlacionando a linguagem simbólica existente entre Casa-Corpo-Cosmos. Em 1976 (Fonte: Memória Lage. EAV RG0233);
- ✓ Proposta de prestação de serviço do antropólogo Roberto Augusto DaMatta para oferecer aos alunos “aulas expositivas, conferências e visitas guiadas ao Museu do Índio e Museu Nacional”, bem como “elementos sobre Antropologia Social” [...] das “diversas culturas indígenas brasileiras” e “costumes do homem rural e urbano”. Em maio de 1977 (Fonte: Memória Lage. EAV RG19).
- ✓ Mostra/Exposição *Ritos de Passagem* – Produzida pelos alunos da Oficina 3D e exposta a área aberta da FUNARTE no período de 05 a 15 de dezembro de 1978. A proposta era apresentar “a idéia de Ritos de Passagem, a grupos com realidades culturais distintas, passando por cidades do Nordeste até chegar ao Xingu, onde haveria a constatação in loco da visão primitiva dos Ritos de Passagem. Outro convite da exposição seria a descoberta/invenção do próprio

⁷⁰ Ver Anexo 2 – Levantamento de eventos e atividades que ocorreram na Escola de Artes Visuais (EAV) na Gestão de Rubens Gerchman entre os anos de 1975 a 1979. Levantamento realizado nas pranchas/painéis da EAV n^{os}: 08,09, 26, 29, 37, 40, 45, 45B, 52, 55, 57, 58 e 59 pertencentes ao acervo do Instituto Rubens Gerchman.

espectador de outros ritos de passagem presentes em qualquer grupo ou realidade social” (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. RGt/eav0075 e painéis 10 e 26).

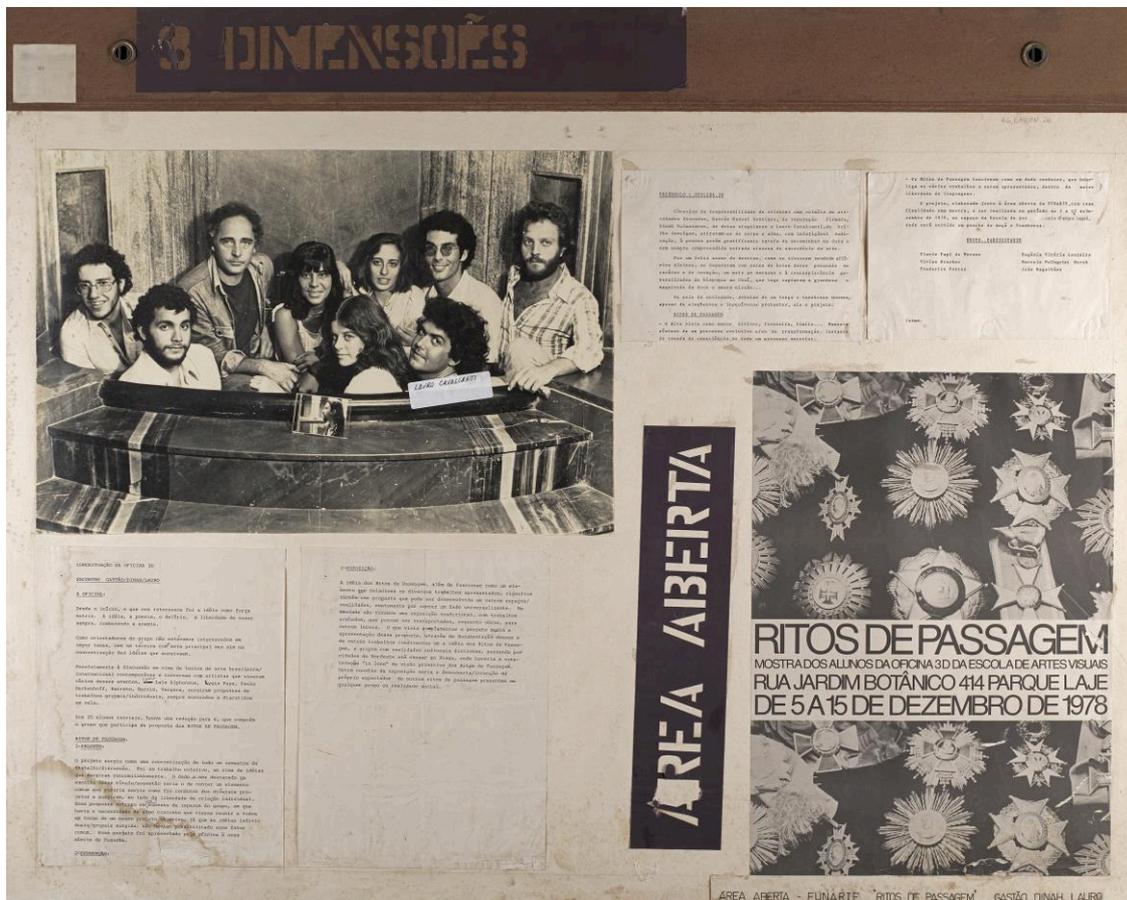


Figura 101 - Painel 26 da Exposição *Parque Lage - Espaço de Emergência, Espaço de Resistência*. 1978. Catálogo e informações sobre a Exposição/Mostra *Ritos de Passagem* na EAV. 1978. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

A temática do cotidiano sempre esteve presente na sua arte, até mesmo durante o período no qual o artista se dedicou à docência, pois nos anos em que esteve à frente da Escola de Artes Visuais (EAV) ele ministrou a *Oficina do Cotidiano*, na qual estimulava os alunos a anotarem em caderninhos as suas observações do trajeto de casa até a EAV, além de instigá-los a ter contato com experiências corporais, estéticas, sensoriais e gestuais nesta oficina. Nas imagens abaixo pode ser observado um dos experimentos da aula, na qual os alunos pintavam os painéis e depois realizavam performances sob eles.

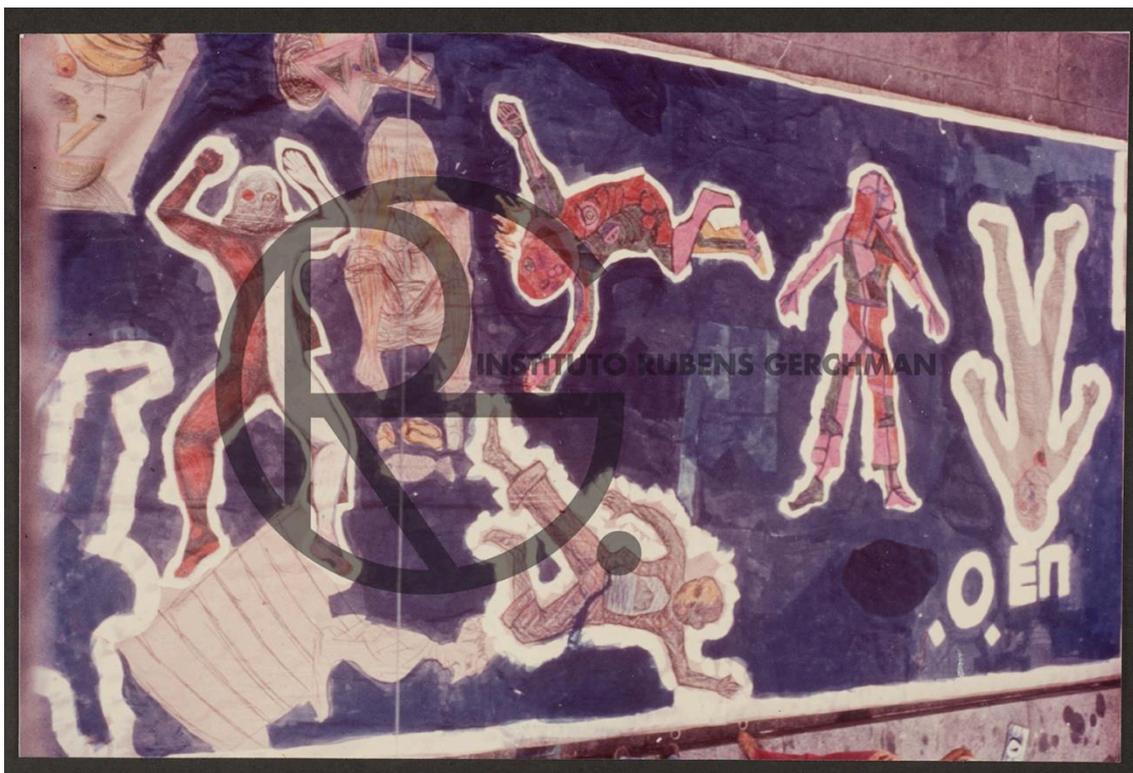


Figura 102 – Fotografia do painel da *Oficina do Cotidiano*, ministrada por Rubens Gerchman. 1975-1979.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

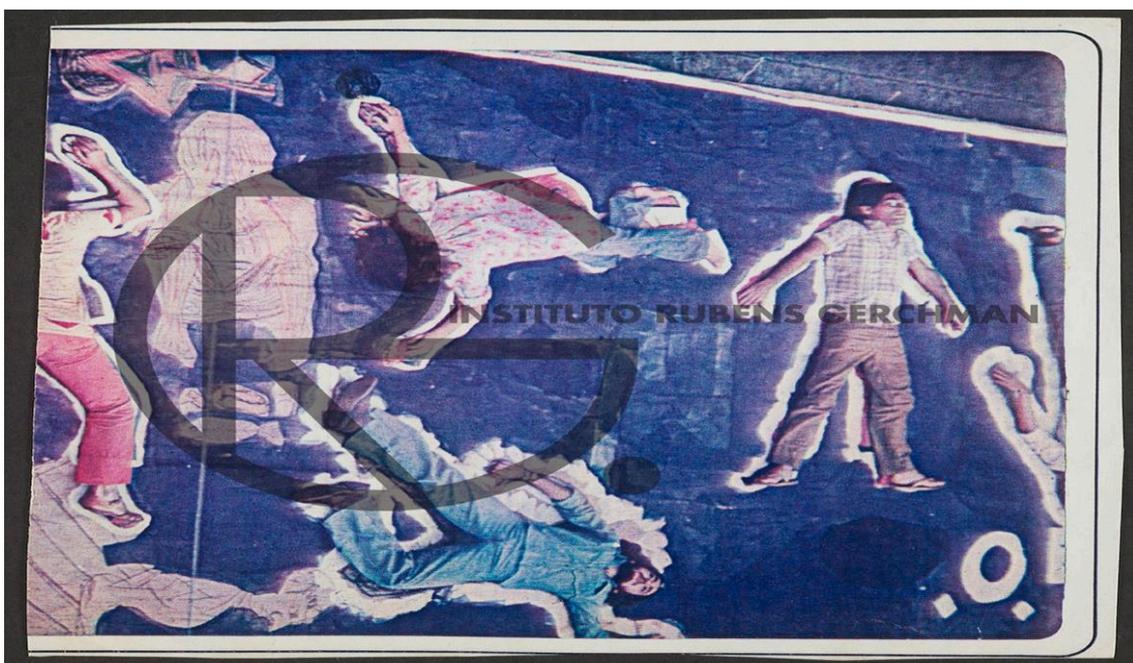


Figura 103 – Fotografia do painel da *Oficina do Cotidiano*, ministrada por Rubens Gerchman. 1975-1979.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Ainda sobre as imagens dos painéis anteriormente citados, podemos inferir que neles está representada uma possível cena de violência e/ou investigação de um crime, pois a partir de uma observação mais atenta, percebe-se que as figuras caracterizadas nos desenhos do painel estão com capuz e numa posição de cena de crime/assassinato, o que fica mais perceptível no momento em que os alunos tomam esse mesmo posicionamento. Tal interpretação adquire mais significado, pelo fato da situação representada no painel retratar uma cena criminal, temática esta da violência, que é um dos cenários representados recorrentemente nas obras produzidas por Gerchman. Percebe-se com isso, o papel crítico e contestador da arte, aflorado no ambiente do *Jardim da Oposição* ou *Espaço de Emergência-Espaço de Resistência*, a EAV.

A Escola de Artes Visuais também pode ser interpretada como um grande experimento artístico, nos moldes de um *Happening*, no qual se misturavam, coexistiam e se integravam diferentes meios de expressão, linguagens e estímulos.

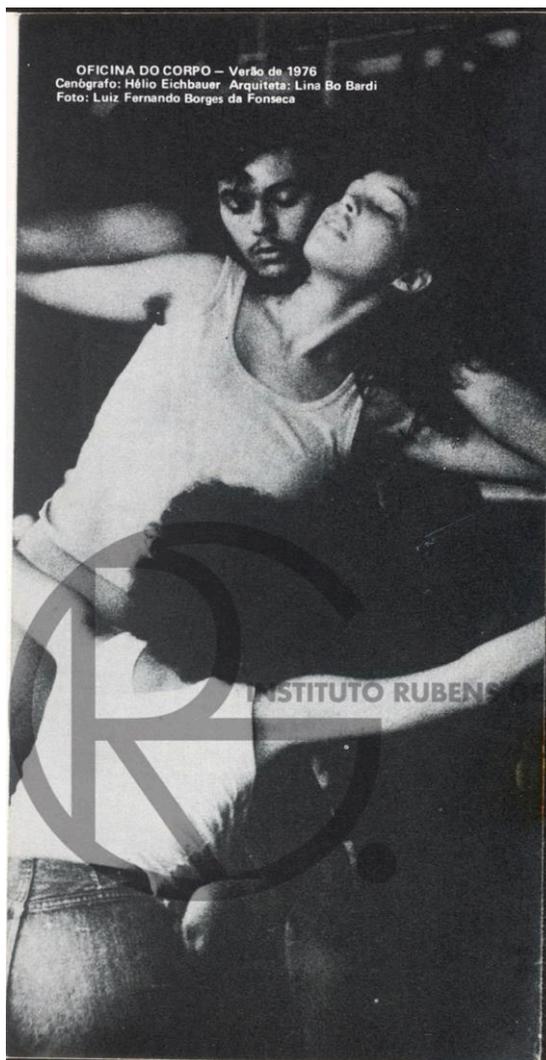


Figura 104 – Encarte da EAV. Oficina do Corpo – verão de 1976. Cenógrafo: Helio Eichbauer, Arquiteta: Lina Bo Bardi. Foto: Luiz Fernando Borges da Fonseca. Fonte: Instituto Rubens Gerchman. RGt/eav0067.

Além das vivências do artista, em particular o período que morou em Nova York (1968 a 1972), e das parcerias intelectuais/artísticas que o auxiliaram na concepção didática da EAV, outra possível inspiração para a criação desta escola está registrada no Caderno de Artista nº 14, na página 55, no qual Gerchman guardou um recorte datado de junho de 1975, com uma reportagem sobre Meredith Monk⁷¹ intitulada *Os sons e*

⁷¹ Meredith Monk – “(nascida em 20 de novembro de 1942, na cidade de Nova York) é compositora, cantora, diretora/coreógrafa e criadora de novas óperas, obras de teatro musical, filmes e instalações. Reconhecida como uma das artistas mais exclusivas e influentes de nosso tempo, ela é uma pioneira no que agora é chamado de “técnica vocal estendida” e “performance interdisciplinar”. Monk cria obras que prosperam na interseção de música e movimento, imagem e objeto, luz e som, descobrindo e tecendo novos modos de percepção. Sua exploração inovadora da voz como um instrumento, como uma linguagem eloquente em si mesma, expande os limites da composição musical, criando paisagens de som que desenterram sentimentos, energias e memórias para as quais não existem palavras” (Meredith Monk /

gestos da Poesia Audiovisual, que abordava o modo como esta artista misturava movimento corporal com poesia, unindo diferentes meios de expressão juntos, tornando a arte algo múltiplo, não limitado a apenas uma forma de expressão. Essas ideias se aproximam da proposta de Rubens Gerchman para a EAV, e para a *Oficina do Cotidiano*, por ele ministrada.



Figura 105 – Recorte de jornal com reportagem sobre a Meredith Monk: “Os sons e gestos da Poesia Audiovisual”, [Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1975, página 10].
 Fonte: Instituto Rubens Gerchman, Caderno de Artista nº 14, pág. 55.

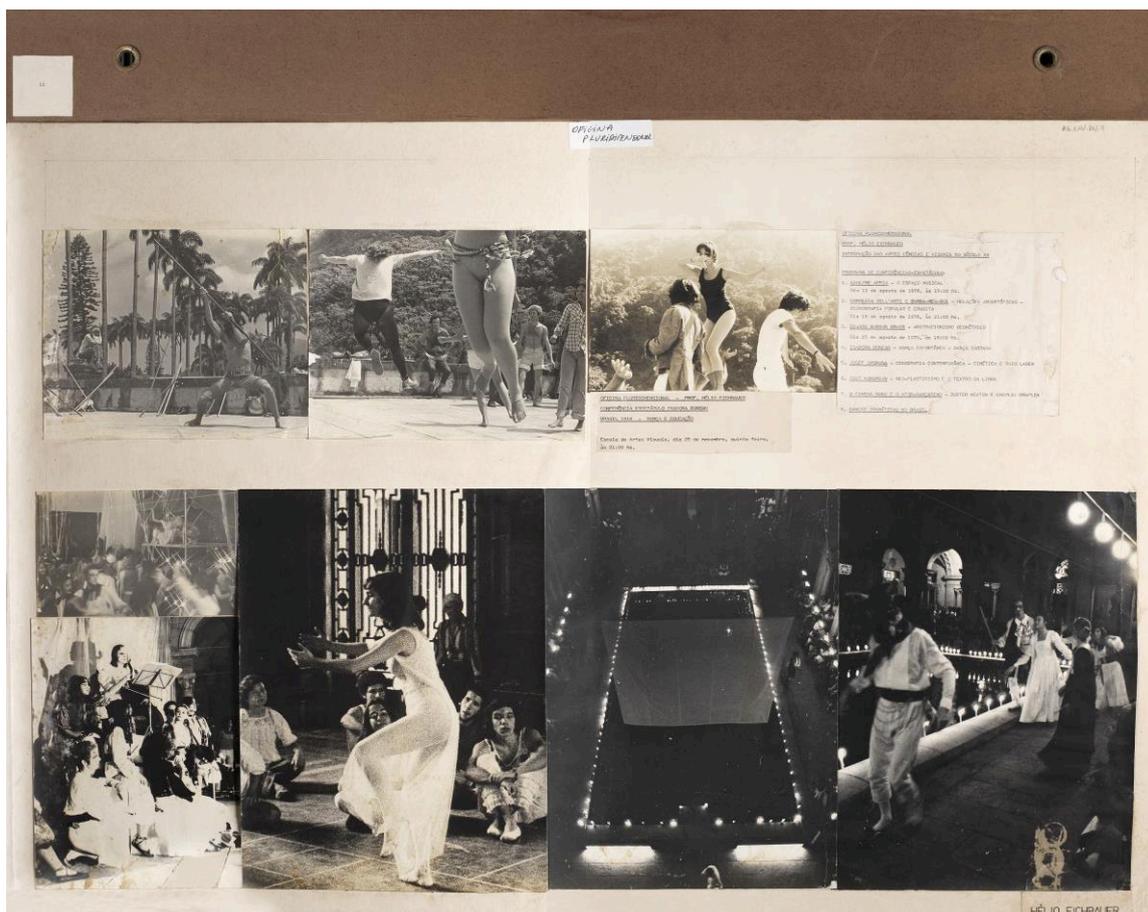


Figura 106 - Painel 9A da Exposição *Parque Lage - Espaço de Emergência, Espaço de Resistência*. 1978. Registros e programa da Oficina Pluridimensional ministrada por Hélio Eichbauer na EAV.

Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

São infindáveis as definições atribuídas à EAV, podendo esta escola ser entendida como: local de resistência cultural; marco cultural; espaço de liberdade da contracultura; alternativo; lócus de experimentação de todas as áreas de expressão; pólo de discussão de idéias e debates;

poética do agrupamento/ caldeirão das diferenças/ território da marginalidade dos processos criativos/ mafuá das individualidades/ espaço de livre expressão/ para onde convergem as experimentações poéticas, musicais e de todas as artes/ onde as fronteiras começam a se desfazer e provar que podem coexistir simultaneamente indivisíveis sem retorno” (EICHBAUER; e HOLLANDA 2009, p. 43).

De fato, era um local onde havia uma efervescência potencializadora da criatividade que rompia barreiras, proporcionando a ampliação dos limites éticos e

estéticos da arte. Afinal era intensa a programação⁷²: cursos livres; oficinas; eventos; exposições; conferências; seminários; espetáculos e concertos musicais; shows; lançamentos de livros, revistas e jornais; manifestos; instalações; performances; happenings; exibições de filmes e curtas; mostras de trabalhos; palestras; festas; experimentações; leitura de poesia falada; divulgação de panfletos; projeções; apresentação de programas de rádio, circo, blocos de carnaval; local de reunião e início de passeatas e protestos etc. Alguns dos artistas que participaram do *Verão a Mil*: Caetano Veloso, Luís Melodia, Sidney Matos, Jorge Mautner, entre outros (GERCHMAN, C.; NUNES; COHN, [2021]).

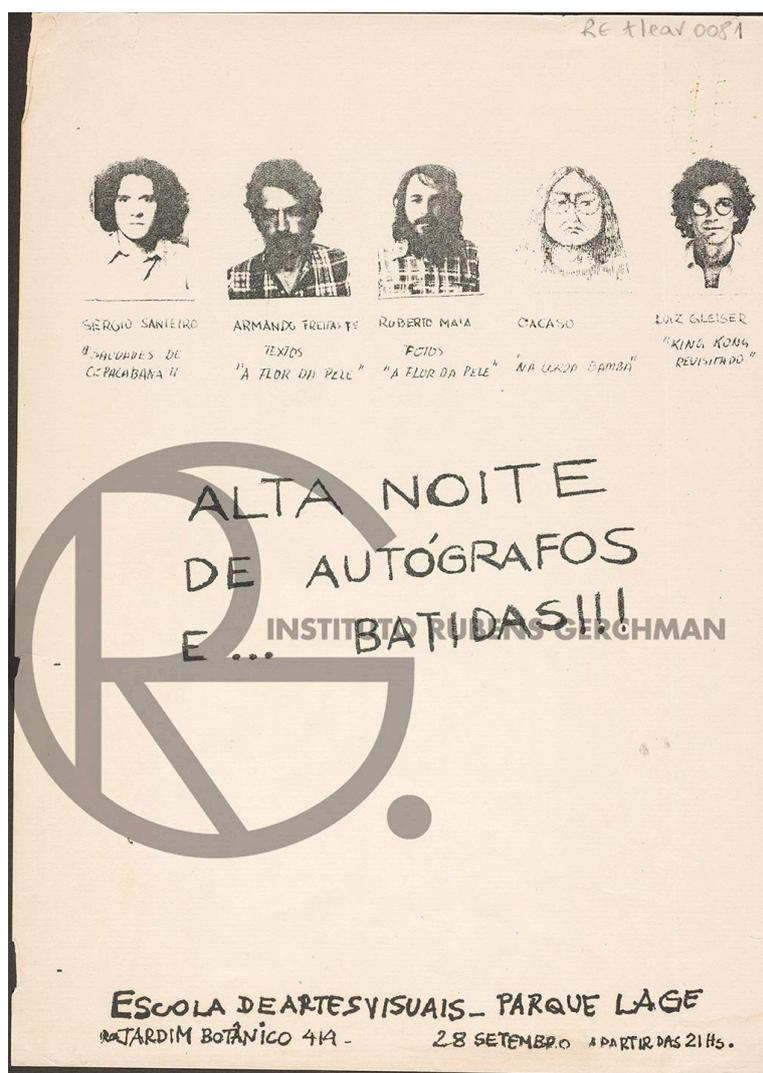


Figura 107 – Cartaz *Alta Noite de Autógrafos e ... batidas!!!* Sobre os lançamentos de: Sérgio Santeiro (Saudades de Copacabana); Armando Freitas Filho e Roberto Maia (A Flor da Pele); Cacaso (Na Corda Bamba)

⁷² Ver anexo 2 - Levantamento de eventos e atividades que ocorreram na Escola de Artes Visuais (EAV) na Gestão de Rubens Gerchman entre os anos de 1975 a 1979.

Bamba); Luiz Gleiser (King Kong Revisitado). [1975-1979]. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, (RGt/eav0081).

Um dos momentos marcantes durante a gestão de Gerchman a frente da EAV, ocorreu no ano de 1978, com a mobilização e realização de uma passeata organizada por ele e alunos da EAV para protestar contra o incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Foi uma ação voltada para chamar atenção da necessidade de investimentos em segurança nas instituições culturais. Desse ato participaram artistas, críticos, instituições, além de um grupo de baianas da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. RGh0286. Manifestação leva 3 mil ao MAM. *O Globo*. 17/07/1978).





Ainda houve uma mobilização em prol da arrecadação de fundos para reformar e reconstituir o acervo do museu, com a criação de uma comissão formada por Rubens Gerchman, Mário Pedrosa, Jorge Moreira e outros artistas (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. *Revista Manchete*. 22/07/1978).

No arquivo pessoal de Gerchman, além dos registros fotográficos da passeata também há outros documentos acerca deste momento como, reportagens da época sobre o incêndio e anotações no caderno de artista nº 18, no qual ele assinala que a passeata teve a presença de pelo menos três mil pessoas.



Figuras 114 e 115 – Documentos sobre o incêndio do MAM-RJ em 1978. À esquerda página 11 do caderno de artista número 18 e à direita capa da revista Manchete de 22/07/1978.

Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Sob a gestão de Gerchman na EAV, ele e seus colaboradores impulsionaram uma mudança conceitual no campo das artes e nos métodos didáticos do ensino das artes no Brasil. A EAV abarcou todas as formas de experimentação e expressão cultural, e atingiu mais de 2.000 alunos, que eram orientados por professores/mediadores, cujo papel era incentivá-los e instigá-los. Outrossim, simplesmente como local de lazer, atraiu visitantes de todos os cantos da cidade e do país, se tornando um epicentro/espço de convivência na cidade do Rio de Janeiro (GERCHMAN, C.; NUNES; COHN, [2021]).

Por mais que a gestão de Gerchman tenha aspecto de uma liberdade, há que se lembrar que a instituição era subordinada ao Poder Público. Por meio dos documentos administrativos do arquivo institucional da EAV (site Memória Lage)⁷³, podemos identificar que há indícios de que, no âmbito administrativo, enquanto ocupante do cargo de diretor, ele enfrentava alguns desafios, como por exemplo, a tentativa de centralização e controle das ações, por parte da direção do Departamento de Cultura. Tal situação pode ser identificada no documento intitulado “Síntese de um Plano de

⁷³ Site Memória Lage: Rubens Gerchman – 75-79. Disponível em: <http://www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/gestor/rubens-gerchman/>> Acesso em: 21 dez. 2021.

Ação”, enviado por Paulo Affonso Grisolli, em maio de 1975. Neste documento Grisolli informa que será “por três caminhos prioritários [que] deverá seguir a nossa ação cultural: o da identificação, [...] o da preservação, [...] o da caracterização [...]” (Fonte: Memória Lage. RG-0153, maio de 1975).

Em documentos, como uma carta do final do ano de 1976, enviada por Grisolli para Gerchman e os demais diretores dos institutos⁷⁴ ligados a INEARTE, podem ser identificadas algumas tentativas frustradas de controle sob as ações desenvolvidas. Grisolli diz:

[...] O trabalho que temos feito juntos (e, infelizmente, muitas vezes excessivamente desunidos) merece indiscutivelmente comemorações [...]. Na realidade, ainda há individualismo demais no nosso tipo de jogada. Ninguém, no Departamento de Cultura, tem o direito de se sentir realizando obra individual: nem eu, nem nenhum diretor de coisa nenhuma. O projeto geral do Departamento de Cultura é responsabilidade e mérito de todos. Mas ainda não alcançamos entre nós um nível suficientemente alto de consciência desse fato [...]” (Fonte: Memória Lage. RG-0157, 23/12/1976).

No decorrer da carta Grisolli também aponta novos direcionamentos que demonstram uma tentativa de obter maiores informações e centralização das ações, chegando, inclusive a estipular reuniões semanais com os diretores de todos os Institutos. Ao final da carta também informa que todos receberão uma “proposta global de trabalho”.

Outro desafio enfrentado por Gerchman no ano de 1977 foi a tentativa frustrada de abrir um curso/oficina de editoração, que seria ministrado Heloísa Buarque de Holanda, tendo ela inclusive enviado o currículo, o programa e a proposta para a prestação do serviço, com as explanações acerca dos objetivos do curso/oficina. A negativa para a autorização destas aulas veio de Affonso Grisolli, então diretor do Departamento de Cultura, por meio de um recado/bilhete extra-oficial de uma de suas secretárias, no qual informa:

Gerchman: o diretor-geral do Departamento de Cultura não autorizou o funcionamento da oficina de editoração porque [sic]: 1) ela não tem sentido

⁷⁴ Subordinados ao Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro formavam o INEARTE (Instituto Estadual das Escolas de Arte): A Escola de Artes Visuais; a Escola de Teatro Martins Penna; a Escola de Música Villa-Lobos; a Escola de Danças e Centro de Arte e Criatividade Infanto-Juvenil (Fonte: Memória Lage. RG-0159, [1975-1979]).

na INEARTE; 2) o centro de publicação da secretaria de educação é o INELIVRO. Não há outra explicação. As minhas – à [Heloísa?] nem entraram em jogo, porque a oficina não está em cogitação. Grata. Abraços, [assinatura ilegível]” (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. RGt/eav 0057, 07 páginas. [-/março ou abril de 1977]).

Diante dessa negativa Gerchman enviou um ofício à Grisolli, requisitando uma resposta, no qual escreveu:

Ilmo Diretor: Recebi a carta anexa, e necessito respondê-la. Como são suas as restrições à signatária e à sua proposta de trabalho, peço-lhe que elas sejam formuladas por escrito, para que eu possa dar uma resposta satisfatória. Em anexo, programa do curso e proposta de prestação de serviços (com curriculum vitae, etc) (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. RGt/eav 0057, 07 páginas. 26/04/1977).

A carta, a qual Gerchman se refere é uma carta de Heloísa Buarque de Hollanda solicitando um posicionamento acerca do andamento do referido curso, ao qual ela tinha sido convidada pela EAV (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. RGt/eav 0057, 07 páginas. 26/04/1977).

A tentativa de centralização e controle vindo do Departamento de Cultura parece não ter dado muito certo na EAV, afinal Gerchman aceitou o convite para assumir a direção da escola, com a convicção de que poderia agir do modo que fosse melhor para o seu desenvolvimento, e não seguindo alguma cartilha pré-estabelecida. Desse modo, a EAV cresceu e ganhou destaque próprio, talvez até superando as expectativas dos órgãos administrativos.

No período compreendido entre 1975 a 1979, dentre os Institutos sob a gerência do Departamento de Cultura, a EAV, foi uma das que mais teve destaque, e de certo modo, a escola acabou desenvolvendo ações e projetos que englobavam as atribuições de todos os institutos do INEART.

Esses embates burocráticos e outras ações nas quais Gerchman se envolveu, podem ter sido alguns dos motivos para sua demissão do cargo de diretor da EAV, como, por exemplo, o inquérito militar acerca da obra considerada subversiva, intitulada *Penhor da Igualdade*, do artista Lincon Volpini, e que foi premiada pelo júri do *4o Salão Global de Inverno* no ano de 1976, do qual Gerchman fazia parte, juntamente

com Frederico Moraes, Caribé, Sheila Leirner e Mário Cravo. Este inquérito acabou por liberar o júri, mas incriminou o artista Volpini. Na época artistas e intelectuais como Mário Pedrosa, Hélio Oiticica, Carlos Scliar, Fayga Ostrower se pronunciaram contra esse ato de censura, e o artista Volpini se defendeu dizendo que “a arte não é só estética, é ética, moral, política, social, abrange tudo o que é humano” (*Jornal do Brasil*, 29/07/1978. Fonte: Instituto Rubens Gerchman).

No período de sua demissão houve, inclusive, uma mobilização para que Gerchman fosse mantido no cargo de diretor da EAV. Com 78 assinaturas, a lista de apoio/abaixo-assinado, afirmava:

Os abaixo-assinados, conscientes da atuação positiva, criadora e generosa da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, vêm de público manifestar seu interesse em que esse espaço cultural não perca suas características dentro do panorama de atividades artísticas da cidade do Rio de Janeiro. Sob a direção lúcida e eficaz do artista plástico Rubens Gerchman vimos reiterar nosso interesse em dar continuidade ao trabalho realizado nesses últimos quatro anos propondo a manutenção do mesmo artista na direção desta Escola. Sua presença é a segurança de mantermos esse espaço como o único capaz de bem representar um trabalho gerador de posturas novas, que somente poderão enriquecer o patrimônio cultural brasileiro (Fonte: Instituto Rubens Gerchman. RGteav047, 04 páginas. [1978]).

Entre as assinaturas presentes no documento destacam-se as de: Gastão Manoel Henrique, Marcelo Pellegrini, Lygia Pape, Torquato de Mendonça, Frederico Moraes, entre outros.

Após o fim do período a frente da direção da Escola de Artes Visuais, Gerchman recebeu uma bolsa de estudos da Fundação John Simon Guggenheim e retomou seus trabalhos artísticos.

CAPÍTULO 3. OS CADERNOS DE ARTISTA DE RUBENS GERCHMAN

Meu desenho está sempre presente. Tem alguns artistas que não gostam de desenhar. As minhas coisas todas nascem no papel, no desenho. Eu coloco como se fosse um lado mental, mais conceitual do projeto. E depois eu desenvolvo (GERCHMAN, Rubens).

No capítulo 3 apresentamos algumas definições e entendimentos acerca da tipologia caderno de artista, elaborados a partir de pesquisa bibliográfica sobre o tema e daquilo que foi identificado nos cadernos de Gerchman. Também abordaremos algumas das possíveis correlações existentes entre os cadernos de artista e os cadernos de campo dos antropólogos. Por fim apresentaremos alguns dos cadernos de Rubens Gerchman, expondo suas características e correlações com suas obras, além de discorrer acerca do tratamento técnico neles realizado.

3.1 Por um entendimento do que pode ser um caderno de artista

Acho às vezes que o que está no caderno dos artistas (projetos) é mais interessante do que o que eles estão produzindo como obra acabada (GERCHMAN, Rubens. Rubens Gerchman: para integrar a arte. *Opinião*. Tendências e Cultura - Artes Plásticas no Brasil: explosão de mercado e crise de criação. 19 de novembro de 1973, nº 54, p. 27).

Os artistas quase sempre armazenam materiais, para a realização de suas atividades criativas e estas compreendem e geram outras produções além do trabalho artístico finalizado, como: estudos, esboços, livros, fotografias, cartas, recortes de jornal, catálogos de exposições, entre tantos outros documentos nos mais variados suportes. Esse material possibilita uma aproximação com as experiências artísticas do sujeito, de tal modo que a partir do conteúdo presente no arquivo do artista é possível investigar os processos de criação, as motivações e as conexões estabelecidas para a formulação da sua arte. Nestas fontes está uma parcela significativa dos registros da

memória afetiva e criativa do artista. E podemos dizer que um aspecto peculiar nos arquivos pessoais de artistas plásticos é a existência de cadernos de artista.

Dentre as inúmeras tipologias⁷⁵ existentes no arquivo pessoal Rubens Gerchman, selecionamos um tipo específico de documento para abordar: os cadernos de artista. Estes são documentos de grande relevância dentro deste arquivo, tendo em vista que neles está registrada parcela significativa do processo de trabalho do artista e o encadeamento das lógicas de produção de várias das suas obras.

Deste modo para um melhor entendimento do objeto analisado, buscaremos definir o que pode ser considerado um caderno de artista e como ele pode ser interpretado. A partir do levantamento bibliográfico foi identificado que há uma pluralidade de definições, seja no campo das artes plásticas ou em outros campos que se utilizam desse material em suas investigações. Tal difícil delimitação do significado, também é resultado da imensa variedade de diferentes tipos e formatos, que podem ser manuais, impressos, objetos, etc.

Silveira, P. (2008), um dos maiores estudiosos de livros de artista no Brasil corrobora com o entendimento de que se trata de tema um tanto complexo. Para ele um dos fatores que provocam esta difícil definição terminológica é o fato do universo artístico deste material ser multifacetado, podendo ser interpretado a partir de distintos olhares. Outrossim, é necessária a cooperação e interdisciplinaridade entre variados campos do conhecimento para se compreender este material, uma vez que, um livro/caderno de artista pode ser tratado pelos saberes das Artes Plásticas (como obra de arte), da Biblioteconomia (como livro), da Museologia (como objeto), da Arquivologia (como documento), entre outras. Por isso em cada um desses campos o significado do livro/caderno de artista apresenta singularidades e especificidades, mas que podem dialogar entre si e com outras áreas do conhecimento, como por exemplo, com os cadernos de campo da Antropologia, na qual é entendido como resultado material do trabalho de campo.

⁷⁵ Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, tipologia ou tipo documental significa: “divisão de espécie documental que reúne documentos por suas características comuns no que diz respeito à fórmula diplomática, natureza de conteúdo ou técnica do registro. São exemplos de tipos documentais cartas precatórias, cartas régias, cartas-patentes, decretos sem número, decretos-leis, decretos legislativos, daguerreótipos, litogravuras, serigrafias, xilogravuras” (Arquivo Nacional, 2005, p. 163).

Trata-se, portanto, de um material de caráter híbrido, uma vez que àqueles podem ser entendidos a partir de variadas óticas, como a museológica, a arquivística, a artística, a literária e/ou outras. Na Museologia estes cadernos podem ser compreendidos como objetos independentes, e individualmente cada um como uma obra; Já na Arquivologia estes compõem um conjunto orgânico, que deve ser entendido a partir das associações existentes entre eles e a documentação que constitui o arquivo pessoal do artista, e o contexto no qual foram elaborados. Ou seja, são documentos que resultam de uma atividade vinculada diretamente das ações desempenhadas pela profissão do sujeito criador; Sob o prisma artístico e/ou literário a possibilidade também é díspare, uma vez que se exprimem com um formato tanto de obra de arte, quanto literário, especialmente quando são publicados com tiragem limitada, podendo, inclusive se transformar em livros raros.

Seja qual for a ótica de pesquisa proposta acerca destes materiais o que se pode afirmar é que trata-se de objetos/documentos únicos, resultantes de uma produção/atividade artística que tem como características marcantes a singularidade e a criatividade.

Se analisarmos historicamente, este material pode ser identificado em coleções, arquivos e documentações de artistas há séculos, com variações e características equivalentes à época de sua elaboração (SILVEIRA, P. 2008). No campo das artes plásticas

as evidências demonstram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista. É um fato: a *Caixaverde*, de Marcel Duchamp (1934), é um claro livro de artista (ou, mais especificamente, livro-objeto). Assim como também o são os livros de William Blake, publicados entre 1788 e 1821, ou qualquer dos cadernos de Leonardo da Vinci, executados no século 15 e começo do 16, sem possibilidade de publicação. Retroaplicar conceitos nos permite ir até onde quisermos. Porém é no final do século 20 que o entendimento da autonomia desse tipo de obra de arte é legitimado. Principalmente a partir dos anos 60, pela mutação causada pela companhia do conceitualismo, com a sua maior divulgação nos anos 70, época de grande incremento dos canais internacionais de informação e da consoante multiplicação de considerações teóricas. Mas embora já afirmado na década dos 80, ainda nos 90 existem pequenos desentendimentos conceituais em face da persistência das novas soluções matéricas (SILVEIRA, P., 2008, p. 30).

Percebe-se que a existência de vestígios desses cadernos perpassa por inúmeras temporalidades históricas, tratando-se de um material ressignificado/reapropriado conforme cada época. Mas a partir de uma análise histórica, o que se pode concluir é que os livros/cadernos de artista, tal como na contemporaneidade são entendidos, surgiram no século XX e são, sobretudo, resultado de um “produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60” (SILVEIRA, P., 2008, p. 25).

De acordo com Almeida (2012, p. 34), “o Livro de Artista é um tema alvo de várias discussões e diversas definições, podendo mesmo afirmar-se que não existe uma resposta consensual”. Ademais entre os inúmeros termos e apropriações utilizadas para definir semanticamente o livro de artista, Derdyk (2013, p. 11) diz haver ainda os seguintes: “livro-objeto, objeto-livro, caderno de anotações, diários, impressos, obra-livro, forma-livro, caixa-livro, livro-processo, livro-registro, entre outras”. Silveira, P. (2008, p. 25) ainda acrescenta: “livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra”. Além dos termos em inglês *artists' books* ou *skatebooks*. Cada uma dessas terminologias pode representar um tipo e um formato visualmente diferente deste material, mas que ao mesmo tempo se comunicam e possuem linhas tênues entre si.

Segundo Suzuki (2014), em sua dissertação sobre cadernos de artistas e o seu uso na arte e na educação, a autora esclarece que o caderno contempla elementos que delimitam quem é o sujeito criador e de qual ramo artístico é a produção. Além disso,

é caderno por ter um formato historicamente definido, com folhas brancas aguardando interferências, um espaço de conhecimento. É “de artista” e não “do artista”, pois aponta para um sujeito indefinido: é de qualquer sujeito que se expresse por meio da arte e não de um indivíduo especificamente (SUZUKI, 2014, p. 24. Grifos da autora).

O debate conceitual acerca da nomenclatura se aprofunda com Rocha (2010), autora que propõe uma distinção entre o livro e o caderno. Para esta pesquisadora

os chamados cadernos, escritos ou diários de artistas é uma forma de diálogo entre o artista e seu trabalho, bem como, seu processo criativo. Difere-se do livro de artista, pois trata-se de um objeto que não necessariamente apresenta-se como obra, e é um auxiliar na formação e organização do artista em sua produção, ao mesmo tempo, assemelha-se por carregar uma poética e uma estética que agrega valores a obra do artista. Esse material comporta grande importância no processo do artista, e em alguns momentos passa a ser fundamental para a reflexão sobre esse artista no campo da história e da

crítica de arte. Esses cadernos integram à poética de cada obra e ingressam no domínio da crítica, em alguns casos sob diferentes modos como manifestos, cartas, entrevistas, ensaísticos, entre outros. [...] Através destes registros os artistas possibilitam o acesso a sua obra e protagonizam de forma efetiva os conceitos agregados ao seu trabalho (ROCHA, 2010, p. 611).

Na tentativa de traçar uma possível definição para o termo, pôde ser observado que apesar dos variados estudos (SILVEIRA, 2008; ALMEIDA, 2012; DERDYK, 2013; ROCHA, 2010; SUZUKI, 2014) acerca dos livros ou cadernos de artista, foi identificado na literatura consultada que há uma dificuldade em definir e distinguir os cadernos, dos livros de artista, pois ou ambos são considerados sinônimos, ou são tratados como objetos distintos. O que acaba por provocar inúmeras proposições, com os autores divergindo, inclusive sobre suas características essenciais. Ademais estes suportes materiais podem ser entendidos de modo diverso, dependendo da área de quem os estuda. De qualquer modo, a definição daquilo que venha a ser considerado um livro/caderno de artista requer o seu entendimento como um tipo documental que tem uma linguagem própria.

Ainda podemos comparar o conteúdo presente nos cadernos de artistas plásticos, com a relevância das anotações para os escritores. Acerca destes últimos Hobbs (2001, p. 130) diz:

o que, por exemplo, nós poderíamos dizer das anotações dos escritores? Nem todos esses símbolos mneumônicos levam diretamente a um enredo frutífero ou a um trabalho finalizado, mas dão uma prova dos hábitos mentais dos escritores e dos seus poderes de observação. Eles também servem como símbolos para o impulso dos escritores de continuar escrevendo, para continuar anotando os acontecimentos para algum uso eventual. **As anotações também fornecem evidências para o fato de que uma obra de ficção ou poesia não vem totalmente formada na página e que muitas obras estão em constante edição e reedição.** [...] **O que se pode dizer dos rabiscos e anotações dos escritores também poderia ser dito sobre diários, [...], relatos de viagem, anotações espirituais, listas de lembretes, até alguns álbuns de fotografia criados para uso pessoal apenas para estimular a memória e a reflexão** (HOBBS, 2001, p. 130-131, *tradução nossa, grifo nosso*).

As anotações registradas nos cadernos podem funcionar para ativar as ideias de produção e inspiração, tanto dos escritores quanto dos artistas plásticos, pois a experimentação faz parte do processo de criação e os artistas, de modo geral, criam seus

métodos e procedimentos experimentais em busca do seu “perfil” artístico, sua marca de originalidade, ou seja, do seu estilo próprio, que distinguirá suas obras das demais. Essa experimentação envolve etapas de reflexão, seleção, introspecção, escolha, apropriação, realização etc. Podemos dizer que “as estratégias das práticas estéticas contemporâneas variam: cada artista escolhe o meio em que a obra se fará, mobilizado pelos signos que lhe pedem passagem na experiência que ele vive do meio em questão” (ROLNIK, 2002, p. 46). Assim, da representação das ideias ao ato criativo em si, são constituídas camadas de processos metodológicos e de contextualização das ações, que envolvem tanto condutas pré-estabelecidas teoricamente, quanto práticas engendradas pelo artista. Dentre as metodologias que objetivam a criação, no caso dos artistas, o caderno de artista ocupa um espaço historicamente e criticamente relevante.

A partir dessa variada e infinita gama de definições e das observações realizadas nos cadernos de artista de Rubens Gerchman, nesta pesquisa optamos por compreender que tal tipologia pode ser definida com as seguintes características: surgem de anotações; são únicos, visto que são conformados por uma linguagem e traçados próprios que lhe conferem um caráter exclusivo de unicidade; a princípio, não são criados com a intenção de reproduzi-los ou divulgá-los, mas podem ser; são compostos por diversos suportes; auxiliam o artista no processo de produção de uma ideia que posteriormente poderá, mas não necessariamente se tornará uma obra; possuem relação com a memória criativa e pessoal do artista; geralmente são desenvolvidos a partir da manualidade⁷⁶; agregam valor e informações à obra artística; possuem características que variam conforme cada época; não apresentam padrões estéticos impostos, pois são produzidos segundo a vontade de seu criador; podem pertencer a variadas disjunções temporais, uma vez que não tem data definida para o fim de seu uso pelo produtor. Ademais no material artístico há a existência de relações entre as linguagens visuais, verbais e sensoriais, a partir da utilização de variados suportes que se remetem a um diálogo manifestado entre o artista e o conteúdo de seu caderno. Por possuir todas estas características, o suporte material da memória produzido por Rubens Gerchman a ser analisado nesta tese é entendido como caderno de artista.

⁷⁶ Com o avanço da tecnologia, novas formas de comunicação do processo criativo também são utilizadas. Ver JORENTE, 2009.

3.2 Possíveis aproximações entre os diários de campo/caderno de notas dos antropólogos e os cadernos de artista de Rubens Gerchman

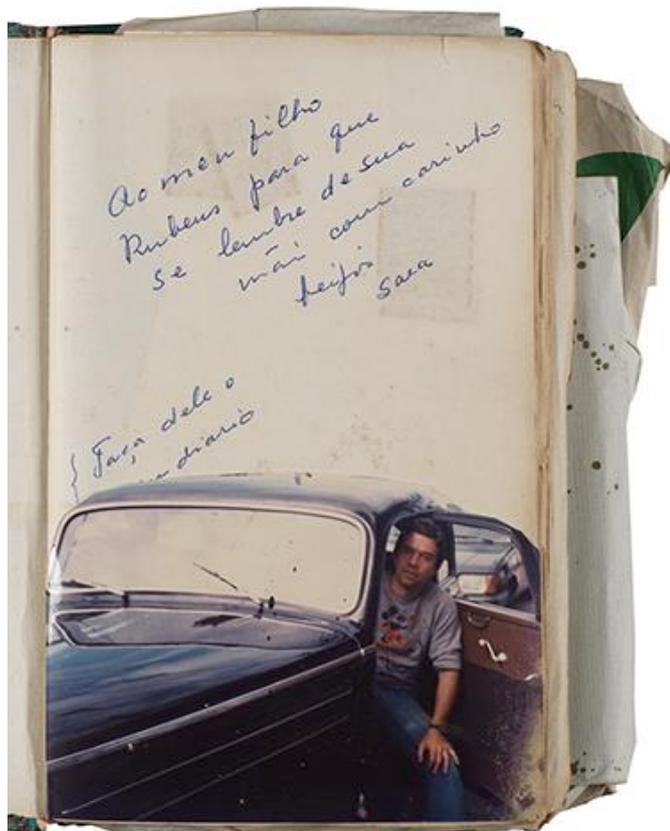


Figura 116 - Página 03 do caderno de artista nº 58 de Rubens Gerchman, com a inscrição: “Ao meu filho Rubens para que se lembre de sua mãe com carinho. Beijos Sara. Faça dele o [seu] diário”.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

A custódia dos cadernos de Gerchman pertence ao Instituto Rubens Gerchman (IRG)⁷⁷, criado no ano de 2011 com a intenção de propor ações voltadas para a preservação e divulgação da memória do artista, de modo a difundir seu legado. O acervo do IRG contempla desde obras de arte, à documentação compreendida como arquivo pessoal. Neste arquivo pessoal há fontes materiais nos mais diversos suportes e gêneros documentais, como por exemplo: correspondências, recortes de jornais, escritos, fotografias, vídeos, os cadernos de artista etc. Ressalta-se que parte deste

⁷⁷Site do Instituto Rubens Gerchman: <http://www.institutorubensgerchman.org.br/>. Acesso em : 21 mai. 2022.

material, como os recortes de jornais e as fotografias coexistem no arquivo pessoal de duas formas: tanto individualmente, por terem sido coletados e/ou produzidos de maneira avulsa por Gerchman, mas também como partes integrantes dos cadernos de artista, ou seja, como elementos que estão incorporados dentro dos cadernos, se tornando parte dos mesmos.

Os cadernos fizeram parte da trajetória de Gerchman, que durante toda sua vida os utilizou, tanto como meio artístico, quanto como diário íntimo. Nesta documentação é possível perceber aspectos subjetivos das suas obras, bem como sua relação como sujeito socialmente inserido no tempo e no espaço. Outra característica destes registros está no fato de neles poder ser encontrada as fontes que deram origem as várias de suas pinturas.

Ao longo de sua trajetória artística, Gerchman produziu 59 cadernos⁷⁸, em diferentes períodos, que vão da década de 1960 aos anos 2000. São fontes primárias que geraram algumas fontes secundárias (as obras) e possibilitam observar do micro (documento) ao macro contexto (acervo), as facetas da produção, inspiração e intimidade do artista. Neles é possível reconhecer a experiência de acumulação e produção do artista, perceber algumas de suas escolhas e descartes, suas motivações e a rede de conexões e interações que perpassaram o processo criativo do artista. Tais cadernos possuem assim, um importante papel na inteligibilidade da sua trajetória artística e no entendimento da sua obra.

A partir da compreensão de como era ativada a lógica de criação⁷⁹ de Gerchman, percebe-se que o percurso ritual⁸⁰ por ele desenvolvido para o seu processo de criação decorria, num primeiro momento, da observação atenta do cotidiano, de acontecimentos do dia-a-dia, e das experiências vivenciadas, que ele registrava por meio de: fotografias por ele tiradas ou dos álbuns de família; de anotações nos cadernos de artista; e/ou da guarda de matérias de recortes de jornais. Esses eram os materiais brutos que davam

⁷⁸Todos os 59 cadernos de artista foram digitalizados, mas destes apenas dez estão inseridos na base de dados do IRG, o que torna o material inédito. Todas as imagens reproduzidas nesta pesquisa, que pertencem ao Instituto Rubens Gerchman foram autorizadas pela diretoria do IRG.

⁷⁹ Ver o capítulo 2 desta tese.

⁸⁰ Acerca da exemplificação dos processos rituais presentes na criação de uma obra artística, ver: Souza, Paula Isabelle Teixeira de. *Rito de Passagem: o ritual como processo artístico*. Trabalho de conclusão de curso (graduação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2020. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/13452>. Acesso em: 22 mai. 2022.

origem as suas ideias iniciais. Tal assimilação pode ser realizada por meio da análise e comparação entre as suas obras finalizadas e a documentação presente em seu arquivo pessoal.

Segundo Peirano (2003, p. 07) “em qualquer tempo ou lugar, a vida social é sempre marcada por rituais”, inclusive no dia-a-dia. Os atos rituais (ações, etapas e mecanismos de operacionalização) presentes na produção das obras do artista perpassavam por todas as sequências anteriormente citadas, e de algum modo é possível observar características próximas ao trabalho de campo antropológico.

A criação artística de Gerchman não pode ser desvinculada da realidade cotidiana, pois o próprio artista declarava que o material por ele utilizado como parte de seu processo criativo era oriundo das suas observações cotidianas e que sempre andava com uma máquina fotográfica ou um caderninho para registro do que lhe chamava atenção. No seu poema *Retalhos da Cidade*⁸¹, Gerchman escreve:

[...] apesar dos longos períodos fora do Brasil, foi no Rio, onde vivo até hoje, que recolhi, em imagens de minha juventude, o material físico que mais adiante alimentaria minha produção artística. E é aqui que espero continuar a recolher estes retalhos de cidade. Guardo sempre a esperança de, um dia, conseguir localizar nestes mapas-cidade, nestes mapas-obra, um ponto, uma estação ainda desconhecida, sempre desconhecida, sempre desconhecida:
Rubens Gerchman.

Cidade é abrigo, refúgio, sonho,
encontro veloz. Espaço
para deslocar-se, habitar-se, divertir-se,
esquecer-se de si mesmo, encontrar-se outra vez.

É um espaço poético, feroz dissipado na multidão.
Estamos na cidade sós e com todos. O indivíduo e a massa.
Na rua, em um cantinho, a possibilidade de às vezes ser feliz.
Também é possível não estar só na multidão, como no estádio de futebol.
É a possibilidade de ser muitos em um só.
Torcer por seu time do coração [...]
(Gerchman, Rubens. *Retalhos da Cidade*. 1995. Documento impresso. Fonte Instituto Rubens Gerchman).

Essa percepção acerca dos acontecimentos a sua volta e o olhar observador do artista, em parte, são próximos ao fazer do antropólogo, particularmente quando este desenvolve suas pesquisas de campo.

⁸¹ Parte deste poema está presente em um documento impresso, na página 21, do caderno de artista número 12.

Giumbelli (2002) destaca que é a partir dos trabalhos do antropólogo Bronislaw Malinowski (1884-1942), um dos fundadores da antropologia social/cultural, que desponta nesta área uma nova possibilidade metodológica de investigação e aproximação com o objeto: o trabalho de campo fundamentado na etnografia funcionalista, baseado na observação participante e na coleta de dados e acontecimentos da vida cotidiana do nativo, para posterior análise dos dados coletados.

O antropólogo Oliveira, R.C. (1996, p. 21-22) esclarece que a observação participante não se reduz “a um mero processo de construção de hipóteses”, mas pelo contrário, ela possibilita captar as significações dos dados obtidos.

No início do século XX os métodos propostos por Malinowski se tornaram a base do fazer antropológico, passando a orientar toda uma geração de antropólogos que o sucederam. Este novo modelo de observação praticada no trabalho de campo gera uma gama de novos materiais produzidos por conta da necessidade de registrar o objeto em seu cotidiano, que vão desde anotações soltas, manuscritos, registros audiovisuais, ao diário/caderno de campo, tendo este último grande destaque neste cenário (GIUMBELLI, 2002).

“Olhar, ouvir e escrever” constitui a essência do trabalho do antropólogo (OLIVEIRA, R.C., 1996), e esse fazer etnográfico da pesquisa de campo envolve etapas de preparação, estudo, análise, especificação/descrição, que proporcionam uma profunda imersão no objeto pesquisado (BEAUD e WEBER, 2007). Desta observação participante resulta o caderno de campo produzido pelo antropólogo, que, a princípio, o serve de dois modos: no momento em que está inserido no grupo a ser analisado, possibilitando registrar todos os detalhes e percepções daquele nativo; e posteriormente seu uso para embasar sua produção científica.

Para a antropóloga Filomena Silvano (2016, p. 157), seus cadernos de campo “são registros de uma relação pessoal com o mundo” e nele há “dimensões emocionais e afetivas” relacionadas a reflexões pessoais, ao mesmo tempo em que possui outras dimensões relativas ao trabalho profissional em si. Ou seja, nestes documentos pode haver uma mescla de intenções que se referem ao viés profissional, como um resultado do processo de trabalho, e outras que se relacionam com traços de foro íntimo. A

pesquisadora ainda pontua que há relações indissociáveis entre a documentação formalmente produzida para as publicações e as anotações e rascunhos decorrentes do trabalho de campo. Para Silvano (2016), o acesso a estes últimos pode possibilitar “um entendimento de segundo grau dos textos que foram tornados públicos” (SILVANO, 2016, p. 158 e 160). De modo similar, os cadernos de artista auxiliam na compreensão da produção do artista.

O caderno de campo não é homogêneo ou idêntico ao caderno de artista, pois são tipologias documentais distintas, mas há características inerentes aos cadernos de campo, que de diversas formas, se aproximam dos cadernos de artista, em particular o uso desse material como suporte/instrumento para fazer anotações e/ou guardar recordações motivadas por observações particulares, que iniciam o processo de construção e captação de ideias para o desenvolvimento do pensamento criativo. Desse modo é possível estabelecer relações entre os diários de campo/caderno de notas dos antropólogos e os cadernos de artista.

Apesar de Gerchman não ser antropólogo de formação, ele mostrava interesse pela área, o que se comprova na sua atuação frente à Escola de Artes Visuais do Parque Lage⁸², e possivelmente, isto despertou no artista descobertas que podem ter influenciado no *modus operandi* do seu fazer artístico. Gerchman realizava alguns procedimentos específicos para iniciar a lógica de seu processo criativo, que se aproximam do fazer antropológico, como por exemplo: pesquisava, ia a campo e fotografava e/ou anotava em seus cadernos, selecionava algo de seu interesse (em geral nos jornais), analisava as possibilidades de criação e registrava o passo-a-passo desse processo. A maioria destas intervenções/etapas ficaram registradas em seu arquivo pessoal, sendo possível encontrar praticamente o cerne de quase toda sua criação até a elaboração da fase final das obras⁸³.

A inspiração para refletir sobre o caderno de artista a partir da perspectiva etnográfica e da possível aproximação com o diário/caderno de campo auxiliou e foi útil

⁸² Ver o capítulo 2 desta tese.

⁸³ Não podemos dizer que o arquivo pessoal é completo, pois ele possui lacunas, dada a impossibilidade de se guardar tudo, e também aos procedimentos de descarte realizados pelo próprio sujeito ao longo de sua vida. Sobre esta questão abordamos, no capítulo 1, as possíveis motivações de guarda e descarte nos arquivos pessoais.

na compreensão deste material como resultado de uma prática social do sujeito pesquisado, no qual o trabalho etnográfico de “descrição-interpretação” (BEAUD e WEBER, 2007, p. 10) desnaturalizou o que foi posto pela ordem social como espontâneo e possibilitou descortinar a densidade do material analisado.

De acordo com Oliveira, R.C. (1996) há a necessidade de apreender, questionar e problematizar os fenômenos sociais, a partir da tríade “olhar, ouvir e escrever”. Para este pesquisador, o olhar e o ouvir “podem ser considerados como atos cognitivos” (OLIVEIRA, R.C., 1996, p. 22) preliminares do trabalho de campo, sendo interdependentes e capazes de estreitar a relação dialógica entre o nativo e o pesquisador, proporcionando uma “interação na realização de uma etnografia [...] que os antropólogos chamam de ‘observação participante’” (OLIVEIRA, R.C., 1996, p. 21). Já o ato de escrever se caracterizaria na ação do “antropólogo como autor” (GEERTZ, 2009) e se divide em duas etapas, quais sejam: o “estar lá” e o “estar aqui”. A primeira situação se refere à prática de campo, no qual são feitas as anotações no caderno/diário de campo; já a segunda, é feita posteriormente no ambiente do gabinete e da Academia, onde são feitas as análises dos dados coletados, a partir do que foi observado em campo (OLIVEIRA, R.C., 1996, p. 22).

No caso do artista plástico Rubens Gerchman podemos inferir que o seu momento de “estar lá” (olhar e ouvir) acontecia na sua observação participante das situações cotidianas que lhe chamavam a atenção, e ela se expressa em seu arquivo pessoal, na acumulação e coleção, por exemplo, das notícias de jornais e nas fotografias feitas por Gerchman, como também nos registros feitos em seus cadernos de artista. Já o momento de “estar aqui” (escrever) ocorria no espaço do seu ateliê, quando produzia suas obras artísticas, motivado e inspirado por aquele primeiro momento.

3.3 Considerações sobre os cadernos de artista de Rubens Gerchman

A ordenação física dos cadernos de artista foi realizada pela equipe de museologia do Instituto Rubens Gerchman, durante o *Projeto de Organização do Acervo de Rubens Gerchman*⁸⁴, no ano de 2012. Esse material foi digitalizado posteriormente no ano de 2014, por meio do *Projeto de Digitalização do Acervo do Instituto Rubens Gerchman*, com verba do extinto Ministério da Cultura (MinC).

Durante o *Projeto de Organização do Acervo* foi decidido em equipe⁸⁵ que os cadernos seriam designados à equipe de museologia e por esse motivo na base de dados⁸⁶ do IRG eles constam como itens museológicos. A opção por incluir os cadernos na base de dados da museologia⁸⁷ ocorreu pelos seguintes motivos: questões técnicas de conservação; aproximação desse material com o estudo das obras; estratégia institucional para dar maior visibilidade aos cadernos, pois por se tratar do acervo de um artista plástico, o que primeiramente é lembrado são suas obras.

Apesar disto, a percepção da equipe era a de que estes cadernos deveriam ser entendidos como um material híbrido, que poderia pertencer tanto ao arquivo pessoal, quanto à coleção museológica, sem a predominância de valoração entre as áreas. O trabalho executado no Instituto Rubens Gerchman priorizava o entendimento dos documentos e das obras como parte de um acervo integrado, e por isso o diálogo e a troca de informações entre as equipes eram constantes. Assim, apesar de na inserção da base de dados, estes cadernos estarem referenciados na descrição museológica, o tratamento técnico deveria ser feito em conjunto, observando a importância da contextualização de cada um dos seus conteúdos, de modo a aproveitar ao máximo as inter-relações entre o conteúdo do arquivo e as obras. Nesse sentido, a atividade arquivística de descrição auxiliaria na análise dos cadernos contribuindo na obtenção de

⁸⁴ Acerca do *Projeto de Organização do Acervo de Rubens Gerchman* ver VAM DE BERG, 2016.

⁸⁵ Para decidir sobre esta questão foram realizadas reuniões da equipe com as conservadoras restauradoras Noemi Ribeiro e Ingrid Beck.

⁸⁶ Na busca da base de dados do IRG os materiais arquivísticos e museológicos são correlacionados pelo campo contexto.

⁸⁷ Todos os 59 cadernos receberam tratamento técnico, mas até o presente momento, apenas 10 foram inseridos na base de dados. Disponível em: <https://biblioteca.sophia.com.br/6083/>. Acesso em: 31 mar. 2022.

informações relevantes que evidenciariam os vínculos de organicidade entre a documentação, as obras e os cadernos, com todo o acervo se conectando.

Por falta de verba e apoio de projetos, a descrição arquivística não pode ser realizada naquele momento. Desse modo, apenas a catalogação museológica dos cadernos foi feita e ela se deteve à sua materialidade, com uma breve descrição da capa e das dimensões dos cadernos, atribuindo-os a codificação da sigla *CA* seguida da numeração sequencial do 01 ao 59. A metodologia de ordenação adotada se baseou em critérios da museologia, como por exemplo, o tamanho e o formato dos cadernos; e a descrição museológica priorizou as características individuais do item, não abordando o conteúdo. Outro fator levado em consideração no momento da ordenação foi que a partir da digitalização, a busca pelos cadernos poderia ser feita por diversos boleadores/campos de entrada, que não necessariamente priorizassem a data.

No caso específico dos cadernos de Gerchman há a necessidade de durante a descrição arquivística também ser dado destaque ao conteúdo de cada página, visto que cada uma delas apresenta uma camada contextual.

Durante as atividades desenvolvidas no Instituto Rubens Gerchman, por orientação da equipe de arquivo, as páginas soltas não foram retiradas de dentro dos cadernos, com o intuito de manter a ordem original possivelmente feita pelo artista e as relações de contexto que ele produziu. O intuito desta orientação era evitar que se perdessem os vínculos de organicidade.

Dentre as etapas do cronograma da pesquisa da tese, estava previsto ao menos uma visita presencial ao Instituto Rubens Gerchman, porém devido à situação pandêmica e dificuldade de acesso aos originais, ela não foi realizada. O intuito era pesquisar os cadernos manualmente para informar com exatidão a quantidade de páginas de cada caderno, haja vista que o número total de imagens digitalizadas difere da quantidade real de páginas de cada caderno, porque algumas precisaram ser digitalizadas mais de uma vez por motivos como: dimensão do conteúdo dentro do caderno, folhas soltas etc. Além de páginas que não foram digitalizadas porque não possuíam conteúdo e estavam em branco, e a sua digitalização encarecia o custo deste procedimento.

Ainda durante a atividade como arquivista e pesquisadora do IRG todos os cadernos foram lidos, e a partir desse contato inicial, foi observado que havia cadernos com um desenvolvimento e dedicação mais aprofundada que outros. Num segundo momento, já com o intuito de produzir uma pesquisa acadêmica acerca desse conteúdo, acionei minha própria memória sobre os cadernos, e nos anos de 2017 e 2018 solicitei à direção do IRG o conteúdo digitalizado de 20 cadernos, que considerei mais relevantes, por terem sido utilizados na elaboração da exposição *Rubens Gerchman: com a demissão no bolso*⁸⁸. Assim os cadernos de numeração: 02, 03, 08, 09, 12, 13, 14, 19, 20, 26, 29, 32, 34, 36, 40, 41, 43, 48, 57, 58 foram enviados por e-mail. Posteriormente, no ano de 2021 foram solicitados os demais cadernos e o acesso a todo material digitalizado foi obtido por meio de gravação em HD externo.

Por meio da leitura crítica dos 59 cadernos produzidos por Gerchman buscamos identificar algumas das semelhanças e diferenças existentes entre eles. Propondo um olhar etnográfico nestes documentos em busca de investigar as motivações envolvidas na elaboração destes cadernos para compreender como esse material era utilizado, por que era utilizado, quando era utilizado, como e por que era produzido, em quais locais circulou, como era manipulado, de quanto em quanto tempo possivelmente era utilizado, como é sua aparência, sua textura etc. Essas interrogações feitas aos objetos foram baseadas na proposta do antropólogo Kopytoff (2010, p. 92), segundo o qual, para ser feita a “biografia de uma coisa” é necessário dialogar com os objetos para que eles sejam “ouvidos”. Este pesquisador ainda reconhece a existência de várias facetas biográficas nos objetos, que se relacionam com aspectos psicológicos, profissionais, políticos, familiares e econômicos por onde circulou (KOPYTOFF, 2010, p. 93). No caso de Gerchman, cada caderno leva a camadas que possibilitaram a conexão de contextos e histórias relativas as suas experiências artísticas e afetivas.

Outrossim associamos esta investigação com uma metodologia de análise dos cadernos fundamentada no modelo proposto pelo professor pesquisador e artista visual Amir Brito Cadôr⁸⁹, para o qual, a dimensão da materialidade dos cadernos não pode ser desconsiderada. A opção pelo uso desta metodologia ocorreu a partir da minha

⁸⁸ Participei da pesquisa para a realização desta exposição que ocorreu no ano de 2014, na Casa Daros.

⁸⁹ É professor permanente do PPG-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e curador da Coleção Livro de Artista da UFMG.

participação no Seminário “*A Biblioteca como Prática Artística*”, realizado de modo online, no dia 24/11/2021. Durante o evento indaguei ao palestrante sobre quais seriam as possíveis formas de análise de livros e cadernos de artista, e obtive como resposta a indicação da metodologia a seguir apresentada.

Segundo Cadôr existem ao menos três instâncias de análise⁹⁰ que não podem ser dispensadas, quais sejam: 1) a primeira visa à descrição da materialidade, ou seja, busca perceber como o caderno se constitui, seu formato, modo de encadernação, tipo de impressão e/ou escrita; identificação dos textos e imagens; 2) a segunda prioriza a contextualização do caderno dentro de um panorama mais amplo, como por exemplo, identificar a corrente artística do produtor; 3) já a terceira tem por intenção realizar a interpretação do objeto em si. Ainda, de acordo com Cadôr, essas instâncias são encadeadas, sendo que a primeira e a segunda são as bases que dão fundamento para a análise da terceira etapa.

Ainda durante a fase de escrita desta pesquisa, em março de 2022 participei do “*Seminário Internacional de Arquivos Pessoais: debates contemporâneos*”, evento online, organizado pela Fundação Getúlio Vargas, no qual o pesquisador francês Phillipe Arthières participou do webinar “Arquivos Pessoais: ontem e hoje”⁹¹, e realizou a apresentação intitulada “Arquivos Pessoais: limites de uma categoria”, na qual discorreu sobre os registros resultantes dos escritos pessoais, dentre eles os álbuns de colagem (scrapbooks). Diante desta oportunidade realizei a mesma indagação feita anteriormente ao professor Amir Brito Cadôr. A resposta de Arthières também ressaltou a importância da materialidade para a realização de uma análise metodológica dos cadernos.

A partir dos posicionamentos destes dois pesquisadores optei por realizar uma associação da metodologia por eles indicada, com o que foi observado na leitura crítica dos cadernos de Gerchman buscando identificar o seguinte: o conteúdo; os esboços das obras; as temáticas dos cadernos, suas temporalidades e contextos; o teor dos escritos;

⁹⁰ Esta metodologia de análise dos cadernos de artista foi indicada pelo professor e artista Amir Brito Cadôr, durante o seminário *A Biblioteca como Prática Artística*, realizado no dia 24/11/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qbPIiZK6pzA>. Acesso em: 24 nov. 2021.

⁹¹ “*Seminário Internacional de Arquivos Pessoais: debates contemporâneos*” - Dia 1, parte 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4dnwLfVfIWU>. Acesso em: 20 abr. 2022.

os locais; a rede de sociabilidade do artista, por meio da identificação dos personagens referenciados nos cadernos. A partir deste reconhecimento foi possível quantificar características como: referências às obras (finalizadas ou não), quantidade de páginas em branco, com imagens e/ou escritos, bem como o processo de criação de algumas obras.

Assim foi possível constatar que nos cadernos de Gerchman é múltipla a variedade de técnicas, formatos, espécies, suportes, materiais. E dentre as técnicas artísticas utilizadas sobre o papel foi possível identificar o uso dos seguintes materiais: lápis (de cor/ aquarela/ sépia/ litográfico/ sanguínea), carvão (crayon), caneta esferográfica/ hidrocor/ pilot, grafite, guache, naquim, entre outros (RIBEIRO, N., 2013).

Além disso, constatamos que havia um cuidado, por parte de Gerchman, na escolha e seleção dos cadernos, de modo a priorizar a qualidade do papel. No caderno de artista número 7, por exemplo, consta na capa e na contracapa, a informação de que é um caderno confeccionado no Japão em papel de melhor qualidade e recursos para a escrita. A opção do artista por cadernos com folhas de alta qualidade evidencia o cuidado com estes materiais e uma possível intenção de preservação.

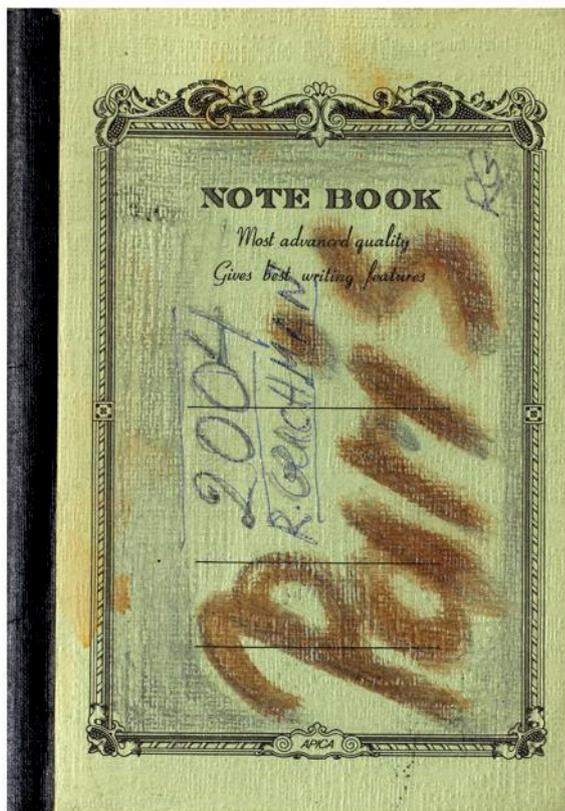


Figura 117 – Capa do caderno de artista número 07. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

A maioria dos cadernos é do tipo de desenho industrial sem pauta, mas também foram encontrados cadernos acadêmicos com pauta, cadernetas e produzidos por processos artesanais. Os tipos de encadernação identificados foram: costurada, colada, de espiral metálica, de espiral de plástico ou brochura.

O caderno com a maior quantidade de páginas utilizadas é o de número 39, e apesar de ser o que mais possui páginas com referências às obras, trata-se de fotografias das obras coladas no caderno. Este fazer do artista demonstra certa preocupação e/ou zelo em preservar os registros das suas obras, pois a partir dessas fotografias pode ser feita uma catalogação, que possibilita ter acesso à memória e ao histórico da sua criação. Inclusive, auxiliando no mapeamento das obras que, por ventura, não mais existam.

No quadro⁹² abaixo podem ser observadas: a quantidade total de páginas digitalizadas de cada caderno, incluindo as fixas e soltas, a capa e contracapa; a

⁹² Os cadernos de número 21, 22, 23 e 24 não foram digitalizados, pois estavam em branco.

quantidade de páginas com conteúdo e a quantidade de páginas com esboços de obras ou referências às criações do artista identificadas nos cadernos.

Notação do Caderno de Artista	Quantidade total de páginas digitalizadas do caderno (incluindo as fixas e soltas, a capa e contracapa)	Quantidade de páginas com conteúdo	Quantidade de páginas com esboços de obras ou referências às criações do artista
CA 01	24	16	14
CA 02	81	52	13
CA 03	86	42	41
CA 04	16	08	06
CA 05	15	08	06
CA 06	16	09	04
CA 07	08	04	04
CA 08	09	05	05
CA 09	27	24	02*
CA 10	06	03	01
CA 11	07	05	02
CA 12	75	69	57
CA 13	38	38	38
CA 14	68	58	20*
CA 15	38	23	16
CA 16	24	20	18
CA 17	06	03	02
CA 18	46	35	28
CA 19	119	65	61
CA 20	85	66	49
CA 21	-	-	-
CA 22	-	-	-
CA 23	-	-	-
CA 24	-	-	-
CA 25	44	28	02*
CA 26	42	32	00*
CA 27	04	04	04
CA 28	13	05	05
CA 29	12	07	02
CA 30	18	13	04*
CA 31	26	19	11
CA 32	59	39	16

CA 33	12	07	01
CA 34	39	32	12
CA 35	28	20	10
CA 36	34	32	17
CA 37	06	01	00
CA 38	16	09	01
CA 39	134	128	104
CA 40	20	15	04
CA 41	119	92	24
CA 42	08	03	02
CA 43	88	53	41
CA 44	98	80	41
CA 45	10	05	04
CA 46	04	01	00
CA 47	08	06	06
CA 48	34	18	00
CA 49	34	23	10
CA 50	06	02	00
CA 51	28	28	02*
CA 52	62	58	41
CA 53	50	46	14
CA 54	101	93	07
CA 55	47	37	32
CA 56	34	24	21
CA 57	13	08	02
CA 58	78	63	25
CA 59	14	10	09
Total:	2.137	1.594	861

Quadro 8 - Quantitativo de páginas digitalizadas dos cadernos de artista; páginas com conteúdo; e esboços de obras ou referências às criações do artista.

Fonte: Elaborado pela autora.

Três situações causaram interferência direta no que se refere à quantificação das páginas dos cadernos: 1) dificuldade de quantificação exata das páginas, pois apenas com a versão digitalizada do caderno, em algumas situações era difícil ou até impossível afirmar se o conteúdo que constava na página era algum item colado ou apenas inserido solto no meio do caderno. Por conta disso foi feita a opção por informar a quantidade de páginas digitalizadas, englobando assim tanto as páginas fixas, quanto as folhas soltas e itens que estivessem dentro do caderno; 2) Além disso, como foi informado anteriormente, as páginas em branco, de modo geral não foram digitalizadas, pois foi

dada prioridade em obter imagens com conteúdo dos cadernos. Também por este motivo não foram digitalizados os cadernos de numeração 21 a 24; 3) Um terceiro fator que também teve implicações na contagem das páginas foi a digitalização de uma mesma página mais de uma vez, por conta da dimensão do material que estava dentro da página, como por exemplo, um recorte de jornal dobrado. Nessa situação foi digitalizado primeiro o jornal dobrado dentro do caderno e depois aberto; outro exemplo desta situação são as digitalizações de frente e verso de um mesmo material.

A partir da leitura da versão digital dos cadernos foi possível observar algumas particularidades desse material, como por exemplo, que a aparência e o conteúdo de cada caderno variam conforme a necessidade da atividade a ser desenvolvida e o objetivo no momento da sua elaboração. Assim foi possível identificar ao menos, quatro utilidades dos cadernos para Gerchman: a) aqueles que se assemelham a um diário, com conteúdo predominantemente escrito e poucas imagens; b) outros que o serviam como caderno de estudo, e se assemelham a um caderno de campo com conteúdo majoritariamente relacionado ao processo de criação; c) outros semelhantes a álbuns fotográficos, com colagens de fotografias, que registram momentos profissionais ou em família; d) e por fim aqueles produzidos com o objetivo de realização de posterior publicação. Nos três primeiros, a elaboração do caderno parece ocorrer de modo mais “espontâneo”; já no último, ainda que possa ser observada a criatividade do artista, esta produção parece atender a um fim específico de publicação, havendo uma espécie de cuidado na montagem do conteúdo de cada página para atender a critérios de diagramação.

De todo modo, estas utilidades presentes nos cadernos de Gerchman se misturam e podem ser associadas ao desenvolvimento de um processo de pesquisa e trabalho para a execução da sua atividade profissional. Inclusive, não há uma divisão estanque dessas utilidades, podendo ocorrer de encontrarmos em um mesmo caderno mais de uma dessas utilidades.

Essas quatro utilidades identificadas nos cadernos produzidos por Gerchman possuem, portanto, a capacidade de servir como: diários; álbum de fotografias; estudo; ou publicação. Elas evidenciam a variedade e as inúmeras possibilidades de constituição dos cadernos de artista, que não se limitam a um determinado tipo, corroborando para o

debate iniciado neste capítulo sobre a dificuldade que há entre os teóricos de definir conceitualmente este objeto/documento, dada a complexidade do mesmo.

Ao longo desta pesquisa já foram apresentados alguns dos cadernos de artista de Gerchman e a seguir expomos outros que exemplificam as situações acima descritas.

Nos cadernos de número 53 e 54 é possível perceber a montagem de fotografias, colagens de tickets de ingresso e moedas, que configuram lembranças de viagens. A partir da sua leitura identificamos, por exemplo, locais, pessoas, períodos etc. Nesse *autoarquivamento* é possível identificar a vontade de guardar memórias e acontecimentos cotidianos feitos por meio de colagens, cartas, bilhetes e recados de amor e de amizade escritos por terceiros.

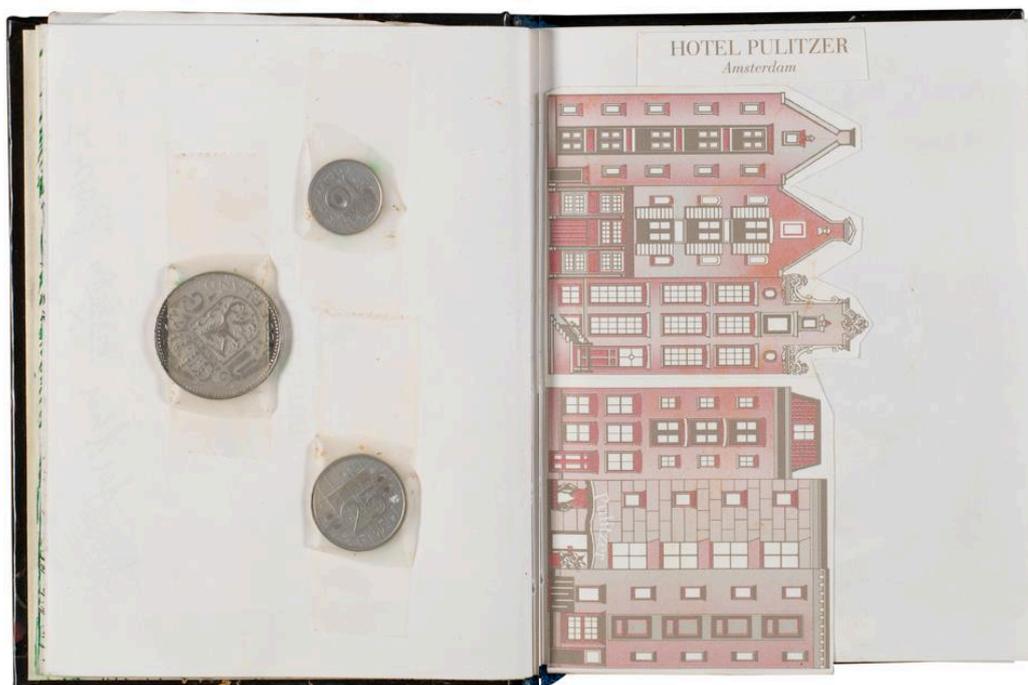
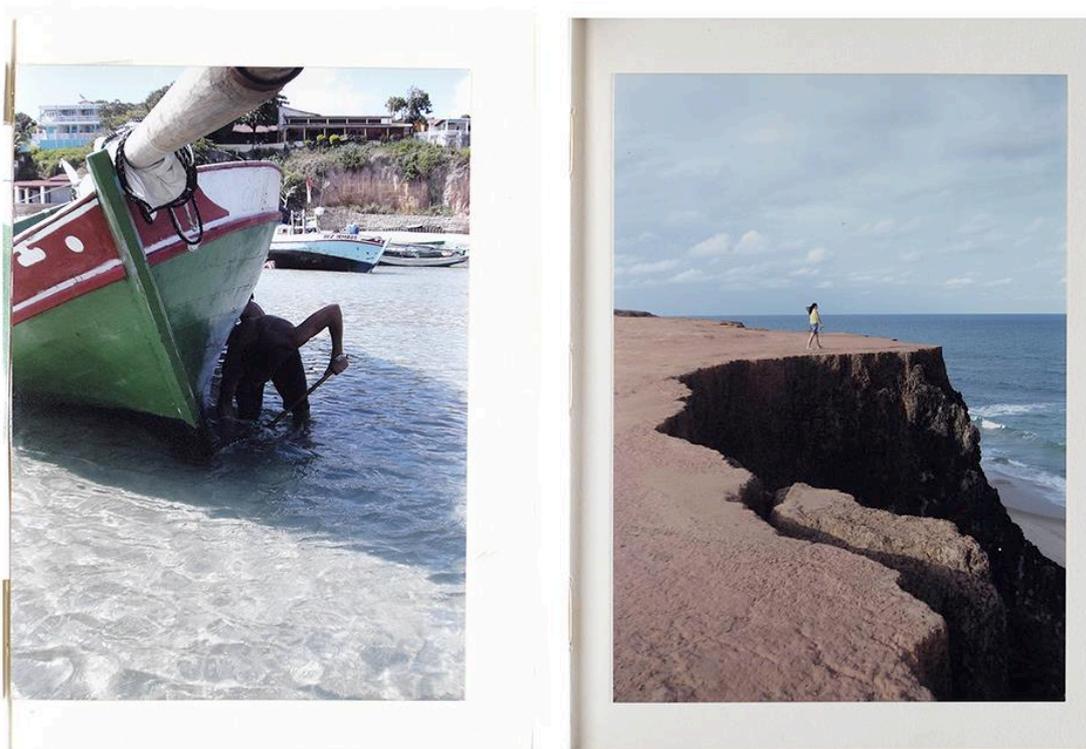


Figura 118 – Caderno de artista número 53, páginas 18 e 19. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figuras 119 e 120 – Caderno de artista número 54, conteúdo dentro das páginas 65 e 76. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

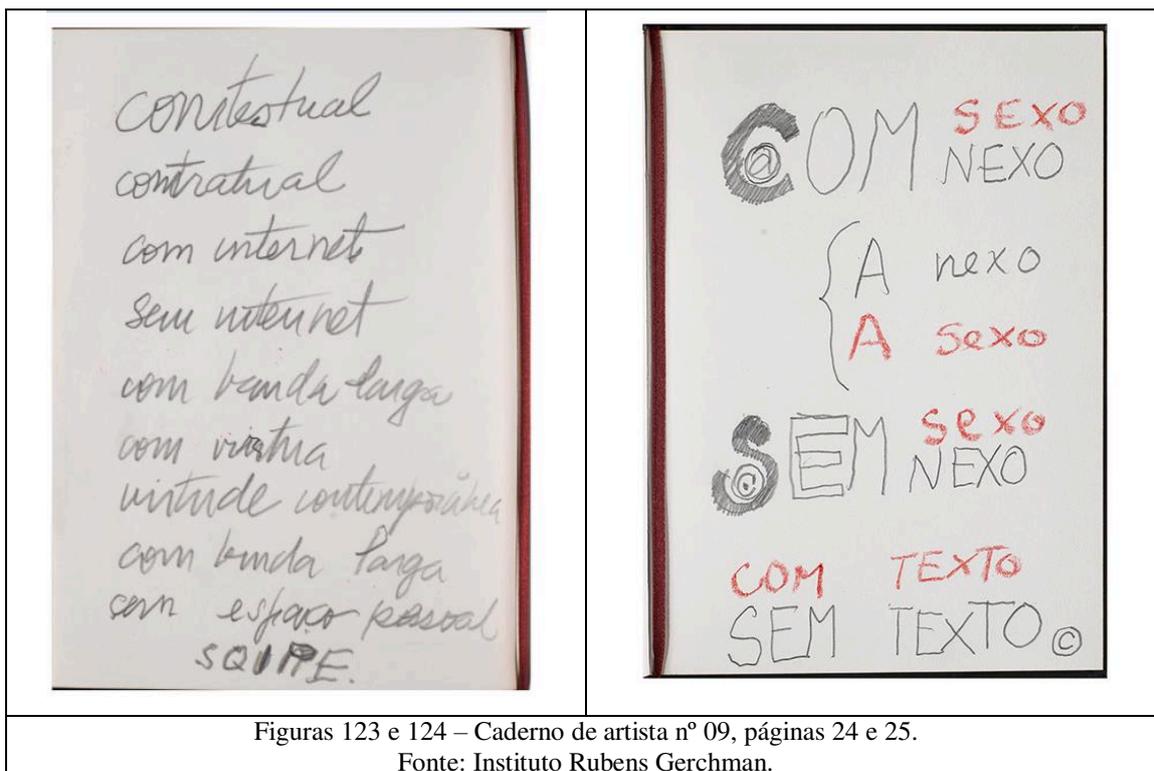
Já o caderno de artista número 09 trata-se de um exemplo daqueles que se assemelham a um álbum fotográfico, tendo sido feitas colagens com fotografias. O conteúdo do caderno versa sobre uma viagem do artista com sua filha mais nova, no ano de 2006 a praia de Pipa e a cidade de Natal, no estado do Rio Grande do Norte. Além de fotos dos dois há outras de pescadores, barcos, mar, falésia, construções de pau a pique. No que se refere às características físicas, este caderno possui as dimensões 22 X 17 X 3 cm e é do tipo de capa dura na cor preta e encadernação de brochura, com as folhas presas por costura. A textura do papel é de aquarela, as folhas não têm pauta e possuem tonalidade bege clara. O caderno contém 27 páginas digitalizadas (contando capa e contracapa), destas 24 possuem conteúdo e 03 páginas estão em branco.



Figuras 121 e 122 – Caderno de artista nº 09, páginas 13 e 21.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

A elaboração deste caderno demonstra especificamente uma das práticas de criação do artista, que é feita a partir da realização de capturas fotográficas para posterior estudo e elaboração de obras, mas ao mesmo tempo se assemelha a uma espécie de acúmulo de material biográfico feito a partir da montagem de um álbum pessoal, com memórias de viagens em família.

Nas páginas 24 e 25 pode ser observada a escrita de dois poemas inéditos criados por Gerchman, o que também era uma das suas práticas artísticas.



Figuras 123 e 124 – Caderno de artista nº 09, páginas 24 e 25.
 Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

No caderno de artista número 01 é possível identificar a elaboração de pelo menos 14 (quatorze) esboços de desenhos. No seu conteúdo interno também há um cartão com anúncio de papéis e tintas de uma loja de Paris. Este caderno é do tipo de desenho, com folhas brancas e sem pautas, e sua encadernação é costurada. Nas imagens abaixo é possível observar que para a criação do desenho da página 02, o artista realizou um estudo indicando as cores e formato da obra, e para isto fez uso de caneta tinteiro e pilot.

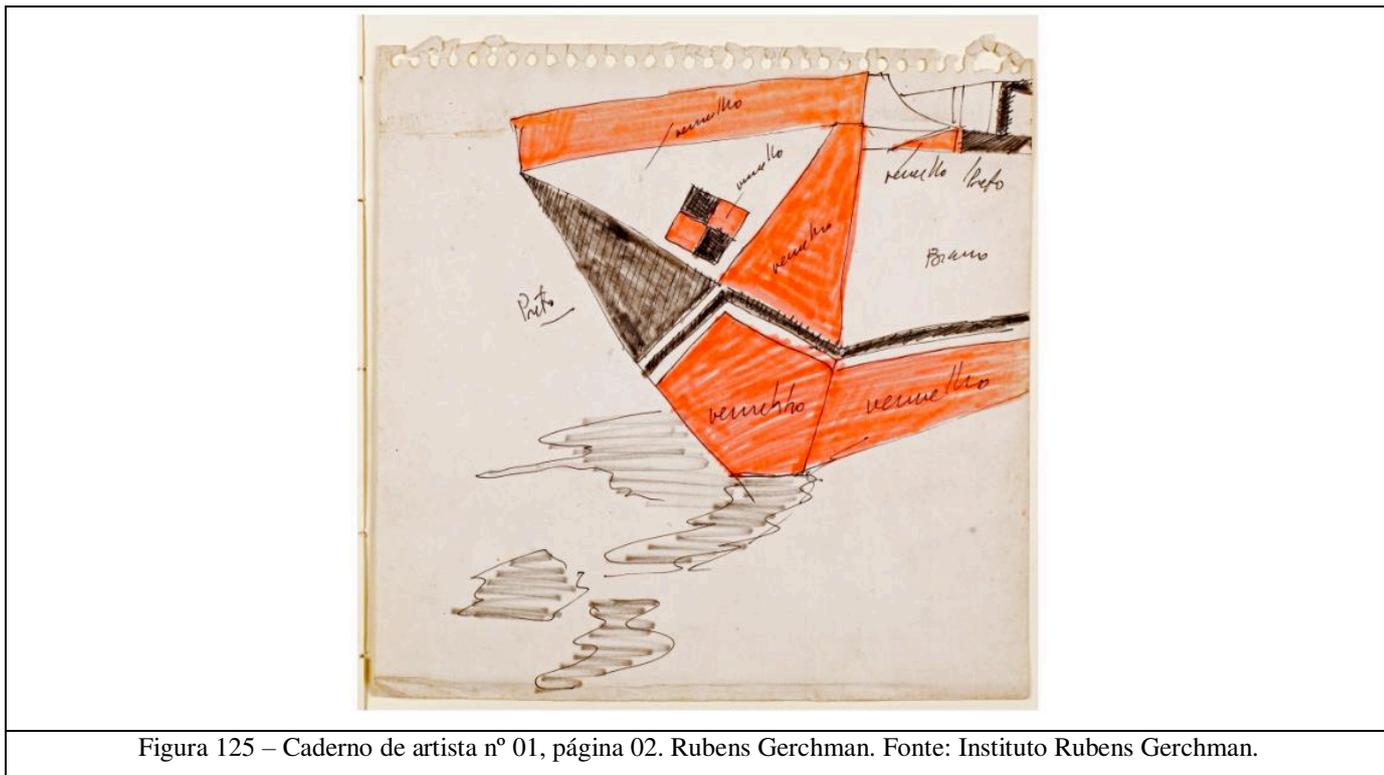
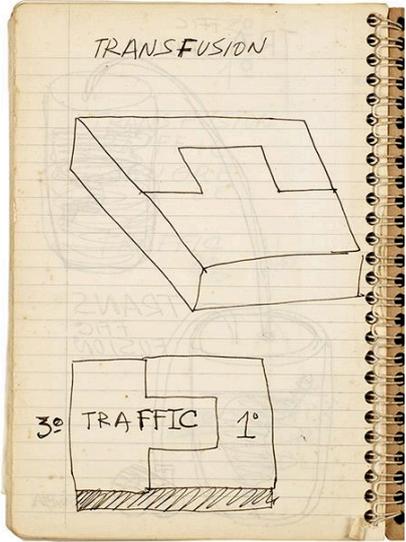
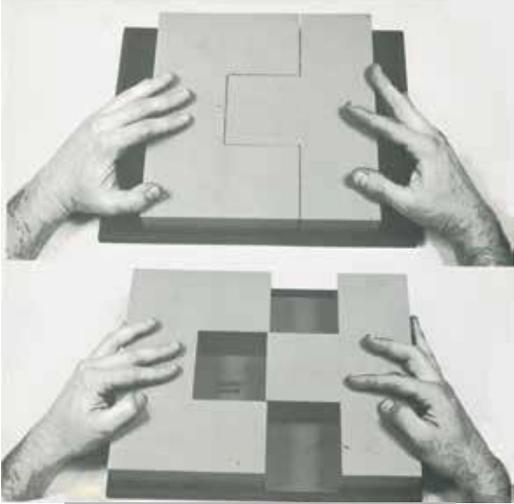


Figura 125 – Caderno de artista nº 01, página 02. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Já o caderno de número 02 contém anotações sobre conhecidos, amigos e opiniões de cunho pessoal sobre situações vivenciadas no período em que Gerchman morou em Nova York, onde viveu de 1969 até 1971. Apesar do conteúdo deste caderno versar, predominantemente, sobre acontecimentos do início da década de 1970, o mesmo aparenta não ter sido escrito neste período e sim posteriormente, pois os registros nele contidos se assemelham a uma compilação de anotações, com comentários que aparentam ter sido escritos com a função de lembrar alguns fatos específicos, estando em sua maioria no formato de tópicos. Por exemplo, nas folhas soltas do caderno 02 há um relato de Gerchman sobre sua viagem para Nova York, e entre suas anotações há a informação de que viajou do Rio para Nova York no navio cargueiro Netumar. O artista também escreveu sobre o seu desejo de morar no bairro do Soho, num Loft AIR (Artist-in-Residence). A bolsa para a realização desta viagem foi financiada pelo antigo Ministério da Educação e Cultura, como resultado do *Prêmio Viagem ao Exterior*, do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1967 (JAREMTCHUK, 2015), (GERCHMAN, C., 2013, p. 81-82). Neste caderno também é possível identificar referências à obra *Burnt Perfume*, como pode ser observado na imagem abaixo.

Caderno	Obra finalizada
 <p data-bbox="268 857 735 920">Figura 126 – Caderno de artista nº 02, pág. 82. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.</p>	  <p data-bbox="783 1317 1382 1373">Figuras 127 e 128 - Rubens Gerchman. <i>Burnt Perfume</i>, 1971. Construção em fórmica e metal.</p>

J. Novichki - marchand
 q. fez a 13 individual
 de R.G. ainda no Rio
 deixa o ^{viata} oho de Rodin
 Tassile e Calder em
 casa de R.G. onde vive
 com a mãe italiana e
 2 filhos
 R.G. possui na 71
 um um Pent Contol
 ap. mas quer ir
 para um loft AIR.
 (artist in Residence)
 o outro ático do
 artista do 50th.
 R.G. viajar do
 Rio para Ilheus e
 Jacksonville Florida
 em NAV no Casuarino

da Netopar para
 caixa para o enviado
 dos comics de ZORRO.
 P.N. q. mora
 em elegante casa
 de Connecticut.

 R.G. traz caixa de
 Madeira contendo
 quadros chega
 em New Jersey
 porto de carga.
 e matado de curso
 e vai para Connecticut.
 dor me na casa do
 Grande Colecionador
 e enviado de Zorro.

Figuras 129 e 130 – Caderno de artista nº 02, páginas 21 e 19. Rubens Gerchman. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

O caderno de artista número 13 foi produzido com a temática do futebol e nele o artista fez uma montagem do tipo *scrapbook*, com fotografias e notícias sobre a exposição *R. Gerchman - A Estética do Futebol*, realizada no ano de 1997 em São Paulo, na galeria do Banco Real e no Rio de Janeiro, no Museu Nacional de Belas Artes. Para a descrição de cada imagem foi escrito um texto pelo jornalista e cronista esportivo, Armando Nogueira.



Figuras 131 a 133 – Capa do caderno de artista nº 13 e páginas 14 e 30.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



No caderno de número 05, Gerchman também fez montagens com colagens sobre a peça *No verão de 1996*, espetáculo de autoria de Aderbal Freire-Filho, apresentado no Teatro Carlos Gomes, no ano de 1996. A história da peça tinha como inspiração as obras de Rubens Gerchman, em particular aquelas cuja temática eram o cotidiano urbano. As telas e quadros gerchmanianos ganharam vida teatral com a interpretação dos atores José Mayer e Alessandra Negrini, encenando a série *Banco de Trás*, e de outras atrizes e atores interpretando as obras *Concurso de Miss*, *Mulher na Mesa*, *Policiais Identificados na Chacina* e *Praia de Ramos*. No arquivo pessoal do artista há um conjunto de 48 fotografias (RGf06106 a RGf06154) acerca do registro de montagem e encenação da peça.

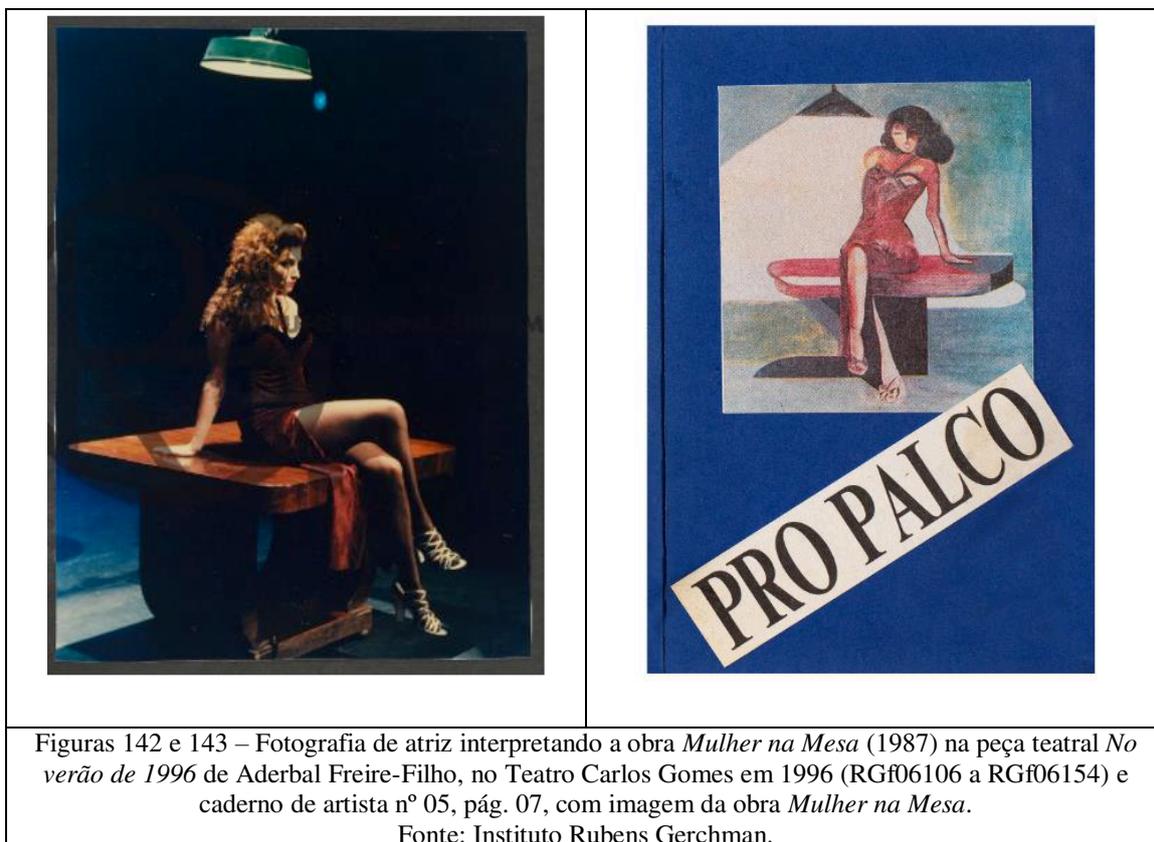


Figuras 136 e 137 – Caderno de artista nº 05, pág. 04 e 05. Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



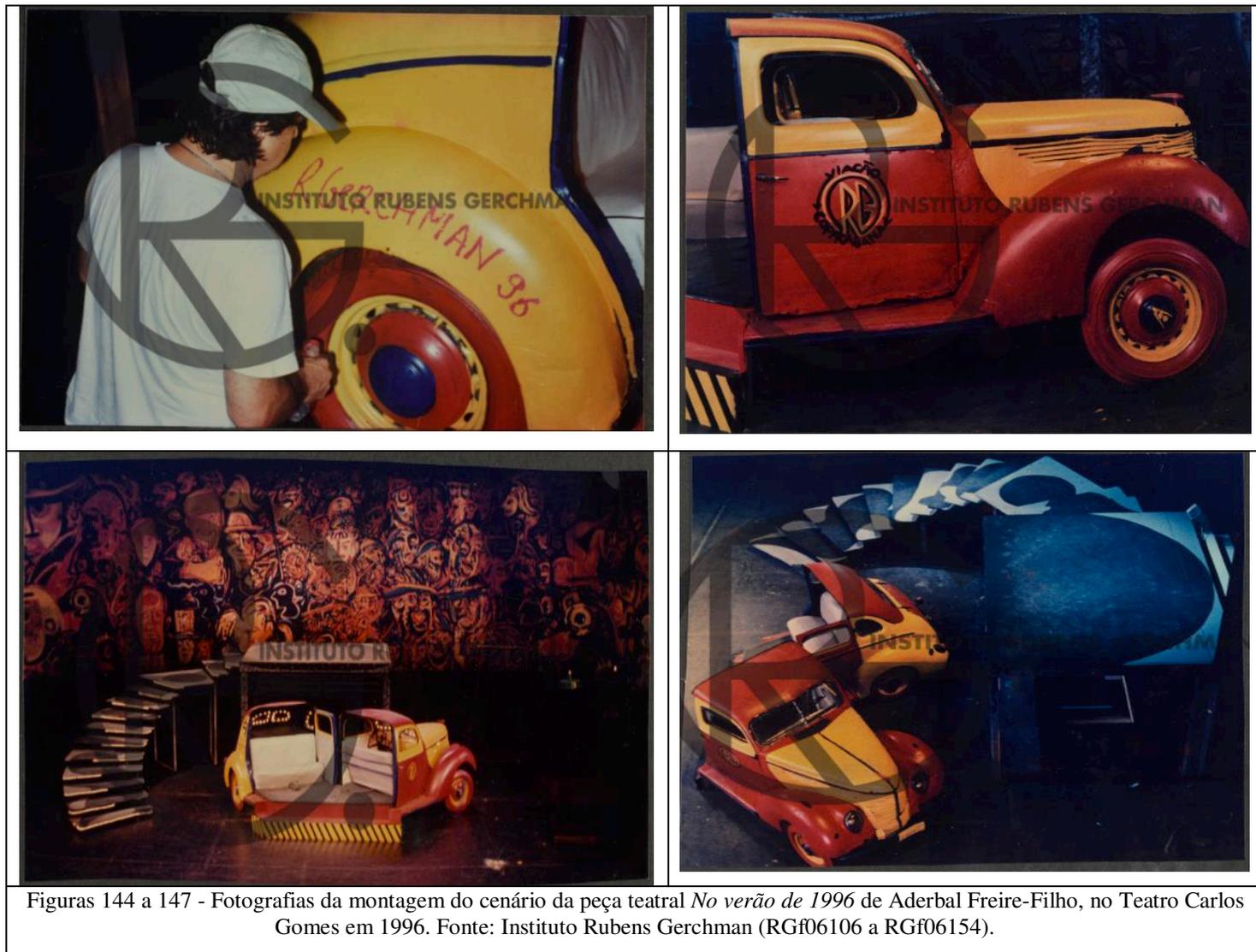


Figuras 140 e 141 – Fotografia das atrizes interpretando a obra *Concurso de Miss* (1965), na peça teatral *No verão de 1996* de Aderbal Freire-Filho, no Teatro Carlos Gomes em 1996 (RGf06106 a RGf06154) e a obra *Concurso de Miss* (1965). Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



Figuras 142 e 143 – Fotografia de atriz interpretando a obra *Mulher na Mesa* (1987) na peça teatral *No verão de 1996* de Aderbal Freire-Filho, no Teatro Carlos Gomes em 1996 (RGf06106 a RGf06154) e caderno de artista nº 05, pág. 07, com imagem da obra *Mulher na Mesa*.
Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

O cenário da peça foi pintado por Gerchman. Além das obras representadas e interpretadas, o painel *Clorofila* (1991) compunha o fundo o cenário.



Figuras 144 a 147 - Fotografias da montagem do cenário da peça teatral *No verão de 1996* de Aderbal Freire-Filho, no Teatro Carlos Gomes em 1996. Fonte: Instituto Rubens Gerchman (RGf06106 a RGf06154).

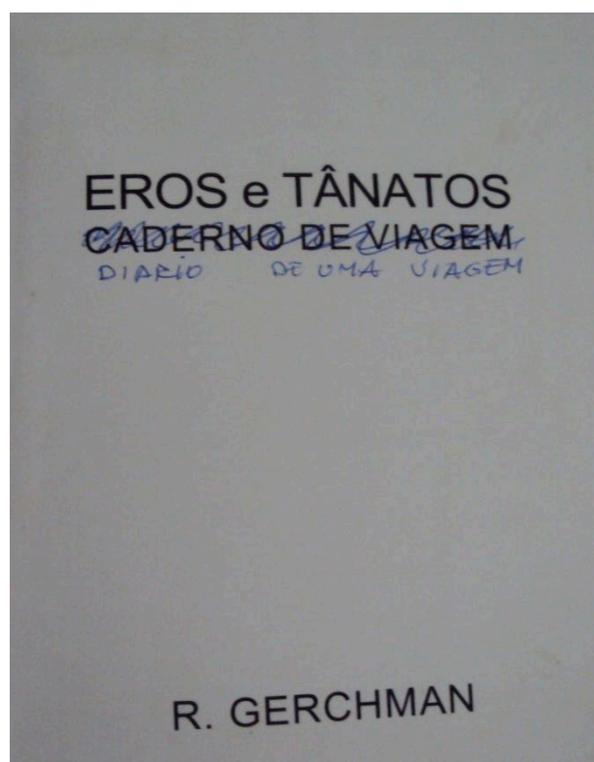
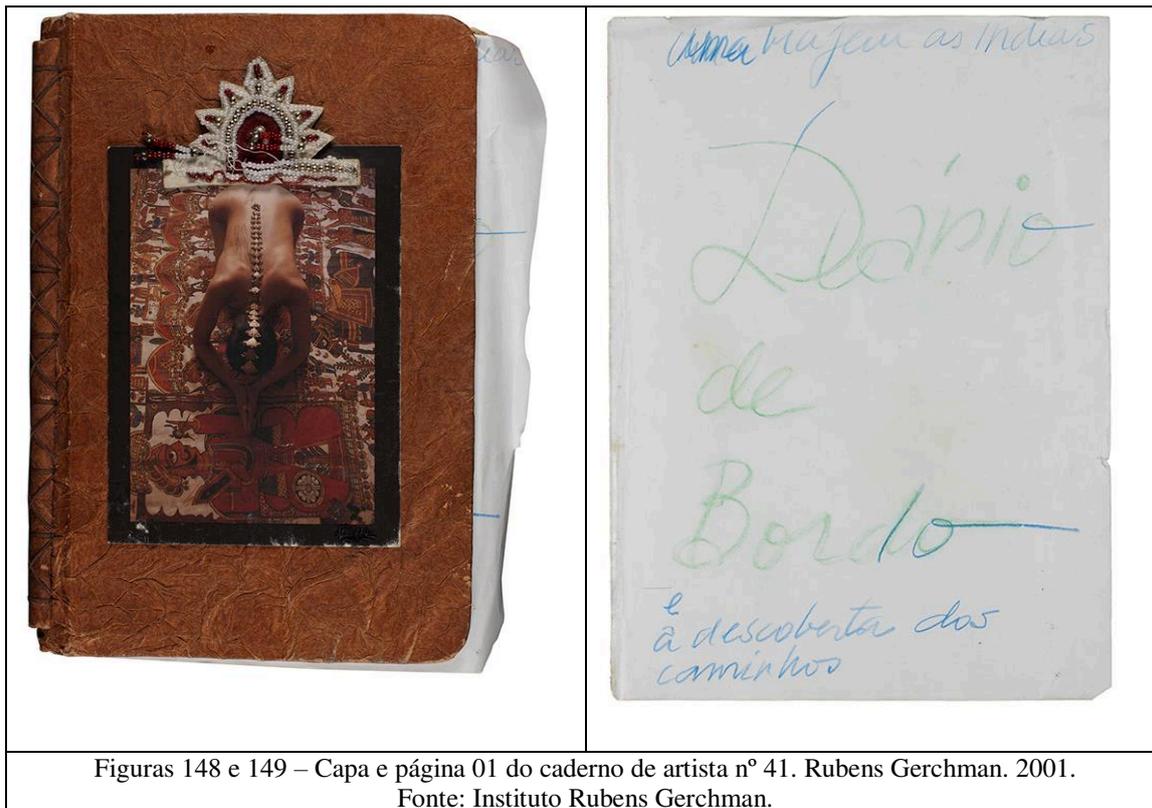
De todos os 59 cadernos de artista presentes no arquivo pessoal de Gerchman, o caderno de número 41 é um dos que mais apresenta indícios de que foi, desde o início, elaborado para ser posteriormente reproduzido e publicado. O que, realmente ocorreu no ano de 2007, com a publicação de *“Eros e Tântatos: diários de uma viagem”*, composta por fotopinturas e cópias das páginas do caderno de artista de número 41 e algumas do caderno 43⁹³.

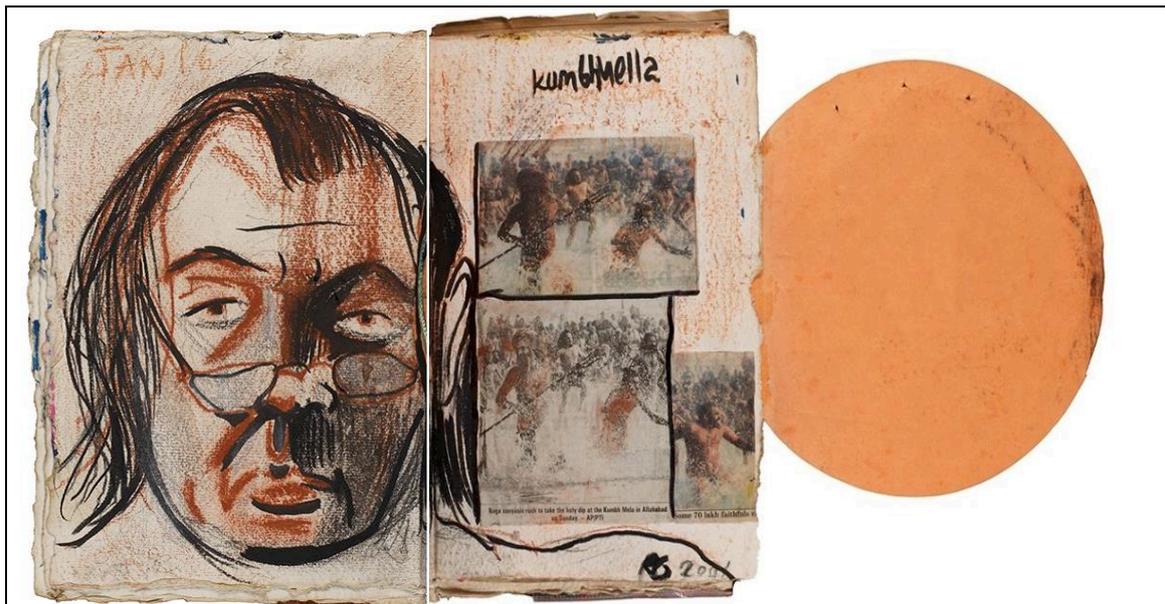
⁹³Neste livro Gerchman extraiu algumas páginas do caderno de número 41, além de montar e acrescentar outras na versão final do livro, mas que não são uma cópia exata do caderno. A numeração sequencial dos cadernos foi atribuída pela equipe de museologia do Instituto Rubens Gerchman, segundo critérios metodológicos da área.

O caderno de número 41 foi produzido a partir das experiências de viagens à Índia, realizadas nos anos 2000 e 2001; e o caderno 43 tem como origem a experimentação realizada no seu ateliê do Rio de Janeiro, na qual uma modelo posou para Gerchman. Já o processo de produção da publicação durou aproximadamente 06 anos, como o próprio artista esclarece:

fiz duas viagens à Índia na passagem do século. Estive presente no grande encontro celebração de KumbMelah, uma festa religiosa que se realiza a cada 13 anos, reunindo sadhus e cientistas. [...] Nesta ocasião fotografei loucamente viajando pelo Rajastan. Revelei as fotos na volta a Paris e retornei a Índia no ano seguinte para mais uma estada abreviada, em razão de um terremoto que assolou a região que visitava. Essas fotos ficaram guardadas, já ampliadas em papéis fotográficos por seis anos. Somente agora em 2007, resolvi o que fazer, transferindo-as para meu universo profissional. [...] Enchi meus olhos de imagens, mas somente agora estou devolvendo, elaborado, sobre papel de gravura, suporte para desenhos à lápis de cor e pinturas a pastel seco. São imagens originais que captei a partir de 2000 e 2001 e dei como concluídas em 2007. São pinturas-foto ou fotopinturas como prefere Thomas Farkas (GERCHMAN, Rubens. 2007, s/p).

Apesar da conformação do livro “*Eros e Tânatos*” ser resultado de duas experiências e momentos distintos, na introdução do livro, o artista apenas faz referência à viagem à Índia, e acaba por incorporar as imagens registradas em seu ateliê sem distingui-las temporalmente e espacialmente das primeiras. No material do arquivo também foi possível descobrir que Gerchman cogitou atribuir à publicação a denominação diário ou caderno.





Figuras 151 e 152 – páginas 117 e 118 do caderno de artista nº 41. Rubens Gerchman. 2001.

Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

Diante desta condição é possível perceber o potencial que há nos cadernos de artistas plásticos, pois neles podem ser encontradas fontes que possibilitam a realização de pesquisas com acesso ao material ‘bruto’ produzido pelo artista, o que proporciona aos pesquisadores do artista um estimulante contato e observação em um dos cerne da sua criação. Certamente esta não é a única fonte que possibilita a observação do ato da criação do artista, mas indubitavelmente trata-se de um conteúdo imprescindível para o conhecimento e genealogia das obras.

CAPÍTULO 4 DE ARQUIVO PESSOAL A PATRIMÔNIO: IDENTIFICANDO A FUNÇÃO SOCIAL DO ARQUIVO

No capítulo 4 buscamos evidenciar e apresentar a função social do arquivo pessoal de Rubens Gerchman e os fatores que contribuíram para a obtenção da sua nomeação pela UNESCO como patrimônio documental da Memória do Mundo; além de destacar que, no caso deste arquivo pessoal, o patrimônio é o conjunto documental resultante desse processo criativo que se relaciona tanto com a memória individual, quanto com a memória coletiva.

4.1 Arquivo pessoal também pode ser patrimônio

Debater acerca da temática do patrimônio significa adentrar num campo amplo e complexo, visto que são inúmeras as possibilidades e discussões travadas sobre o assunto. A categoria patrimônio se altera constantemente, pois é relacionada e (re)definida conforme as demandas da sociedade em seus contextos históricos (GONÇALVES, 2003) . Ou seja, sua categorização tem tênues limites com as práticas sociais e questionamentos de cada época.

Segundo Silveira, C.H.R. (2013, p. 15), “o patrimônio cultural abrange tudo aquilo que possa representar a cultura, a história, a memória e a identidade de um determinado grupo, e deve ser preservado e transmitido tanto para a geração atual, quanto para as seguintes” (SILVEIRA, C. H. R., 2013, p. 15). Ou seja, ele é definido pela relação do bem (seja ele material ou imaterial) com a sociedade na qual ele está inserido. Ao afirmar que um bem é patrimônio, a ele é atribuído determinado valor, valor este que, segundo Gonçalves (2003) se constitui historicamente por meio de um processo de transformação contínuo da sociedade com a qual ele se relaciona e que é produzido na ação e na relação constante entre os sujeitos históricos. Ou seja, a categoria de pensamento patrimônio constitui um processo social e historicamente contextualizado, por isso é indispensável pensá-la associada a um contexto histórico

para evidenciar a transformação do seu significado ao longo do tempo e identificar o valor a ela atribuído em épocas definidas. É por meio desta troca e dos acontecimentos cotidianos que se refletem as representações e as práticas sociais que geram o(s) patrimônio(s).

A partir do entendimento do contexto é possível reconhecer as relações de poder e entender a dinâmica de uma sociedade, pois o patrimônio é delineado a partir do estabelecimento de vínculos sociais que se constroem continuamente por meio de (re)significações do passado com o presente e com o futuro (FERREIRA, M. L. M., 2006). O conhecimento acerca daquilo que se preserva é essencial para a sua valorização pela sociedade, por isso proteger determinado patrimônio significa resguardar algo que é significativo para algum grupo. Esse sentimento que conecta o patrimônio de geração em geração, e que permite que ele seja entendido como um portador de vivências e representações é definido por Gonçalves (2005) pelo conceito de ressonância. E é por meio desse processo de empatia entre o interesse coletivo e o bem que, de fato, se garante a valorização e preservação do patrimônio⁹⁴.

No caso dos conjuntos documentais, não podemos esquecer que os arquivos são produzidos, mantidos e preservados “por pessoas, grupos sociais e instituições” (CUNHA, 2004, p. 293), e desse modo, é necessário conhecer as narrativas e as justificativas utilizadas para validar a manutenção, a preservação e a divulgação de um determinado patrimônio. Por isso, para compreender o modo como se dá a apropriação de qualquer patrimônio é necessário indagar quem o produziu, para que e para quem produziu. Responder a tais questões possibilita perceber como é agregado valor ao patrimônio e como ele circula e se mantém significativo na trajetória de uma sociedade (APPADURAI, 2010).

Outras indagações que auxiliam na identificação dos valores presentes nos arquivos pessoais e evidenciam a função social do arquivo são propostas por Hobbs (2001, p. 127, *tradução nossa*): “O que torna os arquivos pessoais diferentes dos outros tipos de fundos? Que tipos de experiências humanas são registradas?”

⁹⁴ Deve ser percebido que a proteção dos bens culturais não deve ser atribuída apenas as instituições públicas de salvaguarda, pois é preciso que a sociedade esteja envolvida nesse processo e que o patrimônio tenha um significado para ela.

Historicamente, até o início do século XX, os debates acerca do patrimônio eram exclusivos ao patrimônio material de pedra e cal, posteriormente esse leque se ampliou e abarcou novos patrimônios tais como: os imateriais/intangíveis, paisagísticos/naturais, documentais⁹⁵, genéticos⁹⁶, digitais⁹⁷, etc.

Durante essa trajetória, no Brasil, algumas das ações empreendidas no campo do patrimônio documental⁹⁸ se iniciaram na década de 1970, quando pesquisadores brasileiros apontaram a necessidade de ser dada atenção à questão da evasão de obras de arte⁹⁹ e de conjuntos documentais particulares do país (PINHEIRO, 2016). Assim, por conta do perigo de perda desses arquivos e da percepção da sua importância é criado no ano de 1973 o CPDOC (Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas). A criação desse centro de documentação está relacionada em parte, ao crescente interesse dos brasilianistas¹⁰⁰ pela documentação existente em arquivos privados de políticos e intelectuais brasileiros, o que despertou para a comunidade brasileira a relevância dessa documentação como fonte de pesquisa sobre a história contemporânea do Brasil, que já estava sendo alvo de pesquisadores estrangeiros. A criação de espaços de pesquisa e valorização da memória¹⁰¹ era uma tentativa de estimular nos pesquisadores brasileiros a percepção da importância de estudos sobre a história recente do país, bem como proteger esse

⁹⁵ Ver: RIBEIRO, Leila Beatriz. Memórias inscritas, rastros e vestígios Patrimoniais. In: *Morpheus*: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016. p. 295 – 308.

Ver: SILVEIRA, C. H. R., 2013.

⁹⁶ Ver: ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração no campo do patrimônio. In: *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*, Regina Abreu, Mário Chagas (org.), Rio de Janeiro, Lamparina, 2009.

⁹⁷ Ver: DODEBEI, Vera. Ensaio sobre Memória e Informação. In: *Morpheus*: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016. p. 227 – 244.

Ver: DODEBEI, Vera. Memoração e patrimonialização em três tempos: mito, razão e interação digital. In: *Memória e novos patrimônios*. (Org.) TARDY, Cécile e DODEBEI, Vera. Open Edition Press, 2015. Coleção do programa Saint-Hilaire. p. 21 – 46. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/417>>. Acesso em: 02 jul 2018.

⁹⁸“O patrimônio documental – se visto como patrimônio cultural - é muito mais do que um objeto com “valor de prova” e “valor informativo”. De tal modo que, o patrimônio documental constitui a memória coletiva, pois representa os elementos da cultura de uma sociedade” (JARDIM, 1995, p. 06 apud SILVEIRA, C. H. R., 2013, p. 56).

⁹⁹ Em 1965 é promulgada a lei nº 4865/65 que proíbe a saída de obras de arte do Brasil.

¹⁰⁰ Este termo se refere a pesquisadores estrangeiros que tinham como tema de pesquisa o Brasil contemporâneo.

¹⁰¹ Por conta dessa valorização da memória, diversos centros de documentação foram criados no Brasil. Segundo Moreira (1990: 66) nos anos de 1970 foram criados: o “Centro de Documentação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Unicamp (1971); o Centro de Memória Social Brasileira, do Conjunto Universitário Cândido Mendes (1972). Além disso, a Fundação Casa de Rui Barbosa sofre uma revitalização nesse período” (MOREIRA, 1990: 66).

patrimônio documental, que constitui parte da memória nacional e que em sua maioria ficava sob a tutela de famílias (MOREIRA, 1990). Chuva (2009) destaca que

a noção de patrimônio, processada notadamente a partir do final da década de 1970 e começo da de 1980, no Brasil e no mundo, foi acompanhada de uma ampliação da ação pública relativa à preservação cultural, com o aumento significativo da rede de agentes e agências de poder envolvidos com a temática (CHUVA, 2009, p. 146).

Há naquele momento um maior envolvimento não apenas do poder público, mas de entidades e associações representativas da sociedade civil que reivindicam a proteção de bens que lhes são significativos. Aliado a esse movimento, também está associada uma mudança no foco das pesquisas acadêmicas que proporcionaram um maior interesse por estudos sobre a temática da memória. Na década de 1970 iniciou-se uma busca por novas abordagens, novos problemas e novos objetos explorando fontes que até então eram ignoradas. Nesse momento passaram a ser realizados estudos biográficos com o uso da metodologia de História Oral. Essa busca por ‘novos’ objetos é destaca por Meneses (2010) e associada à renovação dos estudos históricos com “o boom da memória e a reemergência do sujeito nas ciências sociais” (MENESES, 2010, p. 14). Na historiografia dos anos de 1970 inicia-se uma revisão das concepções em torno das relações entre sociedade e cultura, e os estudos fundamentados na História Cultural ampliam a possibilidade de análise e percepção do sujeito histórico. Nesse período despontam pesquisas acerca da cultura popular (Bakhtin e Thompson), com referência a práticas culturais subjacentes ao cotidiano e a cultura material (CHARTIER, 1995).

Assim, a memória como fenômeno social, se tornou tema de interesse de pesquisa e começaram a serem produzidos estudos relacionados “a memória cultural, os lugares de memória, a memória virtual, a memória protética e a antimemória” (MENESES, 2010, p. 14). No que se refere às ciências sociais, “o sujeito histórico antes diluído em estruturas, mecanismos e processos históricos, [reabilita sua] intencionalidade, a justificação dos atores, a consciência da determinação do dizer/fazer” (MENESES, 2010, p. 16).

As novas produções acadêmicas, mais que modificar as perguntas feitas ao documento, promoveram iniciativas de estudos que abordavam aspectos que, até então,

não eram investigados, como o crescente interesse pela memória em suas diversas abordagens e isso acabou por ampliar o rol do que era ou poderia ser considerado patrimônio.

No caso dos documentos recolhidos por instituições arquivísticas ocorre uma ampliação acerca do entendimento de que não basta o recolhimento apenas dos documentos produzidos no âmbito administrativo ou governamental e, desse modo, passam a ser observados e identificados valores de guarda e preservação também nos conjuntos documentais produzidos por pessoas (HOBBS, 2001). Acerca disto a pesquisadora canadense Catherine Hobbs (2001, p, 126) esclarece que os fundos formados por documentos pessoais de indivíduos reproduzem evidências acerca das funções do seu criador, do mesmo modo que os fundos formados por documentos das organizações refletem a estrutura administrativa da instituição a qual são vinculados.

Desse modo, podemos dizer que é importante o recolhimento de arquivos pessoais como forma de possibilitar um leque maior de percepções acerca da sociedade e evitar que a salvaguarda se limite às fontes consideradas oficiais. Afinal, os documentos produzidos por pessoas possibilitam contrapor e observar a partir de outras perspectivas, inúmeras questões relevantes para a sociedade, uma vez que, os documentos de arquivos pessoais não se relacionam exclusivamente a aspectos referentes a quem os produziu, mas sim a complexa rede social e comportamental, a qual o sujeito se insere que vai desde as normas sociais a questões do subconsciente (FOUCAULT apud HOBBS, 2001, p. 127) e inconsciente coletivo de uma época. Ou seja, os arquivos pessoais ao mesmo tempo em que são “evidências de si” também são “evidências de nós” (MCKEMMISH, 1996; 2018).

Na concepção do século XXI um bem cultural pode ser um objeto como uma joia; uma vestimenta como uma burca; um alimento como o acarajé; um monumento arquitetônico como uma estátua; um acervo bibliográfico ou arquivístico, como um arquivo pessoal; uma paisagem como a da cidade do Rio de Janeiro; etc. E isto apenas é possível porque tal categoria se encontra em constante processo de transformação.

Como pode ser percebido, a categoria patrimônio é permeada por inúmeras modificações que acompanham as questões sociais e culturais discutidas em cada

período histórico, mas de modo geral, podemos dizer que a intenção de preservar os bens categorizados como patrimônio estaria vinculada as seguintes razões, mas não necessariamente todas ao mesmo tempo: a atribuição de um valor simbólico; a percepção da existência de um valor secundário; a associação do mesmo a uma memória coletiva e/ou social, com a manutenção e/ou atualização constante de um significado para a sociedade; a capacidade de contribuir para a escrita da história; e um reconhecimento que tem potencial de agregar valor financeiro ao patrimônio em questão, pois a visibilidade recebida com a nomeação pode gerar capitalização de recursos (CUNHA, 2004, p. 293).

As razões acima listadas podem ser associadas, as “quatro utilidades fundamentais” dos arquivos, definidas pelo pesquisador francês Bruno Delmas (2010, p. 21): *provar, lembrar-se, compreender e identificar-se*. Para Delmas,

os arquivos servem para provar, lembra-se, compreender e identificar-se. Provar seus direitos é uma utilidade jurídica e judiciária. Lembra-se é uma utilidade de gestão. Compreender é uma utilidade científica de conhecimento. Identifica-se pela transmissão da memória é uma utilidade social (DELMAS, 2010, p. 21, grifo nosso).

Desse modo, *provar, lembrar-se, compreender e identificar-se* (DELMAS, 2010) podem ser entendidas como funções e cada uma desempenha um papel específico, tanto na vida particular dos indivíduos, quanto na construção memória coletiva. No caso dos arquivos pessoais, podemos observar que as duas primeiras funções são perceptíveis ainda nos momentos de uso da documentação feitas pelo próprio titular; já as duas últimas, quando ao arquivo é atribuído o status de patrimônio.

A função *provar* está presente nas ações cujo objetivo é a obtenção de direitos e/ou cumprimento de obrigações; A função *lembrar* é uma “necessidade prática da vida cotidiana de qualquer pessoa” (DELMAS, 2010, p. 26); A função *compreender* ou *conhecer* se relaciona ao fato dos arquivos serem fonte de conhecimento, que possibilita descobertas e o desenvolvimento de pesquisas nas mais variadas áreas (DELMAS, 2010, p. 34-35); Por último, a função *identificar-se*, “é uma utilidade psicológica e moral”, uma vez que “referências são indispensáveis para a vida” e para o reconhecimento da memória coletiva (DELMAS, 2010, p. 39) e tem relação direta com a memória, como lembrança social (DELMAS, 2010, p. 41).

A partir da lógica expressa por Delmas, podemos inferir que é a partir da atribuição da função *identificar* a um arquivo que este se insere no rol do patrimônio, uma vez que, a dimensão social é ativada quando grupos atribuem valor aos bens culturais e compartilham coletivamente deste sentimento, os transformando em patrimônio. O pleno uso da função *identificar-se* ainda pode ser associado ao que o pesquisador José Reginaldo Gonçalves (2005) define como *ressonância*. Ademais, quando um arquivo se torna fonte de pesquisa é porque nele pode haver algum valor que também justifique e valide a sua preservação.

Tal valoração também pode ser compreendida a partir do conceito de “*emoções patrimoniais*”, concebido pelo antropólogo Daniel Fabré (2013, *tradução nossa*). Segundo este pesquisador, a identificação dos sujeitos com um bem se dá através das “relações entre o patrimônio e as emoções que ele suscita”. Para Fabré (2013, *tradução nossa*), esta conexão e aproximação são possíveis se houver ao menos uma das seguintes percepções/sensações: “apego a objetos dotados de um novo valor”, por exemplo, “o valor da antiguidade que [...] se atribui aos objetos patrimoniais”; a identificação de pertencimento ao patrimônio, no que ele define como “o patrimônio somos nós”; as “paixões identitárias” (LE GOFF, 1996 apud FABRÉ, 2013); o reconhecimento da singularidade do bem e da perda irreparável que ocorrerá com o seu desaparecimento (FABRÉ, 2013), ou seja, a impossibilidade de substituição; entre outras.

Ainda partindo do entendimento de Fabré (2013) podemos inferir que as *emoções* provocadas pelo patrimônio podem ser: de preservação/manutenção ou de eliminação/destruição. Na primeira existiria a intenção de salvaguarda constante, geralmente por conta do envolvimento sentimental com o bem; já na segunda também há uma emoção, porém negativa, como por exemplo, os atos de vandalismo contra o patrimônio. Podemos dizer que nestas duas conjunturas há uma intenção deliberada e motivada.

Outrossim é possível acrescentar uma terceira *emoção*, a da indiferença, que ocorre quando os sujeitos não se importam com o que acontece ou pode acontecer com o bem. Algumas das possíveis circunstâncias relacionadas à indiferença são: o desconhecimento acerca da existência do bem ou porque há um distanciamento

emocional, que não evoca uma sensação empática de querer cuidar, proteger e manter, inclusive não levando em conta a importância do bem para a sociedade.

As instituições patrimoniais e os detentores de acervos, certamente, almejam instigar a emoção vinculada à preservação, e para concretizar isto, a patrimonialização deve necessariamente perpassar pela divulgação constante do acervo e da memória, pelo fomento à cultura, pelo estímulo à educação patrimonial e à difusão, à produção cultural, a montagem de exposições, publicações, a produção audiovisual; pela garantia da acessibilidade, entre outras inúmeras e constantes as ações necessárias para garantir a preservação e acesso ao patrimônio que envolva também serviços técnicos especializados, como: restauração, higienização, acondicionamento, catalogação, descrição, digitalização; aquisição de materiais, equipamentos e mobiliário; aquisição de verba para os custos rotineiros (luz, água, telefone, limpeza, despesas de escritório, etc); seguros; despesas para divulgação; treinamento e capacitação da mão-de-obra; entre outras.

No caso do arquivo pessoal de Rubens Gerchamn, existe por parte da direção do Instituto Rubens Gerchman (IRG) uma busca constante em tornar o acervo do artista conhecido pela sociedade, pois há o entendimento que por meio desta difusão ocorre o fortalecimento e a valorização não apenas do acervo em si, mas do reconhecimento de que este arquivo pessoal pode contribuir na construção da memória coletiva, o que justifica a sua preservação. Algumas das atividades realizadas pelo IRG com a intenção de difundir o arquivo pessoal e o legado do artista são: participação em exposições individuais e coletivas; produção de conhecimento sobre o artista, por meio de pesquisas e publicações; disponibilização e acesso aos documentos do arquivo; difusão do acervo; tratamento contínuo do acervo; digitalização e disponibilização do acervo na internet; parcerias com instituições nacionais e internacionais; lançamento de coleções estampadas com obras do artista, por exemplo, as sandálias Havaianas; produção e exibição de filmes e documentários sobre o artista; divulgação das obras e documentos a partir de engajamento nas redes sociais; participação em eventos, como seminários; inscrição em editais; estímulo à criação de materiais didáticos; contato com artistas para revisitar a obra de Gerchman; entre outras atividades.

A partir deste panorama é possível inferir que além dos procedimentos formais efetivados pelas instituições ligadas ao patrimônio, como por exemplo, o inventário e a titulação do acervo, juntamente são indispensáveis realizar ações com o intuito de estimular o envolvimento e a existência de um sentimento que desperte o valor de pertencimento na dimensão social. Desse modo, os vínculos necessários à proteção do bem podem vir a ser consagrados.

A questão acerca do entendimento sobre o que pode ser considerado patrimônio está sempre se relacionando com a sociedade de cada época, e por isso, concluímos que a categoria patrimônio se encontra em constante transformação, e que a conservação dos testemunhos tangíveis (material) e intangíveis (imaterial) do passado não constitui apenas uma questão de juízo ético e estético, mas também um tema de atuação prática.

4.2 A UNESCO e o Programa Memória do Mundo

A atuação da UNESCO¹⁰² (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura), autoridade internacional, a frente da salvaguarda do patrimônio cultural é uma das mais influentes, com diversas ações e programas, como as Cartas Patrimoniais e o Programa Memória do Mundo. A UNESCO “tornou-se [...] uma referência constante para todos os níveis de atuação e uma peça central do sistema patrimonial” (FABRÉ, 2013), por isso, em torno desse panorama o seu papel deve ser destacado.

Ao analisar as Cartas Patrimoniais¹⁰³ é possível identificar o percurso da categoria patrimônio e perceber que esse debate vai sendo alterado conforme as

¹⁰² Ver: ABREU, Regina. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: *Memória e novos patrimônios*. (Org.) TARDY, Cécile e DODEBEI, Vera. Open Edition Press, 2015. Coleção do programa Saint-Hilaire. p. 67 – 94. Disponível em: <http://books.openedition.org/oep/417>. Acesso em: 02 jul 2018.

¹⁰³ As Cartas Patrimoniais são recomendações e orientações da UNESCO acerca do modo de como proceder no tratamento do patrimônio. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

demandas da sociedade. Até o ano de 1964 eram destacados apenas aspectos relacionados aos valores histórico, artístico e arqueológico, porém no ano de 1968 é incluído o conteúdo sobre os bens culturais oriundos de bairros, como as zonas urbanas e seu entorno, isto porque nos anos de 1960 é o momento no qual está havendo a explosão dos grandes centros urbanos e especulação imobiliária, o que gerou um grande risco de perda e destruição daqueles lócus. Há na sociedade daquele período a percepção de que nem tudo poderia ser derrubado e que o patrimônio precisava ser protegido; Já na década de 1970, a temática em torno do patrimônio natural se origina com o lobby ecológico, momento no qual começa a ficar em voga a questão da poluição e a destruição da natureza, assim no ano de 1972 é agregado o patrimônio natural. No período dos anos 1980, a sociedade passa a questionar como se utilizam os bens e se eles são realmente apreciados, por isso em 1989 é incluída a demanda sobre a dimensão social dos bens culturais; No ano de 1996 já desembocam questionamentos referentes à cultura tradicional e popular. A partir deste panorama histórico, percebe-se que constantemente são inseridos novos tipos patrimoniais na categoria e, certamente com as mudanças ocorridas na sociedade, a cada época, outros ainda surgirão, inclusive alguns que no momento sequer imaginamos.

Ainda na década de 1990, mas especificamente no ano de 1992, a UNESCO criou o Programa Memória do Mundo¹⁰⁴ (MoW – Memory of the World Programme), uma iniciativa internacional cujo objetivo é garantir “a preservação e o acesso ao patrimônio documental e digital de maior relevância para os povos do mundo”, em particular daqueles considerados “símbolos da memória coletiva da humanidade” (UNESCO, site). Composto por comitês regionais, nacionais e internacional, o programa considera como patrimônio documental todo o conjunto de bens bibliográficos e arquivísticos, e visa estimular e dar visibilidade a estes conjuntos documentais, reconhecendo a sua importância para a sociedade.

¹⁰⁴ - Site do Programa Memória do Mundo. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/memory-world>. Acesso em: 30 mai. 2022.

- Site do Comité del Programa Memoria del Mundo para América Latina y el Caribe (MOWLAC) de la UNESCO. Disponível em: <http://mowlac.org/sobre-mowlac/>. Acesso em: 30 mai. 2022.

- Vídeo: “Unesco Memory of the World - Why Documentary Heritage Matters”. Canal do YouTube do Nederlandse Unesco Commissie. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oni5Vga1WH8>. Acesso em: 30 mai. 2022.

Como pode ser observada, a partir da trajetória das Cartas Patrimoniais, a inserção do patrimônio documental nos debates da área patrimonial tardou a acontecer, por isso a iniciativa do Programa Memória do Mundo pode ser entendida como um ganho para o campo arquivístico. Pereira Filho (2018, p. 34) esclarece que

o Programa [Memória do Mundo] pode ser compreendido como estratégia para legitimar um campo profissional pouco valorizado no âmbito das políticas públicas, destacando acervos, instituições e agentes a partir de instrumentos de valorização do patrimônio documental sob a chancela da Unesco, instituição de envergadura no plano internacional (PEREIRA FILHO, 2018, p. 34).

O processo para conjuntos documentais obterem o título Memória do Mundo se inicia a partir da abertura de uma convocatória feita pelo programa, por meio de edital¹⁰⁵, para a inscrição de registros a nível internacional, nacional ou regional. As instituições públicas ou privadas que tenham interesse na obtenção do selo Memória do Mundo enviam suas candidaturas para avaliação dos membros do comitê. Estes observam aspectos como: a autenticidade, a singularidade e a relevância social do arquivo (ter pertinência e importância para a sociedade); a possibilidade de acesso e pesquisa ao acervo, com a garantia da sua proteção e do seu compartilhamento; se a documentação se encontra organizada. Ainda são exigidas informações contextuais referentes à raridade e à integridade do acervo.

No Formulário de Candidatura¹⁰⁶ de Registro Memória do Mundo do Brasil (MoW Brasil) percebe-se que há uma preocupação com o gerenciamento da preservação e das condições de acesso ao patrimônio documental. Além disso, o acervo da instituição que apresenta a propositura deve justificar a:

- autenticidade - É o documento / conjunto o que parece ser? Estabeleceu-se de maneira confiável sua identidade e procedência?;
- a significação nacional - É o documento / conjunto único e insubstituível? Constituiria seu desaparecimento um empobrecimento danoso ao patrimônio da humanidade? Teve grande impacto em seu

¹⁰⁵ Editais e formulários para proposições ao Registro Nacional do Programa Memória do Mundo da UNESCO, Comitê Nacional do Brasil.

Disponível em: <http://mow.arquivonacional.gov.br/index.php/editais/anteriores.html>. Acesso em: 11 nov. 2020.

¹⁰⁶ Ver Anexo 4 - Registro Memória do Mundo do Brasil - Formulário de Candidatura 2015.

tempo e/ou dentro de uma área cultural particular no país? Teve grande influência (positiva ou negativa) no curso da história da região?;

- e critérios comparativos de:
- ✓ tempo - Evoca o documento / conjunto seu tempo (que pode ter sido de crise o de significativa mudança social ou cultural)? Representa um novo descobrimento? Ou trata-se do "primeiro de seu tipo"?
- ✓ lugar - Contém o documento / conjunto informação crucial sobre uma localidade importante para a história e cultura do mundo? Por exemplo: foi o próprio lugar uma influência sobre os fatos ou fenômenos representados no documento / conjunto? Descreve ambiente físico, cidades ou instituições que desapareceram?;
- ✓ pessoas - O contexto cultural da criação do documento reflete aspectos significativos do comportamento humano, ou do desenvolvimento social, industrial, artístico ou político? Ou captura a essência de grandes movimentos, transições, avanços ou retrocessos? Ilustra a vida de indivíduos proeminentes nos campos a eles relacionados?;
- ✓ matéria e tema - Representa a matéria e tema do documento um desenvolvimento particular de natureza histórica ou intelectual e nas ciências naturais, sociais e humanas? Ou o faz no domínio político, ideológico, desportivo ou artístico?);
- ✓ forma e estilo (Possui o documento / conjunto valor excepcional de natureza estética, estilística ou linguística? Ou é um exemplar típico de um modo de apresentação, costume ou meio? É um exemplo de um suporte ou formato desaparecido ou em vias de desaparecimento?); critério de Significação social / espiritual / comunitária (A aplicação deste critério deve refletir a significação viva: Possui o patrimônio documental impacto afetivo sobre pessoas que estão vivas? É venerado como coisa sagrada ou por suas qualidades místicas, ou reverenciado devido a sua associação com pessoas e eventos de significação? (Uma vez que aqueles que reverenciaram ao patrimônio documental por sua significação social / espiritual / comunitária, já não o fazem, ou já não vivem, perde esta significação específica e, eventualmente, poderá adquirir significação histórica.

(Formulário de candidatura ao registro Memória do Mundo do Brasil - MoW Brasil, 2015).

De acordo com Pereira Filho (2018, p. 30),

a Unesco sumariza “a missão do Programa Memória do Mundo” a partir de três tópicos reiteradamente repetidos em diferentes meios de divulgação: “facilitar a preservação, pelas técnicas mais apropriadas, do patrimônio documental mundial”; “auxiliar no acesso universal ao patrimônio documental” e “aumentar a consciência da existência e do significado do patrimônio documental”.

Disponível em: <https://en.unesco.org/programme/mow>, acesso em 02/05/2018.

O patrimônio documental laureado com o selo Memória do Mundo não recebe verba financeira pela nomeação, mas um certificado que lhe confere o direito de divulgar e utilizar a titulação e o logotipo do programa para atrair incentivos, auxílios e parcerias. O arquivo premiado também necessita estimular ações que garantam a sua preservação, divulgação e acesso ao acervo nomeado, entre outros.

Assim, o título *Memória do Mundo* pode ser entendido como um instrumento simbólico de distinção (BOURDIEU, 2008), que proporciona um destaque que traz benefícios para a visibilidade do acervo, uma vez que a nomeação é utilizada como um dispositivo de reconhecimento, que faz parte do processo de patrimonialização e validação do patrimônio cultural/documental (PEREIRA FILHO, 2018). Como consequência dessa monumentalização, a instituição detentora também obtêm prestígio, o que pode gerar retornos variados.

Segundo Silveira, C.H.R (2013, p. 60), para que um patrimônio documental tenha a sua inscrição em um Registro da Memória do Mundo, deve-se avaliar a sua importância para a humanidade, devendo ser autêntico, único e insubstituível. Deve-se considerar, ainda, cumprir um ou mais dos seguintes critérios: tempo, lugar, pessoas, assunto e tema, e forma e estilo.

Apesar desses critérios serem formalmente estabelecidos há que se destacar a existência de disputas e tensões em torno da memória e da dimensão política do patrimônio documental, afinal as dimensões políticas e sócio-históricas são intrínsecas ao documento (LE GOFF, 1996), sendo, portanto, inegável a presença da dimensão política na patrimonialização. Ainda cabe destacar que o ingresso e nomeação no

Programa Memória do Mundo decorre da escolha de alguns acervos, frente à negativa de outras candidaturas¹⁰⁷.

Fabré (2013), ao discorrer sobre a patrimonialização diz que “esquecemos que a ideia operacional de “patrimônio” engloba não apenas o que a divisão ministerial do momento [...] ou as convenções da Unesco [...] designam como tal”, sendo preciso questionar: “quem escolhe e decreta o valor? Como isso é compartilhado? Que efeitos diretos são esperados desse compartilhamento?” (FABRÉ, 2013, *tradução nossa*).

Portanto, apesar das instituições patrimoniais consagrarem alguns tipos acervos como patrimônio há que se lembrar de que existem outros acervos que não são alcançados pelos procedimentos institucionais de patrimonialização, ao menos enquanto a mobilização social não se adensar. Ademais, a dimensão política do patrimônio reforça a ideia da necessidade da existência de vínculos entre a sociedade e o bem patrimonializado, para que o mesmo seja, de fato, valorizado e preservado. Fabré (2013) compreende essa identificação de pertencimento ao patrimônio, no que ele define como “o patrimônio somos nós”.

O conjunto documental denominado “*Arquivo Pessoal Rubens Gerchman*” concorreu ao edital¹⁰⁸ do ano de 2015 e foi inserido no registro nacional do Programa Memória do Mundo da UNESCO – MoW Brasil 2014-2015¹⁰⁹, tendo sido o primeiro artista brasileiro a ganhar este selo da UNESCO. Este conjunto documental possui atributos que justificam a sua preservação e a obtenção desta nomeação, visto que nele há a presença e a ativação das funções propostas por Delmas (2010) de *provar, lembrar-*

¹⁰⁷ Um exemplo de acervo que suscitou esta discussão foi a nomeação dos manuscritos de Che Guevara como patrimônio da humanidade pelo Programa Memória do Mundo da UNESCO no ano de 2013. Ver: <https://www.revistahcsm.coc.fiocruz.br/manuscritos-de-che-guevara-viram-patrimonio-da-humanidade/>.

¹⁰⁸ Edital MoW Brasil 2015, Instrumento Público de Seleção Nominação no Registro Memória do Mundo do Brasil de 2015 Comitê Nacional do Brasil – MoW Brasil / MINC Rio de Janeiro – 30 de março de 2015. http://mow.arquivonacional.gov.br/images/Edital_MoWBrasil_2015f.pdf. Acesso em: 22 nov. 2020.

¹⁰⁹ Inscrição do Arquivo Pessoal Rubens Gerchman, no Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO. Diário Oficial da União. Seção 1 – nº 196, 14 de outubro de 2015. Ministério da Cultura, Portaria nº 102, de 13 de outubro de 2015. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=6&data=14/10/2015>. Acesso em: 31 mai. 2022.

Ver Anexo 3 - Solicitação e resposta via e-sic feita ao Arquivo Nacional sobre o formulário de inscrição e candidatura do Arquivo Pessoal Rubens Gerchman no Programa Memória do Mundo no ano de 2015. Protocolo: 08850.005247/2018-51.

se, compreender e identificar-se, uma vez que o conteúdo desse arquivo ultrapassa os limites da memória individual e adentra em aspectos da memória coletiva.

No preenchimento do formulário, a direção do Instituto Rubens Gerchman informou o seguinte sobre o Arquivo Pessoal Rubens Gerchman:

Artista plástico brasileiro, ligado a tendências vanguardistas como a pop arte e influenciado pela arte concreta e neoconcreta. O artista usou ícones de futebol, televisão e política em suas obras. Acervo iconográfico, universo de 20.000 cromos, slides, fotografias e negativos acumulados em cinco décadas. Ele registrava em fotos tudo que produzia. Sob a administração de Gerchman, entre 1975 e 1979, a Escola de Artes Visuais (EAV) tornou-se o epicentro cultural do Rio de Janeiro e ficou configurada como um espaço de resistência ao regime autoritário que governava o Brasil no período, a ditadura militar. A experiência pedagógica e livre da do Parque Lage durante a gestão de Gerchman, a partir de agora, serve como referência didática para a prática das artes plurais, além de atuar construtivamente na história da arte do Brasil (Formulário de inscrição do Instituto Rubens Gerchman para se candidatar ao MoW Brasil 2015) ¹¹⁰.

Os documentos são suportes materiais da memória e em perspectiva ampla abarcam variadas formas de apresentação (LE GOFF, 1996). Na perspectiva material, os conjuntos documentais são, portanto, a parte tangível da memória social. Sem a memória, o patrimônio pode ser esquecido e perder o que Gonçalves (2005) define como “*ressonância*”. Desse modo, torna-se essencial a realização de ações práticas e cotidianas que instiguem a rememoração do patrimônio. No Programa Memória do Mundo, o que é patrimonializado é o arquivo (documentos), mas no cotidiano o que constantemente é reforçado e validado para ser (re)lembrado é a memória do artista e de suas obras.

Partindo da perspectiva do pesquisador Davallon (2014) podemos compreender a nomeação do Programa Memória do Mundo como um “*gesto de patrimonialização*” de arquivos, especialmente pelo fato desta ação reconhecer o conjunto documental como de interesse coletivo. Ademais, esta titulação é fornecida pela UNESCO, que é uma autoridade internacional do campo patrimonial, o que legitima ainda mais a nomeação.

¹¹⁰ Lista dos acervos arquivísticos e bibliográficos inscritos no Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO no período de 2007 a 2018. Disponível em: http://mow.arquivonacional.gov.br/images/pdf/MOW_tabela_acervos_2007_2018_com_links.pdf. Acesso em: 31 mai. 2022.

Cougo Júnior (2021, p. 391) corrobora com a perspectiva de Davallon (2014) e identifica o registro no Programa Memória do Mundo como uma das possibilidades do que ele define como “patrimonialização cultural arquivística”¹¹¹. O certificado dado pelo MowBrasil “confirma o valor excepcional e o interesse nacional de um acervo arquivístico/bibliográfico que deve ser protegido para benefício da humanidade” (UNESCO apud COUGO JÚNIOR, 2021, p. 406).

Deste modo, a titulação como Memória do Mundo reconhece a importância patrimonial do arquivo pessoal Rubens Gerchman e o seu valor como patrimônio documental da humanidade. O que evidencia a função social deste arquivo pessoal e da arte gerchmaniana. A arte funciona como ferramenta de questionamento que possibilita a sociedade (re)lembrar acontecimentos, e o arquivo pode ser acionado como meio de acesso à memória cultural, política e social.

¹¹¹ Segundo Cougo Júnior (2021, p. 391), a aquisição; o recolhimento; o tombamento; a declaração de interesse público e social são alguns dos outros atos legais possíveis para se atribuir a um arquivo uma “declaração oficial” que o considere patrimônio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da escrita desta tese apresentamos discussões que evidenciaram a importância da memória e do necessário envolvimento sentimental para a manutenção dos arquivos pessoais, que podem ser considerados um dos possíveis “espaços de recordação” (ASSMANN, 2011). O mesmo envolvimento sentimental também é necessário na esfera da preservação do patrimônio, por meio do reconhecimento da existência das “emoções patrimoniais” (FABRÉ, 2013) e da necessidade do estabelecimento da “ressonância” (GONÇALVES, 2005) entre o bem e os sujeitos. Desse modo, sem negar os aspectos políticos envolvidos na patrimonialização de acervos, entendemos que o afeto é um dos pilares que possibilita a existência e a transmissão de patrimônios de geração em geração.

Assim podemos inferir que no caso dos documentos pessoais, o afeto inicialmente é relacionado a quem produz e acumula a documentação em seu arquivo pessoal, ou seja, no momento da acumulação esse sentimento é uma exclusividade do sujeito produtor. Apenas posteriormente, quando e se houver o envolvimento de mais sujeitos é que aquela documentação poderá ser considerada patrimônio e será formalmente institucionalizada.

O patrimônio documental oriundo de arquivos pessoais não é uma representação do seu produtor e não reflete apenas aspectos correlatos à vida daquele sujeito, pois os documentos são produzidos socialmente e relacionados às questões sociais, políticas, culturais da sua temporalidade e do seu espaço de produção (HALBWACHS, 2006). Ademais, o arquivo pessoal é ao mesmo tempo lembrança e esquecimento (GONDAR, 2016), dada a impossibilidade de se guardar e/ou se lembrar de tudo. Portanto, podemos dizer que o arquivo pessoal transformado em patrimônio é um vestígio social de uma época que pode contribuir para o conhecimento da memória coletiva.

Os arquivos pessoais têm aspectos menos formais que aqueles da documentação administrativa produzida pelos órgãos e instituições do Estado (HOBBS, 2016), podendo contrapor fatos e acontecimentos a partir de uma perspectiva pessoal, visto que é uma forma de “escrita de si” (GOMES, 2004). O uso dos materiais presentes em

arquivos pessoais como fonte possibilita pensar e refletir diferentes formas que provocam questionamentos acerca das relações entre o sujeito na sua individualidade e na coletividade.

Dentre os registros materiais produzidos por Rubens Gerchman, se destacam os cadernos de artista. A prática de montar estes cadernos pode ser compreendida como um modo particular de escrever e observar o mundo. Nos cadernos de Gerchman podemos encontrar fotografias, recortes de jornal, relatos, etc que nos apresentam o seu olhar sobre a sua contemporaneidade. Estes documentos/objetos se constituem a partir de uma vontade de registrar, lembrar, testemunhar e/ou criar que, ao mesmo tempo em que atendem as finalidades laborais, não deixam de ser também um relato das suas experiências pessoais (SILVANO, 2016). Afinal, o que está inserido nos cadernos de artista foi previamente selecionado e “reflete” as sensibilidades e escolhas do seu produtor/acumulador, de modo próximo, mas não igual, ao ato de coletar e registrar feito pelos antropólogos nos seus cadernos de campo.

Há no arquivo pessoal uma prática de “arquivamento do eu” (ARTHIÈRES, 1998) que é ao mesmo tempo “evidências de si” (MCKEMMISH, 1996) e da coletividade, no sentido de que os arquivos têm como utilidade *provar, lembrar-se, compreender e identificar-se* (DELMAS, 2010).

Dada à diversidade de experiências, de intenções e motivações, um arquivo pessoal pode se constituir a partir de variadas maneiras e possuir diversos usos para o seu produtor, que é o primeiro usuário dessa documentação. A partir da presença do “gene da subjetividade” (HEYMANN, 2009) se apresentam os gostos e as preferências que fazem cada arquivo pessoal único. No caso do arquivo pessoal de Rubens Gerchman, este lhe tinha serventia tanto como espaço de guarda dos seus documentos e materiais acumulados, quanto como um espaço que lhe servia como dispositivo de memória e repositório para sua fonte de criação. Por isso, o arquivo de Gerchman pode ser ativado em diferentes faces, que vão desde a sua memória individual à coletiva, englobando aspectos políticos, sociais e culturais do seu tempo, na sua documentação.

Buscou-se nesta tese utilizar os documentos do arquivo pessoal de Gerchman, a partir da perspectiva etnográfica dos documentos (LOWENKRON e FERREIRA,

2020). Deste modo foi possível descortinar as formas do artista se relacionar com seus documentos, e como isto se conectava a configuração do seu arquivo pessoal, desde a forma de produção, à organização, o manuseio, à utilização e o arquivamento.

No que se refere à ação de preservar e/ou descartar, o arquivo pessoal de Gerchman apresenta indícios de que, além da guarda dos documentos decorrentes das obrigações legais, também está presente nessa documentação a manutenção por conta das relações de afeto e para atender as demandas da sua atividade artística. Neste conjunto documental são verificáveis os processos de ressignificação que o artista fazia sobre os seus documentos pessoais e de familiares, por meio das intervenções artísticas realizadas nas carteiras de identidade e passaportes; nas fotos de família e nas que ele próprio fotografava; e nos registros que ele coletava/acumulava/coleccionava, como os recortes jornais, por exemplo. Todos esses documentos podiam lhe servir de fonte de inspiração para a produção das obras, ultrapassando a função inicial para qual foram criados. Portanto, a produção, à organização, o manuseio, à utilização e o arquivamento, neste arquivo pessoal, se relacionam não apenas com o que os documentos registram, mas com as potencialidades criativas que o artista vislumbrava neles. Assim, no arquivo de Gerchman, os documentos pessoais se mesclam com as obras, gerando inúmeras conexões relacionais no acervo.

A percepção etnográfica do arquivo pessoal de Rubens Gerchman, outrossim possibilitou identificar a importância da materialidade. Por conseguinte, cabe lembrar que a escrita desta tese foi atravessada por uma pandemia e, devido a isso, o contato com o conteúdo do arquivo pessoal foi feito somente a partir da versão digitalizada, sem acesso aos documentos originais, o que deu uma nova dimensão acerca da questão da materialidade. A partir disso foi possível perceber o quanto ela é relevante, visto que foi uma das bases fundamentais para tratar metodologicamente os cadernos de artista.

Apesar de a digitalização possibilitar a preservação dos documentos e facilitar o acesso às informações, ela não possibilita a imersão na parte sensorial existente nos documentos. Isto expõe a importância da materialidade e da percepção cognitiva proporcionada a partir do contato direto com os cadernos, e como o manuseio possibilita evocar sensações como a textura, a espessura/gramatura das páginas, o cheiro, as marcas e relevos no papel, a observação de detalhes pictóricos perceptíveis

apenas a olho nu, e de outras infinitas sensações provocadas pela potência da materialidade que não conseguem ser transmitidas por páginas digitalizadas, pois na versão digital, a dimensão sensorial se esvai, uma vez que as páginas dos cadernos não são folheadas, não fazem barulho, e não há a preocupação em pegar delicadamente e com cuidado o caderno.

Nesse sentido foi preciso reacender minhas memórias pessoais do período em que trabalhei no IRG e no qual tive a possibilidade de manusear os cadernos. Foi interessante observar que ao visualizar os cadernos digitalizados, lembranças sensoriais daquele período eram reativadas. Mas ainda assim, não davam conta plena da sua materialidade, pois como, já havia um distanciamento temporal, nem todas as minhas memórias pessoais puderam ser atravessadas. Outrossim foi intrigante observar como determinados documentos/objetos disparam memórias e como a experiência sensorial é bastante diversa no meio digital.

A partir de tudo que foi apresentado nesta tese podemos inferir que o arquivo pessoal de Rubens Gerchman possui valores secundários (artísticos, culturais, sociais etc) que justificam e validam a sua preservação como fonte documental que possui função social. Ao ser inserido no Programa Memória do Mundo, este arquivo é reconhecido publicamente e institucionalmente, como possuidor de tais valores, que precisam ser constantemente evidenciados e divulgados para que na esfera social, também seja reconhecida e validada essa nomeação, o que de fato possibilitará o anseio pela sua salvaguarda e a obtenção de estímulos e verbas que efetivem a sua proteção.

O Programa Memória do Mundo pode ser reconhecido como uma iniciativa ímpar na esfera do patrimônio documental, pois estimula ações voltadas para a preservação e divulgação dos arquivos. No ano de 2017 foi realizada a “última composição do Comitê Nacional do MoW Brasil” (COUGO JÚNIOR, 2021, p. 412), o que pode ser entendido como uma descontinuidade do Programa Memória do Mundo no Brasil. O programa foi novamente enfraquecido no âmbito nacional, no ano de 2022 com a revogação da portaria MINC nº 259, de 02 de setembro de 2004¹¹², que havia instituído o Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO

¹¹² Disponível em: <https://www.gov.br/turismo/pt-br/centrais-de-conteudo/-publicacoes/atos-normativos-secult/2004/portaria-no-259-de-2-de-setembro-de-2004>. Acesso em: 31 mai. 2022.

(MoWBrasil)¹¹³ no ano de 2004, pela portaria MTur nº 11, de 22 de fevereiro de 2022¹¹⁴. Esta situação de instabilidade e descontinuidade de uma ação que valoriza o patrimônio documental expõe alguns dos riscos aos quais os acervos documentais são expostos.

As discussões e reflexões propostas nesta tese não esgotaram a temática pesquisada e visaram estimular e fomentar novas perspectivas e interpretações acerca do arquivo pessoal do artista plástico Rubens Gerchman. É possível acionar este arquivo para articular e promover discussões que englobem questões relativas à memória, à coletividade, à cidadania, aos direitos sociais, culturais e políticos etc. Ademais, a produção da arte gerchmaniana é intrinsecamente ligada ao material de arquivo, que foi em sua maioria, produzido e acumulado para atender seus usos nas demandas artísticas. Gerchman propõe um olhar para a vida cotidiana, mas com reflexões e problematização sobre a situação representada, e isso atribui ao seu arquivo e as suas obras a capacidade e o potencial de *sublevação* (DIDI-HUBERMAN, 2017). Gerchman, desse modo, agia como um *garimpeiro do asfalto*.

¹¹³ Site: <http://mow.arquivonacional.gov.br/>; e-mail: memoriadomundo@arquivonacional.gov.br.
Secretaria do Comitê MoWBrasil - Arquivo Nacional. Endereço: Prédio P – Sala B0-04, Praça da República, nº 173 – Centro, Rio de Janeiro – RJ -20211-350. Telefone: (55 21) 2179-1256.

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-mtur-n-11-de-22-de-fevereiro-de-2022-382395004>. Acesso em: 31 mai. 2022.

REFERÊNCIAS

Fontes Arquivísticas

ABREU, Gilberto de. Gerchman nas alturas – Leilão da Christie’s valoriza obra do artista, que inaugura mostra em São Paulo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 13 de junho de 2000.

DANTAS, Carlos. Artistas desarrumam hoje as malas da nova arte no meio público. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1966.

Flávio Eduardo. Painel Rubem [sic] Gerchman. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1965. (Fonte: Instituto Rubens Gerchman, RGh0020).

GERCHMAN, Rubens. *Itinerário das Artes Plásticas – Rubens Gerchman: as caixas de morar*. Documento impresso. [Entrevista concedida a] Jayme Maurício. *Correio da Manhã*, 29 de maio de 1966.

GERCHMAN, Rubens. Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente. Documento impresso. Revista *GAM – Galeria de Arte Moderna*, nº 07, junho de 1967.

GERCHMAN, Rubens. Rubens Gerchman: para integrar a arte. Documento Impresso. *Opinião*. Tendências e Cultura - Artes Plásticas no Brasil: explosão de mercado e crise de criação. 19 de novembro de 1973, nº 54, p. 27.

GERCHMAN, Rubens. Escola de Artes Visuais – ano 1. Estrutura e Coordenação. [Jornal/Revista não identificado], p. 03, [1975-1976]). Fonte: Painel EAV nº 44. Instituto Rubens Gerchman.

GERCHMAN, Rubens. No Parque Lage, alunos dançam sobre os painéis. E aprendem cinema ao vivo. [Entrevista concedida a] Teresa Cristina Rodrigues. *O Globo*, p. 41, 05/07/1976.

GERCHMAN, Rubens. Na Escola do Parque Lage a Nova Forma de Ensinar. [Entrevista concedida a] Graça Neiva. [Jornal/Revista não identificado], p. 48-50, [1977-1978]). Fonte: Painel EAV nº 44. Instituto Rubens Gerchman.

GERCHMAN, Rubens. Retalhos da cidade. Documento impresso, s.l. [Rio de Janeiro], s.d. [1995]. Escritos do artista como parte do processo criativo para sua coluna no Caderno Opinião do Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 1995.

HIRSZMAN, Maria. Gerchman brinca com o tempo e a memória - Amanhã ele inaugura ‘Tem po’, que considera sua melhor mostra paulistana desde 74. *Jornal O Estado de São Paulo / Caderno 2*. 10/06/200. Fonte: Instituto Rubens Gerchman - RGh1958.

LIMA, Marisa Alves de. Arte, Antiarte ou o Quê? *O Cruzeiro*, 02 de outubro de 1966, p. 44- 53). (Fonte: Instituto Rubens Gerchman, RGh0032_046 a 055).

Memória Lage/Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Documentos: EAV RG19, EAV RG 76, RG-0153, RG-0157, RG-0159, EAV RG0233, EAV RG 240.

OLIVEIRA, José Carlos de. E aconteceu O Happening. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 26/04/1966, Rio de Janeiro. Fonte: Instituto Rubens Gerchman (RGh0025).

ROSSETTI, José Paschoal. Suplemente Literário - Lamentações de Dalton Trevisan. *Jornal Estado de São Paulo*, p. 68. 30/05/1964. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, RGh0015.

SCHILLER, Beatriz. Meredith Monk: Os sons e gestos da Poesia Audiovisual. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1975, página 10. Fonte: Instituto Rubens Gerchman, Caderno de Artista nº 14, pág. 55.

Fontes Bibliográficas

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração no campo do patrimônio. In: *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*, Regina Abreu, Mário Chagas (org.), Rio de Janeiro, Lamparina, 2009.

ABREU, Regina. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. In: *Memória e novos patrimônios*. (Org.) TARDY, Cécile e DODEBEI, Vera. Open Edition Press, 2015. Coleção do programa Saint-Hilaire. p. 67 – 94. Disponível em: <http://books.openedition.org/oep/417>. Acesso em: 02 jul 2018.

ALMEIDA, Inês Leonor Costa. *O livro de artista: um meio de exploração criativa*. (Relatório da Prática de Ensino Supervisionada). Mestrado em Ensino das Artes Visuais, Universidade de Lisboa, 2012. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7389/1/ulsd063420_tm_tese.pdf. Acesso em 22 fev. 2019.

AMARAL, Aracy A. *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira. 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3ª ed., São Paulo: Studio Nobel, 2003.

APPADURAI, Arjun. Introdução: Mercadorias e a política de valor. In APPADURAI, Arjun (Org). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2010.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Publicações Técnicas; nº 51.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Revista Estudos Históricos*. Arquivos Pessoais. Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, 1998.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. *Guia para pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense. 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

CADÔR, Amir Brito. Bibliotecas, Catálogos e Coleções. In: *Inf. Inf.*, Londrina, v. 20, n. 2, p. 205 - 213, maio/ago, 2015. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/informacao/>. Acesso em: 9 jun. 2022.

CADÔR, Amir Brito. Matéria de poesia: o pensamento impresso nos livros de artista. In: *Pós-Limiar*, [S. l.], v. 3, p. 1–15, 2020. DOI: 10.24220/2595-9557v3e2020a4972.

Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/pos-limiari/article/view/4972>. Acesso em: 9 jun. 2022.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais: procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso (iFHC), 2007. 316 p. Edição bilíngue: português e inglês.

CAMPOS, José Francisco Guelfi. Preservando a Memória da Ciência Brasileira: Os Arquivos Pessoais de Professores e Pesquisadores da Universidade de São Paulo. In: *Anais do Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*, 13, 2012, São Paulo. São Paulo: SBHC, 2012. Disponível em: http://www.sbh.org.br/resources/anais/10/1344978299_ARQUIVO_Preservandoamemoriadacienciabrasileira-SBHC.pdf. Acesso em: 28 jun. 2018.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Além da “autonomia” das artes visuais – uma questão contemporânea ou antiga prática artística?. In: *Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas*, 16ª ANPAP, 2007. Anais Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007, p. 85-94. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/009.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2022.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: Revisitando um Conceito Historiográfico. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 179 – 192.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória – Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930 -1940)*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

CIRILLO, Aparecido José; COSTA, Rosa da Penha Ferreira da. Acervos de artistas: fontes documentais do processo de criação nas artes visuais. In: *II Reunião Brasileira de Ensino e Pesquisa em Arquivologia*. Rio de Janeiro, 16 a 18 de novembro de 2011.

COUGO JUNIOR, Francisco Alcides. *A Patrimonialização Cultural de Arquivos no Brasil*. Tese (doutorado), Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, 2021.

COUTINHO, Wilson. Na era do conceito e a antropologia do desejo. In: *GERCHMAN*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989a.

COUTINHO, Wilson. O jardim da oposição. In: *GERCHMAN*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989b.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo Imperfeito: uma etnografia do arquivo. In: *MANA* 10(2): 287-322, 2004.

DAVALLON, Jean. *Une patrimonialisation des archives? L'archive dans quinze ans*, université catholique de Louvain. Louvain-la-Neuve, Belgique, abr. 2014. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01220537/document>. Acesso em: 20 set. 2022.

DELMAS, Bruno. *Arquivos para quê?: textos escolhidos* / Bruno Delmas; tradução de Danielle Ardaillon. – São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.

DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando lãs imágenes tocan lo real*. MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), 2008. Disponível em: https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Acesso em: 26 mar. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 27 mar. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Las imágenes no son sólo cosas para representar. Entrevista de Verónica Engler com Georges Didi-Huberman. In: *Página 12*, 20 de junho de 2017, Argentina. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>. Acesso em: 26 mar. 2022.

DODEBEI, V.; HENRIQUES, R.; WERNECK, M. Evernote e Facebook aceleração tecnológica: arquivos eternos de memórias virtuais?. *Lumina*, [S. l.], v. 7, n. 1, 2014. DOI: 10.34019/1981-4070.2013.v7.20916. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/20916>. Acesso em: 10 fev. 2022.

DODEBEI, Vera. Memoração e patrimonialização em três tempos: mito, razão e interação digital. In: *Memória e novos patrimônios*. (Org.) TARDY, Cécile e DODEBEI, Vera. Open Edition Press, 2015. Coleção do programa Saint-Hilaire. p. 21 – 46. Disponível em: <http://books.openedition.org/oep/417>. Acesso em: 02 jul 2018.

DODEBEI, Vera. Ensaios sobre Memória e Informação. In: *Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016. p. 227 – 244.

EICHBAUER, Hélio e HOLLANDA, Heloisa B. *O Jardim da Oposição 1975-1979*, Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais, 2009. 80 p. Catálogo de exposição, 19 jun. – 30 ago. 2009, Escola de Artes Visuais Parque Lage.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Happening* (verbetes). São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso em: 21 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Lina Bo Bardi* (verbetes). São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1646/lina-bo-bardi>>. Acesso em: 22 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Nova Objetividade Brasileira* (verbetes). São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81894/nova-objetividade-brasileira>. Acesso em: 17 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Rubens Gerchman* (verbetes). São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2104/rubens-gerchman>. Acesso em: 21 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Sem essa Aranha* (verbetes). São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67256/sem-essa-aranha>. Acesso em: 21 de Jan. 2021. Verbetes da Enciclopédia).

ESCÓSSIA, Fernanda da. *Invisíveis: uma etnografia sobre brasileiros sem documentos*. Editora FGV, 2021.

FABRÉ, Daniel. *Émotions patrimoniales*. Paris: Maison Des Sciences de L’homme, 2013. p. 13-98. (Ethnologie de la France). Disponível em: <https://books.openedition.org/editionsmsmh/3580>. Acesso em: 10 out. 2022.

FERREIRA, Iris Maria Negrini. A Ampliação de limites na obra de Carlos Vergara. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/5658/1/Iris%20Maria%20Negrini%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 20 de Jan. 2022

FERREIRA, Maria Letícia Mazzucchi. *Patrimônio: discutindo alguns conceitos*. In: Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 10, n. 3, p. 79-88, 2006.

GEERTZ, Clifford. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Tradução Vera Ribeiro. 3ª ed., Editora UFRJ, 2009.

GERCHMAN, Clara. 2013. *Rubens Gerchman: O Rei do Mau Gosto*. 1. ed. - São Paulo: J.J. Carol, 2013

- GERCHMAN, Clara; NUNES, Isabella Rosado; COHN, Sérgio. *Espaço de Emergência, Espaço de Resistência: Escola de Artes Visuais do Parque Lage 1975/1979 – uma experiência radical e coletiva idealizada e dirigida por Rubens Gerchman*. Instituto Rubens Gerchman e Ed. ArtEdu, [2021].
- GERCHMAN, Rubens. *Eros e Tântatos: diário de uma viagem*. Ed: JJ. Carol, São Paulo, 2007.
- GERCHMAN, Rubens. *Caixas de Fumaça*. Ed. Takano, 2001.
- GIUMBELLI, Emerson. Para Além do “Trabalho de Campo”: reflexões supostamente malinowskianas. In: *RBCS*, Vol. 17, nº 48, fevereiro/2002, p. 91-107.
- GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. In: *Estudos Históricos*, v. 11, nº 21, 1998, p. 212-127.
- GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: Regina Abreu e Mario Chagas (Orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.25-34.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. In: *Horizontes Antropológicos*. vol. 11 nº 23, Porto Alegre, Jan./Jun 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000100002. Acesso em: 27 jun 2018.
- GONDAR, J. Cinco proposições sobre memória social. In: DODEBEI, V; FARIAS, F; GONDAR, J. (Orgs.) *Por que memória social?* Rio de Janeiro: Morpheus, 2016. p. 19-40. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/morpheus/article/view/5475/4929>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- GULLAR, Ferreira. Opinião 65. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, vol. I, nº 4 (Set, 1965), p. 221- 225. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1090530#c=&m=&s=&cv=&xywh=-837%2C0%2C2947%2C1649>. Acesso em: 28 mai. 2022.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HEYMANN, Luciana Quillet. Estratégias de legitimação e institucionalização de patrimônios históricos e culturais: o lugar dos documentos. In: VIII *Reunião de Antropologia do Mercosul*, Buenos Aires, 29 de setembro a 02 de outubro de 2009. GT 33 – Processos de patrimonialização da cultura no mundo contemporâneo. *Anais...* Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1835.pdf. Acesso em 12 nov. 2018.
- HOBBS, Catherine. The character of personal archives: reflections on the value of records of individuals. In: *Archivaria*, 2001, v. 52, p. 126-135. Disponível em:

<http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12817/14027>. Acesso em: 18 jan. 2022.

HOBBS, Catherine. Vislumbrando o pessoal: Reconstruindo traços de vida individual. In: *Correntes atuais do pensamento arquivístico* / Terry Eastwood, Heather MacNeil, organizadores; tradução Anderson Bastos Martins; revisão técnica Heloísa Liberalli. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

JAREMTCHUK, Dária. Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, [S. l.], v. 13, n. 1, 2015. DOI: 10.26512/vis.v13i1.14488. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14488>. Acesso em: 20 jun. 2022.

JORENTE, Maria José Vicentini. *Tecnologias, mídias, criação e hipertextualidade na transformação da informação em conhecimento interativo*. 2009. 244 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103362>. Acesso em: 01 mar. 2022.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010. p. 89-123.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1996. p. 535 - 549.

LIFSCHITZ, Javier Alejandro. Os Agenciamentos da Memória Política na América Latina. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)*, Vol. 29 n° 85 junho/2014, p. 145-225. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/hGwsMdXysghWkfz7YdyhwSs/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 27 mar. 2022.

LOWENKRON, Laura; FERREIRA, Letícia. Encontros etnográficos com papéis e outros registros burocráticos: Possibilidades analíticas e desafios metodológicos. In: *Etnografia de Documentos: pesquisas antropológicas entre papéis, carimbos e burocracias*. / Organização Letícia Ferreira, Laura Lowenkron. 1ª ed. – Rio de Janeiro: E-papers, 2020.

LOWENKRON, Laura; FERREIRA, Letícia. Perspectivas antropológicas sobre documentos: Diálogos etnográficos na trilha dos papéis policiais. In: *Etnografia de Documentos: pesquisas antropológicas entre papéis, carimbos e burocracias*. / Organização Letícia Ferreira, Laura Lowenkron. 1ª ed. – Rio de Janeiro: E-papers, 2020.

MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. Coleção Arte de Bolso. Ed. Lazuli, 2006.

MCKEMMISH, Sue. Evidence of me. In: *The Australian Library Journal*, Volume 45, edição 3, 1996, p. 174-187. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00049670.1996.10755757>. Acesso em 08 ago. 2021.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim...In: *Pensar os Arquivos: uma antologia*. Luciana Heymann, Letícia Nedel, organizadoras; tradução Luiz Alberto Monjardim de Calazans Barradas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Arquivos de artista, museus e pesquisa: reflexões de um historiador. In: Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. São Paulo, 9 – 10 nov. 2009. Magalhães, Ana Gonçalves org. *Anais...* São Paulo: MAC USP, 2010.

MORAES, Marcos. *Os anos em que vivemos em perigo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2019.

MOREIRA, Regina da Luz. Brazilianistas, historiografia e centros de documentação. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, p. 66 - 74.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. O Trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 1996, v. 39, n.1, p. 13-37.

PEIRANO, Mariza. *Rituais: ontem e hoje*. Ciências Sociais – Coleção passo-a-passo, nº 24, 1ª ed., Editora Zahar, 2003.

PEIRANO, Mariza. A eterna juventude da Antropologia: etnografia e teoria vivida. In: Rosana Guber (org.). *Pesquisa de Campo em América Latina*. Buenos Aires, 2018.

Disponível em:

http://www.marizapeirano.com.br/capitulos/2018_a_eterna_juventude_da_antropologia.htm. Acesso em: 08 out. 2020.

PEREIRA FILHO, Hilário Figueiredo. *Memórias em Disputa: a Unesco e a patrimonialidade de acervos documentais*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em História, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/Tese-Hilario.Pereira-Versao.Final.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2022.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Origens da Noção de Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil. *RISCO: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo*. Número 3. 2016.

POLLACK, M. Memória e Identidade Social. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RIBEIRO, Leila Beatriz. Memórias inscritas, rastros e vestígios Patrimoniais. In: *Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016. p. 295 – 308.

RIBEIRO, Noemi. Relatório de identificação de técnicas de obras de arte sobre papel. Instituto Rubens Gerchman, 28 de junho de 2013.

ROCHA, Antônio do Amaral. *O enigma de Lindonéia*. Digestivo Cultural, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=241&titulo=O_enigma_de_Lindoneia. Acesso em 24 jan.2022

ROCHA, Maria Clara Martins. Caderno de Artista: um meio de reflexão. In: *19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap)* “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010, Bahia. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/maria_clara_martins_rocha.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em Obra: Lygia Clark, artista contemporânea. In: *Projeto História: Corpo & Cultura*, São Paulo, vol. 25: jul/dez. 2002, p. 43-54. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10571/7862>. Acesso em: 13 mar. 2022.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. 3ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 93-102.

SANT’ANNA-MULLER, Mara Rúbia e MEURER, Monike. Entre imagem e história – Lindonéia. *Fronteiras: Revista Catarinense de História* [on-line], Florianópolis, n.18, p.105-123, 2010. (Edição em 2011).

SANTOS, Paulo Elian dos. *Arquivos de Cientistas: gênese documental e procedimentos de organização*. Associação dos Arquivistas de São Paulo. São Paulo: ARQ-SP, 2012. (Thesis, 1).

SILVANO, Filomena. A vida não é para arquivar: sobre o que se guarda e o que se deita fora. In: *Os Arquivos dos Antropólogos*. Organizadores Sónia Vespeira de Almeida; Rita Ávila Cachado. Palavrão, Associação Cultural, 1ª edição. Lisboa, dezembro 2016. p. 155-164.

SILVEIRA, Catarina Heraldal Ribeiro da. *Patrimônio Documental e Políticas Públicas: o que reflete a literatura, o que se inscreve nos documentos*. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense). Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2013.

SILVEIRA, Paulo. Definições e indefinições do livro de artista. In: *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p. 25-71. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/2pwn4/pdf/silveira-9788538603900-03.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2019.

SIQUEIRA, Paula; FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. *Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)*, [S. l.], v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>. Acesso em: 30 mar. 2022.

SUZUKI, Clarissa Lopes. *Cadernos de Artista: páginas que revelam olhares da arte e da educação*. São Paulo, 2014. Dissertação Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo.

TERRA, Aline de Miranda Valverde; OLIVA, Milena Donato; MEDON, Filipe. Aspectos Controvertidos quanto à Herança Digital. *Direito na Era Digital: Aspectos Negociais, Processuais e Registrais*. Editora JusPODIVM, 2022. p. 11- 21.

UNESCO. *Diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental*. Paris: Unesco, 2002. Elaborado para a UNESCO por Ray Edmondson (Versão para português Maria Elisa Bustamante). Disponível em: <https://mowlac.files.wordpress.com/2012/07/diretrizes-para-a-salvaguarda-do-patrimc3b4nio-documental.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2022.

UNESCO. *Patrimônio Documental de América Latina y el Caribe*. El Registro Regional del programa Memoria del Mundo de la Unesco 2000-2018 / *Documentary Heritage of Latin America and the Caribbean*. Unesco's Memory of the World Regional Register 2000-2018. Compilado por Lourdes Blanco, Vitor Manoel Marques da Fonseca, Sandra Moresco. Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia: MoWLAC, 2020. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380829>. Acesso em: 31 mai. 2022.

VAM DE BERG, Thayane Vicente. *Arquivos Pessoais: Arquivos de Vida, Acervos de Memórias*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2013. Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Curso de Arquivologia, 2013.

VAM DE BERG, Thayane Vicente. *Arquivos de Artistas Plásticos: o processo de criação artística nos documentos de Rubens Gerchman*. Dissertação Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Gestão de Documentos e Arquivos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgarq/tccs/turma-2015/vam-de-berg-thayane-vice-arquivos-de-artistas-plasticos-o-processo-de-criacao-artistica-nos-documentos-de-rubens-gerchman/view>. Acesso em: 20 ago. 2020.

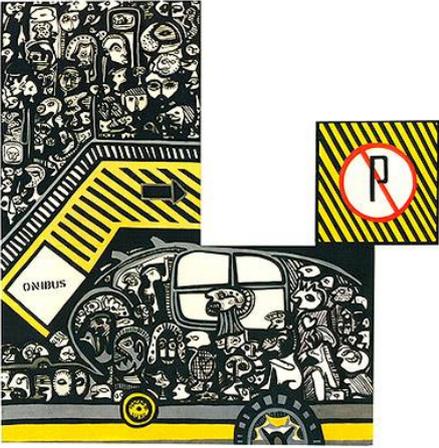
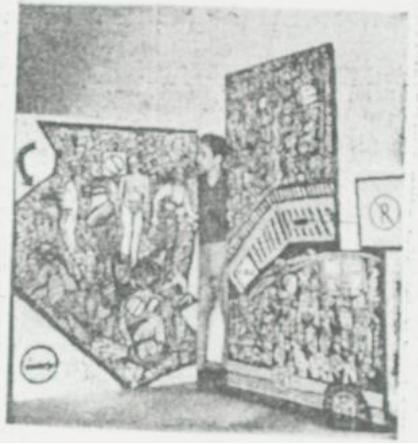
VAM DE BERG, Thayane Vicente; LACERDA, Aline Lopes de. Arte e Documentação: o arquivo de Rubens Gerchman. In: *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 2017, edição n. 13, p. 419-434. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/arte-e-documentacao-o-arquivo-de-rubens-gerchman/>. Acesso em: 01 mar. 2022.

VOGAS, Ellen Cristine Monteiro. *Estratégias e possibilidades dos arquivos pessoais frente aos novos usos dos documentos arquivísticos: o arquivo Darcy Ribeiro*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Pós Graduação em Ciência da Informação, Niterói, RJ: UFF, 2011. Disponível em:

http://www.ci.uff.br/ppgci/arquivos/Dissert/Dissertacao_Ellen_Vogas-corrigida.pdf.
Acesso em: 10 jan 2020.

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: *Catálogo da Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p.306-32

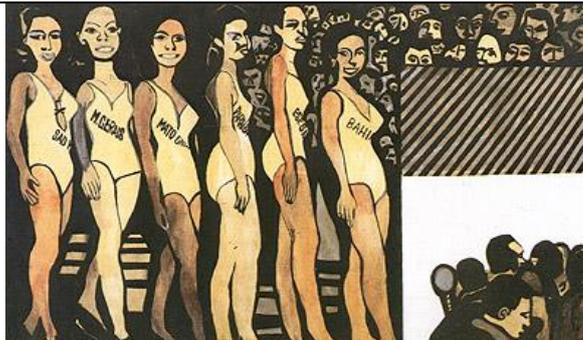
ANEXO 1 – Algumas produções artísticas de Rubens Gerchman (1960-2000)

Produção artística de Rubens Gerchman na década de 1960	
<p><i>A Cidade, 1965</i> Rubens Gerchman Acrílica e tinta industrial sobre madeira 140,00 cm x 244,00 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	
<p><i>A Praia, [1965?], (Painel do lado esquerdo da imagem)</i> Rubens Gerchman Fonte: Instituto Rubens Gerchman – (RGh0019 – CARLOS, Esther Emilio. Ateliê – Gerchman).</p>	
<p><i>Ônibus, 1965</i> Rubens Gerchman Acrílica sobre relevos em madeira 236,00 cm x 210,00 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	

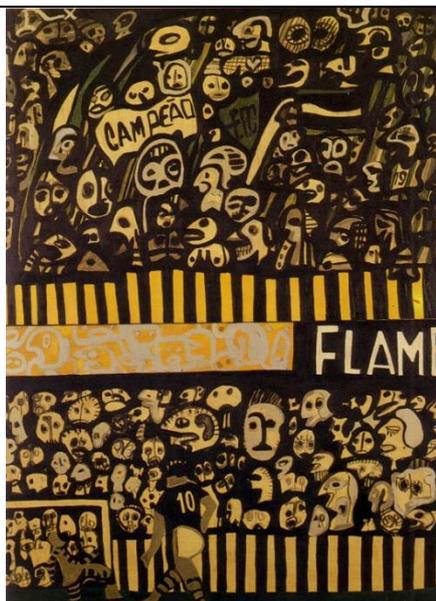
<p><i>Não Há Vagas, 1965</i> Rubens Gerchman Relevo em madeira pintada com tinta acrílica, 194cm x 142 cm. Fonte: Instituto Rubens Gerchman</p>	
<p><i>Carteira de identidade (auto polegar direito), 1965</i> Rubens Gerchman Acrílica sobre tela 110 x 135 cm Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo</p>	
<p><i>Desaparecidos 1, João da Silva nº 1e João da Silva nº2, 1965</i> Rubens Gerchman Fonte: Instituto Rubens Gerchman</p>	

Concurso de Miss, 1965

Rubens Gerchman
Acrílica sobre tela
280,00 cm x 140,00 cm.
Fonte: Enciclopédia Itaú
Cultural

*O Futebol, Flamengo Campeão, 1965*

Rubens Gerchman
Tinta acrílica sobre eucatex
122,00 cm x 244,00 cm.
Fonte: Instituto Rubens
Gerchman

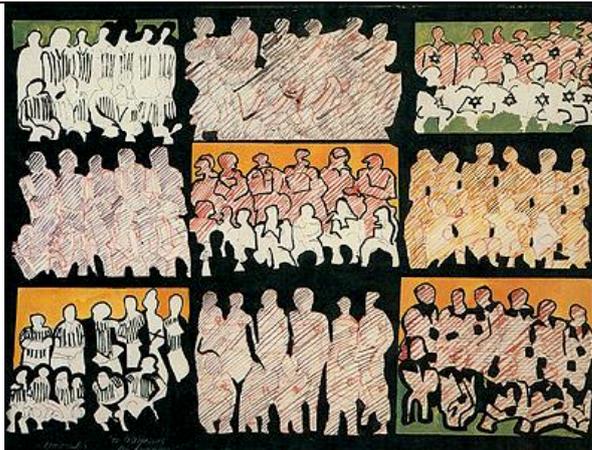
*Palmeiras e Flamengo, 1965*

Rubens Gerchman
Óleo sobre tela
282,00 cm x 197,50 cm.
Reprodução fotográfica
Rubens Chiri.
Fonte: Enciclopédia Itaú
Cultural.



Os 99 Heróis do Estádio,
1965

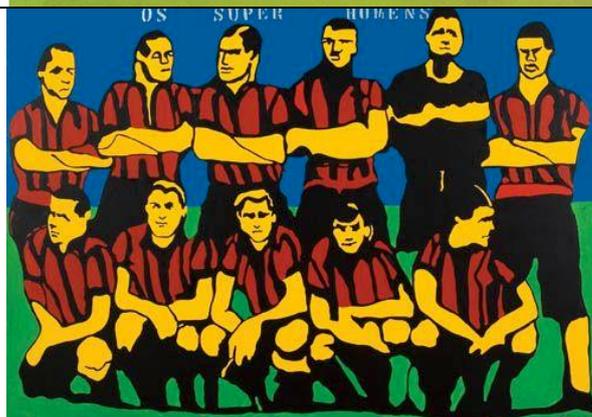
Rubens Gerchman
Nanquim e guache sobre
papel, c.i.e.
65,00 cm x 50,00 cm.
Reprodução fotográfica
Paulo Scheuenstuhl.
Fonte: Enciclopédia Itaú
Cultural.



Os Super-Homens, 1965
Rubens Gerchman
110 cm x 160 cm
Fonte: Instituto Rubens
Gerchman



Os Super-Homens, 1965
Rubens Gerchman
Acrílica sobre madeira
70 cm x 100 cm
Fonte: Pinterest / Brasilanea

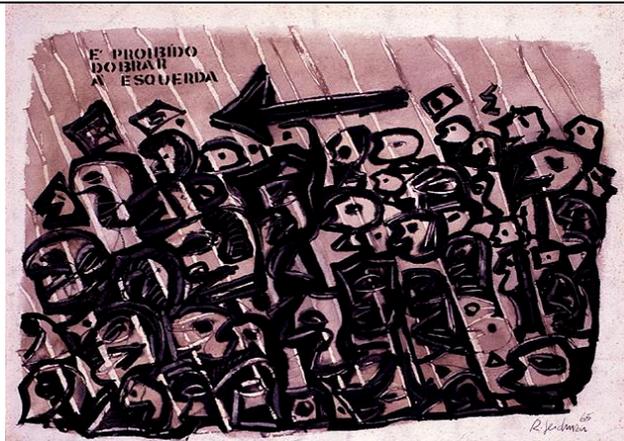


Os Super-Homens, 1965
Rubens Gerchman
70 cm x 100 cm
Fonte: Instituto Rubens
Gerchman



É Proibido Dobrar à Esquerda, 1965

Rubens Gerchman
Guache sobre papel
74,40 cm x 54,10 cm
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Ar, 1965

Rubens Gerchman
Tinta acrílica sobre madeira
60,00 cm x 60,00 cm
Reprodução fotográfica
Romulo Fialdini
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



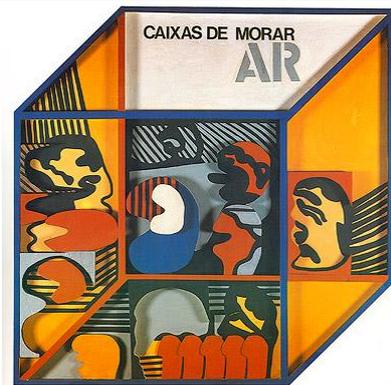
Caixa de Morar Brasília, 1966

Rubens Gerchman
Acrílico sobre relevo em madeira
70,00 cm x 70,00 cm
Reprodução Fotográfica
Romulo Fialdini
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Caixas de Morar, 1966

Rubens Gerchman
Relevos em madeira pintado com tinta acrílica
120,00 cm x 120,00 cm
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



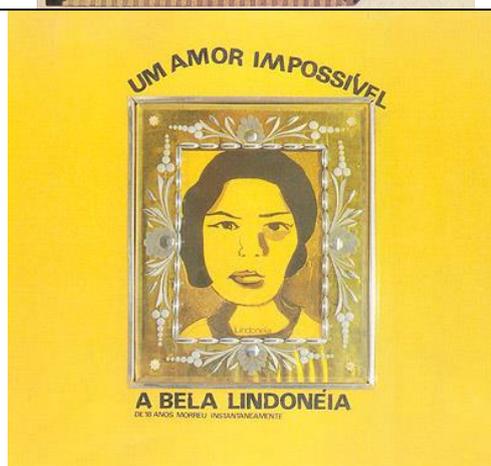
O Rei do Mau Gosto, 1966
 Rubens Gerchman
 Acrílica, vidro bisoté e asas
 de borboleta sobre madeira
 200,00 cm x 200,00 cm.
 Reprodução fotográfica
 Romulo Fialdini.
 Fonte: Enciclopédia Itaú
 Cultural



*Caixa de Viver Morar
 Morrer, 1966*
 Rubens Gerchman
 Fonte: Galeria Ricardo
 Camargo



A Bela Lindonéia, 1966
 Rubens Gerchman
 Acrílica, vidro bisoté e
 colagem sobre madeira
 90,00 cm x 90,00 cm
 Fonte: Enciclopédia Itaú
 Cultural



Baleira Caixa de Morar 2,
1966
Rubens Gerchman
Objeto em vidro, madeira e
PVC.
Fonte: Enciclopédia Itaú
Cultural



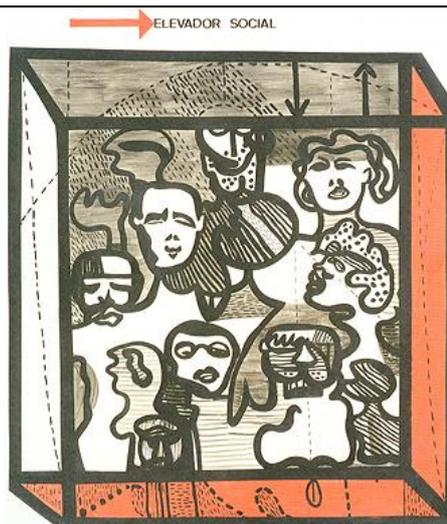
Carnê Fartura, 1966
Rubens Gerchman
Acrílica sobre tela
100,00 cm x 200,00 cm.
Fonte: Enciclopédia Itaú
Cultural



Elevador Social, 1966
Rubens Gerchman
Fonte: Instituto Rubens
Gerchman



Elevador Social, 1966
Rubens Gerchman
Acrílica sobre madeira
125,00 cm x 138,00 cm
Fonte: Enciclopédia Itaú
Cultural



Os Desaparecidos 2, 1966.
Rubens Gerchman.
Fonte: Instituto Rubens
Gerchman



Jacaré-Ipanema/Ônibus,
1966.
Rubens Gerchman.
Acrílica sobre tela, 120 x
120 cm.
Fonte: Instituto Rubens
Gerchman.



Pré-estréia, 1966
Rubens Gerchman
Tinta plástica sobre madeira
142,00 cm x 122,00 cm.
Fonte: Enciclopédia Itaú
Cultural



As Professorinhas, 1966.
Rubens Gerchman
Acrílica e fita crepe sobre
tela
140 cm x 70 cm
Fotografia: Daniel Mansur
Fonte: Instituto Rubens
Gerchman



Heróis do Estádio, 1966
 Rubens Gerchman
 Acrílico, colagem e vidro
 1,65 x 121 m
 Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*



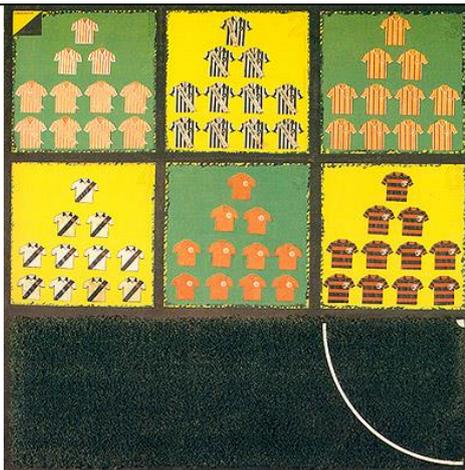
Assegure seu Futuro, 1967
 Rubens Gerchman
 Acrílico sobre tela e madeira
 185,00 cm x 122,00 cm
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Che Guevara, 1967
 Rubens Gerchman
 Acrílico sobre papel
 40,00 cm x 60,00 cm.
 Reprodução fotográfica
 Romulo Fialdini
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Futebol - Linguagem (Torneio Início), 1967
 Rubens Gerchman
 Acrílica sobre tela, grama plástica, camisetas em silk-screen
 200,00 cm x 200,00 cm.
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



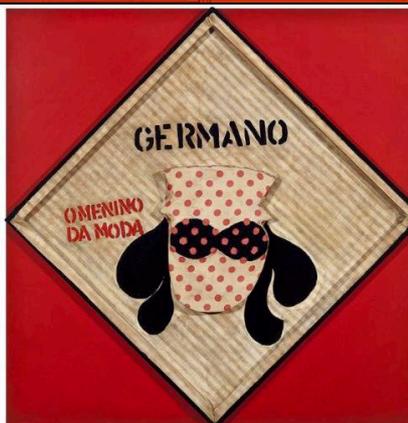
América Futebol Clube, 1967
 Rubens Gerchman Óleo sobre tela e madeira
 45 x 36cm
 Fonte: Instagram Instituto Rubens Gerchman



La Television [Díptico], 1967
 Rubens Gerchman
 Técnica mista sobre eucatex
 80,00 cm x 122,00 cm.
 Reprodução fotográfica Raul Lima.
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Germano, o menino da moda, 1967
 Rubens Gerchman
 Óleo sobre tela e madeira
 71 x 71cm
 Fonte: Instagram Instituto Rubens Gerchman



<p><i>LUTE</i>, 1967 Rubens Gerchman. Técnica: Madeira e fórmica 173 x 554,5 x 38,5 cm. Coleção MAM Rio. Autor da fotografia não identificado.</p>	
<p><i>AR - cartilha do superlativo</i>, [1967-1972] Rubens Gerchman. Técnica: Madeira e fórmica. Dimensões: 174 x 350 x 39,5 cm. Coleção MASP. Fotografia de João Musa.</p>	
<p><i>O Homem da Estrela Solitária</i>, 1967 Rubens Gerchman Guache e nanquim sobre papel 12,00 cm x 51,00 cm. Reprodução fotográfica Paulo Scheuenstuhl Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	
<p><i>SOS</i>, 1967 Rubens Gerchman Acrílica sobre relevo em madeira e moldura de alumínio 100,00 cm x 120,00 cm. Reprodução fotográfica João L. Musa. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	

<p>-----</p>	
<p><i>Ônibus</i>, 1967 Rubens Gerchman Acrílico sobre relevos em madeira. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	
<p><i>Pocket stuff</i>, 1967 Rubens Gerchman Acrílico e Madeira 4,5 x 25,5 x 8 cm. Fonte: Instituto Rubens Gerchman</p>	
<p><i>Séries Marmitas</i>, 1967. Rubens Gerchman. Acrílico, relevos em madeira e colagem de foto. Fonte: Instituto Rubens Gerchman</p>	

Vida Trabalho, 1967
 Rubens Gerchman
 Fonte: Instituto Rubens Gerchman



Desaparecidos, 1967
 Rubens Gerchman
 Tinta industrial s/ madeira,
 colagem, metal e fórmica
 87 x 77 cm
 Fonte: Galeria de Arte
 Ricardo Camargo



Os Desaparecidos, 1968
 Rubens Gerchman
 Acrílica sobre tela
 102,00 cm x 120,00 cm.
 Fonte: Enciclopédia Itaú
 Cultural



Caixa de Morar (Beijo),
[1968/1997]
Rubens Gerchman Técnica:
Desenho, pintura e relevo de
madeira sobre madeira
92x92x5 cm.



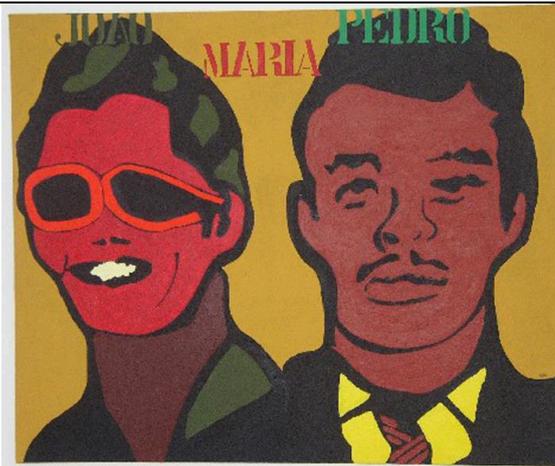
*O Sr. está intimado a deixar
de ser triste!* 1968
Rubens Gerchman
120cm x120cm
Fonte: Instituto Rubens
Gerchman.



Capa do encarte do disco
*Tropicália / Panis et
Circensis*, 1968.
Desenho da capa: Rubens
Gerchman.
32cmx32cm
Fonte: Instituto Rubens
Gerchman.



João, Maria, Pedro, [1969-1970]
 Rubens Gerchman
 100 cm x 120 cm
 Fonte: Instituto Rubens Gerchman.

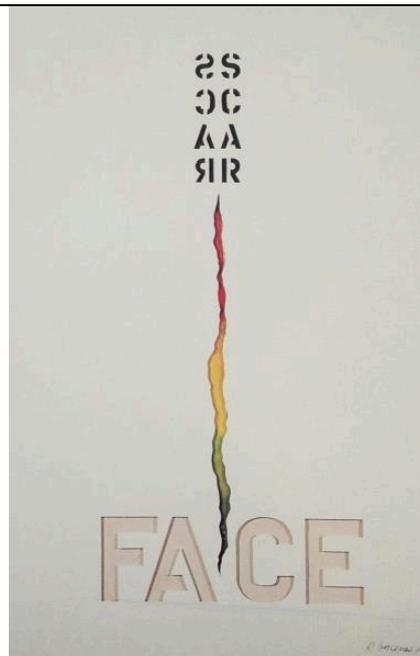


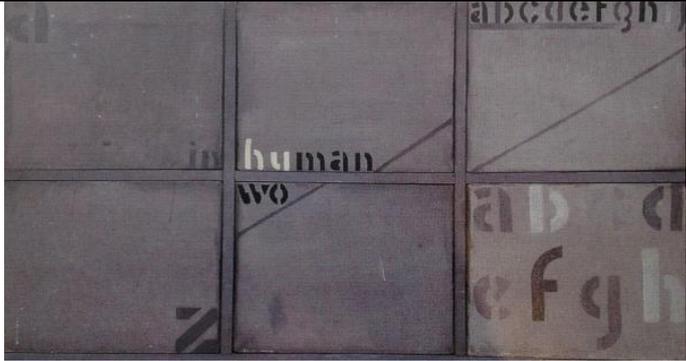
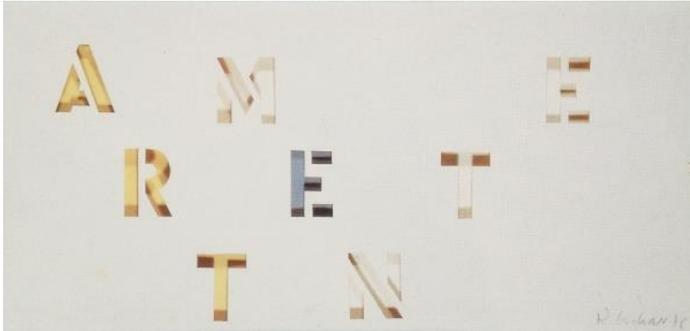
Produção artística de Rubens Gerchman na década de 1970

Ar, 1970
 Rubens Gerchman
 Acrílico e algodão.
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

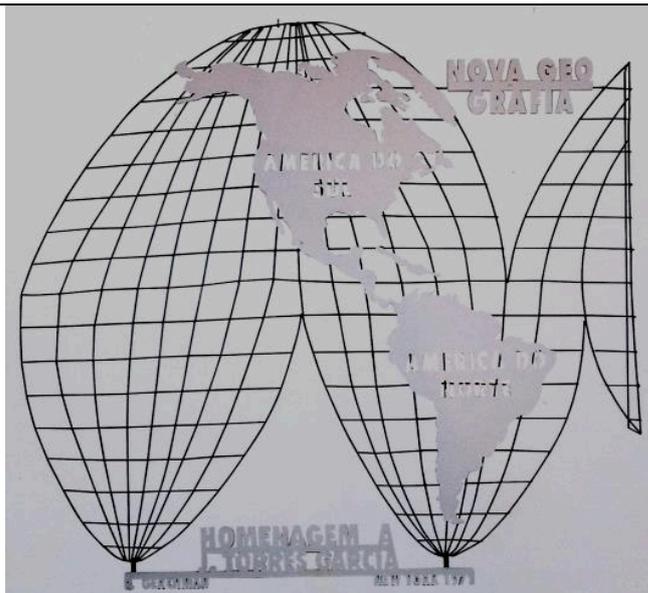


Scar Face, 1970
 Rubens Gerchman
 Papel Fabriano c/ recortes e fundo colorido
 102 x 69 cm
 Fonte: Galeria Ricardo Camargo



<p><i>In Human-Woman</i>, 1970 NY Rubens Gerchman Acrílica e lápis s/ tela 21 x 40 cm Fonte: Galeria Ricardo Camargo</p>	
<p><i>Art Mente</i>, 1971 Rubens Gerchman Papel Fabriano c/ letras recortadas c/ fundo prata e amarelo 22 x 45 cm. Fonte: Galeria Ricardo Camargo</p>	
<p><i>Ara/Gem</i>, 1971 Rubens Gerchman Recortes em papel 100,00 cm x 70,00 cm. Reprodução fotográfica João L. Musa Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	

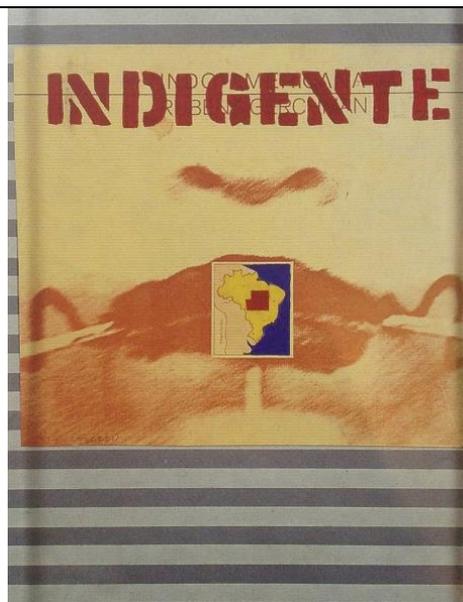
Nova Geo-Grafia - Homenagem a Torres Garcia, 1971
 Rubens Gerchman
 acrílica, metal e madeira
 recortada
 153 x 159 x 16 cm
 Fonte: Galeria Ricardo Camargo



Gnosis, 1972
 Rubens Gerchman
 Fotograma do filme *Triunfo Hermético*,
 35mm/ cores/ 14", Rio de Janeiro
 Fonte: Instagram Instituto Rubens Gerchman

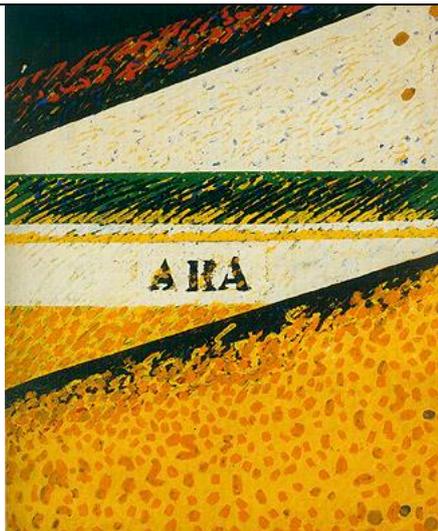


Indigente, 1972
 Rubens Gerchman
 Acrílica e colagem
 31 x 23 cm
 Fonte: Galeria Ricardo Camargo



Aragem, 1973

Rubens Gerchman
Acrílica sobre tela e madeira
125,00 cm x 113,00 cm
Fonte: Enciclopédia Itaú
Cultural



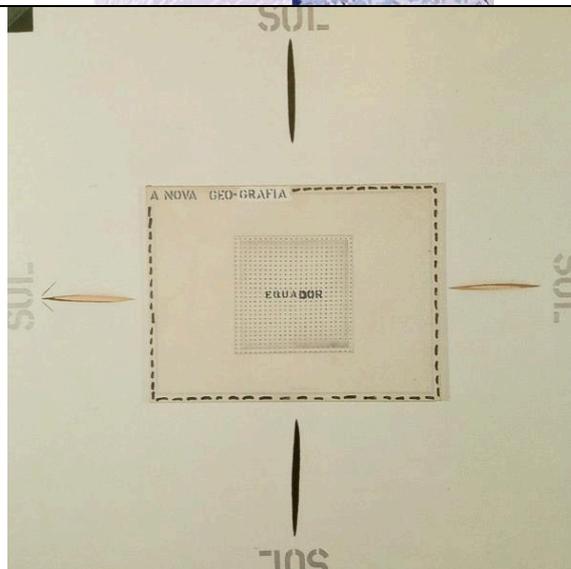
Equador - Equatriz, 1973

Rubens Gerchman
Acrílica sobre tela
120,00 cm x 175,00 cm.
Fonte: Enciclopédia Itaú
Cultural

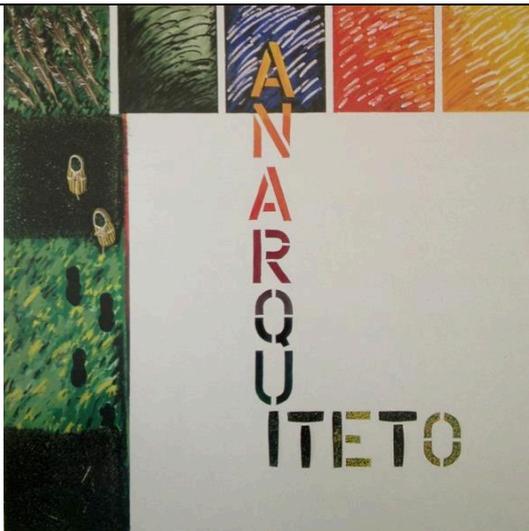


Nova Geo-grafia Sul, 1973

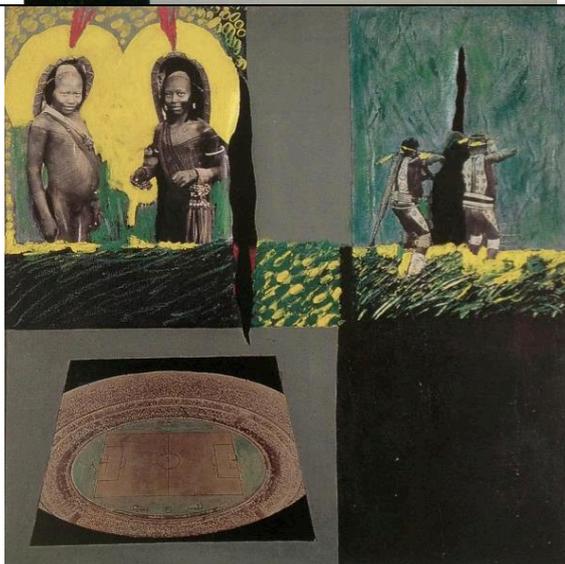
Rubens Gerchman
Acrílica sobre tela
200,00 cm x 200,00 cm.
Fonte: Galeria Ricardo
Camargo



Anarquitecto, 1973
 Rubens Gerchman
 Colagem c/ evergreen e acrílica
 s/ tela
 200 x 200 cm
 Fonte: Galeria Ricardo
 Camargo



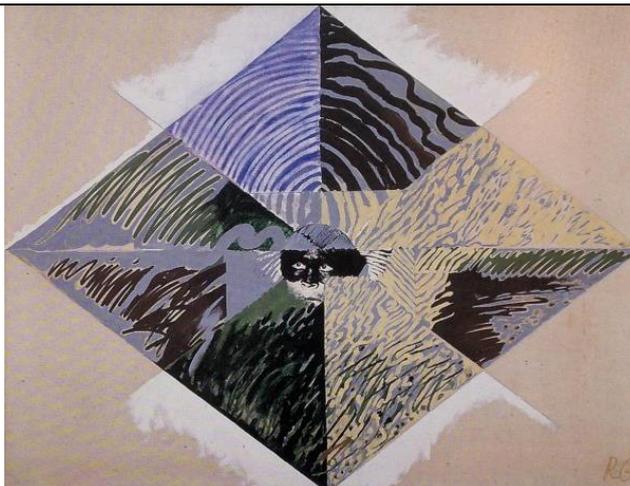
Índios e Futebol, 1973
 Rubens Gerchman
 acrílica e colagem s/ tela
 70 x 70 cm.
 Fonte: Galeria Ricardo
 Camargo



Below the equator, 1974
 Rubens Gerchman
 Técnica mista sobre papel
 26 cm x 37 cm.
 Fonte: Bel Galeria de Arte



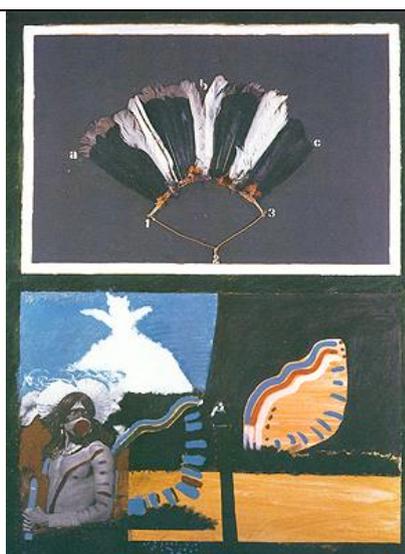
Memory Gnosis, 1974
 Rubens Gerchman
 Acrílica e colagem s/ tela
 120 x 150 cm.
 Fonte: Galeria Ricardo Camargo



Capa do disco *O Banquete dos Mendigos*, 1974. Desenho da capa: Rubens Gerchman.
 Gravadora RCA. Produtor: Jards Macalé / Xico Chaves.
 32cmx32cm
 Fonte: Instituto Rubens Gerchman.



O Sonho do Índio, 1975
 Rubens Gerchman
 Colagem, acrílica e penas sobre tela.
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



A Virgem dos Lábios de Mel, 1975

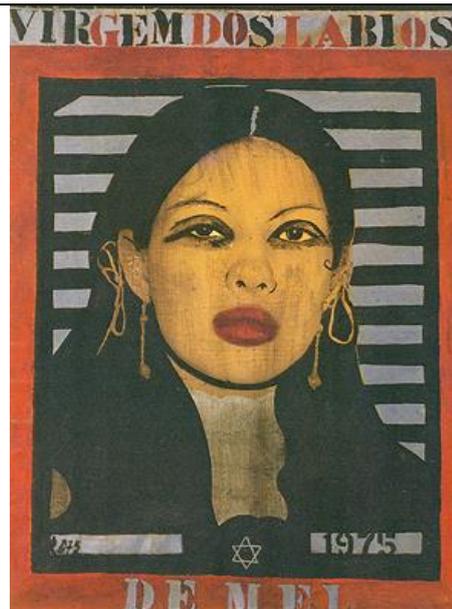
Rubens Gerchman

Óleo sobre tela, c.i.e.

90,00 cm x 120,00 cm

Fonte: Enciclopédia Itaú

Cultural



Caçadora de Cabeças, 1975

Rubens Gerchman

Mista sobre tela

89,00 cm x 125,00 cm

Fonte: Enciclopédia Itaú

Cultural



Monalou, 1975

Rubens Gerchman

Serigrafia sobre papel

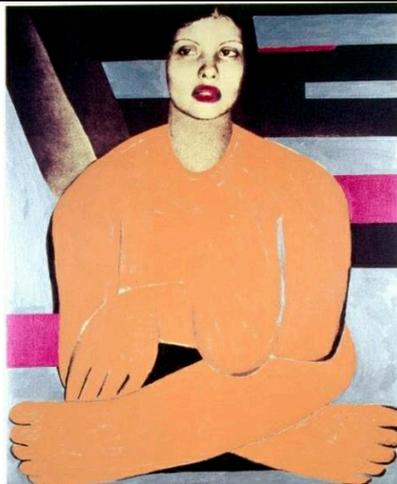
63cm x 40 cm

Fonte: Instituto Rubens

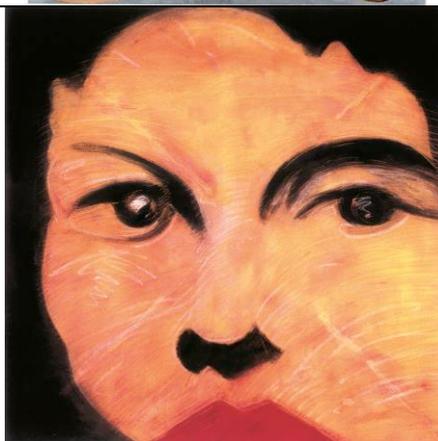
Gerchman



Transferências – A Negra de Tarsila do Amaral, 1975
 Rubens Gerchman
 Fotocolagem sobre madeira,
 pintura com tinta acrílica
 120 x 90 cm
 Fonte: Instituto Rubens Gerchman



Lou, 1975
 Rubens Gerchman
 Acrílico e pastel sobre tela
 180 x 180cm
 Fonte: Instituto Rubens Gerchman



Homem da Estrela Solitária – Capitão Duchamp, 1975
 Rubens Gerchman
 90 cm x 48 cm
 Fonte: Instituto Rubens Gerchman



O Julgamento, 1978
 Rubens Gerchman
 Acrílica sobre tela e relevo em madeira
 240,00 cm x 115,00 cm.
 Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



<p><i>O Julgamento (Díptico)</i>, 1978 Rubens Gerchman Óleo sobre tela 260,00 cm x 90,00 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	
<p>[<i>O Julgamento</i>], [1978] Rubens Gerchman Fonte: Instituto Rubens Gerchman</p>	
<p>[<i>O Julgamento</i>], [1978] Rubens Gerchman Fonte: Instituto Rubens Gerchman</p>	
<p>[<i>O Julgamento</i>], [1978] Rubens Gerchman Fonte: Instituto Rubens Gerchman</p>	

<p>[<i>O Julgamento</i>], [1978] Rubens Gerchman Fonte: Instituto Rubens Gerchman</p>	
<p>[<i>O Julgamento</i>], [1978] Rubens Gerchman Fonte: Instituto Rubens Gerchman</p>	

Produção artística de Rubens Gerchman na década de 1980

<p><i>Geometric Byke</i>, 1985 Rubens Gerchman acrílica s/ papel colado em tela 48 x 70 cm Fonte: Galeria Ricardo Camargo</p>	
---	--

<p><i>Chernobil, 1985</i> Rubens Gerchman Acrílica sobre relevos em madeira 200,00 cm x 120,00 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	
<p><i>Mulher na Mesa, 1987</i> Rubens Gerchman Acrílica sobre tela 120 x 120 cm Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo</p>	
<p><i>Coches Cubanos: Cadillac Rabo de Peixe, 1987</i> Rubens Gerchman Acrílica sobre tela, c.i.d. 140,00 cm x 120,00 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	
<p><i>Pó Branco, Vida Negra, 1987</i> Rubens Gerchman Acrílica sobre tela 152,00 cm x 109,00 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.</p>	

<p><i>M</i>, [1987/88] Rubens Gerchman Colagem/relevo em madeira, acrílico e óleo s/ tela e papel 73 x 112 cm. Fonte: Galeria Ricardo Camargo</p>	
<p><i>Cantagalo Crowd</i>, 1988 Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 190,00 cm x 190,00 cm Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	
<p><i>Domingo de Manhã</i>, 1988 Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 500,00 cm x 200,00 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	

<p><i>Identificados Policiais da Chacina (Série Registro Policial), 1988</i> Rubens Gerchman Colagem, espelho, óleo sobre madeira, telefone e televisão de plástico 150 x 166 x 25 cm Fonte: Galeria Athena</p>	
<p><i>Clorofila Crowd, 1989</i> Rubens Gerchman Acrílica sobre tela 60,00 cm x 74,00 cm Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	
<p><i>Beijo, 1989</i> Rubens Gerchman Acrílica sobre tela 90 cm x 90 cm Fonte: Picta Escritório de Arte</p>	

Produção artística de Rubens Gerchman na década de 1990

Rock Guerrilheiro, 1990
 Rubens Gerchman
 Acrílica e óleo sobre tela
 196 cm x 131 cm



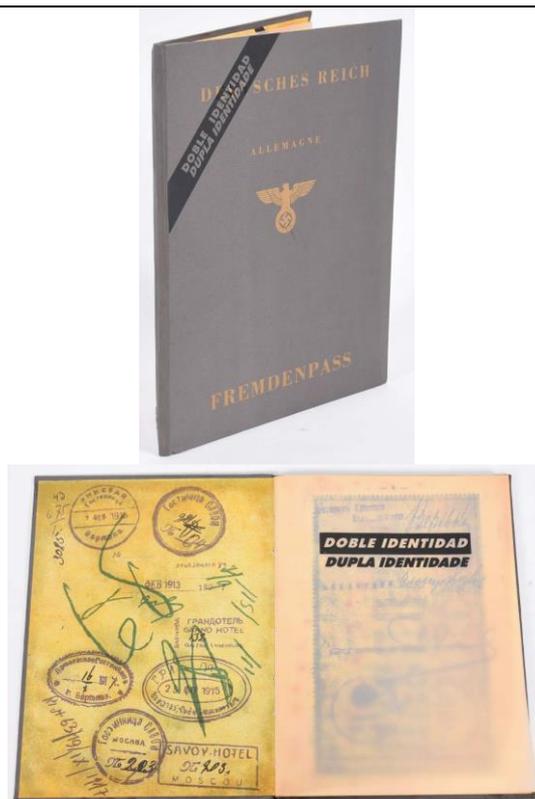
Surfistas do Asfalto, 1992
 Rubens Gerchman
 Acrílica e óleo sobre tela
 150,00 cm x 110,00 cm
 Fonte: Enciclopédia Itaú
 Cultural



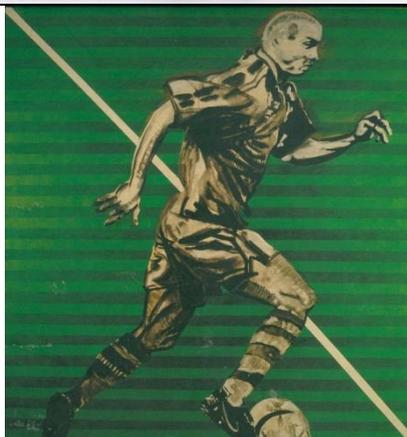
Capa do livro:
 Suassuna, Ariano. *Auto da
 Compadecida*. Capa de Rubens
 Gerchman. 26 ed. Rio de
 Janeiro: Agir, 1993.
 Fonte: Instagram Instituto
 Rubens Gerchman



Dupla Identidade, 1994
 Rubens Gerchman
 Litogravuras .
 Fonte: Instituto Rubens
 Gerchman



Ronaldinho II, [1996]
 Rubens Gerchman
 Acrílico sobre tela
 2.00 x 2.00 m
 Fonte: *Catálogo A Estética do
 Futebol – R. Gerchman*



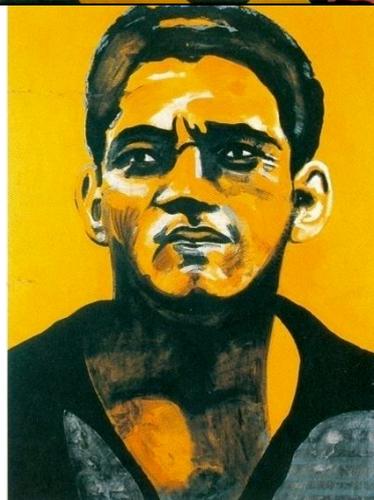
<p><i>Pelé 2 vezes, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 2,40 x 0,99 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>Pelé - Retrato, 1997</i> Rubens Gerchman crayon sobre papel 0,50 x 0,70 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>O Rei Pelé, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 1,50 x 1,50 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>Pelé, 1997</i> Rubens Gerchman crayon sobre papel 0,50 x 0,70 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	

<p><i>Pelé, 1997</i> Rubens Gerchman crayon sobre papel 0,50 x 0,70 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>Dupla Tostão e Pelé – O Abraço, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 0,62 x 0,85 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>Capitães do Tetra, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 0,70 x 2,00 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	

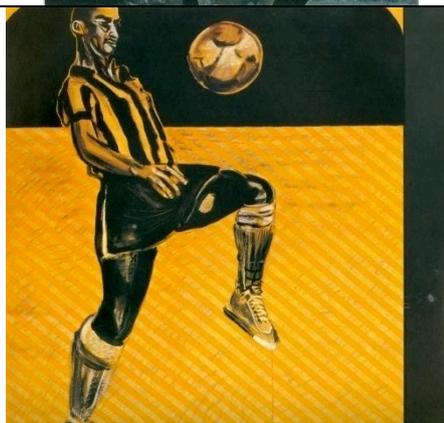
Mané Garrincha – Alegria do Povo, 1997
Rubens Gerchman
Acrílico sobre tela
1,50 x 1,50 m
Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*



Mané Garrincha – Retrato, 1997
Rubens Gerchman
Acrílico sobre tela
1,67 x 1,50 m
Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*



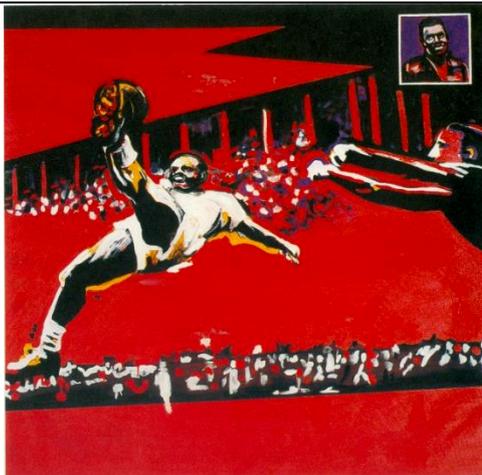
Didi – o homem que passa, 1997
Rubens Gerchman
Acrílico sobre tela
1,40 x 1,20 m
Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*



Didi – Folha Seca, 1997
Rubens Gerchman
Acrílico sobre tela
1,50 x 1,50 m
Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*

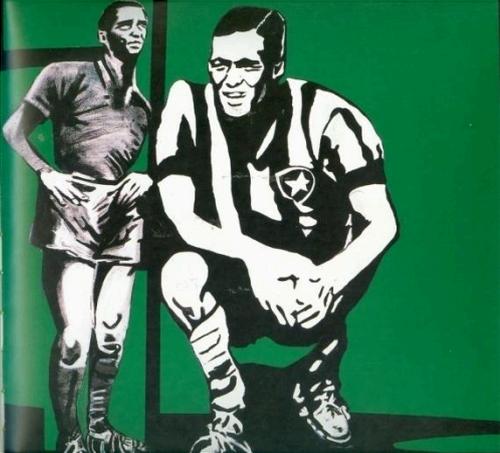
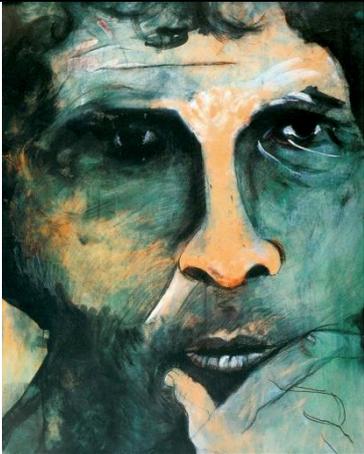


Leônidas da Silva – Diamante Negro, 1997
Rubens Gerchman
Acrílico sobre tela
1,50 x 1,50 m
Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*

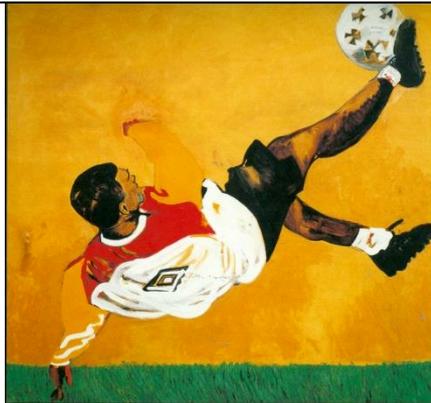


Heleno de Freitas, 1997
Rubens Gerchman
Crayon sobre papel
0,70 x 0,50 m
Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*



<p><i>Heleno de Freitas I, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 1,50 x 1,50 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>Heleno de Freitas II, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 1,50 x 1,50 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>Zico – Kashima, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 1,90 x 1,82 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>Zico – Retrato, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 1,68 x 1,23 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	

Romário, 1997
Rubens Gerchman
Acrílico sobre tela
2,10 x 2,16 m
Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*

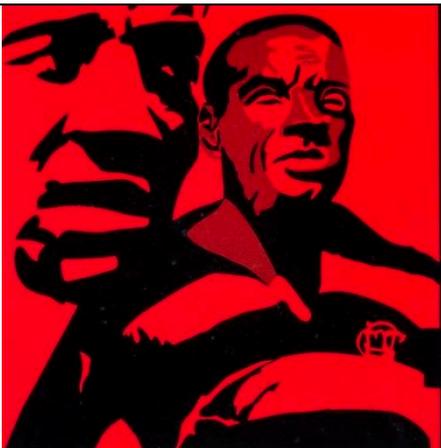
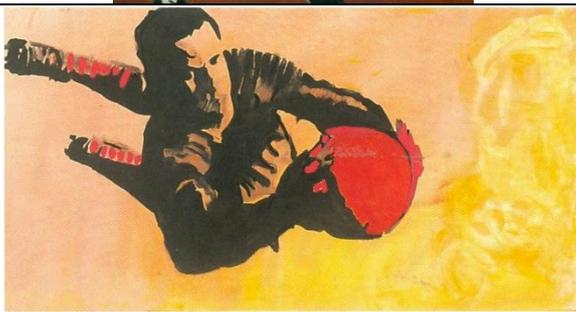


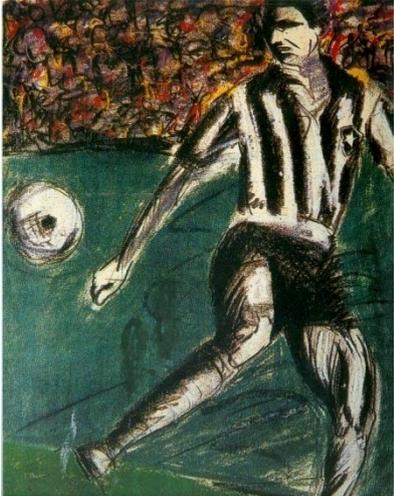
Friedreich – El Tigre, 1997
Rubens Gerchman
Acrílico sobre tela
1,68 x 1,22 m
Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*



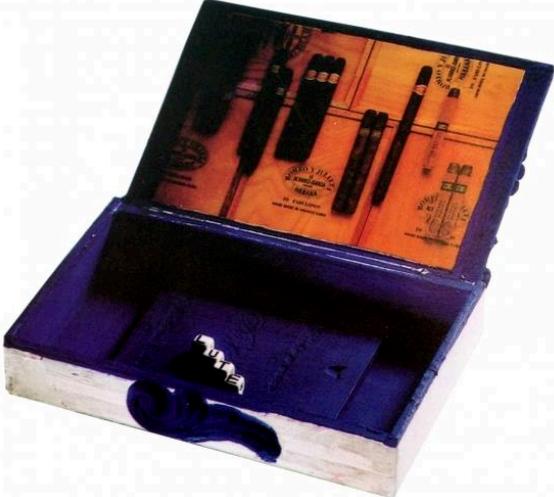
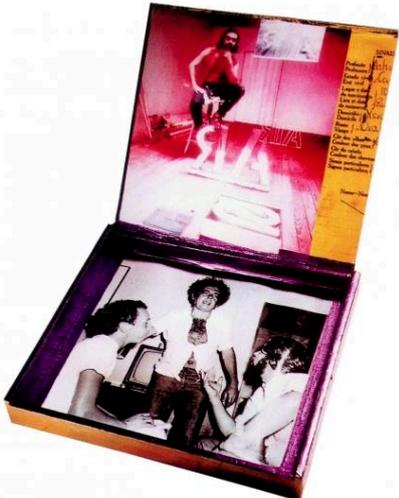
Zizinho – Mestre Ziza, 1997
Rubens Gerchman
Acrílico sobre tela
1,50 x 1,50 m
Fonte: *Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman*



<p><i>Domingos da Guia – A Domingada, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 1,50 x 1,50 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>Rivelino – A Patada Atômica, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 1,50 x 1,50 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>Gerson – “Canhotinha de Ouro”, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 1,67 x 1,22 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>Gilmar – Goleiro Bi-campeão, 1997</i> Rubens Gerchman Acrílico sobre tela 0,70 x 1,29 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	

<p><i>Nilton Santos – A Enciclopédia do Futebol</i>, 1997 Rubens Gerchman Crayon sobre papel 0,70 x 0,50 m Fonte: <i>Catálogo A Estética do Futebol – R. Gerchman</i></p>	
<p><i>Botafogo X Bando Lampião</i>, [1997] Rubens Gerchman Espelhos colados sobre metal, acrílica e material impresso sobre tela 1,10 x 2,93 m Fonte: Instagram Instituto Rubens Gerchman</p>	
<p><i>Funk da Periferia</i>, 1998 Rubens Gerchman Acrílica, madeira e metal s/ tela 157 x 154 cm Fonte: Galeria Ricardo Camargo</p>	

Produção artística de Rubens Gerchman na década de 2000

<p><i>Seqüência</i>, 2000 Rubens Gerchman Óleo s/ tela 200 x 70 cm Fonte: Galeria Ricardo Camargo</p>	
<p><i>Lute</i>, 2000 Rubens Gerchman Caixa de Charuto c/ colagens e bordado de renda de Bruxelas Fonte: Galeria Ricardo Camargo</p>	
<p><i>Homenagem aos amigos Glauber Rocha, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman</i>, 2000 Rubens Gerchman Caixa de Charuto c/ colagens Foto de Ivan Cardoso Fonte: Galeria Ricardo Camargo</p>	
<p><i>Viva-Vida</i>, 2001 Rubens Gerchman Pastel, óleo e acrílico. Reprodução fotográfica Pedro Oswaldo Cruz. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural</p>	

A história do cinema, 2001
Rubens Gerchman
Litografia em cores
28,8 x 41,7 cm
Fonte: Museu de Arte Moderna
de São Paulo



Busca Vida, 2005
Rubens Gerchman
100 cm x 200 cm
Fonte: Instituto Rubens
Gerchman



ANEXO 2 - Levantamento de eventos e atividades que ocorreram na Escola de Artes Visuais (EAV) na Gestão de Rubens Gerchman entre os anos de 1975 a 1979.

Obs: Levantamento realizado nas pranchas da EAV n^{os}: 08,09, 26, 29, 37, 40, 45, 45B, 52, 55, 57, 58 e 59 pertencentes ao acervo do Instituto Rubens Gerchman.

ANO [1975 a 1979]

- O Rei da Vela de Oswald de Andrade. Hélio Eichbauer.
- 23 de setembro de [?]. Encontro dos alunos das escolas do INEART na Escola de Artes Visuais. [Prancha 40]
- 28 e 29 de abril de [?]. Armandinho e Trio Elétrico Dodô e Osmar. Participação especial Moraes Moreira, na Escola de Artes Visuais. Colaboração FM Nacional, Rádio Nacional, Rádio Ipanema. Apresentação do filme *Trio Elétrico* de Miguel Rio Branco. [Prancha 40]
- 10 de novembro de [?]. 2º Encontro dos Alunos das Escolas do INEART. Escola de Teatro Martins Pena.
- [?]. Danças Afro-brasileiras. Macalé dos Santos. Escola de Artes Visuais. [Prancha 40]
- [?] Capoeira Angola, mestre Moraes. Escola de Artes Visuais. [Prancha 40]
- 28 de setembro [?]. Alta Noite de Autógrafos e ... Batidas!!! Sérgio Santeiro (Saudades de Copacabana), Armando Freitas Filho (Textos A Flor da Pele), Roberto Maia (Fotos A Flor da Pele), Cacaso (Na Corda Bamba), Luiz Gleiser (King Kong Revisitado). Escola de Artes Visuais. [Documentação Textual]
- [?]. Hélio Eichbauer – Espaço Lúdico 63-76. Escola de Artes Visuais. [Documentação Textual].
- 26 de novembro de [?]. Conferência-espetáculo *Waslan Nijinsky*. Escola de Artes Visuais. [Documentação Textual].

ANO 1976

- 04 de fevereiro de 1976. Teatro e Dança. *Problemas do Espaço Ambiental utilizando o desenho do corpo – Uirapuru* – Hélio Eichbauer. [Prancha 45 - verso]
- Maio de 1976. Projeto *Aula-conferência-espetáculo Por Onde Andas Malevicht? 1974-1976*. Apresentação do super 8 *Por Onde Andas Malevicht*. Com Hélio Eichbauer e a Oficina do Corpo. [Documentação Textual]
- 06 de maio de 1976. Apresentação dos Poetas do Grupo Nuvem Cigana e lançamento do livro do poeta Charles, realização de VT em colaboração com o Departamento da CUP (Centro Unificado Profissional). [Prancha 45]
- 13 de maio de 1976. Teatro e Dança. Primeira apresentação de Hélio Eichbauer – Conferência-espetáculo *Vida e Obra de Paul Klee – Um Ponto no Caos*. [Prancha 45 - verso] [Temos documentação textual]
- 20 de maio de 1976. Teatro e Dança. Segunda apresentação de Hélio Eichbauer – Conferência-espetáculo *Vida e Obra de Paul Klee – Um Ponto no Caos*. [Prancha 45 - verso] [Temos documentação textual]
- 10 de junho de 1976. Teatro e Dança. Apresentação de Hélio Eichbauer – Conferência-espetáculo *Vida e Obra de Paul Klee – Um Ponto no Caos* no Conservatório de Música. [Prancha 45 - verso] [Temos documentação textual]
- 12 de junho de 1976. Teatro e Dança. Grupo Revisão apresenta *Andar... Sem Parar... De Transformar* de Maria Luiza Lacerda. [Prancha 45 - verso]
- 14 de junho de 1976. Teatro e Dança. Apresentação de Hélio Eichbauer – Conferência-espetáculo *Vida e Obra de Paul Klee – Um Ponto no Caos* na FACEM. [Prancha 45 - verso] [Temos documentação textual]
- 24 de junho de 1976. Teatro e Dança. Boca da Zona – Grupo de Teatro de Juiz de Fora com a peça *Quando o Coelho Tira o Mágico da Cartola*. [Prancha 45 - verso]
- 27 de junho de 1976. Teatro e Dança. Terceira apresentação de Hélio Eichbauer – Conferência-espetáculo *Vida e Obra de Paul Klee – Um Ponto no Caos*. [Prancha 45 - verso] [Temos documentação textual]

- 14 de julho de 1976. Lançamento do livro *Poesias 26 Poetas Hoje* de Heloisa Buarque de Hollanda. [Prancha 45]
- 30 de agosto de 1976. Paulo Herkenhoff – Exposição *Três Anos Depois A Notícia Vira Arte*. [Prancha 45 - verso]
- 21 de setembro de 1976. Show. Música, Poema, Música. Apresentação do Conjunto de Música e dos alunos da Oficina 2D do professor Roberto Magalhães. [Prancha 45]
- 24 a 30 de setembro de 1976. Show do Conjunto Água de música latino-americana. [Prancha 45]
- 01 de outubro de 1976. Lançamento do livro de Poesia Pipa de Xico Chaves, participação do cantor Macalé. [Prancha 45]
- 02 de outubro de 1976. Teatro e Dança. Apresentação da peça de Bertolt Brecht *A Exceção e a Regra* pelo Grupo Campus da PUC. [Prancha 45 - verso]
- 06 de outubro de 1976. Teatro e Dança. Palestra-espetáculo *O Cinema Mudo e o Ator Dançarino* – Buster Keaton e Charlie Chaplin. [Prancha 45 - verso]
- 07 de outubro de 1976. Teatro e Dança. Dança Moderna – Aula demonstração (Técnica e Informação) – Coreografia de Emanuel Brasil. [Prancha 45 - verso]
- 14 de outubro de 1976. Apresentação da cantora lírica Maria Lucia Godoy e da pianista Lilian Barreto. Participação da Escola de Música Villa-Lobos. [Prancha 45]
- 25 de outubro de 1976. Exposição de Cenografia – *1963/1976 – Espaço Lúdico de Hélio Eichbauer* – Retrospectiva Teatro/ Cinema/Ópera/Dança. [Prancha 45 - verso]
- 28 de outubro de 1976. Exposição de Miriam Danowski - *Superfície de Contágio*. [Prancha 45 - verso]
- 11 de novembro de 1976. Exposição de Essila Burello Paraíso – *Obra/Aberta/Obra de Arte*. [Prancha 45 - verso]
- 14 de novembro de 1976. Exposição de Janier Marin – *Amazônia Report – Desenhos, Colagens e Fotografias*. [Prancha 45 - verso]
- 19 de novembro de 1976. Teatro e Dança. *Porgy And Bess* – Ópera de George Gershwin, baseada no romance de Dubose Heyward – uma adaptação livre dos alunos da Oficina Pluridimensional. [Prancha 45 - verso]

- 26 de novembro de 1976. Teatro e Dança. Apresentação do *Grupo Olorum Baba Min* – Espetáculo de Arte Negra Quilombos – comemoração dos 281 anos da morte Zumbi dos Palmares. [Prancha 45 - verso]
- 26 de novembro de 1976. Teatro e Dança. *Conferência-espetáculo Waslan Nijinsky*, por Amador Perez e Angela Loureiro de Souza. [Prancha 45 - verso] [Temos documentação textual]
- 02 de dezembro de 1976. Exposição *Parque Lage Ano I* – Mostra de trabalhos desenvolvidos pelos cursos e oficinas e a mostra dos professores da Escola de Artes Visuais – Quatorze Para Viagem. [Prancha 45 - verso]
- 05 de dezembro de 1976. Teatro e Dança. Reapresentação da *Conferência-espetáculo Waslan Nijinsky*, por Amador Perez e Angela Loureiro de Souza. [Prancha 45 - verso]
- 17 e 18 de dezembro de 1976. Show de lançamento do LP do Grupo Bendegó.

Oficina Fotolingagem

- 26 de março de 1976. Fotolingagem. Mostra dos fotógrafos Bina Fonyat, Ivan Cardoso, Maria cravo Neto, Luiz Fernando Borges da Fonseca, Roberto Maia, Walter Firmo. [Prancha 45]
- 17 de maio de 1976. Fotolingagem. Mostra de fotografia deslocada para o CUP (Centro Unificado Profissional). [Prancha 45]
- 26 de maio de 1976. Debate de fotógrafos sobre a Mostra de Fotolingagem da Escola de Artes Visuais na CUP (Centro Unificado Profissional). [Prancha 45]
- 05 de setembro de 1976. Inauguração do Curso de fotografia, professor Ricardo Jockem. [Prancha 45]

Oficina Pluridimensional

- 13 de maio de 1976. *Conferência-Espetáculo* – “*PAUL KLEE: UM PONTO NO CAOS*” - *Vida e Obra de Paul Klee – A Pintura, o desenho, a dança e o Teatro Bauhaus*. [Prancha 59]

- 26 de maio [de 1976].*Conferência-Espetáculo 3ª CONFERÊNCIA-ESPETÁCULO: “COMMEDIA DELL’ ARTE” E LITERATURA DE CORDEL.* [Prancha 59]
- 11 de agosto de 1976.*Adolphe Appia – O Espaço Musical.* [Prancha 09]
- 18 de agosto de 1976. *Commedia Dell’Arte e Bumba Meu Boi – Relações Arquetípicas – Iconografia Popular e Erudita.* [Prancha 09]
- 25 de agosto de 1976.*Edward Gordon Craig Abstracionismo Geométrico.* [Prancha 09]
- [1976].*Conferência-Espetáculo Isadora Duncan – Dança Espontânea – Dança Sagrada.* [Prancha 09]
- 25 de novembro de [1976].*Conferência-Espetáculo Isadora Duncan – Brasil 1916 – Dança e Educação.* Escola de Artes Visuais. [Prancha 09]
- [1976].*Josef Svoboda – Cenografia Contemporânea – Cinética e Raio Lazer.* [Prancha 09]
- [1976].*Piet Mondrian – Neo-plasticismo e o Teatro da Linha.* [Prancha 09]
- O Cinema Mudo e o Ator-dançarino – Buster Keaton e Charlie Chaplin. [1976]. [Prancha 09]
- [1976].*Danças Dramáticas no Brasil.* [Prancha 09]
- [1976?].*Conferência Espetáculo de Hélio Eichbauer – Espaço Lúdico 63-76.* [Prancha 58]

Oficina do Corpo

- 1976.*Curso de Verão 76 – Oficina do Corpo. “Problemas do Espaço Ambiental e o Desenho do Corpo”.* [Prancha 52]

Cineave

- 1976. Cineave. Um Filme da Escola de Cinema UFF. [Documentação Textual]
- 27 de abril de 1976. Cineave. Filme *Sem Essa, Aranha* de Rogério Sganzerla. [Prancha 57]

- 06 de maio de 1976. Cineave. Filme *O Monstro Caraíba* de Julio Pressane. [Prancha 37]
- 20 de maio de 1976. Cineave. Filme *Assuntina das Américas* de L. Rosemberg. [Prancha 37]
- 27 de maio de 1976. Cineave. Filmes *O Descobrimento do Brasil* e *A Velha a Fiar* de Humberto Mauro. [Prancha 37 e 57]
- 03 de junho de 1976. Cineave. *Sessão Ivan Cardoso*. [Prancha 37]
- 10 de junho de 1976. Cineave. Filme *Todas as Mulheres do Mundo* de Domingos de Oliveira. [Prancha 29]
- 01 de julho de 1976. Cineave. Filme super 8 *Aprendendo a Voar*. [Prancha 37]
- 06 de julho 1976. Cineave. Filme *Imagens* de Luiz Rosemberg Filho. [Prancha 55]
- 08 de julho de 1976. Cineave. Filme *O Desafio* – Complemento de *Quanto Mais, Mais* de Marcelo França. [Prancha 37]
- 09, 10 e 11 de julho de 1976. Cineave. *Mostra de Filmes de Arte*. [Prancha 37]
- 15 de julho de 1976. Cineave. Filme *Imagens* de Luiz Rosemberg Filho. [Prancha 37]
- 16 de julho de 1976. Cineave. Filme *Viagem* de Lúcia, Amoré, Lázaro, Sandra L. Lima, Cuica. Produção do Cineclube de Santa Tereza. [Prancha 37]
- 16 de julho 1976. Cineave. Filme *Majoria Silenciosa* de Marco Altberg. [Prancha 55]
- 02 de setembro de 1976. Cineave. Filme *Manhã Cinzenta* de Olney São Paulo. [Prancha 37]
- 09 de setembro de 1976. Cineave. *Gamgoa Zumba, A Luta dos Escravos na Busca de Palmares*. [Prancha 37]
- 09 de setembro de 1976. Cineave. Filme *O Guesa (A Vida de Souza Andrade 1833/1902)*. [Prancha 37]
- 16 de setembro de 1976. Cineave. Filme *Sexta-feira da Paixão* de Leon Hirschman. [Prancha 37]
- 23 de setembro de 1976. Cineave. Filme *Perdidos e Malditos* de Geraldo Veloso. [Prancha 37]

- 07 de outubro de 1976. Cineave. Filme *Where is South America?* [Prancha 37]
- 25 de novembro de 1976. Cineave. Celina Richers – Regina Braga em *Lixo/1973 Memoriais/1973 – Divisão Áurea/1974 – Concerto em Ré Maior – Opus 3 – Papagaio Verdadeiro – Palmas.* [Prancha 37]
- 11 de novembro de 1976. Cineave. Filme *Jardim de Guerras* de Je Neville de Almeida. [Prancha 37]

ANO 1977

- 10 de fevereiro de 1977. Lançamento do Jornal *Bagaço.* [Prancha 45]
- 14 de janeiro de 1977. Show. Apresentação de *Sidney Mattos e grupo.* (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]
- 15 de janeiro de 1977. Show. Apresentação do Grupo *Rabiola.* (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]
- 21 de janeiro de 1977. Show. Apresentação do Grupo Arroio e de Jorge Dangó. (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]
- 22 de janeiro de 1977. Show. Apresentação do Conjunto Samba Choro e do Grupo Avoante. (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]
- 27 de janeiro de 1977. Show. Apresentação do Grupo Água. (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]
- 28 de janeiro de 1977. Show. Apresentação do Grupo Cantares e do Grupo Siempre Amore. (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]
- 03 de fevereiro de 1977. Show. Apresentação do Conjunto Barca do Sol. (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]
- 05 de fevereiro. Show. Apresentação de Nuvem Cigana – Paulo Guimarães, Joyce e Maurício Maestro. (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]
- 10 de fevereiro de 1977. Dança/Teatro. Teatro dos Bonecos de Cecília Conde. [Prancha 45 - verso]
- 11 de fevereiro de 1977. Show. Apresentação dos Grupos Luiz Comanche, Som das Almas do Quarup. (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]

- 12 de fevereiro de 1977. Show. Apresentação do Grupo Veludo e de Rosângela. (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]
- 25 de fevereiro de 1977. Show. Apresentação de Aldeomi e Adler São Luiz. (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]
- 04 de março de 1977. Show. Apresentação de Vital Farias, Henrique Autram, Pedro Osmar, Osvaldo Garcia, Fulano de Tal e Ivinho. [Prancha 45]
- 05 de março de 1977. Show. Apresentação de Vital Farias. [Prancha 45]
- 11 de março de 1977. Show. Apresentação de Marlui Miranda, Lourenço Baeta, Rachel, Ovidio Barbosa, Dayse Izgnbrum. [Prancha 45]
- 12 de março de 1977. Show. Apresentação de Bournier e Cartier. (Na programação Verão a 1000). [Prancha 45]
- 18 de março de 1977. Show. Apresentação de Sidney Muller, Telma Costa, Leporace, Gegê Elvis. [Prancha 45]
- 19 de março de 1977. Show. Apresentação do Grupo Éramos Felizes. [Prancha 45]
- 25 de março de 1977. Show. Apresentação do Grupo Mostração. [Prancha 45]
- 26 de março de 1977. Show. Apresentação do Grupo Musical de Guilherme Vaz. [Prancha 45]
- 26 de março de 1977. Lançamento do Jornal *GAM*, com número especial sobre a Escola de Artes Visuais. [Prancha 45]
- 26 de março de 1977. Dança/Teatro. Dança Moderna com Emanuel Brasil. [Prancha 45 - verso]
- 31 de março de 1977. Alunos da Oficina de Fotografia – Leitura de Texto, Sandra Werneck; Leitura de texto com Narciso; Leitura de texto com Charles; Leitura de texto com Marco; Leitura de texto com Ricardo Jochen. [Prancha 45]
- 31 de março de 1977. Show. Apresentação do Grupo Musical Edem. (Na programação dos alunos da Oficina de Fotografia. [Prancha 45]
- 15 de abril de 1977. Artes Plásticas. Exposição de Croquis, de Figurinos, Indumentárias e Adereços do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela – Referentes ao Carnaval de 1977, dando início ao Curso de Vestuário da professora Rosa Magalhães. [Prancha 45 - verso]

- 29 de abril de 1977. Lançamento pela editora Nuvem Cigana do livro *Quampérios* de Chacal (Carlos Carvalho Duarte). [Prancha 45]
- 13 de maio de 1977. Artes Plásticas. Exposição de Uta Steffens. [Prancha 45 - verso]
- 25 de maio de 1977. Inauguração da exposição de fotografias de Ricardo Jochen. Exposição póstuma 1970-1977. [Prancha 45]
- 28 de maio de 1977. Show. Apresentação do Grupo Força Pro Tinoco e o Grupo de Choro Éramos Felizes. Show beneficente para Roberto dos Anjos, compositor componente do Grupo Gabriella. [Prancha 45]
- 06 de junho de 1977. Artes Plásticas. Exposição de Ruth Gusmão – Suportes. [Prancha 45 - verso]
- 09 a 12 de junho de 1977. Show. I Festival Internacional de Música Eletroacústica do Rio de Janeiro. [Prancha 45]
- 16 a 24 de junho de 1977. Show. Apresentação do Grupo Mutirão – Série de Concertos Musicais. [Prancha 45]
- 17 de junho de 1977. Show. Apresentação de Zé Ramalho e Schangay. [Prancha 45]
- 23 de junho de 1977. Show. Apresentação de Geraldo Azevedo e Marlui Miranda. [Prancha 45]
- 24 de junho de 1977. Show. Apresentação de Vital Farias e Kátia França. [Prancha 45]
- 25 de junho de 1977. Dança/Teatro. Apresentação do Grupo Contadores de Estória com a Peça *33 ou Jogo do Acaso*. [Prancha 45 - verso]
- 27 de junho de 1977. Artes Plásticas. Exposição de Ângelo de Aquino – *Identidade do Artista*. [Prancha 45 - verso]
- 27 de junho a 02 de julho. Dança/Teatro. Seminário de Teatro Wolfram Mehring – *A Busca da Identidade Cultural*. [Prancha 45 - verso]
- 08 e 09 de julho de 1977. Show. Apresentação de Paulo Paraná e Grupo Silêncio Total. [Prancha 45]
- 14 de julho de 1977. Lançamento de *Pedra Fantasma* de Emanuel Brasil. [Prancha 45]

- 14 de julho de 1977. Dança/Teatro. Apresentação do Grupo de Dança Moderna com [Emanuel] Brasil. [Prancha 45 - verso]
- 12 de agosto de 1977. Artes Plásticas. Exposição de Helmut Sundhausen. [Prancha 45 - verso]
- 20, 21, 27 e 28 de agosto de 1977. Show. Apresentação do Grupo CORPUS Vidas em Contramão. [Prancha 45]
- 30 e 31 de agosto de 1977. Dança/Teatro. Apresentação de Rolf Gelewky. [Prancha 45 - verso]
- 13 de setembro de 1977. III Exposição Mundial de Fotografia – *A Caminho do Paraíso*. [Prancha 45]
- 04 de outubro de 1977. Inauguração da exposição de fotografia *Amazônia*. Fotografias de Isabel Gouveia, João Luiz Musa, Sonia da Silva Lorenz e textos de Milton Hatoun. Som Luiz Carlos Manif e Betinho.
- 07, 08 e 09 de outubro de 1977. Show. Contra-Pontos/1977 – Música do Século XX – Colaboração ICBA. [Prancha 45]
- 16 de outubro de 1977. Show. Apresentação de Vital [Farias]. [Prancha 45]
- 21 a 28 de outubro de 1977. Feira de Cordel - com a apresentação de repentistas, violeiros e conjunto de forró – com a colaboração da Divisão de Integração Cultural do Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. [Prancha 45]
- 08 a 11 de novembro de 1977. Artes Plásticas. Exposição de artistas plásticos negros. Pintura: Sérgio Ribeiro, Uriam, Ana Lúcia, Mabe Solar, Levi, Vidal, Heitor dos Prazeres Filho. Gravura: Paixão, Moacir, Fernando V. da Silva (Marujo). Escultura: Maranha, L. Santos. Fotografia: Januário Garcia. Desenho: Adilene Pinto. [Prancha 45 - verso]
- 11 de novembro de 1977. Dança/Teatro. Dança com Emanuel Brasil e seu grupo de alunos da Oficina Pluridimensional. [Prancha 45 - verso]
- 12 e 13 de novembro de 1977. Show com o Grupo Bamba Moleque, sob a direção de Carlos Negreiros. [Prancha 45]
- 18 de novembro de 1977. Show. Soul Music – Direção de Dom Filó. [Prancha 45]
- 17 de novembro de 1977. Dança/Teatro. Dança com Emanuel Brasil e seu grupo de alunos da Oficina Pluridimensional – *Dança Cósmica*. [Prancha 45 - verso]

- 19 e 20 de novembro de 1977. Show com o Grupo Cantaris. [Prancha 45]
- 21 a 30 de novembro de 1977. Artes Plásticas. Exposição de artistas plásticos negros – 2º grupo. Fotografia: José Ricardo. Foto-poesia: Walter Filho. Gravura: Alba Regina e Arydio. Pintura: Januário, Ildemar, Mezinho, Raquel Trindade, José Mello. Desenho: Roberto Kasau, Alba Regina. Serigrafia: Carmem Bardy. Escultura: Marcioly, Benício, Eldeca A. da Silva, Eneide de S.R. Ferreira. [Prancha 45 - verso]
- 23 de novembro de 1977. Show. Apresentação do Grupo Abolição e Jogra do CEBA – Cantos Danças Afro-brasileiras e poemas de autores negros. [Prancha 45]
- 24 de novembro de 1977. Show com Zezé Mota, Macalé, Sônia Santos, Os Tincoás, Paulinho da Viola. [Prancha 45]
- 25 de novembro de 1977. Dança/Teatro. Espetáculo de dança ritualística *Louvor à Mãe Terra* com Marão Ribeiro e Edifram. [Prancha 45 - verso]
- 26 de novembro de 1977. Show musical com Paulo Moura. [Prancha 45]
- 02 de dezembro de 1977. Lançamento da Revista UVA de Rose Bressane.
- 03, 06, 10, 11, 17 de dezembro de 1977. Dança/Teatro. Apresentação do Teatro Infantil – *Balaco barco* (saltim-banco). [Prancha 45 - verso]
- 06 de dezembro de 1977. Artes Plásticas. Exposição de Carlos Costa e Airton Igreja. [Prancha 45 - verso]
- 09 de dezembro de 1977. Dança/Teatro. Espetáculo de Dança com o Grupo Graziella Figueiredo. [Prancha 45 - verso]
- 09 a 15 de dezembro de 1977. Artes Plásticas. Mostra dos trabalhos das Oficinas de Cenografia, Vestuário e Caracterização dos professores: Marcos Flaksman, Rosa Magalhães e Alexandre Trik. [Prancha 45 - verso]
- 10 de dezembro de 1977. Show. Apresentação da cantora Therezinha de Jesus. [Prancha 45]
- 12 de dezembro de 1977. Dança/Teatro. Leitura da peça teatral *Supysava, Índio Ainda Índio* de Aurélio Michilis – trajetória histórica-dramática indígena concebida em dois atos. [Prancha 45 - verso]

Oficina Pluridimensional

- [Disciplina] Análise e Pesquisa de Grupo. [Prancha 52]

Cineave

- 18 de março de 1977. Cineave. Audiovisual de Lena Trindade. [Prancha 37]
- 26 de março de 1977. Cineave. Filme *O Circo* de Lena Trindade e Mô. [Prancha 37]
- 31 de março de 1977. Cineave. Programação dos alunos da Oficina de Fotografia: do audiovisual *In Natura*, do Filme *Pira* de Sérgio Péo, do filme *Desenhos* de Cesar Francisco Ricardo Jochen, Sandra Werneck e Kaiq Antunes, do filme *Bom dia Brasil* de Sandra Werneck, do audiovisual *Corpo* de Samaral e Carmem Saporetti, do audiovisual de Barreto. [Prancha 37]
- 21 de abril de [1977]. Cineave. Exibição de filmes super 8 do Projeto Municine: *Flagrantes da janela da escola*, *Rua do Morcego 1313*, *Se meu carro andasse*, *O Pivete*, *Aconteceu nos buracos do metrô*. [Prancha 26]
- 28 de abril de [1977]. Cineave. Exibição dos Filmes *Aruanda* de Linduarte Noronha, e *Romeiros da Guia* de João Ramiro Mello. [Prancha 26]
- 05 de maio de 1977. Cineave. Apresentação de *Museu Paulista* de Suzana de Moraes, e *Os Pintores do Engenho de Dentro* de Onésio Paiva. [Prancha 37]
- 05 de maio de [1977]. Cineave. Exibição dos filmes *Uns e Outros* de Graça Motta, e *Encarnação* de Rose Lacrete”. [Prancha 26]
- 12 de maio de 1977. Cineave. Apresentação de *Samba da Vida* de Luiz de Barros. [Prancha 37]
- 12 de maio de [1977]. Cineave. Exibição do filme *Brasilianas* de Humberto Mauro. [Prancha 26]
- 19 de maio de 1977. Cineave. Apresentação de *Um Apólogo* de Humberto Mauro e *Dramática Popular* de Geraldo Sarmo. [Prancha 37]
- 24 de maio de 1977. Cineave. Apresentação de *Fala Brasília* de Nelson Pereira dos Santos. [Prancha 37]

- 07 de junho de 1977. Cineave. Apresentação de *Jardim de Guerra* de Neville A'Almeida. [Prancha 37]
- 10 de julho de 1977. Cineave. Apresentação no Museu de Belas Artes de filmes super 8 e 16 mm. Filmes: *Cesar Francisco* de Sandra Werneck e Kaio Ricardo, *Bom dia Brasil* de Sandra Werneck, *Esquadrão Cotidiano* de Paulo Mello, *Paredes Dum Quintal* de Daniel Caetano, *Maré* de Sérgio Péo. [Prancha 55]
- 21 de julho de 1977. Cineave. Apresentação dos filmes *Moreira da Silva*, *Museu Goeldi*, *Ruínas de Murucuru* de Ivan Cardoso. [Prancha 37]
- 28 de julho de 1977. Cineave. Apresentação de *Encarnação* de Rose Lacreta. [Prancha 37]
- 11 de agosto de 1977. Cineave. Apresentação de *Piranhas de Asfalto* de Neville D'Almeida. [Prancha 37]
- 18 de agosto de 1977. Cineave. Apresentação de *Encarnação* de Rose Lacreta. [Prancha 37]
- 24 de agosto de 1977. Cineave. Amostragem da obra fílmica *Semiótica* de Antonio Manuel. [Prancha 37]
- 25 de agosto de 1977. Cineave. Apresentação de *O Anjo Nasceu* de Júlio Bressane. [Prancha 37]
- 08 de setembro de 1977. Cineave. Apresentação de *Subúrbio Pessoa* de Sebastião França e *Pé Direito* de Nazareth Ohama. [Prancha 37]
- 15 de setembro de 1977. Apresentação de *Cuidado Madame* de Júlio Bressane. [Prancha 37]
- 06 de outubro de 1977. Apresentação de *Rocinha*, *Maré* e *Póstuma* de Sérgio Péo. [Prancha 37]
- 13 de outubro de 1977. Cineave. Exibição dos filmes *Marechal Rondon*, *Noel Nutels* de Marco Altberg, *Aukê, o Mito do Homem Branco* de Oswaldo Caldeira. [Prancha 29 e 37]
- 20 de outubro de 1977. Cineave. Apresentação de *A Morte da Galinha em Sabinópolis* de André Parente, *Esdi-Desenho Industrial e Cinema, no Brasil* de Luiz Velho e Carlos Azambuja, *Um Toque* de Luiz Saboya. [Prancha 37 e 55]
- 27 de outubro de 1977. Cineave. Apresentação de *Luz do Dia* de Ághy Camargo e *Congos* de Cid Knipei. [Prancha 37]

- 25 de novembro de 1977. Cineave. Projeção do filme *Os Clóvis Vem Aí* de Aloysio Zaluar, *Felicidade e Cênfora* de Raymundo Amado, *Harpa Esquisita* de Raymundo Amado. [Prancha 37]
- 30 de novembro de 1977. Cineave. Apresentação do filme *África Mundo Novo*, após mesa-redonda *O Negro Hoje*. [Prancha 37]

ANO 1978

- 07 e 08 de janeiro de 1978. Apresentação do Grupo uruguaio de Música Latino-americano Tacuabé. [Prancha 45]
- 28 e 29 de janeiro de 1978. Show musical com Kátia França e Ronaldo Garcia. [Prancha 45]
- 03 de março de 1978. Show musical de Francisco Mário “Ouro Preto”. [Prancha 45]
- 06 de março de 1978. Exposição *Mário de Andrade Fotógrafo*, dando início ao Seminário Mário de Andrade. [Prancha 45]
- 01 e 02 de abril de 1978. Show musical *Orquestra Branca*. [Prancha 45]
- 08, 09, 15 e 16 de abril de 1978. Dança/Teatro. Apresentação do Grupo Infantil *Corda Bamba*. [Prancha 45B]
- 16 de abril de 1978. Show *Domingo no Parque* com a colaboração da Rádio Roquette Pinto. [Prancha 45]
- 22 e 23 de abril de 1978. Show com Jackson Santos - *Verbo Intransitivo*. [Prancha 45]
- 08 de maio de 1978. Artes Plásticas. Exposição de Márcia Rothstein. [Prancha 45B]
- 23 de maio de 1978. Artes Plásticas. Exposição de Gastão Manuel Henrique. [Prancha 45B]
- 04 de junho de 1978. Artes Plásticas. Exposição de Maria Luiza Saddi. [Prancha 45B]
- 07 de junho de 1978. Artes Plásticas. Exposição de Maria Carmen Albernaz e Equipe Plástico. [Prancha 45B]

- 10 de junho de 1978.Exposição de Gil Eanes de Fotolinguagem.[Prancha 45]
- 16 de julho de 1978. Manifestação Popular em Defesa a arte MAM. Museu de Arte Moderna.
- 22 e 23 de julho de 1978. Dança/Teatro. Peça Infantil *Inventarolar* do Grupo Caleidoscópio. [Prancha 45B]
- 29 e 30 de julho de 1978. Show com o grupo *Alquimia*. [Prancha 45]
- 02 de agosto de 1978. Artes Plásticas. Exposição de Claudio Tozzi (Serigrafias). [Prancha 45B]
- 04,05 e 06 de agosto de 1978. Contra-pontos 78 – Música do século XX – com a colaboração do ICBA. [Prancha 45]
- 05, 06, 12, 13, 19, 20, 26 e 27 de agosto de 1978. Dança/Teatro. Peça Infantil *Inventarolar* com o Grupo Caleidoscópio. [Prancha 45B]
- 22 de agosto a 02 de setembro de 1978. Foto-linguagem Gil Eanes. Escola de Artes Visuais do Parque Lage. [Documentação Textual]
- 23 de agosto de 1978. Show de Pedro Soler. (Show beneficente). [Prancha 45]
- 26 e 27 de agosto de 1978. Show com Sá & Guaratiba. [Prancha 45]
- 31 de agosto de 1978. Artes Plásticas. Exposição dos alunos da Oficina de Litografia dos Professores Antonio Grosso e Susan L’Engle. [Prancha 45B]
- 02, 03, 09, 10, 16, 17, 23, 24 e 30 de setembro de 1978. Dança/Teatro. Apresentação de Jorge Nascimento - *Vovô Clementino Contra o Planeta Cor de Prata*. [Prancha 45B]
- 05 a 20 de setembro de 1978.*Avoantes* (desenhos e pipas) de Rosa Magalhães e Lícia Lacerda. [Documentação Textual] [Prancha 45B]
- 21 de setembro de 1978. Artes Plásticas. Exposição dos alunos da Oficina de Serigrafia da EAV . [Prancha 45B]
- 28 de setembro de 1978. Noite de Lançamento de livros dos seguintes artistas: Sérgio Santeiro - *Saudades de Copacabana*, Armando Freitas Filho e Roberto Maia - *A Flor da Pele*, Cacaso – *Na Corda Bamba*, Luiz Gleiser – *King Kong Entrevistado*. [Prancha 45]
- 01 de outubro de 1978. Dança/Teatro. Teatro Infantil *Vovô Clementino Contra o Planeta Cor de Prata* de Jorge Nascimento. [Prancha 45B]

- 02 outubro de 1978. Exposição de *Otto Stupakoff* de fotografias com projeção de slides. [Prancha 45] [Temos o convite dessa exposição]
- 02 de outubro de 1978. Exposição de fotografias realizadas pelos alunos da Oficina de Fotomecânica do professor Celso Guimarães. Tema da exposição: *A Feira de São Cristóvão* com apresentação do conjunto de forró da própria Feira de São Cristóvão. [Prancha 45]
- 02 a 15 de outubro a 15 de 1978. Exposição de fotografias Otto Stupakoff. [Documentação Textual]
- 16 de outubro de 1978. Exposição de fotografias de Miguel Rio Branco – *Negativo Sujo*. [Prancha 45]
- 05 de outubro de 1978. Serigrafia Convida para debater o trabalho exposto. [Prancha 40]
- 07 e 08 de outubro de 1978. Show musical com Moraes Moreira. [Prancha 45]
- 17 a 31 de outubro de 1978. Exposição de Fotografias Miguel Rio Branco. [Documentação Textual]
- 24 de outubro de 1978. Artes Plásticas. Inauguração da exposição dos alunos da Oficina de Modelo Vivo da Professora Astréa El Jaick (1º grupo). [Prancha 45B]
- 29 de outubro de 1978. Show musical com o *Trio Elétrico* – participação de Moraes Moreira e projeção do filme de Miguel Rio Branco – *O Trio Elétrico*. [Prancha 45]
- 1º a 30 de novembro de 1978. Dança/Teatro. Grupo Caleidoscópio Mágico *Inventarolar*. Patrocínio Embaré; Músicas: Guto Macedo; Programa: Paula Mófrega; Contrarregra: Cristina David; Iluminador: Erik Dalmon; Sonoplastia: Paulo Kubelka. [Prancha 45B]
- 06 de novembro de 1978. Exposição de fotografias de Bina Fonyat. [Pranchas 45 e 45B]
- 06 de novembro de 1978. Artes Plásticas. Exposição dos alunos da Oficina de Modelo Vivo da Professora Astréa El Jaick (2º grupo). [Prancha 45B]
- 06 a 15 de novembro de 1978. Lançamento do livro de fotografias de Bina Fonyat, Carnaval. Escola de Artes Visuais e Editora Nova Fronteira. [Documentação Textual]

- 11 e 12 de novembro de 1978. Show musical com a apresentação dos conjuntos *Sementes e Rapanul*. [Prancha 45]
- 13 de novembro de 1978. Exposição de fotografias dos alunos da Oficina de Fotolinguagem do professor Roberto Maia, com projeção de slides. [Prancha 45]
- 13 de novembro de 1978. Artes Plásticas. Exposição dos alunos da Oficina de Fotolinguagem do Professor Roberto Maia. [Prancha 45B]
- 17 de novembro de 1978. Artes Plásticas. Inauguração da exposição de Xilogravuras de Manoel Messias – *Está Consumado*. [Prancha 45B]
- 17 a 30 de novembro de 1978. Exposição de Fotografias de Januário Garcia. [Prancha 45]
- 17 a 30 de novembro de 1978. Exposição de xilogravuras de Manuel Messias. [Documentação Textual]
- 17 a 30 de novembro de 1978. Exposição de fotografias de Januário Garcia. [Prancha 45]
- 25 e 26 de novembro de 1978. Show musical – *No Meio do Mato* – com apresentação especial de Macalé. Colaboração: FM – Nacional, Rádio Ipanema. Produção: Romualdo Ayres Costa. [Prancha 45]
- 27 de novembro a 06 de dezembro de 1978. Artes Plásticas. Exposição *Diálogo com a Matéria* das Oficinas Artes do Fogo e Moldagem dos Professores Celeida Tostes e João Santos. Alunos: Annie Vidal, Maria Vasco, Nelly Gutmacher, Rosa Maria Lellis Werneck, Valéria de Almeida Ferreira. [Documentação Textual] [Prancha 45B]
- 28 de novembro de 1978. Show de música e poesia *Ciclo Negro* – mês de Zumbi de Palmares. Cantores: Gilberto Gil, Sonia Santos, Os Ticoãs, Xango da Mangueira, Luiz Melodia, Carlos Negreiros, Alberto Menezes, Aldeone, Anália, Mazinho Beija-Flor, Sá Moraes (Angolano), Zé Keti. / Músicos: Paulo Moura, Chico Batera, Conjunto Negrada Suburbana, A Companhia. / Atores: Ruth Souza, Jacira [Silva], Milton Gonçalves, Zózimo Bulbul, Adenilton José. [Prancha 45]
- 28, 29 e 30 de novembro de [1978]. Artes Plásticas. Projeto-performance *O Espaço tridimensional Móvel: A Areia*, [ou *Molde Móvel*] realizado na Praia do Pepino. Idealizado pela Oficina de Materiais Sintéticos (Claudio Kuperman),

- convidadas as Oficinas Artes do Fogo (Celeida Tostes) e Moldagens (João dos Santos). Escola de Artes Visuais. [Documentação Textual] [Prancha 45B]
- 1º a 15 de dezembro de 1978. Exposição Projeto Área Aberta de Gastão M. Henrique e equipe. [Documentação Textual]
 - 04 de dezembro de 1978. Artes Plásticas. Exposição *Espaço de Emergência, Espaço de Resistência (outubro 1975 a dezembro de 1978)*. Exposição documentos das atividades da Escola de Artes Visuais. [Documentação Textual] [Prancha 45B]
 - 05 a 15 de dezembro de 1978. Artes Plásticas. Exposição *Ritos de Passagem*. Mostra dos alunos da Oficina 3D da Escola de Artes Visuais. [Documentação Textual] [Prancha 45B]
 - 06 de dezembro de 1978. Show musical para o lançamento do disco de Luli e Lucinha. [Prancha 45]

Cineave

- 30 de março de 1978. Cineave. Apresentação de um filme super 8 de João Luiz - *Pira 72* de Sérgio Péo – *O Filme que eu não fiz* de André Parente. [Prancha 37]
- 27 de abril de [1978 ?]. Cineave. Teatro Negro de Daniel Caetano. Um Filme sobre movimentos negros pós abolição. Parque Lage. [Prancha 40]
- 05 de maio de 1978. Cineave. Filmes exibidos pelo Curso de Informação Crítica sobre fotografia e cinema do professor Alair Gomes – *Fantasia a Luz de Velas* de Van der Lindem; Curta metragem *Panta Rhei* de Haamstra; Curta metragem *Les Dernier Vacances* – Leemhart. [Prancha 37]
- 11 de maio de 1978. Cineave. Apresentação do filme *Ladrões de Cinema* de Fernando Campos. [Prancha 37]
- 20 de junho de 1978. Cineave. Filmes exibidos pelo Curso de Informação Crítica sobre fotografia e cinema do Professor Alair Gomes – Média Metragem: *Cinematographie Lumière, Le Grand Meliès, Zèro de Conduite* [de J. Vigo?], *Or Phèe* de Cocteau. Longa Metragem: *Fausto* [de] Murnau. [Prancha 37]

- 23 de junho de 1978. Cineave. Apresentação do filme *Desenho Animado – Como se faz um filme* de Luiz B. de Mello. [Prancha 37]
- 26,27,29, 30 de junho e 1º de julho de 1978. Cineave. I Mostra de Curta Metragem da ABD (Associação Brasileira de Documentação). [Prancha 37]
- 03 de julho de 1978. Cineave. Filmes exibidos pelo Curso de Informação Crítica sobre fotografia e cinema do Professor Alair Gomes. *Tabu* de Murnau, *Dr. Marbuse*. [Prancha 37]
- 06 de julho de 1978. Cineave. Projeção dos filmes super 8 de Maria Luiza Saddi, *A Montanha*, *Ponto de Vista*, *Paisagem da Janela* com a presença do crítico Mário Pedrosa. [Prancha 37]
- 10 de agosto de 1978. Cineave. Apresentação de Mostra de Super 8 com os filmes *Paredes do Quintal* de David Caetano, *Estranho Terno* de Paulo Mello, *Ecosistema* de João Luiz. [Prancha 37]
- 23 de agosto de 1978. Cineave. Apresentação de *Santuário*, *Em Busca do Ouro*, *Congonhas do Campo* de Lima Barreto, Gustavo Dahl, Humberto Mauro. [Prancha 37]
- 25 de agosto de 1978. Cineave. Filme exibido pelo Curso de Informação Crítica sobre fotografia e cinema do Professor Alair Gomes: *Pickcroket* de Roberto Bresson. [Prancha 37]
- 14 de setembro de 1978. Cineave. Apresentação de: *Trabalhos* de André, Daniel e João Luiz. *Mata Cunhã* de Lanusat. [Prancha 37]
- 02 de outubro de 1978. Cineave apresenta na Escola de Danças e na Escola de Teatro o filme *Leila Fox* de Noilton e *Teatro Brasileiro I* de Olney J. Paulo. [Prancha 37]
- 04 de outubro de 1978. Cineave apresenta no Centro de Criatividade Infanto-Juvenil os filmes *Circo* de Arnaldo Jabôr e *Caixa de Segredo* (super 8) e *A Menina que Cansou de ser Criança* (super 8). [Prancha 37]
- 09 de outubro de 1978. Cineave apresenta na Escola de Música Villa-Lobos os filmes *Mestre Ismael* de Adnor Pitanga e *Retrato de Villa-Lobos*. [Prancha 37]
- 16 de outubro de 1978. Cineave apresenta na Escola de Teatro Martins Pena e na Escola de Dança os filmes *Teatro Brasileiro II* de Olney J. Paulo e *Leucemia* de Noilton. [Prancha 37]

- 19 de outubro de 1978. Cineave apresenta na Escola de Artes Visuais VII Jornada de Salvador curta-metragem com os filmes: *Tigresa* de Wilson Barros, *Loira que Te Quero* de Inácio Katz, *O Que é? O Que é?* de Sandra Tereza e Mário Braga, *Um Filme Como Os Outros* de Luiz Martins, Claude Salmona e Marcos Jordam, *Leucemia* de Noilton. [Prancha 37]
- 26 de outubro de 1978. Cineave apresenta *Nelson Cavaquinho* de Arnaldo Jabôr e *Brasileira 5* de Humberto Mauro. [Prancha 37]
- 30 de outubro de 1978. Cineave apresenta na Escola de Artes Visuais o *Trio Elétrico* de Miguel Rio Branco. [Prancha 37]
- 9, 10 de novembro de 1978. Cineave. FOLK FILM apresenta na Escola de Artes Visuais os filmes 35mm *Maracatu*, *Caboclinhos*, *Folia do Divino*, *Bom Jesus da Lapa*, *Ticumbi*. Produção e Direção Elyseu Visconti Cavalleiro. [Prancha 37]
- 13,14,16 de novembro de 1978. Cineave. Seminário com a presença do cineasta alemão Christian Ziewer. Na ocasião foram apresentados filmes e realizados debates com o público. Colaboração do Instituto Cultural da Alemanha; Apresentação *Controle de Trabalhadores* e o longa-metragem *Querida Mãe, Vou Bem*, no dia 13 de novembro de 1978; Apresentação *Campânulas Brancas Florescem em Setembro*, no dia 14 de novembro de 1978; Apresentação *De Cabeça Erguida*, no dia 16 de novembro de 1978; Programação Extra de projeção cinematográfica do Curso [de Informação Crítica sobre] fotografia e cinema do Professor Alair Gomes. [Prancha 37]
- 17 de novembro de 1978. Cineave. Apresentação no Usacenter *Intolerance* de Griffith. [Prancha 37]
- 22 de novembro de 1978. Cineave. Apresentação no Usacenter *The Informer* (O Delator) de John Ford. [Prancha 37]
- 24 a 27 de novembro de 1978. Cineave. Prosseguimento do Ciclo *A descoberta da Montagem Cinematográfica em Hollywood*. [Prancha 37].
- 29 de novembro de 1978. Cineave. Apresentação de 4 Áudio Visuais com a colaboração dos alunos e professores da Oficina de Fotolinguagem da Escola de Artes Visuais; *O Pink [?] na República do Tupiniquim* de Bernardos Magalhães e Mário Antonio Lustosa; *Arena Janoman*; *Funeral JK – 22 de agosto de 1976*; *Nais* de Juvenal Pereira. [Prancha 37].

- 27 e 28 de novembro de 1978. Cineave. *Televisão Alternativa* – produções com VT dos estudantes do CUP [?]; *Folias do Divino – (Pentecostalismo no Brasil)*; *Trate-me Leão Asdrubal no Campus*; *Revolta (Cotidiano Operário)*; *Sente Som* (Fagner, Alceu Valença, Sueli Costa, [?], Wagner Tito, Chico Batera. [Prancha 37])

ANO 1979

- 1979. Passagem. Celeida Tostes. [Documentação Textual]
- 04 a 20 de [?] de 1979. Exposição de fotografias de Mário Cravo Netto.
- 08 a 30 de março de 1979. 4ª Exposição Mundial de Fotografia. IGBA, Stern, UNICEF. Escola de Artes Visuais. [Documentação Textual]

ANEXO 3 - Solicitação e resposta via e-sic feita ao Arquivo Nacional sobre o formulário de inscrição e candidatura do Arquivo Pessoal Rubens Gerchman no Programa Memória do Mundo no ano de 2015. Protocolo: 08850.005247/2018-51.

Pedido	
Protocolo	08850005247201851
Solicitante	THAYANE VICENTE VAM DE BERG Ver Dados
Data de Abertura	12/11/2018 09:06
Orgão Superior	MJ – Ministério da Justiça
Orgão Vinculado	AN – Arquivo Nacional
Prazo de Atendimento	03/12/2018
Situação	Respondido
Forma de recebimento da resposta	Pelo sistema (com avisos por email)
Resumo da Solicitação	Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO ano 2015 - Arquivo Pessoal Rubens Gerchma
Detalhamento da Solicitação	Solicito para fins de pesquisa acadêmica, cópia do formulário de candidatura do Arquivo Pessoal Rubens Gerchman, no Registro Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO no ano de 2015. E também cópia dos documentos que pautaram a sua nomeação e registro. Desde já obrigada.
Anexos	Não existem anexos.

Resposta	
Data da Resposta	30/11/2018 11:27
	<div style="background-color: #4CAF50; color: white; padding: 5px;"> Avalie a Resposta Recebida Sua opinião é importante para a construção da cultura de acesso à informação ★★★★★ </div>
Classificação do Tipo de Resposta	Resposta solicitada inserida no e-SIC
Resposta	<p>Prezada,</p> <p>Em atendimento a sua solicitação, segue em anexo as informações fornecidas pela Secretaria do Comitê MoWBrasil.</p> <p>Atenciosamente,</p> <p>SIC - Arquivo Nacional.</p>

ANEXO 4 – Formulário de Candidatura ao Registro Memória do Mundo do Brasil 2015

REGISTRO MEMÓRIA DO MUNDO DO BRASIL

FORMULÁRIO DE CANDIDATURA 2015

Titulo do documento /conjunto que se propõe

1.0 Resumo (máximo 200 palavras)

Proporcione una descrição breve do patrimônio documental que se nomina as razões para propô-lo. Trata-se da "vitrine" da proposta, e é melhor escrevê-la ao final. Deve incluir todos os pontos essenciais que se deseja destacar, de tal maneira que qualquer pessoa que o leia poderá entender a proposta, ainda que a leitura não tenha sido integral.

2.0 Proponente

2.1 Nome do proponente (indivíduo ou instituição)

2.2 Relação com o patrimônio documental nominado

2.3 Pessoa(s) a contatar (para informação sobre esta candidatura)

2.4 Informações para contato**Nome:****Endereço:****Telefone(s):****Número de fax:****Correio(s) eletrônico(s):****2.5 Autorização**

Certifico que tenho a autoridade para candidatar o patrimônio documental descrito neste formulário dirigido ao Registro Nacional do Brasil de Memória do Mundo.

Assinatura**Nome completo (em letras de forma, por favor)
Informe a instituição, quando seja apropriado**

Data

3.0 Identidade e descrição do patrimônio documental**3.1 Nome e detalhes descritivos do documento /conjunto que está sendo candidatado**

Em caso de se inscrito, o título exato e o nome da instituição que deve aparecer no certificado que se entrega.

Nesta parte do formulário, deve-se descrever o documento ou conjunto documental com suficientes informações para deixar claro exatamente o que se está postulando. Qualquer conjunto deve ser finito, com datas iniciais e finais.

3.2 Informações sobre a catalogação ou registro

De acordo com a proposta, poderia ser útil, para definir um conjunto, anexar seu catálogo. Se ele é demasiado volumoso e pouco prático, seria adequado uma descrição extensa, acompanhada de exemplos de catalogação, acesso ou números de registro e outras maneiras de estabelecer o tamanho e caráter de um conjunto documental.

3.3 Documentação audiovisual adequada (por exemplo, fotografias ou um DVD do patrimônio documental)

É apropriado anexar fotografias, das quais deve-se especificar pelo menos duas, arquivos de áudio ou imagens em movimento para as quais se autoriza o uso pelo Programa Memória do Mundo para fins de divulgação.

3.4 História / procedência

Descreva o que se conhece da história do conjunto ou do documento. Embora a informação possa não ser completa, deve-se oferecer a melhor descrição possível.

3.5 Bibliografia

Uma bibliografia demonstra o que outros tenham dito e escrito de forma independente acerca do patrimônio que se está propondo. Recomenda-se citar trabalhos científicos, claramente independentes tanto de sua instituição como da UNESCO.

3.6 Nomes, qualificações e endereços de até três pessoas ou organismos independentes, com o conhecimento e expertise sobre da importância e procedência do patrimônio documental.

Nome	Qualificações	Endereços (postal e/ou correio eletrônico)
------	---------------	--

1.

2.

3.

Os especialistas citados poderão ser convidados a dar suas opiniões. O Comitê MoWBrasil também poderá contatar outros especialistas, de modo a que se obtenha um bom espectro de opiniões para realizar a avaliação.

4.0 Informação jurídica

4.1 Proprietário do patrimônio documental (nome e informações para contato)

Nome: _____ Endereço: _____

Telefone(s): _____ Fax: _____ Correio(s) eletrônico(s): _____

4.2 Entidade custodiadora do patrimônio documental, caso não seja o proprietário

Nome _____ Direção _____

Telefone _____ Fax _____ Correio eletrônico _____

4.3 Status jurídico

Proporcione informações sobre a responsabilidade legal e administrativa do custodiador na preservação do patrimônio documental.

4.4 Acessibilidade

Descreva como se tem acesso aos documentos ou conjunto. Todas as restrições ao acesso devem ser explicadas abaixo.

Estimular o acesso é um objetivo básico do MOW. Consequentemente, estimula-se a digitalização que possibilita o acesso e deve-se comentar caso esteja sendo realizada ou prevista. Também devem ser apontados os fatores legais ou culturais que restrinjam o acesso.

4.5 Os direitos de autor

Descreva o status dos direitos de autor do documento ou coleção.

Quando se conhece a situação dos direitos, ela deve ser descrita. Não obstante, o status dos direitos de um documento ou coleção não tem ingerência em sua significação e não é levado em consideração quando se determina se cumpre com os critérios para a inscrição.

5.0 A avaliação segundo os critérios de seleção

5.1 Autenticidade

É o documento / conjunto o que parece ser? Estabeleceu-se de maneira confiável sua identidade e procedência?

5.2 Significação nacional

É o documento / conjunto único e insubstituível? Constituiria seu desaparecimento um empobrecimento danoso ao patrimônio da humanidade? Teve grande impacto em seu tempo e/ou dentro de uma área cultural particular no país? Teve grande influência (positiva ou negativa) no curso da história da região?

5.3 Critérios comparativos:

Atende o patrimônio algumas das seguintes provas? (Deve atender pelo menos uma delas).

5.3.1 Tempo

Evoca o documento / conjunto seu tempo (que pode ter sido de crise o de significativa mudança social ou cultural)? Representa um novo descobrimento? Ou trata-se do "primeiro de seu tipo"?

5.3.2 Lugar

Contem o documento / conjunto informação crucial sobre uma localidade importante para a história e cultura do mundo? Por exemplo: foi o próprio lugar uma influência sobre os fatos ou fenômenos representados no documento / conjunto? Descreve ambiente físico, cidades ou instituições que desapareceram?

5.3.3 Pessoas

O contexto cultural da criação do documento reflete aspectos significativos do comportamento humano, ou do desenvolvimento social, industrial, artístico ou político? Ou captura a essência de grandes movimentos, transições, avanços ou retrocessos? Ilustra a vida de indivíduos proeminentes nos campos a eles relacionados?

5.3.4 Matéria e tema

Representa a matéria e tema do documento um desenvolvimento particular de natureza histórica ou intelectual e nas ciências naturais, sociais e humanas? Ou o faz no domínio político, ideológico, desportivo ou artístico?

5.3.5 Forma e estilo

Possui o documento / conjunto valor excepcional de natureza estética, estilística ou linguística? Ou é um exemplar típico de um modo de apresentação, costume ou meio? É um exemplo de um suporte ou formato desaparecido ou em vias de desaparecimento?

5.3.6 Significação social / espiritual / comunitária

A aplicação deste critério deve refletir a significação viva: Possui o patrimônio documental impacto afetivo sobre pessoas que estão vivas? É venerado como coisa sagrada ou por suas qualidades místicas, ou reverenciado devido a sua associação com pessoas e eventos de significação? (Uma vez que aqueles que reverenciaram ao patrimônio documental por sua significação social / espiritual / comunitária, já não o fazem, ou já não vivem, perde esta significação específica e, eventualmente, poderá adquirir significação histórica.)

6.0 Informação contextual

6.1 Raridade

6.2 Integridade

7.0 Consulta com partes interessadas

7.1 Proporcione informações quanto à consulta acerca desta nomeação com as partes interessadas quanto à sua significação e preservação.

Além da própria instituição proponente, consultou-se a outras organizações ou grupos ao preparar-se esta candidatura, e em caso positivo, como foi a resposta: apotaram, foram contrárias ou fizeram comentários úteis?

8.0 Avaliação de risco

Se por alguma razão seu documento / conjunto está em risco, informe. Precise a natureza e alcance das ameaças ao patrimônio documental. Anexe uma declaração à parte se o espaço não for suficiente. A UNESCO necessita conhecer sua verdadeira situação.

9.0 Plano de gerenciamento de preservação e acesso**9.1 Existe um plano de gerenciamento para este patrimônio documental?**

SIM NÃO

Se a resposta é afirmativa, anexe esse plano. Do contrário, anexe os detalhes acerca das condições de armazenamento e guarda dos documentos.

10.0 Qualquer outra informação

Forneça informações que apoiem a inclusão deste patrimônio documental ao Registro Nacional de Memória do Mundo. Se a candidatura for bem sucedida, como utilizará esse fato para promover o Programa MoW? Acrescente uma declaração em outra folha, se necessário.

ANEXO III

DADOS SUPLEMENTARES SOBRE O DOCUMENTO OU CONJUNTO DOCUMENTAL DE NATUREZA ARQUIVÍSTICA

(O preenchimento deste formulário é obrigatório, uma vez que possibilitará o aprofundamento das informações sobre o acervo de natureza arquivística proposto e viabilizará ao MoWBrasil, posteriormente, criar e manter uma base de dados sobre os documentos ou conjuntos documentais nominados)

DESCRIÇÃO DO DOCUMENTO OU CONJUNTO DOCUMENTAL Com base na Norma Brasileira de Descrição Arquivística – NOBRADE – CONARQ (Ver em Publicações Digitais: < http://www.arquivonacional.gov.br >)	
1. Área de Identificação	
Título formal ou atribuído do documento ou conjunto documental	
Código de referência do documento ou conjunto documental	
Data ou datas-limite	
Dimensões e quantificação do acervo	
Suporte(s) documental (ais) (Especificar o(s) material(is) em que as informações estão registradas)	
2. Área de Contextualização	
Nome(s) do(s) produtor(es)	
História administrativa ou biografia do produtor (No máximo, uma lauda)	

3. Área de conteúdo e estrutura	
<p>Conteúdo do documento ou conjunto documental</p> <p>(Especificar os assuntos ou temas tratados considerados mais relevantes e que subsidiem o julgamento)</p> <p>(No máximo, uma lauda)</p>	
<p>Sistema de organização e arranjo ou catalogação do acervo</p>	

4. Área de condições de acesso e uso	
<p>Condições de acesso Especificar:</p> <ul style="list-style-type: none"> • se sem restrições – acesso livre; • se com restrições –informar a natureza das mesmas. 	
<p>Condições de reprodução (Especificar, se possível, os tipos de reprodução autorizados)</p>	
<p>Idioma (Especificar o(s) idioma(s) do(s) documento(s))</p>	
<p>Instrumentos de pesquisa (Especificar e indicar os tipos de meios de busca disponíveis – inventários, catálogos, índices, bases de dados e outros)</p>	
<p>Horário de atendimento ao público</p>	

5. Área de fontes relacionadas	
Existência de cópias e localização (Especificar a existência de cópia(s) do documento ou conjunto documental e sua localização)	
Unidades de descrição relacionadas (Especificar a existência de outras unidades documentais relacionadas, isto é, fundos ou coleções que se relacionem com o documento ou o conjunto documental proposto)	
6. Área de notas	
Notas sobre o estado de conservação do documento ou conjunto documental	
Nota sobre publicação (Listar referências das publicações, artigos e estudos produzidos a partir do documento ou conjunto documental)	