

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia

Caio Meirelles Aguiar

**GEOMETRIAS NO TEMPO:  
modos de ler e administrar mudanças  
nas videoinstalações de Rafael França**

São Paulo  
2023



Caio Meirelles Aguiar

**GEOMETRIAS NO TEMPO:  
modos de ler e administrar mudanças  
nas videoinstalações de Rafael França**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Gonçalves Magalhães.

Área de Concentração: Museologia.

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação, MAE/USP,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Meirelles Aguiar, Caio  
Geometrias no Tempo: Modos de ler e administrar  
mudanças nas videoinstalações de Rafael França. / Caio  
Meirelles Aguiar; orientadora Ana Gonçalves  
Magalhães. -- São Paulo, 2023.  
245 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Interunidades em Museologia) -- Museu de  
Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo,  
2023.

1. Museologia. 2. Arte contemporânea. 3.  
Documentação. 4. Videoinstalação. 5. Rafael França. I.  
Gonçalves Magalhães, Ana, orient. II. Título.

Bibliotecária responsável:  
Monica da Silva Amaral - CRB-8/7681

Caio Meirelles Aguiar

**GEOMETRIAS NO TEMPO:  
modos de ler e administrar mudanças  
nas videoinstalações de Rafael França**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência.

Área de Concentração: Museologia

---

Profª Drª Ana Gonçalves Magalhães – MAC USP (Orientadora)

---

Profª Drª Priscila Almeida Cunha Arantes - PUC-SP (Banca Examinadora)

---

Profª Drª Mirtes Cristina Marins de Oliveira - UAM (Banca Examinadora)

São Paulo, 08 de março de 2023.



## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer inicialmente à minha orientadora, Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, por ter aceitado e incentivado este projeto. Em segundo lugar, agradeço a todos que cederam seu tempo e conhecimento através de entrevistas para que essa história pudesse ser contada: Ivo Mesquita, Fernando Piola, Regina Silveira, Helouise Costa, Hugo França e Mario Ramiro. Agradeço também à equipe de Acervo do MAC/USP pelo constante apoio: Cristina Cabral, Michelle Alencar e Marília Lopes. Aos convidados presentes na banca de Qualificação: Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Priscila Arantes. À minha mãe, Maria Lucinda, e Anaelisa, minha companheira. Por fim, agradeço a Rafael França, pela obra que continua a ensinar e apontar caminhos.



## RESUMO

Esta pesquisa de mestrado investiga possíveis abordagens de atualização e conservação de obras de arte construídas a partir de tecnologias em vias de obsolescência. Para tal, toma como estudo de caso as videoinstalações apresentadas pelo artista brasileiro Rafael França entre 1980 e 1982. De maneira concomitante, a pesquisa analisa também de que modo os documentos relacionados a estas instalações, todos sob guarda do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC/USP) desde a morte do artista em 1991, poderiam orientar uma nova compreensão e exibição destes trabalhos dentro do museu.

Palavras-chave: Museologia; Arte contemporânea; Documentação; Videoinstalação; Rafael França.



## **ABSTRACT**

This master's research investigates possible approaches for updating and conserving works of art built using technologies that are on the verge of obsolescence. To do so, it takes as a case study the video installations presented by the Brazilian artist Rafael França between 1980 and 1982. Concomitantly, the research also analyzes how the documents related to these installations, all under the custody of USP's Museum of Contemporary Art (MAC/USP) since the artist's death in 1991, could guide a new understanding and exhibition of these works inside the museum.

Keywords: Museology; Contemporary art; Documentation; Video installation; Rafael França.



## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Rafael França nos Laboratórios do Art Institute of Chicago, anos 1980
- Figura 2: Fotocópia da Carta Testamento de Rafael França
- Figura 3: Fotocópia do recibo que confirma o recebimento do Espólio Rafael França
- Figura 4: Television Sets (1980) – Planta baixa.
- Figura 5: Televisions Sets (1980) – Registro fotográfico
- Figura 6: Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.1
- Figura 7: Polígonos Regulares (1981) – Planta baixa
- Figura 8: Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.2.
- Figura 9: Polígonos Regulares (1981) – Registros fotográficos
- Figura 10: Third Commentary (1981) – Registro fotográfico
- Figura 11: Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.2.
- Figuras 12 e 13: Commentary IX (1982) – Registros fotográficos
- Figura 14: Polígonos Regulares (1981) – montagem 2011
- Figura 15, 16 e 17: Rafael França, Textos datilografados.
- Figura 18: Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.1.
- Figura 19: Bruce Nauman, *Think*, 1993
- Figura 20: Bruce Nauman, *Think*, 1993/2009



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>1. O PROCESSO DE INCORPORAÇÃO.....</b>	<b>23</b>
1.1 O processo de incorporação do arquivo de Rafael França pelo MAC USP..	23
1.2 A pesquisa e identificação do arquivo do artista.....	27
1.3 A catalogação do arquivo do artista.....	32
<b>2. AS VIDEOINSTALAÇÕES E SUA DOCUMENTAÇÃO.....</b>	<b>41</b>
2.1 Television Sets (1980).....	41
2.2 Polígonos Regulares (1981).....	43
2.3 Third Commentary (1981).....	45
2.4 Commentary IX (1982).....	46
<b>3. MODOS DE LER E ATUALIZAR AS INSTALAÇÕES DE RAFAEL FRANÇA.....</b>	<b>53</b>
3.1 Conceito e suporte.....	53
3.2 Administrar mudanças: interpretações e reconfigurações no tempo.....	65
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>83</b>
<b>APÊNDICE A — ENTREVISTAS TRANSCRITAS.....</b>	<b>87</b>







## APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa de mestrado tem como objeto de estudo um recorte específico do espólio pertencente ao artista Rafael França (Porto Alegre, 1957-1991), arquivo doado ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) pouco depois da morte do artista em agosto de 1991. Este vasto arquivo, fonte para a incorporação de 80 obras à coleção do museu (fotocópias em papel, *offsets*, fotografias e filmes), permanece até hoje sob análise e catalogação da Seção de Catalogação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). É a partir deste trabalho em andamento que se abre a oportunidade para analisar mais atentamente as escolhas feitas pelo museu sobre alguns dos itens deste arquivo, assim como suas consequências para a manutenção do legado do artista e a disponibilização de sua obra ao público.

Dentro do vasto volume de materiais contido no espólio (190 rolos de filme, 07 fitas sonoras e 03 pastas contendo obras em papel e arquivo pessoal), o foco desta pesquisa está voltado para os itens relacionados a 4 videoinstalações exibidas publicamente por Rafael França entre os anos de 1980 e 1982. Apesar destes itens (distribuídos em diferentes tipologias, como desenhos técnicos, fotografias e textos) fornecerem muitas informações sobre o conceito e montagem técnica destas instalações, o fato deles terem sido incorporados pelo MAC USP como "arquivo documental" impediu que qualquer iniciativa de remontar e exibir esses trabalhos pudesse vir à tona.

Desta forma, o objetivo desta investigação é dividido em 3 principais eixos:

- 1) Compreender de que maneira o MAC USP recebeu e interpretou a documentação referente a essas videoinstalações, assim como o resultado dessa leitura pode ter dificultado a exibição dessas obras.
- 2) Analisar os itens referentes a cada uma das obras e, em paralelo ao modo com que os conceitos e suportes técnicos se relacionam no corpo de trabalho de Rafael França, especular se esses documentos poderiam orientar uma nova exibição com

equipamentos contemporâneos que não comprometam as intenções originais do artista.

3) Incentivar que as duas instâncias hoje responsáveis pela obra de Rafael França (família do artista e MAC USP) possam dialogar e firmar um acordo para rerepresentar estas 4 videoinstalações dentro do museu, evento que – além de fazer jus à importância destas obras – poderia tornar mais visível ao público os resultados da pesquisa acadêmica realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus/USP).

Esta pesquisa pretende demonstrar que, se por um lado Rafael França era um artista que reconhecidamente se preocupava com a documentação do processo construtivo de seus trabalhos, registrando-o em cadernos pessoais, roteiros, desenhos instrutivos, textos e imagens; por outro, o recebimento e compreensão do vasto material contido no espólio mostrou-se um grande desafio para o MAC USP, uma vez que ele foi entregue ao museu por amigos pessoais do artista sem uma catalogação “oficial” ou distinção clara entre obras de arte e documentação pessoal.

A escolha dessa problemática como objeto catalisador de uma pesquisa de mestrado, realizada dentro de um Programa de Pós-Graduação em Museologia, justifica-se não apenas pelos processos institucionais que podem ser revelados (incorporação, tratamento, extroversão), mas principalmente pelas consequências que esses processos podem ter sobre a preservação de obras de arte complexas, que tipo de tratamento diferenciado elas exigem dos museus contemporâneos e como as obras de artistas de imensa relevância podem desaparecer se esses tratamentos museológicos diferenciados não forem completamente compreendidos e regularizados dentro das instituições que as abrigam.

Visando trazer à tona essas questões a partir do estudo de caso selecionado, esta dissertação se estrutura da seguinte maneira: o primeiro capítulo desta dissertação, focado no processo de doação do Espólio Rafael França ao MAC USP, busca esclarecer como este arquivo chegou ao museu e quais foram as primeiras tratativas, projetos de pesquisa e decisões que levaram à sua catalogação do modo como se encontra hoje.

O segundo capítulo, por sua vez, apresenta quais são os documentos que se referem às 4 videoinstalações em questão e se eles são suficientes para a

compreensão do funcionamento técnico, escala e “experiência” originalmente proposta pelo artista para cada trabalho. Em seguida, busca-se reforçar a importância de um olhar multidisciplinar e discursivo sobre esses documentos para que se possa, a partir deles, não apenas contar a história (e as potencialidades atuais) deste recorte específico dentro da produção artística de Rafael França, mas também especular acerca dos meios de reapresentação dessas obras.

O terceiro e último capítulo, dividido em duas partes, busca primeiro esclarecer as complexas relações entre conceito e suporte técnico que até hoje tornam as videoinstalações do artista tão desafiadoras em sua catalogação e exibição. Em seguida, o capítulo se encerra propondo uma abordagem de preservação que poderia conciliar de maneira respeitosa e pragmática estas mesmas complexidades, buscando garantir não apenas a sobrevivência destes trabalhos, mas também um meio para que eles possam ser experimentados pelo público em toda a sua potencialidade contemporânea, conectados e ancorados no tempo atual, e não reduzidos apenas a relíquias de uma prática artística histórica.

Após as considerações finais, uma sessão anexa traz a transcrição completa de entrevistas realizadas pelo autor junto a arquivistas do MAC USP: curadores, familiares, artistas e amigos pessoais de Rafael França, todos importantes personagens que tiveram participação ativa na história deste arquivo.

Figura 1: Rafael França nos Laboratórios do Art Institute of Chicago, anos 1980.



Fonte: COSTA, Helouise (Org.) **Sem medo da vertigem**: Rafael França. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997.

Ainda no escopo desta apresentação, faz-se necessário esclarecer a relevância da obra de Rafael França e como ela se insere no contexto da videoarte e do cenário artístico nacional daquela época.

França foi iniciado no desenho e litografia durante a adolescência. Em 1978 o artista partiu de Porto Alegre, sua cidade natal, para estudar na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde, encorajado pela artista e professora Regina Silveira (1939), desenvolve intenso trabalho em gravura. É exatamente nesta mesma época que o artista passa a frequentar cursos livres no Centro de Estudos ASTER, espaço onde Regina Silveira, em conjunto com os artistas Julio Plaza (1937-2003), Donato Ferrari (1933) e o professor e curador Walter Zanini (1925-2013), incentivavam uma prática experimental e multimídia entre os alunos. De acordo com Silveira:

De fato, o que Rafael queria, quando se mudou para São Paulo, era se aproximar dos novos meios da arte e, mais especificamente, aprender procedimentos fotográficos de impressão (...). O período em que concentra toda a sua produção de gravuras corre paralelo à realização dos primeiros experimentos com vídeo. Esta aparente contaminação entre as duas atividades de Rafael parece ter sido facilitada pela existência de equipamentos e trabalhos de vídeo no próprio Centro ASTER.<sup>1</sup>

Rafael França, em texto escrito em 1983, relata sobre seu trabalho e sobre suas preocupações acerca das diferentes linguagens que, neste período, começam a se sobrepor:

Meu trabalho com vídeo começou de uma maneira mais ou menos inesperada. Em 1979/80 estava trabalhando em São Paulo no Centro de Estudos ASTER com Regina Silveira em offset. Recebi então alguns catálogos de trabalhos em videoinstalação de artistas como Buck Schwarz, Takahiko Imura e Nam June Paik. Estes projetos tiveram forte impacto em mim e me levaram a pensar em alguns problemas para videoinstalações.<sup>2</sup>

Após dedicar o ano de 1979 a intervenções urbanas realizadas por meio do grupo 3Nós3, criado junto aos colegas Hudinilson Jr. (1957-2013) e Mário Ramiro (1957), Rafael França investe no desenvolvimento de suas videoinstalações entre 1980 e 1982, ano em que o artista recebe uma bolsa de estudos para continuar suas pesquisas no Art Institute of Chicago nos Estados Unidos ;é essa contaminação entre mídias — como será exemplificado mais à frente — que torna a produção realizada por Rafael França neste período tão conceitualmente radical e relevante.

Conforme avança em seus experimentos, o artista passa a distanciar objetos do vidro da máquina de xerox, tratando-a como uma grande máquina fotográfica. Ao mesmo tempo, as imagens transmitidas em suas videoinstalações derivam,

---

<sup>1</sup> SILVEIRA, Regina. Gravuras no limite: a obra gráfica de Rafael França. *In*: COSTA, Helouise (Org.) **Sem medo da vertigem**: Rafael França. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997. p. 22.

<sup>2</sup> Rafael França, Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983. Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

conceitualmente, da observação de máscaras recortadas em fotocópias e *offsets* impressos. Regina Silveira afirma que: “Se os acontecimentos puramente visuais da obra impressa estão impregnados pelas primeiras experiências em videoinstalações, essas, por sua vez, são pensadas como geometrias no tempo”.<sup>3</sup>

Em Chicago, a partir de 1982, França ainda trabalha em algumas videoinstalações antes de se dedicar integralmente a uma pesquisa em videoarte que dialogava intensamente com a geração anterior. De acordo com o pesquisador e teórico da imagem em movimento Arlindo Machado (1949-2020), no Brasil, toda a primeira geração de criadores do vídeo (Antônio Dias, Ana Bella Geiger, Ivens Machado, Sônia Andrade, Julio Plaza, entre outros) era constituída por nomes que, em geral, já haviam sido consagrados no universo das artes plásticas<sup>4</sup>. Os trabalhos produzidos por esta geração surgiam naquele momento como experimentações inseridas em um corpo de trabalho mais amplo, alinhadas a um projeto de expansão das possibilidades experimentais da arte. No entanto, no processo criativo de cada artista, o vídeo nunca chegou a ser encarado com exclusividade, tratava-se de um meio que, apesar de seu diferencial baixo custo de produção e vantajoso sigilo — não era necessário recorrer à revelação de imagens em laboratórios tradicionais que, naquele tempo, funcionavam como centros estratégicos de vigilância do regime militar — ainda era abordado por artistas como mais um meio entre outros. Segundo Arlindo Machado:

Às vezes era mesmo difícil compreender os trabalhos de videoarte fora do conjunto da obra do autor. Não se buscava ainda explorar as possibilidades de linguagem próprias do vídeo. Essa situação só seria modificada um pouco mais tarde, quando uma nova geração, mais comprometida com a exploração dos recursos retóricos da imagem eletrônica, entrasse finalmente em cena. Essa será a geração de Rafael França.<sup>5</sup>

Ainda segundo o autor, a maioria dos trabalhos produzidos pela primeira geração da videoarte brasileira consistia fundamentalmente no registro do gesto performático do artista realizado em frente, ou em confronto, com a câmera. A título

---

<sup>3</sup> SILVEIRA, op. cit., p. 29.

<sup>4</sup> MACHADO, Arlindo. Uma experiência radical de videoarte. *In*: COSTA, Helouise (Org.) **Sem medo da vertigem**: Rafael França. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997. p. 76

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 76.

de exemplo, Arlindo menciona o vídeo *Marca registrada* (1975), trabalho no qual a artista Letícia Parente se deixa filmar bordando as palavras “made in brazil” em seu próprio pé.

Num certo sentido, a experiência dos pioneiros brasileiros fazia eco com uma certa ala do vídeo norte-americano do mesmo período, representada por gente como Vito Acconci, Joan Jonas e Peter Campus, cuja obra consistia – como observou na época Rosalind Krauss – em colocar o corpo do artista entre duas máquinas (a câmera e o monitor), de modo a produzir uma imagem instantânea, como a de um Narciso mirando-se no espelho.<sup>6</sup>

No livro *Video art: the first fifty years*, a autora e curadora norte-americana Barbara London, a principal responsável pelo Museu de Arte Moderna de Nova York ter iniciado ainda na década de 1960 sua coleção de videoarte, relembra como o caráter de instantaneidade foi um dos principais aspectos que logo de início separou, tanto de maneira técnica quanto conceitual, a produção em vídeo dos filmes produzidos em 35mm.

Materialmente, filmes 35mm podem ser vistos contra a luz, ou seja, se você ergue uma tira de filme revelado, você verá imagens individuais (chamadas de frames). Se você tem em mãos um fragmento de fita de vídeo, não poderá ver nada além de uma tira de plástico marrom: a informação visual é um sinal eletrônico que é gravado magneticamente sobre a fita e necessita de uma máquina para ser vista. Filmes 35mm requerem ser enviados a um laboratório para que sejam revelados antes de serem projetados, enquanto imagens filmadas em vídeo podem ser vistas no mesmo momento em que um monitor é ligado à câmera filmadora (...) A qualidade ‘ao vivo’ é uma característica fundamental do vídeo e uma importante distinção dos filmes tradicionais.<sup>7</sup>

Se por um lado, França dará continuidade nos anos 1980 ao projeto estético e experimental dos pioneiros que buscavam nas décadas de 1960 e 1970 se desvinciliar das amarras formais e econômicas do mercado institucional da arte; por outro, ele será um dos primeiros brasileiros a romper com a concepção meramente instrumental do vídeo, até então encarado como simples dispositivo de registro. A sua geração, posteriormente conhecida como a geração do vídeo independente, tem como horizonte não mais o refinado e exclusivo circuito dos museus e galerias de arte —

---

<sup>6</sup> Ibid, p. 77.

<sup>7</sup> LONDON, Barbara. **Video art: the first fifty years**. Londres: Phaidon Press, p. 11, tradução nossa.

onde se exibiam os trabalhos da primeira geração —, mas o universo da comunicação em massa, da MTV e da televisão popular. É nesse contexto que, a partir de 1983, a narrativa dos vídeos de Rafael França, elíptica e descontínua, passa a explorar (e distorcer) os próprios elementos constitutivos do meio, como a sincronia entre som e imagem, alternância entre cortes rápidos e lentos e imagens propositalmente embaçadas e fora de foco. Ao tornar seus amigos, bem como a si mesmo, personagens dos seus vídeos, Rafael França expandiu também os limites de uma narrativa que transitava entre o ficcional e o documental.

Após passar o restante da década de 1980 dando aulas e trabalhando em sua produção pessoal em Chicago, a vida de Rafael França foi precocemente interrompida pela AIDS em maio de 1991. Hoje, reconhecido como autor de uma das obras mais coerentes e sistemáticas entre os artistas brasileiros que experimentaram com a imagem em movimento, seus trabalhos fazem parte do acervo de instituições como Museu Reina Sofia (Madrid, Espanha), Museu de Arte Contemporânea (MAC USP), Museu de Arte Moderna (São Paulo) e Associação Videobrasil (São Paulo). Sua obra foi também apresentada em importantes exposições como: *16ª Bienal de Lyon* (França, 2022), *United by AIDS* (Migros Museum, Zurique, 2019), *Histórias da Sexualidade* (MASP, São Paulo, 2018), *EXPOPROJEÇÃO 1973-2013* (SESC Pinheiros, São Paulo, 2013) e *Speaking Out* (MoMA, Nova York, 1992).

## 1. O PROCESSO DE INCORPORAÇÃO

Antes de abordar a documentação referente às videoinstalações de Rafael França, faz-se necessário compreender qual o contexto da doação de seu espólio ao MAC USP assim como seu processamento e incorporação ao acervo ao longo dos anos e seu atual estado catalográfico. Para tanto, foram utilizadas fontes bibliográficas relacionadas aos documentos existentes no próprio acervo, assim como entrevistas realizadas junto àqueles que atuaram nesse processo. A partir desta pesquisa, o processo foi classificado em três etapas que serão apresentadas a seguir

### 1.1 – O processo de incorporação do arquivo de Rafael França pelo MAC USP

O livro *Sem medo da vertigem: Rafael França*, publicado em 1997 pelo Paço das Artes/USP e organizado pela professora e curadora Helouise Costa, foi a primeira publicação a compilar e analisar o material contido no Espólio Rafael França, em posse do MAC USP desde 1991. Logo no Prefácio, a artista e amiga de França, Regina Silveira, descreve o seu último encontro com o artista em março de 1991:

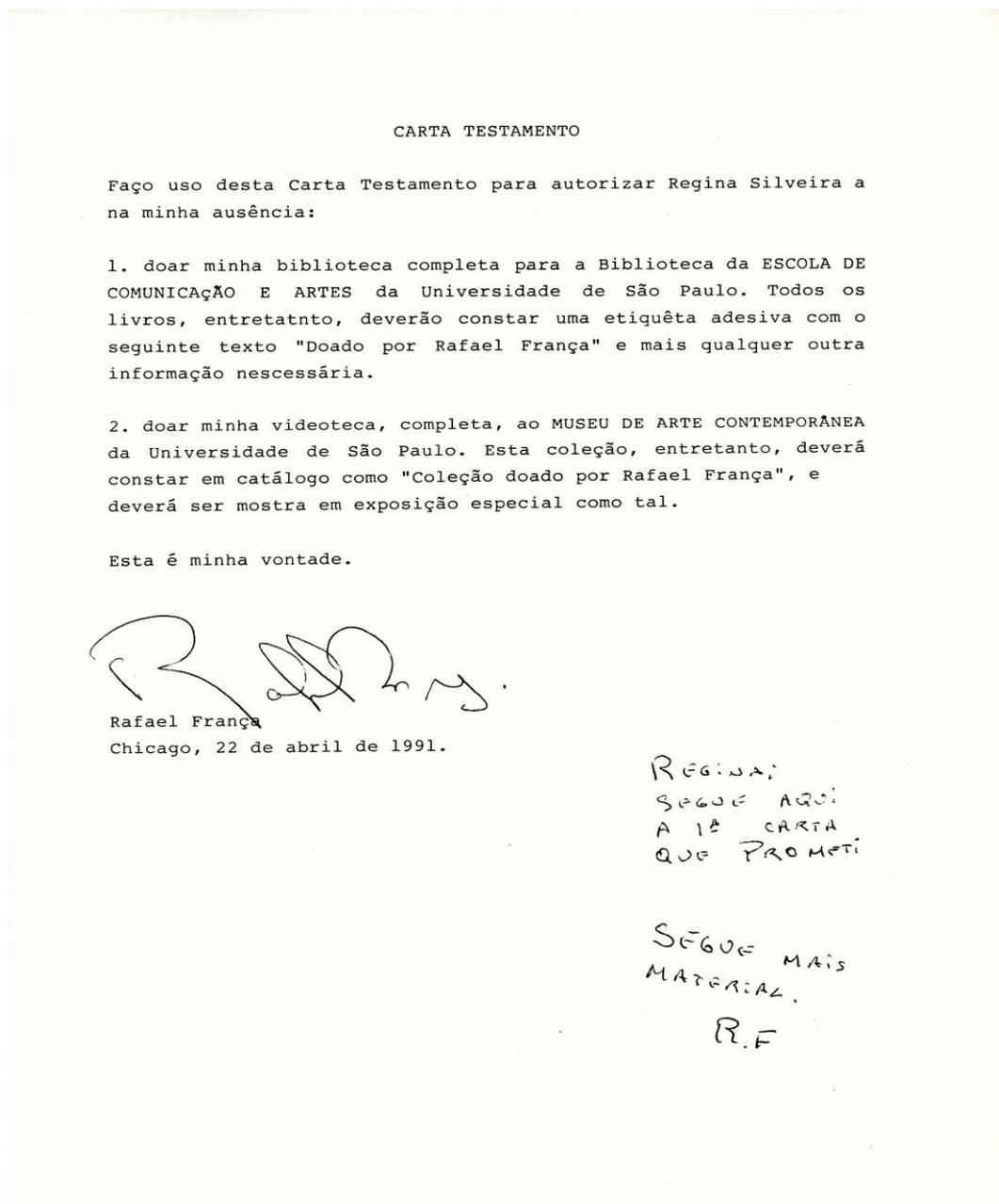
O encontro em Chicago, a pedido de Rafael, tinha uma pauta específica, para tratar do destino de sua produção e da realização de uma publicação sobre a totalidade de seu trabalho, coisas que me pedia para coordenar. Há meses ele estava concentrado na preparação da publicação, que dizia ser seu derradeiro objetivo. Organizava a documentação de sua produção e escolhia os possíveis colaboradores que fariam abordagens específicas, pontuais aos diversos aspectos e meios envolvidos no seu trabalho.<sup>8</sup>

Este depoimento comprova que, ciente da debilitação que o vírus do HIV causava à sua saúde, o artista tinha pressa em organizar e definir o destino de seus arquivos. Em 22 de abril de 1991, Rafael França redige e assina uma Carta Testamento, documento também em posse do MAC USP, onde oficializa suas intenções. A carta segue reproduzida abaixo.

---

<sup>8</sup> SILVEIRA, Regina. Prefácio. Uma resposta no tempo. In: COSTA, Helouise (Org.) **Sem medo da vertigem: Rafael França**. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997. p. 11.

Figura 2: Fotocópia da Carta Testamento de Rafael França



Fonte: **Fotocópia da Carta Testamento de Rafael França**, 22/04/1991.  
Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

O documento de 1991 define a separação do material que Rafael França pretendia doar em dois grupos e define seus respectivos destinos: o primeiro deles, a sua biblioteca pessoal completa deveria ser doada à Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA/USP). Depois, sua videoteca completa que deveria ser doada ao MAC USP, a fim de ser preservada e exibida pela instituição.

Após a morte de Rafael França em maio do mesmo ano, o amigo do artista Marcelo Araújo enviou em 9 de julho de 1991 uma carta em que descreve à Regina Silveira as primeiras ações que visavam cumprir a doação, assim como suas preocupações. Abaixo é transcrito um trecho selecionado deste documento:

Nos dias anteriores à sua última partida para os EUA, Rafael havia me falado bastante de sua ideia do catálogo e do destino de suas obras. Acho que foi muito importante ele ter escrito a Carta Testamento, porque me parece que, infelizmente, os temores face a uma suposta posição familiar pouco construtiva parecem estar se concretizando (...). Por conta deste 'temor familiar', e com o apoio do Geraldo, fomos, eu e Florian, ao apartamento do Rafael e trouxemos para minha casa todo o seu acervo de documentos, fotografias, obras sobre papel e projetos. É uma quantidade de material bastante grande, que acredito será fundamental para a elaboração do catálogo. Como Rafael não deixou nenhuma disposição sobre este material, ficamos com receio que a família poderia, inconsciente de sua importância, dar-lhe algum destino impróprio.<sup>9</sup>

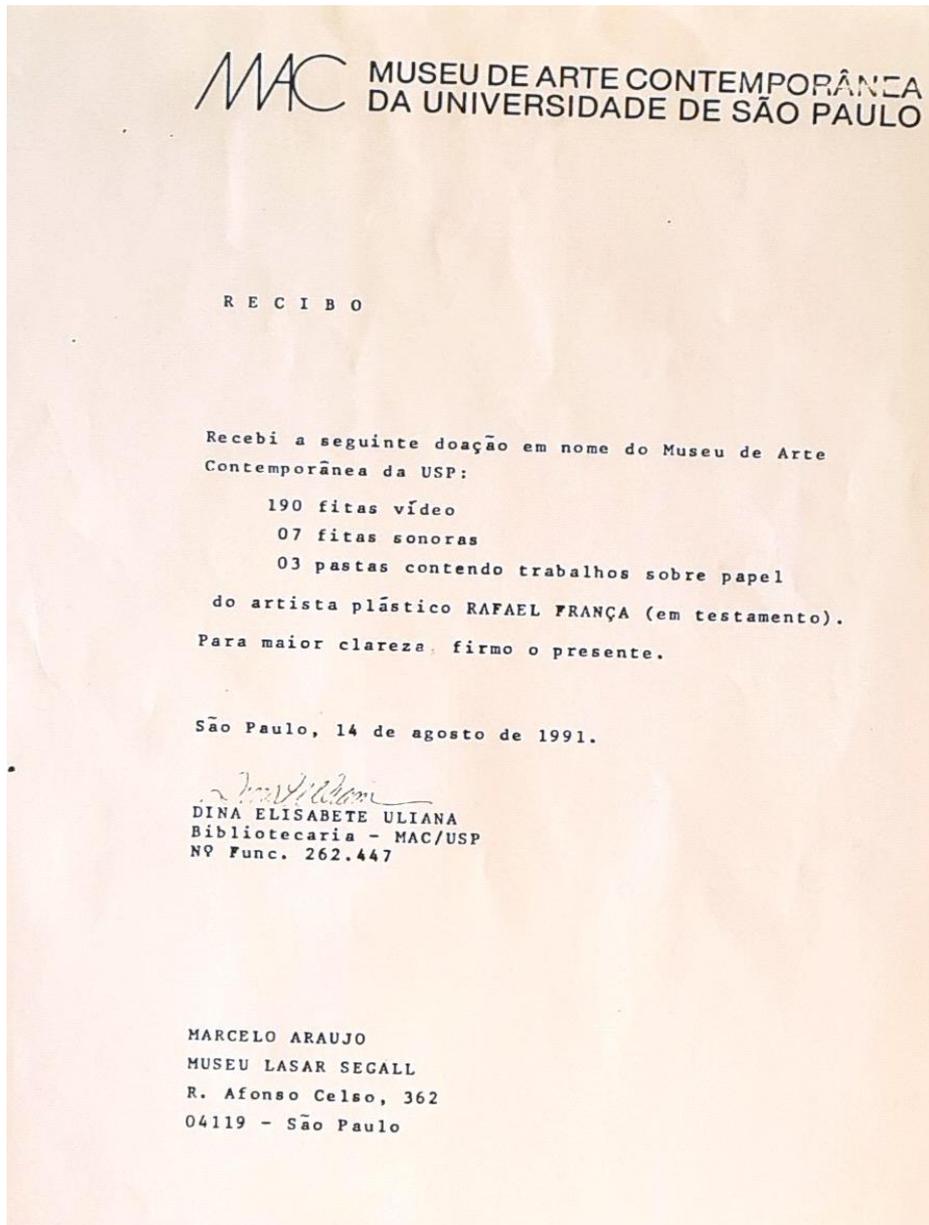
Este trecho menciona especificamente algo que é de grande importância para esta pesquisa, uma vez que Marcelo Araújo relata a existência de um vasto material documental que não se encaixa nos dois grandes grupos (biblioteca e videoteca) identificados por Rafael França em sua Carta Testamento, além disso expressa sua preocupação com o fato do artista não ter deixado nenhuma indicação sobre qual deveria ser o seu destino. Tudo leva a crer que, entre estes documentos que estavam no apartamento do artista em São Paulo, encontravam-se todas as fotografias, desenhos técnicos e textos que descrevem o funcionamento das videoinstalações realizadas pelo artista no início da década de 80.

O recibo de entrada da doação, emitido pelo museu em 14 de agosto de 1991, comprova a transferência de um arquivo que vai muito além da "videoteca" indicada por Rafael França em sua Carta Testamento.

---

<sup>9</sup> Fotocópia da Carta de Marcelo Araújo endereçada a Regina Silveira (9/07/1991). Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

Figura 3: Fotocópia do recibo que confirma o recebimento do Espólio Rafael França



Fonte: **Fotocópia do recibo que confirma o recebimento do Espólio Rafael França**, 14/08/1991.  
Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

Entrevista realizada com Fernando Piola, documentalista do Acervo MAC USP desde 2009, indicou que o museu destina, hoje, doações de arquivos pessoais de artistas sempre ao Arquivo Histórico do museu, onde são disponibilizados para consulta interna e externa. No entanto, este departamento foi criado apenas em 1996, cinco anos após a chegada do Espólio Rafael França ao museu, razão pela qual este material foi direcionado ao Arquivo da Catalogação de Acervo Artístico, onde

permanece até hoje sob processamento. No trecho transcrito abaixo, Piola explica o motivo pelo qual, mesmo depois da criação do Arquivo Histórico, o espólio ainda não ter sido enviado ao Arquivo Histórico — que seria seu destino correto:

No MAC, temos o Arquivo Histórico e o Arquivo da Catalogação do Acervo Artístico. Quando vem esse material que é de espólio, esses arquivos ficam por tradição no Arquivo Histórico. Essa documentação do Rafael ficou no Acervo Artístico, por ora, pela simples razão de que era uma coleção muito grande, muito complexa de ser catalogada por causa dos vídeos que precisava abrir, ler, tal. Precisava ser acessado, então era um material que a gente precisava consultar com muito afinho, então por isso que não foi para o Arquivo Histórico, onde seria o seu lugar institucional (...) Não foi até hoje porque a gente não terminou. Ele continua no Arquivo da Catalogação do Acervo Artístico.<sup>10</sup>

## 1.2 – A pesquisa e identificação do arquivo do artista.

Em entrevista realizada com a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Helouise Costa, colaboradora do MAC USP desde 1993, foi possível compreender o tratamento dado ao Espólio Rafael França nos primeiros anos após a doação. A professora e curadora afirma que, após permanecer intocado entre 1991 e 1994, ela foi a primeira profissional do MAC USP a se debruçar sobre este vasto arquivo. Segundo Costa:

No momento em que eu comecei a olhar as pastas, eu percebi que havia uma organização muito bem pensada pelo próprio Rafael. As pastas eram montadas como se fossem dossiês mesmo (...). Optamos por não desmembrar as pastas, não mexer de maneira significativa na organização que ele mesmo propôs, né? Porque ela era muito orgânica e ele realmente tinha uma preocupação muito grande em arquivar os documentos e toda a trajetória dele. A gente via que tinha, ali, uma vontade do artista já de deixar o seu legado organizado<sup>11</sup>.

Apesar de não chegarem a compor o que poderia ser descrito como uma catalogação detalhada, as pastas mencionadas por Helouise Costa organizavam

---

<sup>10</sup> PIOLA, Fernando. Entrevista com Fernando Piola realizada em 30/08/2021. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (42 min.). A entrevista na íntegra pode ser encontrada transcrita no Apêndice A desta dissertação.

<sup>11</sup> COSTA, Helouise. Entrevista com Helouise Costa realizada em 07/02/2022. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (1h 10 min.). A entrevista na íntegra pode ser encontrada transcrita no Apêndice A desta dissertação.

diferentes conjuntos de trabalho de acordo com data e técnica, o que revela a dedicação de Rafael França em deixar um legado bem organizado. O fato de haver pastas individuais para a documentação de cada uma de suas videoinstalações reforça a importância destes trabalhos para o próprio artista.

Realizar uma triagem inicial de todo o conteúdo e a partir dele produzir uma exposição e publicação foi o primeiro projeto da então recém-contratada Helouise Costa dentro do museu, missão encomendada por Gabriela Wilder, naquela época Chefe da Divisão Científica. Helouise Costa se ocupou então desta curadoria entre o início de 1994 e 1997, quando o catálogo *Sem medo da vertigem: Rafael França* foi publicado pelo Paço das Artes e a exposição *Rafael França: Obra Gráfica 1979-1981* foi montada na antiga sede do museu na Cidade Universitária da Universidade.

Costa destaca em entrevista:

Eu entrei no museu em novembro de 93 (...) E quando eu entrei, a chefe da Divisão de Pesquisa, que na época se chamava Divisão Científica, me solicitou que assumisse esse arquivo, essa doação (...) era uma coisa enorme em termos de trabalho e em termos de responsabilidade. (...). Por sorte, eu tinha trabalhado três anos antes no arquivo público d'O Estado de São Paulo. Eu era responsável pelo arquivo fotográfico do jornal Última Hora. E por conta disso, eu tinha tido, já, um grande contato com teoria arquivística e foi nisso que eu me baseei para dar essa entrada nesse material. Mas eu não tinha nenhuma experiência com arquivos de artistas, muito menos com as questões de arte contemporânea. Então isso foi realmente um problema, nesse primeiro momento.<sup>12</sup>

Comentando sobre o processo de análise deste vasto arquivo (190 fitas de vídeo, 7 fitas sonoras e 3 pastas repletas de obras em papel e documentos variados), Helouise Costa afirma que, ao iniciar esta pesquisa e triagem em 1994, logo solicitou assistência a pessoas próximas ao artista que pudessem ajudar na distinção entre obras artísticas e documentação pessoal, naquele momento o seu maior desafio. Arlindo Machado, professor e pesquisador referência nas áreas de arte e tecnologia, ajudou a identificar os trabalhos em videoarte de Rafael. Os artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro (parceiros de Rafael no grupo 3Nós3) auxiliaram na identificação de obras em papel e xerografia ligadas ao trio. Hugo França, irmão do artista, prestou consultoria técnica na montagem de um *videowall* que exibiu diferentes vídeos de Rafael França na exposição realizada em 1997. A artista Regina Silveira, no entanto, foi a principal responsável por auxiliar Helouise Costa ao longo de todo o projeto. A

---

<sup>12</sup> Ibidem.

professora ainda relata:

Quando eu comecei a pesquisar as obras em papel percebi que havia muita coisa ali misturada, que era coisa de arquivo, e eu não tinha condição de fazer essa separação, essa classificação. Então eu contei com a Regina Silveira. Ela veio ao museu inúmeras vezes. A gente trabalhou durante meses<sup>13</sup>.

Segundo a curadora, Silveira visitou frequentemente o MAC USP entre 1994 e 1997, sempre com o objetivo de ajudar a triar e compreender as variadas tipologias e linguagens com as quais Rafael França trabalhava. A curadora afirma também que, na época, o museu considerou a artista e amiga de França como a pessoa ideal para realizar esta tarefa, tanto por sua proximidade pessoal com o artista, quanto por seu conhecimento crítico e teórico sobre o desenvolvimento experimental da obra. Não à toa, Regina Silveira contribuiu também com alguns dos principais ensaios que integram o catálogo *Sem medo da vertigem: Rafael França*.

(...) era um trabalho pra subsidiar a escolha das obras que iriam entrar na exposição de 97. Então a Regina, olhando tudo aquilo, ela falava, 'Olha, isso aqui é obra. Isso aqui foi o exercício que ele fez na disciplina que ele fez comigo. Isso aqui ele produziu com não sei quem. Isso aqui foi do 3Nós3'. Então ela tinha um conhecimento enorme e muito detalhado sobre a produção dele. E essa triagem, essa classificação, foi fundamental para depois subsidiar o próprio trabalho de catalogação que mais tarde foi feito pelo setor de documentação do MAC<sup>14</sup>.

Em julho de 2022, o autor desta pesquisa teve oportunidade de entrevistar Hugo França, irmão do artista e atual responsável pelos direitos autorais da obra de Rafael França. Ao longo de toda a conversa Hugo França foi enfático sobre suas preocupações a respeito do MAC USP ter ou não condições de lidar com os desafios que a complexa obra de Rafael França impunha ao museu no momento da doação, como fica claro no trecho que segue:

Essa história do acervo do Rafael no MAC... nesse sentido, tinha uma deficiência muito grande. A Helouise lutava com isso, não sei como, porque não tinha recursos, não tinha gente capacitada. Enfim, eu sempre vi o MAC bastante desorganizado nesse sentido (...). Você não imagina o tanto que o Hudinilson Jr. me incomodou pra eu tirar isso tudo do MAC. Porque ele achava, e com alguma razão, que o MAC não tinha capacidade nenhuma pra

---

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

ter esse acervo do Rafael lá (...). A estrutura do MAC era muito carente nessa época. Se não fosse a Helouise, uma pessoa como a Helouise, esse negócio possivelmente não estaria nada organizado<sup>15</sup>.

As preocupações de Hugo França, apesar de justas, são desproporcionais e exageradas em relação ao contexto museal da época. Como será destacado mais à frente, junto ao terceiro capítulo desta dissertação, foi apenas na virada da década de 1990 para 2000 que a pesquisa museológica e a criação de diversos grupos de estudo e associações internacionais se intensificou em busca de melhores formas de preservar e documentar obras complexas em arte contemporânea. Sendo assim, o MAC USP no início dos anos 1990 não estava menos capacitado em relação a o que se fazia em outras instituições pelo mundo. Na introdução ao livro *Futuros Possíveis: Arte, museus e arquivos digitais*, a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Ana Gonçalves Magalhães, atual Diretora e Professora Associada do MAC USP, confirma como o museu, ao longo de seu meio século de existência, sempre buscou atualizar e rever criticamente os seus procedimentos de catalogação, assim como essa atividade influenciou amplamente o modo com que uma obra é compreendida e *conceituada*. Após mencionar os diferentes momentos em que catalogações atualizadas foram produzidas pela direção e equipe do museu (1973, por Walter Zanini; 1988, por Aracy Amaral; 1992, por Ana Mae Barbosa; 2008, pelo Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, do qual Ana Magalhães era então coordenadora), a professora explica a importância de uma catalogação que melhor contextualize a obra em questão, em vez de apenas descrevê-la:

A ideia de contexto é essencial para refletirmos sobre as práticas de documentação em museus de arte, hoje. Ela estava clara, ao que parece, para as práticas artísticas e de pesquisa, quando consideramos as metodologias de trabalho e teorias da história da arte como disciplina acadêmica. Para o historiador da arte, era evidentemente essencial compreender o contexto de produção de seu objeto de estudo – a obra. Porém sua materialidade, seus aspectos físicos parecem ter sido por muito tempo considerados elementos permanentes da obra cuja *descrição* era neutra, na medida em que não poderia alterar substancialmente sua interpretação. Mas a *descrição* nunca é neutra, uma vez que a designação daquilo que se descreve implica necessariamente a *conceituação*. Se compararmos os modos de tratamento da informação e da documentação de acervos de arte moderna com os procedimentos adotados para acervos de

---

<sup>15</sup> FRANÇA, Hugo. Entrevista com Hugo França realizada em 01/07/2022. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2022. 1 arquivo .mp3 (54 min.). A entrevista na íntegra pode ser encontrada transcrita no Apêndice A desta dissertação.

arte contemporânea, veremos que a passagem da *técnica* ao *processo* é determinante na compreensão que temos desses objetos.<sup>16</sup>

A respeito do supracitado Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa (em atividade entre 2009 e 2017), é importante mencionar a relevância desta iniciativa que produziu ao todo quatro Seminários Internacionais, realizados em 2009, 2011, 2015 e 2017. O Grupo nasceu da reunião de profissionais da área de arquivologia, museologia, biblioteconomia, conservação e curadoria de 12 instituições paulistas para discussão do papel dos arquivos e das práticas de documentação dentro de instituições museológicas. Tais conjuntos documentais, na visão do Grupo, apresentam uma situação bastante particular quando vinculados às atividades de um museu de arte, na medida em que desafiam normas de descrição e organização arquivística. Em 2010 a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Ana Gonçalves Magalhães participou também do primeiro Seminário Serviços de Informações em Museus, organizado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, evento no qual ela pode compartilhar algumas das questões levantadas pelo Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa em seu I Seminário Internacional (2009):

O que emergiu muito claramente do debate promovido no contexto do I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa foi, primeiramente, uma enorme cisão entre as instâncias de curadoria e pesquisa dos museus e aquelas dedicadas à conservação e gestão documental. Essa cisão revelou um descompasso em meio à pesquisa de ponta no campo da arte e, sobretudo, uma discrepância entre a estrutura do museu e sua atualização frente às questões que emanam das práticas artísticas.<sup>17</sup>

Ana Magalhães prossegue então explicando como, em consequência desta cisão, corre-se o risco de que as instituições museais acabem delegando seus acervos documentais a um entendimento meramente técnico, apartado da reflexão curatorial que normalmente se dedica aos acervos artísticos e museológicos. Essa preocupação se conecta diretamente com alguns dos pontos abordados por Helouise

---

<sup>16</sup> MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Considerações para uma análise histórico-crítica da catalogação de acervos artísticos. *In*: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). **Futuros Possíveis: Arte, museus e arquivos digitais**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2014. p.39.

<sup>17</sup> MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Arquivos de museus de arte e pesquisa: o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa. *In*: MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva; BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell (Coord.). **I Seminário Serviços de Informação em Museus**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. p.117.

Costa na entrevista realizada para esta pesquisa. Quando questionada se os documentos referentes às videoinstalações de Rafael França receberam alguma atenção diferenciada durante o seu período de pesquisa (1994-1997), a curadora afirma que o MAC USP – assim como tantas outras instituições nacionais e internacionais da época – não possuía ainda qualquer protocolo ou metodologia oficial que orientasse um olhar curatorial sobre o acervo documental, prática que poderia incentivar acúmulo de conhecimento que permitisse extrair de “testemunhos documentais” – neste caso, os desenhos técnicos, fotografias e textos explicativos deixados por Rafael França – orientações sobre a melhor forma de expor e catalogar instalações multimídia baseadas em projetos variáveis. Helouise, em entrevista, prossegue:

O MAC não tinha um protocolo a respeito da incorporação de instalações claramente definido, sabe? (...) Essa simplesmente não foi uma questão. Era assim: a gente tinha a documentação dessas obras, eventualmente a gente poderia remontar, mas o MAC não tinha um protocolo para isso, sabe? E como eu te falei, eu não tinha experiência para pensar nisso, entende? Então, isso ficou como documento apenas e nunca foi pensado como obra, que eu acho que é a grande questão que precisa ser enfrentada em relação a esse acervo atualmente<sup>18</sup>.

O trecho transcrito acima deixa claro como propor a exibição de instalações de arte a partir do estudo curatorial sobre documentação arquivística era, naquele momento, uma “não-questão” para o MAC USP. A curadora afirma também que sua recente entrada no mundo da arte contemporânea provavelmente a impediu, naquela época, de considerar esta hipótese. Por estas razões, durante a pré-produção do catálogo e exposição organizada por Helouise Costa em 1997, os documentos referentes às videoinstalações de Rafael França foram considerados apenas o que eles legalmente de fato eram naquele momento: documentos pessoais produzidos pelo artista ao longo de sua carreira.

---

<sup>18</sup> COSTA, Helouise. Entrevista com Helouise Costa realizada em 07/02/2022. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (1h 10 min.). A entrevista na íntegra pode ser encontrada transcrita no Apêndice A desta dissertação.

### 1.3 – A catalogação do arquivo do artista.

Após 1997, o material do Espólio Rafael França permaneceu separado segundo a triagem e pesquisa encabeçada por Helouise Costa. Esse processo, apesar de imensamente rico e trabalhoso, não visava gerar uma catalogação permanente, mas sim dar escopo ao catálogo e exposição produzidos naquele mesmo ano. Foi apenas em 2009 que um acondicionamento técnico profissional seguido por uma catalogação oficial começaram a ser realizados. O Documentalista de Acervo, Fernando Piola, descreve as primeiras ações realizadas por ele, logo que passou a integrar a equipe do MAC/USP naquele ano:

Quando entrei no Museu, essa documentação ainda estava em caixas de polionda tal qual Rafael tinha organizado. Esse material já tinha sido mexido, já tinha sido triado porque foi feita a exposição de 97. Então tinha umas fichas no meio, que eram uns descritivos do que estava naquelas pastas e tal. Eu peguei assim a coleção (...) Eu respeitei esse padrão e eu respeitei a organização do artista. O que eu fiz, então, foi padronizar o acondicionamento (...) deixei tudo reunido e comecei a recondicionar eles no material mais apropriado para a conservação dele, que são esses formatos de pasta poliéster com pH neutro.<sup>19</sup>

Durante essa mesma entrevista, Fernando Piola descreve como as diferentes mídias que compunham o Espólio Rafael França (fitas e rolos de vídeo, obra gráfica e documentação variada) receberam diferentes tratamentos durante o processo de catalogação. O que interessa à esta pesquisa é perceber como, diferentemente das obras de “fiscalidade mais evidente”, a imaterialidade das videoinstalações somada a sua dispersão documental dificultaram imensamente qualquer decisão sobre como encarar esses trabalhos.

A videoteca é muito mais simples, porque é uma questão de formato, né? (...) A obra gráfica também é muito evidente, porque é obra de arte, ela é gráfica, então isso foi pra coleção de papel, está nas mapotecas (...) E aí entra a questão que você quer, justamente, o que você está pesquisando, que é a parte da documentação das videoinstalações. Então, eu fiz todo esse histórico para chegar lá. O que entrou para a coleção, formalmente via Carta Testamento, foi a videoteca (...) Não foram doados, formalmente, projetos de instalação para o MAC-USP, entendeu? Essa documentação que temos aqui são esboços dele. Só com isso você não consegue montar (...) Os documentos por si só não resolvem todas as especificidades, ainda mais de

---

<sup>19</sup> PIOLA, op. cit.

se montar isso hoje, em 2021, porque todos os equipamentos mudaram, tem uma série de questões. Você tem que ter o auxílio do detentor (...) Quem tem o direito autoral do Rafael França, quem regula agora é o Hugo, o irmão dele (...) Essa que é a questão. Não é porque a gente tem o documento, o projeto, que o MAC é proprietário daquela obra, sabe?.<sup>20</sup>

O trecho acima evidencia uma questão de suma importância para esta pesquisa e para o direito que o MAC USP teria na época em incorporar e apresentar essas videoinstalações ou não: a diferença entre possuir a obra — o direito do museu em exibi-la autonomamente — ou possuir apenas a sua documentação — registros pessoais que testemunham o desenvolvimento e apresentação anterior da obra. Se a família, detentora do direito autoral sobre o legado do artista, exerce um papel fundamental nessa negociação, torna-se necessário compreender como, a partir da retomada da catalogação em 2009, se deu o contato que poderia oficializar entre MAC e herdeiros quais obras passariam a incorporar oficialmente o acervo do museu.

Na mesma entrevista realizada pelo autor em julho de 2022, Hugo França comentou sobre como se deu esse processo e também se as videoinstalações em algum momento foram abordadas:

Olha, na verdade, o museu nunca fez um contato comigo. Na verdade, foi ao contrário: eu é que procurei o museu. Na época que o Rafael morreu houve essa doação de parte do espólio dele, que eu entendo que – eu falo “parte” porque acho que as videoinstalações não fazem parte dessa doação e eu nunca dei as videoinstalações (...) Eu tenho para mim que quem detém o direito dessas instalações sou eu, em nome da família. Só que eu vou te dizer que nunca teve uma conversa do MAC nesse sentido, enfim, de tratar sobre as videoinstalações<sup>21</sup>.

Hugo França vai além e afirma que mesmo os trabalhos de materialidade clara, como as obras em papel, nunca foram devidamente listados e incluídos em um contrato de doação oficial assinado entre o museu e os representantes legais da família.

De maneira nenhuma teve, e eu vou te dizer que isso esteve muito longe de acontecer (...) a questão do MAC com a família nunca se deu. Eu tinha uma relação com a Helouise, a gente foi tocando esse negócio, eu acho, fora da burocracia do MAC e sem recurso nenhum.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> FRANÇA, op. cit

<sup>22</sup> Ibid.

Hoje, todas as obras oficialmente incorporadas ao acervo do MAC, além dos itens dos materiais de arquivo e documentos pessoais ainda em análise, permanecem sob guarda do museu amparadas por um documento apenas: a Carta Testamento escrita por Rafael França em abril de 1991. Foi devido a uma “aceitação informal” que a família, representada pelo irmão do artista, Hugo França, que permitiu que a vontade de Rafael fosse atendida até os dias de hoje.

Através do histórico descrito acima e das entrevistas realizadas junto àqueles que tiveram participação nesse processo, é possível concluir que em nenhum momento fora levantada a hipótese das videoinstalações serem incorporadas ao acervo do MAC USP junto com outras obras que fazia parte do Espólio Rafael França. As principais razões teriam sido:

- 1) A própria imaterialidade das obras. Ao contrário de outros trabalhos presentes no espólio (como gravuras sobre papel e rolos de filme) a existência das videoinstalações não se manifesta diretamente pela presença de um objeto único e determinado, mas a partir da soma de instruções e parâmetros dispersos em diferentes documentos.
- 2) O fato de, na época em que o espólio chegou ao museu, o MAC não ter qualquer protocolo que orientasse métodos de arquivamento e incorporação das instalações multimídia ao acervo, o que pode ter limitado a visão das equipes do museu sobre as possibilidades e oportunidades que poderiam emergir de um olhar curatorial, e não apenas técnico, sobre estes documentos.
- 3) A falta de diálogo entre o museu e a família de Rafael França. Se as videoinstalações só podem existir concretamente a partir da leitura e interpretação de um conjunto de documentos, um trabalho em parceria entre as equipes de acervo e os herdeiros do artista teria sido fundamental para que qualquer iniciativa pudesse ter se materializado, seja pela inclusão oficial no acervo ou apenas pela exibição esporádica desses trabalhos.

Este capítulo é encerrado com a lista, nas páginas a seguir, das 73 obras de Rafael França que, a partir do material contido na doação do espólio, hoje constam

oficialmente no acervo museológico do MAC USP. Este conjunto não inclui as 4 videoinstalações abordadas por esta pesquisa.

**VÍDEOS** (4 obras)

Rafael França  
**Reencontro**, 1984  
 vídeo 1 pol., som, cor, 7'45"  
 1991.25.92.1  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Getting Out**, 1985  
 vídeo 1 pol., som, cor, 4'39"  
 1991.25.92.2  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**As if Exiled in Paradise**,  
 1986  
 vídeo 1 pol., som, cor, 8'49"  
 1991.25.92.3  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Without Fear of Vertigo**,  
 1987  
 vídeo 1 pol., som, cor,  
 11'00"  
 1991.25.92.4  
 Espólio Rafael França

**FOTOCÓPIAS**

**SOBRE PAPEL** (8 obras)

Rafael França  
**Sem título**, 1979  
 serigrafia e fotocópia sobre  
 papel colado sobre papel  
 25 cm x 40,8 cm x 0,2 cm  
 1991.25.13  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sequências**, c. 1979

focópia sobre papel  
 colado sobre papel  
 25 cm x 40,8 cm x 0,3 cm  
 1991.25.12  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título (Estudo de  
 Linhas sobre um Campo)**,  
 1980  
 fotocópia sobre papel  
 22 cm x 169 cm  
 1991.25.15.1-5  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1979  
 fotocópia sobre papel  
 colado sobre papel  
 25 cm x 40,5 cm x 1 cm  
 1991.25.30  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, s.d.  
 fotocópia sobre papel  
 7,9 cm x 199,4 cm  
 1991.25.16.1-6  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1979  
 fotocópia sobre papel  
 colado sobre papel  
 25 cm x 40,8 cm x 0,2 cm  
 1991.25.89  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1979  
 fotocópia sobre papel  
 colado sobre papel  
 25,1 cm x 40,7 cm x 0,3 cm

1991.25.90  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, s.d.  
 fotocópia sobre papel  
 21,5 cm x 203,5 cm  
 1991.25.91.1-5  
 Espólio Rafael França

**FOTOGRAFIAS**

**SOBRE PAPEL** (15 obras)

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
 fotografia em cores sobre  
 papel colado sobre PVC  
 37,5 cm x 86 cm  
 1991.25.78  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
 fotografia em cores sobre  
 papel colado sobre PVC  
 37 cm x 90,5 cm  
 1991.25.79  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
 fotografia em cores sobre  
 papel colado sobre PVC  
 37 cm x 95 cm  
 1991.25.80  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, 1988-1990  
 fotografia polaroide colada  
 sobre PVC

50,5 cm x 90,5 cm  
1991.25.81  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, 1988-1990  
fotografia polaroide colada  
sobre PVC  
55 cm x 90,5 cm  
1991.25.82  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
fotografia pb sobre papel  
20,8 cm x 35,4 cm  
1991.25.83  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
fotografia em cores sobre  
papel  
19,1 cm x 23,1 cm  
1991.25.84  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
fotografia em cores sobre  
papel  
17,2 cm x 22,5 cm  
1991.25.85  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
fotografia pb sobre papel  
colado sobre fotografia pb  
sobre papel  
18,4 cm x 23,6 cm  
1991.25.86  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
fotografia em cores sobre  
papel colado sobre  
fotografia em cores sobre  
papel

18,2 cm x 23,6 cm  
1991.25.87  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
fotografia pb sobre papel  
17,9 cm x 14,3 cm  
1991.25.88  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
fotografia em cores sobre  
papel colado sobre PVC  
1991.25.93  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
fotografia em cores sobre  
papel colado sobre PVC  
1991.25.96  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
fotografia em cores sobre  
papel colado sobre PVC  
1991.25.94  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1990  
fotografia em cores sobre  
papel colado sobre PVC  
1991.25.95  
Espólio Rafael França

**OFFSET**  
**SOBRE PAPEL** (46 obras)

Rafael França  
**Van Gogh**, 1979  
offset em cores sobre papel  
34,8 cm x 147,5 cm  
1991.25.11.1-5  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Television Sets**, 1980  
offset sobre papel  
1991.25.31  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Television Sets**, 1980  
offset sobre papel  
1991.25.33  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Television Sets**, 1980  
offset sobre papel  
1991.25.34  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Ingravata**, 1979  
offset sobre papel  
65,3 cm x 272,3 cm  
1991.25.36.1-5  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Television Sets**, 1980  
offset sobre papel  
1991.25.32  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, 1979  
offset sobre papel  
1991.25.14.1-8  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, 1979  
offset sobre papel  
1991.25.18  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, 1979  
offset sobre papel  
1991.25.19  
Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, 1979  
 offset sobre papel  
 1991.25.20  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, 1979  
 offset sobre papel  
 1991.25.21  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, 1981  
 offset sobre papel  
 1991.25.37  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, 1981  
 offset sobre papel  
 1991.25.40  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Nihil est in intellectu quin prius sit in sensu**, c. 1979-1981  
 offset sobre cartão  
 12,1 cm x 15,8 cm  
 1991.25.1  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Nihil est in intellectu quin prius sit in sensu**, c. 1979-1981  
 offset sobre cartão  
 12,1 cm x 15,8 cm  
 1991.25.2  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Nihil est in intellectu quin prius sit in sensu**, c. 1979-1981  
 offset sobre cartão  
 12,1 cm x 15,8 cm  
 1991.25.3

Espólio Rafael França

Rafael França  
**Nihil est in intellectu quin prius sit in sensu**, c. 1979-1981  
 offset sobre cartão  
 12,1 cm x 15,8 cm  
 1991.25.4  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1979-1981  
 offset sobre papel recortado e dobrado  
 12 cm x 17 cm x 17 cm  
 1991.25.5  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1979-1981  
 offset sobre papel recortado e dobrado  
 12 cm x 17 cm x 17 cm  
 1991.25.6  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1979-1981  
 offset sobre papel recortado e dobrado  
 12 cm x 17 cm x 17 cm  
 1991.25.7  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1979-1981  
 offset sobre papel recortado e dobrado  
 12 cm x 17 cm x 17 cm  
 1991.25.8  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, c. 1979-1981  
 offset sobre papel recortado e dobrado  
 12 cm x 17 cm x 17 cm  
 1991.25.9  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Third Commentary**, 1982  
 offset e grafite sobre papel  
 29 cm x 29,9 cm  
 1991.25.17.1-11  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, s.d.  
 offset sobre papel recortado sobre papel  
 33,4 cm x 49 cm  
 1991.25.26.1-2  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, s.d.  
 offset sobre papel recortado sobre papel  
 33,4 cm x 49 cm  
 1991.25.27.1-2  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, s.d.  
 offset sobre papel recortado sobre papel  
 33,4 cm x 49 cm  
 1991.25.28.1-2  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, s.d.  
 offset sobre papel recortado sobre papel  
 33,4 cm x 49 cm  
 1991.25.29.1-2  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, 1981  
 offset sobre papel  
 1991.25.38  
 Espólio Rafael França

Rafael França  
**Sem título**, 1981  
 offset sobre papel  
 1991.25.39

Espólio Rafael França	offset sobre papel 20,1 cm x 20 cm 1991.25.47	1991.25.54 Espólio Rafael França
Rafael França <b>Sem título</b> , 1981 offset sobre papel 1991.25.41 Espólio Rafael França	Espólio Rafael França  Rafael França <b>Sem título</b> , c. 1980 offset sobre papel 20,1 cm x 20 cm 1991.25.48	Rafael França <b>Sem título</b> , c. 1980 offset sobre papel 20,1 cm x 20 cm 1991.25.55 Espólio Rafael França
Rafael França <b>Sem título</b> , 1981 offset sobre papel 1991.25.42 Espólio Rafael França	Espólio Rafael França  Rafael França <b>Sem título</b> , c. 1980 offset sobre papel 20,1 cm x 20 cm 1991.25.49	Rafael França <b>Sem título</b> , c. 1980 offset sobre papel 20,1 cm x 20 cm 1991.25.56 Espólio Rafael França
Rafael França <b>Television Sets</b> , 1980 offset sobre papel 1991.25.35 Espólio Rafael França	Espólio Rafael França Rafael França <b>Sem título</b> , c. 1980 offset sobre papel 20,1 cm x 20 cm 1991.25.50	
Rafael França <b>Sem título (Rosto)</b> , s.d. offset sobre cartão 10,5 cm x 14,8 cm 1991.25.43 Espólio Rafael França	Espólio Rafael França  Rafael França <b>Sem título</b> , c. 1980 offset sobre papel 20,1 cm x 20 cm 1991.25.51	
Rafael França <b>Polígonos Regulares</b> , 1981 offset sobre cartão 11 cm x 14,8 cm 1991.25.44.1-3 Espólio Rafael França	Espólio Rafael França  Rafael França <b>Sem título</b> , c. 1980 offset sobre papel 20,1 cm x 20 cm 1991.25.52	
Rafael França <b>Television Sets</b> , 1980 offset sobre cartão 1991.25.45.1-4 Espólio Rafael França	Espólio Rafael França  Rafael França <b>Sem título</b> , c. 1980 offset sobre papel 20,1 cm x 20 cm 1991.25.53	
Rafael França <b>Sem título</b> , s.d. offset sobre papel 7,7 cm x 77,9 cm 1991.25.46.1-9 Espólio Rafael França	Espólio Rafael França  Rafael França <b>Sem título</b> , c. 1980 offset sobre papel 20,1 cm x 20 cm	
Rafael França <b>Sem título</b> , c. 1980	Rafael França <b>Sem título</b> , c. 1980 offset sobre papel 20,1 cm x 20 cm	



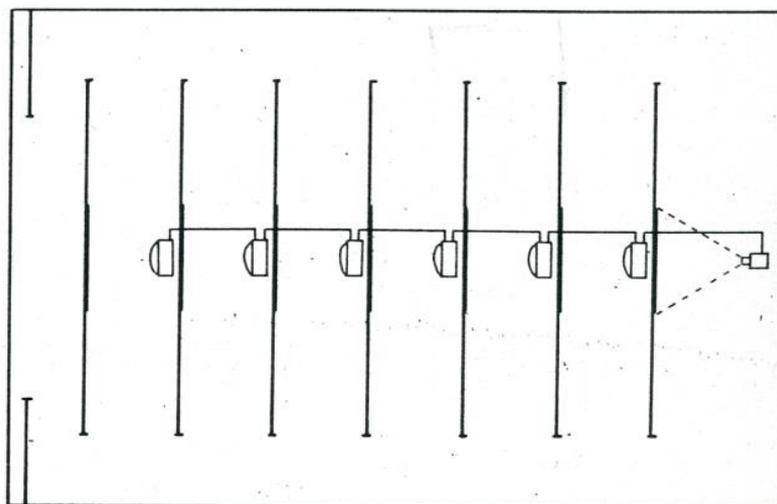
## 2. AS VIDEOINSTALAÇÕES E SUA DOCUMENTAÇÃO

Este capítulo tem como objetivo apresentar os documentos que o MAC USP possui sobre cada uma das 4 videoinstalações selecionadas para análise. Como apontado anteriormente, apesar destes itens estarem atualmente localizadas no Arquivo da Catalogação de Acervo Artístico, eles permanecem sob análise (assim como boa parte do Espólio Rafael França) e nunca foram encarados como documentos que poderiam instruir e dar lastro à incorporação oficial das videoinstalações na coleção do museu. Em seguida, amparada em referências bibliográfica, procura-se comentar como os documentos produzidos para um certo fim podem, posteriormente, informar questões não previstas no seu momento de criação. É a partir desta premissa que esta pesquisa propõe o manejo de um olhar multidisciplinar que possa informar, a partir documentação referente às videoinstalações de Rafael França, maneiras de apresentar, hoje, essas obras em toda em toda sua potencialidade.

### 2.1 – Television Sets (1980)

Apresentada na Cooperativa de Artistas Plásticos (São Paulo), o MAC USP possui em seus arquivos a planta baixa, uma fotografia e o texto descritivo acerca da obra *Television Sets* de 1980, todos produzidos pelo próprio artista.

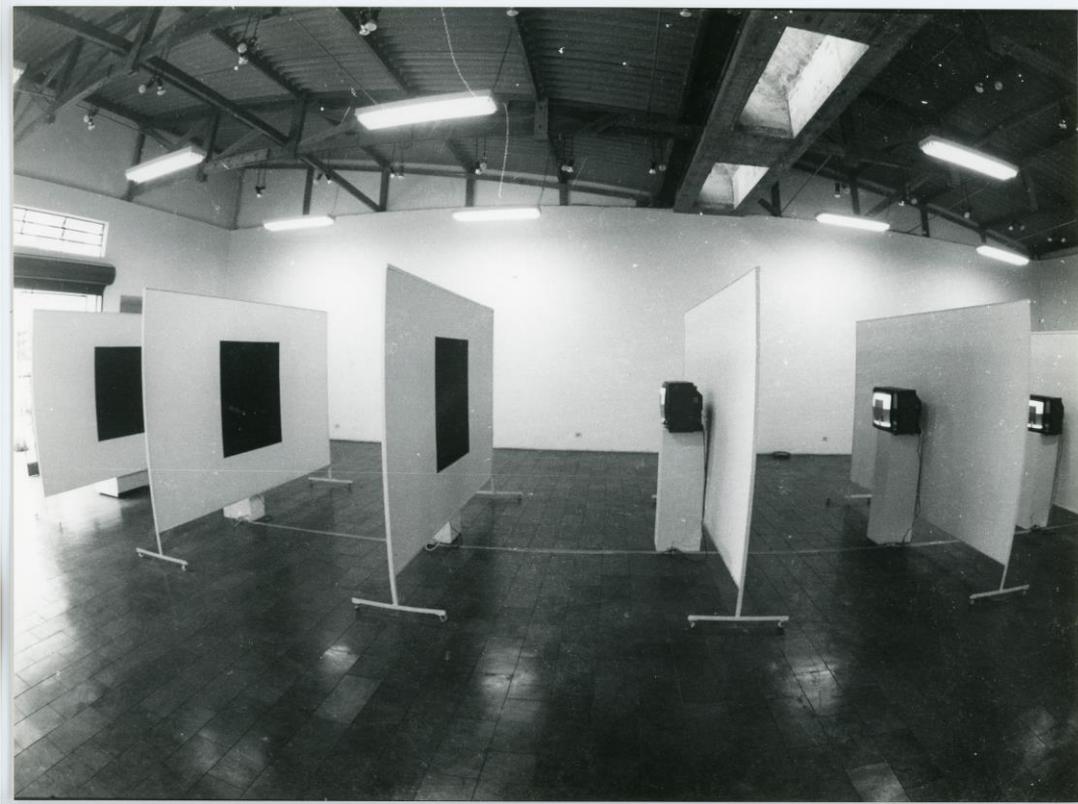
Figura 4: Television Sets (1980) – Planta baixa.



Fonte: **Television Sets (1980) – Planta baixa.**

Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Espólio Rafael França (pasta Television Sets).

Figura 5: Televisions Sets (1980) – Registro fotográfico



Fonte: **Televisions Sets (1980) – Registro fotográfico.**

Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Espólio Rafael França (pasta Televisions Sets).

Figura 6: Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.1

TELEVISION SETS, onde eu usava seis televisores separados por sete painéis, cada painel pintado com um quadrado de 1 m<sup>2</sup>. No último painel, ao lado oposto a porta de entrada, coloquei uma câmera que transmitia este quadrado para os seis televisores de frente para os seis quadrados pretos pintados em cada painel. O resultado alcançado foi de algo enigmático para o espectador que entrava no espaço da exposição, e via estes quadrados com uma televisão em frente também com um quadrado, e novamnete, até chegar ao último painel e encontrar uma câmera em frente a um quadrado, o mesmo que ele tinha visto por doze vezes até então.

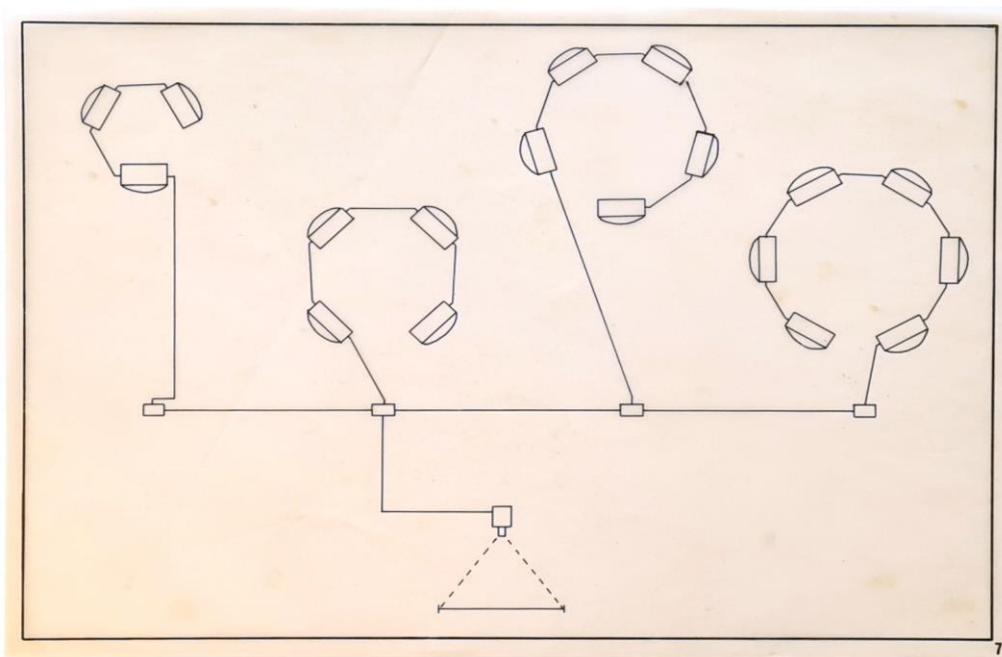
Fonte: **Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.1.**

Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

## 2.2 – Polígonos Regulares (1981)

Apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, o MAC USP possui os seguintes arquivos de *Polígonos Regulares* (1981): planta baixa, quatro fotografias e texto descritivo, todos produzidos pelo próprio artista.

Figura 7: Polígonos Regulares (1981) – Planta baixa



Fonte: **Polígonos Regulares (1981) – Planta baixa.**

Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

Espólio Rafael França (pasta Polígonos Regulares).

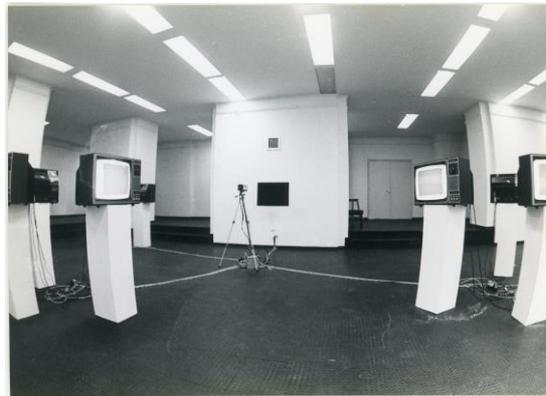
Figura 8: Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.2.

A ideia para este trabalho estava muito ligada a ideia de escultura, ou seja, como usar o televisor como objeto escultórico, como uma grande lâmpada. Estes pensamentos me levaram a criação de POLÍGONOS REGULARES, onde eu distribuí 18 televisores em 4 grupos. Cada um destes grupos deveria estar representando um polígono regular, ou seja, três televisores para um triângulo, quatro para um quadrado, cinco para um pentágono e seis para um hexágono. Estes televisores estavam recebendo por circuito fechado a imagem de um retângulo que ocupava quase que totalmente a tela de cada um dos televisores.

Fonte: **Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.2.**

Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

Figura 9: Polígonos Regulares (1981) – Registros fotográficos



Fonte: **Polígonos Regulares (1981) – Registros fotográficos.**

Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Espólio Rafael França (pasta Polígonos Regulares).

### 2.3 – Third Commentary (1981)

Apresentada na Espaço NO em Porto Alegre, o MAC USP possui em seus arquivos apenas uma fotografia da obra *Third Commentary* (em sua montagem final) e texto descritivo, todos produzidos pelo próprio artista.

Figura 10: Third Commentary (1981) – Registro fotográfico



Fonte: **Third Commentary (1981) – Registro fotográfico.**  
Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.  
Espólio Rafael França (pasta Third Commentary).

Figura 11: Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.2.

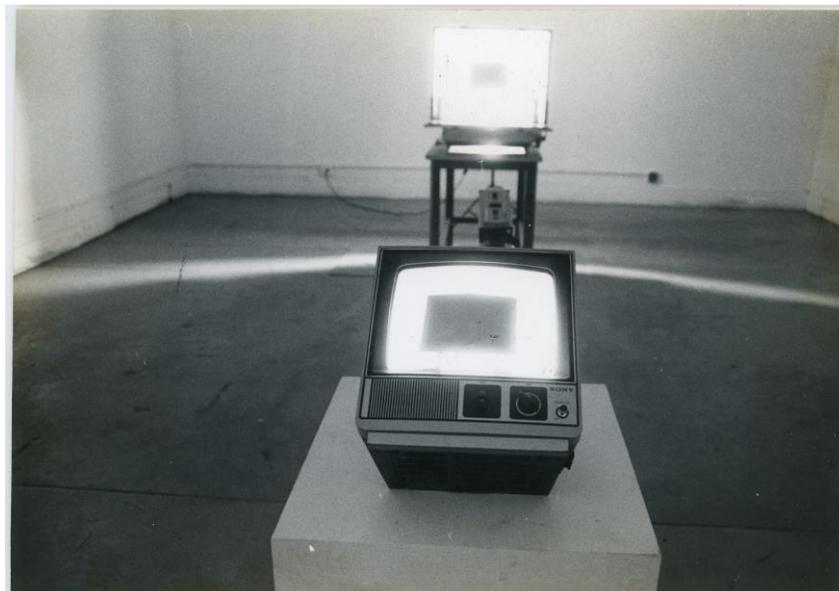
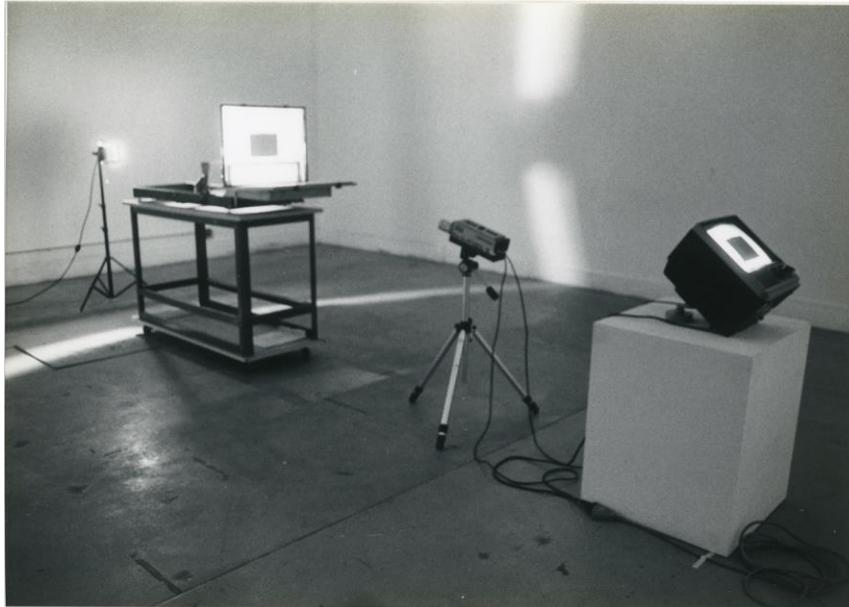
Neste trabalho, liquei cinco televisores a uma camera. Esta camera estava apontada para uma linha pintada na parede da galeria. Os cinco televisores recebiam a imagem desta linha e estavam deitados no chao, com a tela para cima. Moviementei cada um dos aparelhos de maneira que atravez do movimento do televidor como um todo aquela linha tivesse um movimento de vertical a horizontal, em cinco estagios.

Fonte: **Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.2.**  
Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

## 2.4 – Commentary IX (1982)

Apresentada na School of the Art Institute de Chicago, EUA, o MAC USP possui em seus arquivos duas fotografias e texto descritivo da obra *Commentary IX* de 1982, todos produzidos pelo próprio artista.

Figuras 12 e 13: *Commentary IX* (1982) – Registros fotográficos



Fonte: **Commentary IX (1982) – Registros fotográficos.**

Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Espólio Rafael França (pasta Commentary IX)

Figura 14: Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.3.

COMMENTARY IX, foi um projeto que, a exemplo de meus outros trabalhos, passou por um longo processo de transformação, até tornar-se uma vídeo instalação. Minha ideia inicial era de fazer uma instalação onde usasse basicamente luz. Na época estava pensando em fluorescentes para criar algum tipo de ilusão espacial. No trabalho final, acabei usando luz, mas de uma maneira completamente diferente da pensada inicialmente. Usei uma lâmpada de quartzo que transportava pelo ar a sombra de um cubo para depositá-la sobre a uma tela fosca que por sua vez tinha uma câmera apontada para esta sombra que a transmitia para um monitor. Estes quatro elementos estavam dispostos em linha reta, que dividia o espaço da exposição ao meio.

Fonte: **Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.3.**

Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

Para que os documentos apresentados acima possam informar meios de rerepresentar hoje as vídeoinstalações produzidas por Rafael França na década de 1980, é necessária uma abordagem que não os veja apenas como índices estáticos do passado, mas que enxergue neles as potencialidades instrutivas do seu conteúdo; as histórias que esses documentos hoje podem contar.

Desde o início desta pesquisa, uma das referências bibliográficas que mais inspira o desenvolvimento de um olhar atento sobre esta questão é o artigo *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. Escrito pelo professor e historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses, o texto procura discutir as condições de produção e apropriação do conhecimento histórico a partir do momento em que o museu deixa de aceitar como seus objetivos o simples registro, evocação ou celebração do passado, e passa a propor maneiras de extrair potencialidades diversas a partir de seu acervo. A partir desta discussão, o embate “objeto histórico vs. documento histórico”, proposto pelo professor neste mesmo texto, mostra-se fundamental.

Tendo em vista que, a partir do Espólio Rafael França, o principal foco desta pesquisa está voltado à documentação que poderia orientar meios de rerepresentar vídeoinstalações cuja exibição ao público não depende de “objetos singulares e

auráticos, na expressão benjaminiana”<sup>23</sup>, parece fundamental trazer para este debate a seguinte afirmação feita por Ulpiano Meneses: “(...) qualquer objeto pode funcionar como documento e mesmo o documento de nascença pode fornecer informações jamais previstas em sua programação”<sup>24</sup>.

Este apontamento aborda com precisão o fato que muitos dos documentos que anos mais tarde orientam a correta remontagem e rerepresentação de projetos artísticos experimentais, não foram concebidos originalmente com esta intenção. Sejam fotografias amadoras, esboços rabiscados no verso de orçamentos, fichas de inscrição para mostras coletivas, ou mesmo breves conversas registradas informalmente entre o artista e a equipe do espaço expositivo, todos estes elementos se tornam documentos que podem indicar o caminho para a fiel rerepresentação de um projeto, assim como fornecer as bases para uma reconstituição do modo como a instituição lidou com tal arquivo. No caso de Rafael França, os desenhos técnicos, fotografias e textos explicativos que estão sob a guarda do MAC/USP não foram produzidos por terceiros (o que poderia gerar um desvio de interpretação) mas pelo próprio artista, o que não deixa dúvidas sobre a sua veracidade e grau de fidelidade em relação às intenções conceituais que Rafael tinha para com esses trabalhos.

Em outro trecho, o professor Ulpiano Meneses explicita a necessidade de pesquisadores que possam interpretar e produzir conhecimento a partir de documentos históricos:

O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de um limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão de conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há por que o museu deva escapar destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> MENESES, U. T. B.. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 2, p. 09-42, 1994, p. 18.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 21.

A citação acima encontra eco em *Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts*<sup>26</sup>, coletânea de ensaios organizada pelos pesquisadores alemães Barbara Büscher e Franz Anton Cramer e publicada em 2017 pela Escola Superior HMT Leipzig, Alemanha. O livro, muito influente na construção desta dissertação, reúne o ponto de vista de diversos autores sobre a complexidade dos processos que buscam arquivar manifestações artísticas efêmeras e sua contínua transformação ao longo do tempo, assim como o uso desses documentos em exposições e análises críticas. Seja abordando dança, teatro, performance ou videoinstalações, todos os artigos partem da premissa de que arquivos são geralmente deficientes e órfãos de grande quantidade de documentos que, ao contrário dos que foram preservados, inevitavelmente se perdem ao longo do tempo. No ensaio *Experience: Description, relation, movement artefacts transformed*, o pesquisador alemão em dança e performance Franz Anton Cramer comenta esta premissa afirmando que:

Essa presunção é com frequência tomada como ponto de partida para se afirmar que nada pode ser verdadeiramente dito sobre a história, especialmente sobre as artes performáticas: toda e qualquer coleção é, por sua própria natureza, incompleta e por consequência errônea, autoritária e arbitrária. Dada essa afirmação, a tarefa do arquivista seria olhar e lidar apenas com o que exatamente 'está lá', e tratar este material de maneira que promova um acesso estruturante e coeso para públicos futuros<sup>27</sup>.

Outro artigo incluso no livro, escrito pela pesquisadora gaulesa em teatro e performance Heike Roms, completa:

A capacidade dos documentos em servir de evidência não é inerente aos próprios, mas deriva de atos que possam identificá-los e tratá-los como tal – os processos através dos quais são selecionados, classificados e apresentados, ou, como arquivistas dizem: avaliados, descritos e registrados – é destes atos que se ocupa o arquivista<sup>28</sup>.

Indo ainda além da difícil tarefa de encontrar sentido em arquivos incompletos, os artigos contidos no livro se debruçam também sobre como o ato de registro e

---

<sup>26</sup> Para tanto, ver: BÜSCHER, Barbara; CRAMER Franz Anton (Org.). **Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts**. Hildesheim: Ed. Georg Olms Verlag, 2017.

<sup>27</sup> CRAMER, Franz Anton. *Experience, Description, Movement Artefacts Transformed*. In: BÜSCHER, Barbara; CRAMER Franz Anton (Org.). **Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts**. Hildesheim: Ed. Georg Olms Verlag, 2017. p. 102. Tradução nossa.

<sup>28</sup> ROMS, Heike. *Eventful Evidence: Historicizing Performance Art*. In: BÜSCHER, Barbara; CRAMER Franz Anton (Org.). **Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts**. Hildesheim: Ed. Georg Olms Verlag, 2017. p. 97. Tradução nossa.

tradução entre diferentes linguagens inevitavelmente altera a percepção da obra em questão, dificultando a sua reconstituição futura a partir de relatos escritos ou registrados em vídeo e fotografia. No texto que abre o livro, *Lost & found: archiving performance*, a professora alemã em história e teoria midiática Barbara Büscher faz essa esclarecedora declaração:

A única vida da performance se dá no presente. Ela não pode ser salva, registrada, documentada ou participar na circulação de representações de representações: assim que o faz, se torna algo diferente de performance (...) Tentar escrever sobre o 'indocumentável' evento da performance é evocar as regras do documento escrito e por consequência alterar o evento em si. Assim como a física quântica descobriu que seus instrumentos não conseguem medir partículas microscópicas sem alterá-las, assim devem os teóricos da performance entender que escrever sobre performance na tentativa de preservá-la é um trabalho que fundamentalmente altera o evento<sup>29</sup>.

Apesar desta afirmação contundente, a autora completa o seu argumento com uma sugestão inspiradora:

Não faz bem a ninguém, no entanto, simplesmente se recusar a escrever sobre performance devido a essa inescapável transformação. O desafio posto pela documentação em performance ressalta as possibilidades de performatividade dentro da própria ideia de documentação<sup>30</sup>.

Este último trecho, assim como a sugestão de uma certa “performatividade” como estratégia que torne possível ativar eventos “indocumentáveis”, traz à tona a necessidade de equipes de acervo que tenham condições de exercer tal leitura. Esse desafio, fundamental para a museologia voltada à arte contemporânea, pode ser enfrentado somente por profissionais dotados de habilidades interdisciplinares.

Ao longo destes dois anos de pesquisa, a ideia de interdisciplinaridade esteve presente em toda a bibliografia consultada e debatida nesta dissertação, assim como nas conversas realizadas com profissionais parceiros e com aqueles que tiveram participação nas atividades realizadas em torno do Espólio Rafael França. Trata-se de uma qualidade essencial à prática da documentação e preservação em arte contemporânea, especialmente quando o acervo em questão é constituído não por

---

<sup>29</sup> BÜSCHER, Barbara. *Lost & found: archiving performance*. In: BÜSCHER, Barbara; CRAMER Franz Anton (Org.). **Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts**. Hildesheim: Ed. Georg Olms Verlag, 2017. p. 70. Tradução nossa.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 70.

objetos únicos e insubstituíveis que devem ter sua materialidade física preservada, mas por projetos espaciais onde fatores como a iluminação, escala e a *experiência física* do observador são alguns dos elementos constituintes do trabalho. Como poderá um profissional de conservação tradicional, treinado para considerar apenas a integridade física de objetos, lidar com a preservação de uma videoinstalação que não delega ao acervo da instituição objetos físicos definidos, mas sim uma ideia, um projeto amparado por uma série de documentos que definem parâmetros e instruções de montagem? Se a museologia tradicional já convivia com o desafio de comunicar ao público a história e contexto de objetos únicos e insubstituíveis, como exercer tal transmissão quando a condição de *raridade* já não existe mais? Como ler documentos, interpretar o seu conteúdo e propor qualquer extroversão quando o cerne das obras documentadas se concentra não mais em seus aspectos materiais, mas em sua ideia e planejamento? Situações como essa comprovam a necessária interdisciplinaridade das equipes de acervo e museologia, onde conservadores, historiadores, arquitetos, pesquisadores e profissionais cenotécnicos possam ter tanta voz quanto profissionais especializados nas propriedades materiais das obras de arte.

No texto *Museu, museologia, museólogos e formação*, escrito por Waldisa Rússio Camargo Guarnieri em 1989, a destacada museóloga e professora já clamava por profissionais de acervo mais completos, dotados de habilidades interdisciplinares que poderiam auxiliá-los a lidar com as novas demandas da museologia contemporânea. Guarnieri aponta que, apesar da atividade museal ser vista em diversas partes do mundo como elenco de atribuições de uma profissão específica, reconhecida e valorizada, foi apenas muito recentemente que as ideias de interdisciplinaridade e pluralidade ganharam espaço para se desenvolver e adentrar a profissão e a forma com que os museus enxergam a si mesmos:

O fazer museal, pela própria diversificação dos acervos e emergência de novos públicos, abandona a mera descrição, passando pela prática e absorção de técnicas que, entretanto, ainda estarão demasiadamente centradas no conhecimento físico externo dos objetos; mas, aos poucos, evolve para uma Museologia que é conhecimento suscetível de ser transmitido (...) a interdisciplinaridade se afirma como urgência seja para o

mundo, seja para a Ciência Museológica, seja para o exercício e a formação de profissionais.<sup>31</sup>

As problemáticas trazidas pela ideia de conservação em arte contemporânea colocam à prova a necessidade dos museólogos e equipes de acervo estarem aptos a lidar com esses desafios. Pensando essas questões à luz do estudo de caso abordado por esta pesquisa, ou seja, as videoinstalações de Rafael França, qual o tipo de abordagem é necessária para que estes trabalhos possam ser compreendidos e apresentados a partir da documentação em posse do MAC USP? Se, como apresentado neste capítulo, os relatos do artista se distribuem por desenhos técnicos, fotografias e textos que descrevem em primeira pessoa o funcionamento destas instalações, qual o tipo de equipe é necessária para que o conhecimento latente a ser compreendido de cada um desses documentos para que possa ser costurado em uma mesma narrativa conceitual e orientação de montagem técnica?

Esta pesquisa defende que a documentação existente sobre esses trabalhos é suficiente para que uma equipe interdisciplinar formada por curadores do museu, pesquisadores em arte/tecnologia, arquitetos e museólogos em parceria com a família do artista possa chegar a um acordo sobre como essas obras funcionavam tecnicamente, em sua escala e, principalmente, qual a experiência espacial que o artista originalmente imaginava para o espectador. A partir daí, seria possível encontrar meios de apresentação que poderiam, hoje, fazer jus às intenções originais do artista? Como exatamente fazer isso, levando em consideração inclusive o dilema tecnológico que se impõe a obras desta natureza, é algo que busco especular no próximo capítulo, onde serão melhor analisadas as complexas e desafiadoras relações entre conceito e suporte técnico que permeiam as instalações de Rafael França.

---

<sup>31</sup> GUARNIERI, Waldisa R. C.. Museu, museologia e formação. In: Bruno, M. C. O. (Org.). **Waldisa Rússio Carmargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. p. 248.

### 3. MODOS DE LER E ATUALIZAR AS VIDEOINSTALAÇÕES DE RAFAEL FRANÇA

#### 3.1 – Conceito e suporte

Ao falarmos sobre a reapresentação de instalações complexas a partir de documentos e projetos deixados por artistas é fundamental considerar também as diversas leituras, interpretações e, principalmente, conflitos que tais projetos podem suscitar. Além das instruções técnicas e materiais, é crucial que as *intenções conceituais* do artista estejam também muito claras dentro da documentação analisada. É a partir da complexa relação entre estes dois eixos, suporte técnico e conceito, que este capítulo busca analisar os desafios impostos pela ideia de reapresentar, hoje, as videoinstalações de Rafael França, assim como metodologias contemporâneas de montagem que possam conciliar de maneira respeitosa e potente estas mesmas complexidades.

A norte-americana Martha Buskirk, professora de crítica e história da arte no Montserrat College of Art (Massachusetts, EUA) é autora do livro *The Contingent Object of Contemporary Art*<sup>32</sup>, publicado pela MIT Press em 2005. No estudo como um todo, Buskirk aborda o interessante fato de que, desde o início dos anos 1960, quase tudo pode e tem sido chamado de arte. Entre outras práticas, artistas contemporâneos empregaram elementos produzidos em massa, materiais efêmeros, imagens apropriadas da mídia e (tocando na questão que mais importa a esta pesquisa) desenvolveram projetos instalativos que não dependem de “objetos originais” para serem reapresentados, mas sim de instruções e manuais de montagem. A partir desta constatação, Buskirk toma como exemplo a produção do escultor minimalista norte-americano Donald Judd (1928-1994) e cita diversos casos de conflito que ocorreram entre o artista, o galerista Leo Castelli (1907-1999) que o representava, e o famoso colecionador italiano Giuseppe Panza (1923-2010). Conflitos em que foi exatamente a falta de clareza da documentação acordada entre as três partes que levou a disputas sobre, por exemplo, qual seria o fornecedor adequado para execução das peças. Se danificada, o colecionador poderia produzir

---

<sup>32</sup>Para tanto, ver: BUSKIRK, Martha. **The contingent object of contemporary art**. Cambridge: MIT Press, 2003.

a peça novamente? Para evitar os imensos custos envolvidos no transporte, poderia o colecionador simplesmente autorizar a produção de uma “cópia de exibição”, no caso de empréstimo para uma exposição? Perguntas de extrema importância e que devem ser contempladas na documentação que acompanha trabalhos em que o que se comercializa não é o objeto em si, mas sim os planos de execução.

É a partir destas situações de conflito, em que as ideias de propriedade e autoria artística podem colidir e planos de montagem podem ser mal interpretados (tanto por instituições quanto por colecionadores) que Martha Buskirk toca no desafio da *leitura de intenção artística* - uma leitura que geralmente se baseia em suposições e hipóteses bem ou mal fundamentadas sobre a prática que se conhece dos artistas, assim como toda a bibliografia e documentação sobre o caso em questão. Segundo a autora, durante a “vida expositiva” de um trabalho específicas questões sobre como expor ou preservá-lo requerem uma interpretação sobre *o que exatamente constitui o trabalho* e quem está autorizado para tomar decisões que definirão o rumo a seguir. Nos casos mais complexos, a resposta não é necessariamente óbvia para trabalhos que dependem do estabelecimento de relações específicas com o espaço, ou mesmo o contexto social, do local de exposição.

É importante lembrar que o próprio termo, *intenção artística*, e suas possíveis leituras, também deve ser alvo de indagação. O norte-americano Glenn Wharton, atualmente professor de história da arte na Universidade de Los Angeles (UCLA, Califórnia), afirma no artigo *Artist intention and the conservation of contemporary art*<sup>33</sup> que pesquisadores da área geralmente empregam o termo de maneira muito abrangente, relacionando-o tanto a informações técnicas de execução de uma determinada peça quanto a depoimentos em que o artista autor deixa transparecer suas opiniões sobre modos de conservação. O argumento central do artigo foca sobre o seguinte questionamento: seriam os artistas de fato a melhor fonte para compreender significados intrínsecos ao seu trabalho? Wharton afirma que respostas negativas a esta pergunta geralmente se baseiam na preocupação de que os autores de determinado trabalho podem estar apegados demais às ideias originais que eles procuraram expressar, mas não ao que de fato foi expressado. Se este for o caso,

---

<sup>33</sup>Para tanto, ver: WHARTON, Glenn. *Artist intention and the conservation of contemporary art*. **Objects Specialty Group Postprints**, Washington: The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, v. 22, p. 1-12, 2015.

pode-se argumentar que a equipe envolvida na reapresentação de determinado projeto (conservadores, catalogadores, curadores e historiadores) talvez esteja mais qualificada a tomar decisões sobre a apresentação.

A partir deste entendimento o autor se apoia em metodologias de análise – a maioria extraídas da crítica literária – para questionar se um trabalho de arte, assim como um texto, deveria ser sempre “julgado” por si só, evitando recorrer a outras fontes de informação que não a materialidade do objeto em si. Wharton entende que propor tal questionamento pode ser controverso, principalmente no campo da arte contemporânea onde a compreensão da escolha dos materiais utilizados com frequência depende de referências externas, sejam elas históricas, estéticas ou sociais. Dessa forma, ele o faz de maneira provocativa, visando chamar atenção à cautela com a qual pesquisadores devem atuar ao entrevistar diretamente artistas a respeito de suas intenções conceituais, ou construtivas, para com determinado trabalho.

Apresentadas as referências acima, de que forma é possível investigar a maneira com que os suportes técnicos empregados por Rafael França se relacionam com suas *intenções conceituais*? Hoje, indagar se as videoinstalações projetadas pelo artista dependem ou não dos equipamentos originais utilizados na década de 1980 é um exercício de difícil conclusão. Quando questionado sobre se seria possível apresentar estas obras com tecnologia atual, Hugo França respondeu o seguinte:

Eu tenho convicção que não. Eu vou te dizer que a estética dessa tecnologia dentro da obra do Rafael é fundamental. Eu acho que perderia muito do sentido da obra. É como você querer remontar uma escultura de ferro com madeira, sabe? Eu acho que perde todo o sentido. Porque o Rafael via o televisor, o cabeamento... essa estética dessa tecnologia para ele era importantíssima. Eu estou falando especificamente das videoinstalações. Porque eu acho que a imagem, eu vou te dizer que era 50% da obra. A estética da videoinstalação era superimportante. Eu acho que isso, com uma tecnologia atual, eu acho que praticamente perde o sentido da obra. E acho que o Rafael acharia isso também. Agora, já a Regina Silveira não acha tanto isso. Ou seja, não acha nada isso.<sup>34</sup>

É interessante que, ao expor sua opinião sobre o assunto, Hugo França rapidamente se coloca em oposição à Regina Silveira, artista, professora e amiga de Rafael França. Em entrevista realizada pelo autor, Silveira fez declarações que

---

<sup>34</sup> FRANÇA, op. cit.

denunciam sua visão sobre museus que saibam realizar montagens de obras complexas a partir de documentos:

Eu acho uma catástrofe que o MAC não tenha aceitado essas obras porque não sabia como lidar com elas, tá? É fácil de remontar aquilo. O Rafael deve ter deixado bastante claro para quem entende, tá? (...) Eu mesma tenho esse tipo de relação com obras minhas, que são arquivos, agora são digitais, e que tem que ser remontadas. O museu tem que se virar, porque isso é o futuro, não é verdade? (...) Eu conversei, inclusive, com o Ivo Mesquita, curador da Pinacoteca quando ele reapresentou aquele trabalho do Rafael, *Polígonos Regulares*, que ele montou no Octógono da Pinacoteca (...) Se o próprio Ivo foi buscar no MAC, é porque estão lá, né? (...).<sup>35</sup>

Regina Silveira se refere a um episódio muito esclarecedor, fundamental para ao lançar luz sobre a relação das videoinstalações de Rafael França com a tecnologia empregada em sua montagem. Em 2011, a obra *Polígonos Regulares* (1981) foi apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, mesmo local da montagem original, realizada 30 anos antes. Ivo Mesquita, curador da instituição na época, foi o responsável pelo projeto. Em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, Ivo comenta a motivação e decisões que levaram ao resultado final da montagem:

A gente buscou [a documentação] no MAC (...) Porque em 2011, eram 30 anos dessa instalação. E essa instalação, historiograficamente, é a primeira instalação de vídeo brasileira num museu. E eu entrei numas de recuperar a instalação original. E aí começou pela busca das televisões... aí começa também uma série de acidentes que, depois, mais tarde, eu entendi duplamente (...) No primeiro teste, uma televisão explodiu. No dia da abertura, o sistema não funcionou. Explodiram duas com o público lá. E foi super chato, porque a mãe do Rafael tinha vindo de Porto Alegre pra ver a exposição, sabe?<sup>36</sup>

Ivo Mesquita prossegue e descreve a reação de Regina Silveira, que até então estava fora do país, ao ver as escolhas feitas para o equipamento que sustentava a videoinstalação:

Até que a Regina Silveira chegou, olhou e falou assim para mim: 'É, tá bom. Mas por que que você fez com essas televisões velhas?' Quando ela falou

<sup>35</sup> SILVEIRA, Regina. Entrevista com Regina Silveira realizada em 20/09/2021. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (18 min.). A entrevista na íntegra pode ser encontrada transcrita no Apêndice A desta dissertação.

<sup>36</sup> MESQUITA, Ivo. Entrevista com Ivo Mesquita realizada em 29/05/2021. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2021. 1 arquivo .mp3 (1h 22min.). A entrevista na íntegra pode ser encontrada transcrita no Apêndice A desta dissertação.

isso, caiu a ficha, entendeu? Claro, é a ideia que importa. É a disposição dos objetos, é essa adaptação que nós fizemos da geometria que é a questão, entendeu? A televisão é um detalhe, entendeu?<sup>37</sup>

Figura 14: Polígonos Regulares (1981) – montagem 2011



Fonte: **Polígonos Regulares (1981) – montagem 2011**. Acervo Biblioteca Walter Wey/ Pinacoteca de São Paulo.

Esse processo de tentativa, falha, ponderação e conclusão disparado pela montagem complicada de *Polígonos Regulares* na Pinacoteca em 2011, evidencia a importância de se exibir trabalhos complexos de arte contemporânea para que possamos aprender cada vez mais sobre eles. Foram exatamente as falhas e acidentes ocorridos na montagem que levaram o curador responsável a melhor compreender quais são as questões fundamentais que estruturam o trabalho. Este caso exemplifica perfeitamente como, na museologia voltada à arte contemporânea, exibir é também a melhor forma de preservar as obras em questão. Em 2011, a Diretoria do MAC USP organizou um projeto que discutia e abria ao público a importância destes processos. *MAC em Obras* foi uma exposição que, ao longo de

---

<sup>37</sup> Ibid.

dois anos, permitiu ao público visitar uma seleção de obras que naquele momento estavam sob análise da equipe do museu, além de artistas, curadores e técnicos em conservação convidados. O objetivo era integrar os visitantes às decisões que envolvem o trabalho de documentar, preservar e exibir a produção artística contemporânea e, assim, tornar mais visível um processo que normalmente ocorre a portas fechadas. Iniciativa que buscava manter o museu fiel ao seu espírito público e universitário.

Ainda sobre a montagem de *Polígonos Regulares* (1981) na Pinacoteca do Estado em 2011, Ivo Mesquita comenta:

Dentro do museu, você tem sempre essa questão...você testa os trabalhos quando você tem uma coleção histórica. Quando você faz essas elipses de tempo, por exemplo, pode dar errado (...) Fazia 30 anos [da montagem original] e era uma forma, também, da Pinacoteca marcar um ponto 'olha, a Pinacoteca sempre teve arte contemporânea', e a gente estava trazendo o trabalho para uma contemporaneidade outra, quer dizer, mostrando a persistência dele e a resistência dele como trabalho. Mas aqui, no caso, teve uma questão técnica que, na minha interpretação curatorial, se sobrepôs ao conceito do trabalho (...) para mim foi uma grande lição sobre o preciosismo desnecessário, sabe? (...) Foi isso que eu entendi na hora que a Regina me falou (...) eu fui à Pinacoteca velha. Depois que a Regina Silveira vem e comenta, aparece a Pinacoteca nova<sup>38</sup>.

Se os trechos transcritos acima buscam apresentar as opiniões de pessoas que orbitam ao redor da obra e do artista, torna-se urgente, portanto, ler objetivamente as palavras escritas pelo próprio Rafael França e como elas tangencial o uso dos equipamentos tecnológicos dentro de suas videoinstalações.

Em primeiro lugar, trago abaixo trechos transcritos de uma palestra concedida por Rafael em 1983, no Art Institute of Chicago, EUA. O texto completo, parte da documentação que chegou ao MAC USP através da doação do espólio do artista, também integra *Sem Medo da Vertigem*, o catálogo organizado pela curadora Helouise Costa e publicado pelo Paço das Artes em 1997. No primeiro trecho, Rafael cita dois dos artistas que mais o influenciaram em seu trabalho e como um deles, Wolf Wostel (1932-1998), se utilizava de televisões como material escultórico para conformar espaços, em detrimento de preocupações estéticas. Rafael também menciona a ideia de televisores como dispositivos de comunicação.

---

<sup>38</sup> Ibid.

(...) devemos retornar ao nosso principal interesse aqui esta noite, a ideia de instalações e, mais especificamente, a ideia de vídeo-instalações. Para entender como se desenvolveram as vídeo-instalações, precisamos retornar às primeiras experiências com 'environments', datadas de 1965. Encontraremos essas experiências sendo feitas na Alemanha por dois artistas exatamente ao mesmo tempo, Wolf Wostel e Nam June Paik. O que estes dois artistas têm em comum nesse ponto é seu interesse em usar o aparelho de televisão fora de seu contexto normal. Wolf Wostel utiliza-o como mais um elemento de seu trabalho, estando ciente, entretanto, de seu poder. Ele não faz do aparelho de televisão o elemento principal de seus ambientes. Seu trabalho não é necessariamente sobre televisões em si, mas incorpora a ideia de ambientes, onde o espectador fica exposto ao todo, livre para movimentar-se e experimentar o ambiente como bem quiser (...) Logo se nota que as mudanças causadas por artistas trabalhando com vídeo-instalações (e com televisão em um sentido mais abrangente) não são relacionadas somente à estética. Obviamente, a experiência estética é muito importante em experimentos com arte. Entretanto, trabalhando com tecnologia, estaremos tocando assuntos muito maiores, que não haviam sido tradicionalmente pensados pelos artistas em geral, questões como a comunicação, que são inerentes ao meio televisivo.<sup>39</sup>

Abaixo, França aponta para a possibilidade de se utilizar câmeras, televisores e gravações em circuito fechado como dispositivos para experiências no tempo e espaço. Novamente, a ideia conceitual se sobrepõe à estética e à materialidade específica dos equipamentos.

Encontramo-nos num tempo em que artistas não estão trabalhando somente com a televisão em si, mas agora, graças à Sony Corporation do Japão, eles têm a habilidade de gravar imagens em videotape, assim introduzindo um novo elemento com que se trabalhar, as sequências de imagens no tempo e espaço. Tempo e espaço como outro elemento com que alguns desses artistas deverão se ocupar pelos vinte anos seguintes (...) Logo, os artistas que trabalhavam com videotape reconheceram o potencial do vídeo como um elemento a ser utilizado em instalações. Há algumas razões para isso, entre as quais devemos apontar a característica de o vídeo ser um aparelho em tempo real, sendo capaz de gerar e mostrar imagens em tempo real, dentro de um sistema de circuito fechado (...) Muito cedo no desenvolvimento das vídeo-instalações, diferentes artistas entenderam a importância dos conceitos de tempo e espaço no vídeo (...) devemos olhar para aquilo que algumas vezes é considerada a ideia mais importante em vídeo e também muito importante nas instalações: Tempo.<sup>40</sup>

Por fim, Rafael menciona o que talvez seja um dos aspectos mais interessantes e atuais de seu trabalho: a utilização de gravações em tempo real

---

<sup>39</sup> Rafael França, Chicago, sem título, texto datilografado. Palestra, 13 de novembro de 1983. Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

<sup>40</sup> Ibid.

através de monitores dispostos no espaço como meio para gerar uma certa confusão cognitiva no espectador, um conflito realidade/simulação.

Nas vídeo-instalações encontramos-nos cercados de eventos que estão acontecendo agora mesmo e eventos que ocorreram anteriormente, através da combinação de câmeras captando imagens geradas no espaço da instalação, imagens previamente gravadas em fita e ainda imagens sendo manipuladas e causando lapsos de tempo. O que está ocorrendo agora torna-se questão de para qual monitor se está olhando, causando desordem na sequência de fatos. (...) Assim, as vídeo-instalações dão aos artistas a capacidade de criar um ambiente que apresenta ao espectador um mundo artificial, onde as questões básicas de tempo, espaço e fluxo de informação são determinadas pelo artista e seu trabalho. Esse processo revela mais uma vez as características inerentes da televisão. A maneira como percebemos o mundo hoje, quando os eventos estão sendo retratados por organizações desconhecidas à maioria dos espectadores, torna-se a questão do momento. Quem decide que tipo de informação deve ser apresentada, onde e a que tempo? <sup>41</sup>

Fica claro através desse último fragmento como o interesse de Rafael França no uso de televisores e câmeras em circuito fechado repousava principalmente na ideia de “criar um ambiente”, assim como na lógica operacional destes equipamentos: captura, transmissão e exibição simultânea de imagens. Através deste fundamento, o artista via o potencial de gerar experiências críticas a respeito dos meios de comunicação em massa e a influência que eles exercem no indivíduo na sociedade pós-moderna. Rafael França, assim como faria mais tarde em seus experimentos com filmes em videoarte, cria fricções nos elementos constitutivos do próprio meio — sincronia, fidelidade, resolução, etc — como estratégia para estabelecer uma experiência metafórica que gera no observador questionamentos sobre sua própria realidade e os meios de comunicação que o cerca.

No texto *Experiências em tempos e espaços descontínuos* escrito pela curadora Helouise Costa e também publicado no catálogo *Sem Medo da Vertigem*, a autora faz valiosos comentários e análises sobre quais seriam as principais preocupações de Rafael França ao propor suas videoinstalações. Mais uma vez, fica claro como a atenção do artista estava muito mais voltada para a ideia conceitual dos projetos, sua proposta espacial e temporal, do que para especificidades estéticas do equipamento utilizado. No trecho abaixo, Helouise identifica nas videoinstalações

---

<sup>41</sup> Ibid.

uma evolução em tempo e “escala real” da pesquisa geométrica que Rafael já realizava em fotocópias e *offsets*.

A incorporação do vídeo não marcou uma ruptura nas pesquisas plásticas de Rafael França, ao contrário, expandiu ainda mais o já amplo leque de meios entre os quais ele trafegava. Isso aparece claramente em suas três primeiras experiências em videoinstalação, realizadas entre 1980 e 1981: ‘Television Sets’, ‘Polígonos Regulares’ e ‘Third Commentary’. Nesses trabalhos ele empregou o recurso do circuito fechado de TV, em que séries de televisores interligados, apresentavam um mesmo elemento geométrico em negro - um quadrado, um retângulo ou uma linha - sobre fundo branco. A possibilidade inerente à videoinstalação de lidar com o tempo e o espaço em escala real, permitiram a radicalização da pesquisa geométrica de França, em sua busca de espacialidade e desdobramento temporal.<sup>42</sup>

Abaixo, Helouise aponta como a experiência física do observador, assim como o poder da geometria para conformar espaços, são os principais aspectos conceituais da instalação *Television Sets*.

Tomemos o exemplo de ‘Television Sets’. Aqui França utilizou seis televisores que emitiam a imagem de um quadrado negro, dispostos sequencialmente entre sete painéis brancos, nos quais também havia um quadrado negro, pintado exatamente em frente aos aparelhos de TV. Por fim, após percorrer toda a sequência de televisores, o espectador se deparava com uma câmera em frente ao último quadrado negro, que era, na verdade, a matriz da imagem transmitida para todos os televisores (...) A pesquisa geométrica de Rafael França se situa na busca do momento fundante em que a geometria torna possível a criação do espaço e é por isso que ele volta frequentemente o seu interesse para a história da arte, mais especificamente para as problematizações iniciais que levaram à constituição do espaço perspectivo renascentista.<sup>43</sup>

Por fim, a curadora reforça o aspecto “não material” das instalações e o uso dos televisores como fontes de luz, ou seja, como telas de display que exibem a imagem que circula em circuito fechado. Mas, principalmente, Helouise conclui o trecho argumentando que, se Rafael utilizava equipamentos tecnológicos, não era por qualquer fascínio ou apego estético, mas sim porque estes eram os instrumentos disponíveis naquele momento para construir as ideias que o artista tinha em mente.

O encerramento de suas pesquisas com técnicas gráficas e o seu envolvimento cada vez maior com o vídeo, levaram-no a considerar a

<sup>42</sup> COSTA, Helouise. Experiências em tempos e espaços descontínuos. In: COSTA, Helouise (Org.) **Sem medo da vertigem**: Rafael França. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997. p. 54.

<sup>43</sup> Ibid., p. 54.

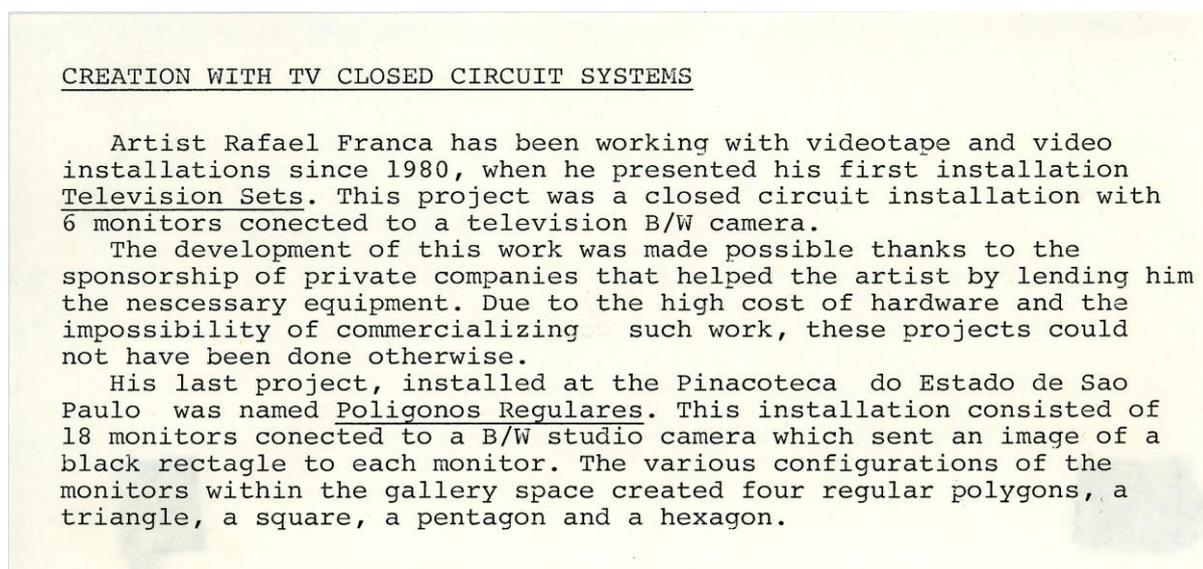
videoinstalação como meio mais adequado aos seus experimentos por suas características de não-materialidade e por sua estreita relação com a arte do presente, onde o televisor é pensado como fonte de luz para a representação de imagens (...) O que se depreende do conjunto de videoinstalações de Rafael França é que ele jamais cedeu aos encantos fáceis da tecnologia. Cada uma delas esteve fortemente ancorada numa proposta conceitual. Se havia um fascínio com a tecnologia, ele residia na necessidade de o artista sentir-se agente de sua época.<sup>44</sup>

Lendo hoje a frase dita por Rafael França em sua palestra no Art Institute of Chicago em 1983, espanta perceber como ela se manteve tão atual:

“A maneira como percebemos o mundo hoje, quando os eventos estão sendo retratados por organizações desconhecidas à maioria dos espectadores, torna-se a questão do momento. Quem decide que tipo de informação deve ser apresentada, onde e a que tempo?”<sup>45</sup>

Além dos textos em primeira pessoa escritos por Rafael França, outros documentos em posse do MAC USP ajudam a esclarecer a relação conceitual do artista com os equipamentos eletrônicos que utilizava. Entre eles estão três textos datilografados pelo próprio Rafael (após o artista ter se mudado para Chicago em 1982) com a intenção de servirem como release conceitual sobre sua prática artística.

#### Figuras 15, 16 e 17: Rafael França, Textos datilografados



<sup>44</sup> Ibid., p. 58.

<sup>45</sup> FRANÇA, op. cit.

### SQUARES IN PROGRESS

Television Sets is the name of Rafael Franca's second solo show opening on Tuesday at 8 PM at the Cooperativa dos Artistas Plasticos de Sao Paulo.

Television Sets is the result of a work developed since April this year which begun after a series of off-sets on the transformation of an image inside a TV screen, and developed towards the use of the television itself.

Thus Rafael Franca created a video installation where six monitors are conected to a TV camera in a closed circuit receiving the image of a black square.

"I have been developing this idea since my first xeroxes done in 1979, says Rafael Franca, when I started using the characteristics of the xerox in the cration of works. That is when I begun to use the square as a constructive element, in sequences, spiral movements or in decomposition".

Rafael Franca, says Mario Ramiro, is among this new generation of artists, one of the most dynamic explorers of the "new media" for the creation of art works. His work has showed to be progressive in its development and in his profound thinking on the problems presented by the art produced in the last two decades.

### VIDEO ART: THE POLYGONAL FORMS

Rafael Franca, an artist who is part of group 3NOS3, has been using television as the mediuon of his projects. In his first exhibition at the Cooperativa dos Artistas Plasticos de Sao Paulo, he presented a closed circuit installation set up with one camera and six monitors.

Now, Rafael Franca is showing another installation, Poligonos Regulares at the Pinacoteca do Estado de Sao Paulo. He will be showing this new installation where 18 monitors are conected to a TV camera, displayed in such a way as to create the polygonal forms of a triangle, a square, a pentagon and a hexagon. All the televisions will be receiving the same image of a black rectagle.

The artist Rafael Franca says his concern is mainly formal in nature. He does not believe that the video art proposal is based only on the technological aparatus used in such projects. "I use technology to materialize concepts in the form of art works", he says.

Brazilian Video Art history is very recent. The first works have only originated over the last five years, mainly because the equipment nescessary is still very expensive, and there are no galleries or museums to show such work that are prepared for the uncomercialization of such experiments. To get over these problems, Rafael Franca was sponsored by Telefunken and Tecnovideo which enabled him to produce this new video installation.

Fonte: **Rafael França, Textos datilografados.**

Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC/USP.

O último fragmento, *Video Art: The Polygonal Forms*, contém um trecho que considero fundamental para compreender a relação do artista com os equipamentos eletrônicos que utilizava. Em tradução livre:

“(...) O artista Rafael França diz que a natureza de suas preocupações é principalmente formal. Ele não acredita que a proposta da vídeoarte seja baseada apenas no aparato tecnológico empregado em projetos como estes. ‘Eu uso tecnologia para materializar conceitos na forma de obras de arte’ diz o artista”.<sup>46</sup>

Este fragmento, somado aos outros textos autorais do artista apresentados até aqui, parecem deixar claro como o artista se utilizava dos equipamentos eletrônicos disponíveis naquele momento para dar forma às situações espaciais e à experiência construída para o espectador, mas que não tinha qualquer interesse estético específico por eles. Rafael também descreve em seus textos como ele se utilizava dos televisores como “fontes de luz” e dispositivos para transmissão e exibição de uma mesma imagem. Em nenhum momento é mencionada qualquer especificidade estética ligada aos modelos de televisores utilizados. As televisões e câmeras utilizadas por Rafael na década de 1980 eram simplesmente os materiais que, naquele momento, estavam disponíveis no mercado para que o artista materializasse as experiências conceituais que tinha em mente.

Em texto datilografado em 1983, o mesmo em que Rafael França descreve a experiência física proposta para cada uma das 4 videoinstalações analisadas por esta pesquisa, o artista vislumbra o modo como a ideia procede os equipamentos técnicos utilizados na obra *Television Sets*. O artista também descreve os equipamentos a partir das funções técnicas necessárias para executar o projeto, sem dar destaque a qualquer valor estético ou formal específico.

---

<sup>46</sup> Rafael França, Chicago, *Video Art: The Polygonal Forms*, texto datilografado. Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

Figura 18: Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.1.

Estava com uma exposicao marcada para outubro na Cooperativa dos Artistas Plasticos de Sao Paulo, que inicialmente tinha planejado ser uma exposicao de uma serie de off-sets. Quando vi o expaco para exposicao, entretanto, achei que tinha uma ideia que poderia trabalhar bem naquele expaco. Tendo um lugar em um projeto, me faltava equipamento, grande impecilio quando se trabalha com tecnologia mais ou menos sofisticada. Para este trabalho precisava de seis televisores P/B, uma camera e um sitema de circuito fechado.

Fonte: **Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado**, 1983, p.1.

Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC/USP.

Sendo assim, parece seguro afirmar que a documentação em posse do MAC USP, somada à leitura de curadores e outros personagens que se debruçaram sobre sua obra, dão lastro ao entendimento dessas 4 videoinstalações como trabalhos fundados em seus objetivos conceituais e espaciais. É a partir da experiência espacial imaginada – essa *geometria no tempo*, como descrito por Regina Silveira – que Rafael França posteriormente selecionou os equipamentos que poderiam produzir o resultado desejado, não o contrário. Os dispositivos em questão (câmeras e televisores) não são a origem dos significados da obra, pelo contrário, eles servem, dão suporte à materialização da ideia, essa sim o cerne principal da intenção conceitual originalmente proposta pelo artista.

A partir desta premissa, defendo na segunda parte deste capítulo a possibilidade de rerepresentar estas instalações utilizando novas câmeras e televisores que possam materializar as intenções conceituais e espaciais das obras, ao mesmo tempo em que respeitem as proporções e escala das instalações originais.

### **3.2 – Administrar mudanças: interpretações e reconfigurações no tempo.**

A partir do momento que essa pesquisa se propôs investigar a possibilidade de rerepresentar as videoinstalações de Rafael França com novos equipamentos,

tornou-se essencial olhar para os documentos disponíveis em busca de informações que poderiam evidenciar como o artista pensava suas obras a longo prazo. Apesar de França não ter deixado qualquer informação direta sobre atualização de tecnologias e suportes, o fragmento abaixo apresenta declarações bastante elucidativas sobre como ele via sua produção em relação ao seu e outros tempos.

Estes quatro projetos, no espaço de dois anos tem em comum não somente o meio usado para materializá-los, mas principalmente um posicionamento em relação à atitude artística. Quando me encontrava completamente só na galeria com uma destas instalações, era como se aqueles televisores, recebendo aquelas imagens estáticas, de repente adquirissem algum tipo de vida, silenciosa, petrificada. De maneira semelhante à quando caminho por um museu com as obras dos grandes mestres, superiores a todos os acontecimentos que precederam sua colocação naquele lugar específico. Acredito que quando estou montando uma destas instalações, estou repetindo o mesmo processo de fazer artístico que encontra-se presente ao longo da história do homem, com a diferença que, a minha condição de cidadão do século XX me dá condições de usar materiais peculiares aos tempos que vivemos, e isto me faz diferente de todas as gerações que me precederam.

Tenho consciência da minha condição de artista da segunda metade do século, e me sinto privilegiado por ter a oportunidade de experimentar momento singular como este que vivemos. Consequentemente, a arte que desenvolvo, expressão da minha experiência de vida, reflete diretamente esta maneira de pensar.

Neste momento, tudo pode acontecer sobre este planeta, desde sua completa destruição até sua super sofisticada evolução. Neste momento, tudo pode me acontecer, desde eu não mais existir nos próximos 20 anos, até eu estar fazendo arte para o espaço, a arte sideral. Em qualquer uma das alternativas estarei integralmente interagindo com o que estiver acontecendo no momento específico que eu estiver vivendo, o artista que documenta a sua época.<sup>47</sup>

Neste trecho, onde o artista amarra sua produção artística à sua própria visão de mundo, Rafael França se projeta no futuro e manifesta o desejo de para sempre ser um artista alinhado ao tempo presente, tanto no uso de materiais, quanto no seu envolvimento com as dinâmicas socioculturais do momento. Em suas próprias palavras, “o artista que documenta sua época”. Além disso, Rafael reafirma o uso dos suportes tecnológicos como “meio” para materialização das ideias conjugadas nas 4 videoinstalações, um meio alinhado àquele momento histórico específico. Chega então o momento de perguntar: se estivesse vivo, como Rafael França estaria apresentando esses trabalhos hoje? A partir dos esclarecimentos colocados ao longo de todo este capítulo é difícil imaginar o artista montando esse conjunto de

---

<sup>47</sup> Rafael França. Chicago, Sem título, texto datilografado, 1983, p.3 e 4. Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP.

videoinstalações com equipamentos “vintage” da década de 1980, como relíquias do passado congeladas no tempo. As informações levantadas por esta pesquisa indicam que o bem documentado engajamento de Rafael como um artista alinhado com o momento presente o levaria a atualizar esses trabalhos com suportes que os conectasse a preocupações contemporâneas, tanto tecnológicas quanto conceituais.

Especulações à parte, como o MAC USP pode hoje pensar meios de exibir esses trabalhos sem a presença do artista? É notável, no entanto, que o museu não está sozinho no enfrentamento deste desafio. Em 2014, o seminário *Arte Contemporânea, preservar o quê?*, organizado pelo museu com apoio do GEACC (Grupo de Estudos de Arte Conceitual e Conceitualismo no Museu) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA/USP), contou com a participação de convidados da Espanha e Portugal, assim como de vários profissionais da preservação-restauração vinculados a museus e instituições públicas e privadas do Brasil. O evento, do qual resultou uma publicação de fundamental importância a esta pesquisa<sup>48</sup>, buscava reunir e apresentar a situação atual do debate internacional em torno dos desafios impostos à museologia por obras de arte multimídia, construídas com materiais perecíveis ou tecnologias fadadas à obsolescência. Logo na introdução da publicação, organizada pela então Professora Titular e Curadora do MAC USP, Cristina Freire, a autora relembra como o problema da memória em arte contemporânea acompanha o museu desde seus anos iniciais:

Na introdução do primeiro catálogo geral do museu, publicado em 1973, seu primeiro diretor, Walter Zanini, observa que muitos trabalhos multimídia e experimentais estavam fora daquele inventário do acervo e alerta sobre a necessidade de tais obras, de difícil catalogação, serem devidamente estudadas e incluídas num inventário mais abrangente, no futuro. Essa segunda parte da catalogação da coleção MAC/USP, ou melhor dizendo, a entrada de tais trabalhos conceituais na coleção esperaria muitos anos para ser concluída. Isso porque tal operação deveria necessariamente estar ancorada numa discussão teórica e crítica mais ampla, pois mobiliza a relação tensa entre o museu e as práticas artísticas contemporâneas.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Para tanto, ver: FREIRE, Cristina (Org.) **Arte Contemporânea: preservar o quê?** São Paulo: MAC USP, 2015.

<sup>49</sup> FREIRE, Cristina. Preservar o futuro? In: FREIRE, Cristina (Org.) **Arte Contemporânea: preservar o quê?** São Paulo: MAC USP, 2015. p. 9 – 14.

A professora e curadora segue então mencionando algumas publicações internacionais que, relacionando teoria à prática real de instituições museológicas, se tornaram referências importantes na área a partir da década de 1990. Algumas delas são: *Modern art who cares?*, organizada em Amsterdã pelo Institute of Cultural Heritage (2005), *Mortality Immortality? The legacy of 20th-century art*, publicada pelo The Getty Conservation Institute, de Los Angeles (1999) e *Permanence through change: the variable media approach*, uma importante iniciativa do Museu Guggenheim e da Daniel Langlois Foundation, Montreal (2003). No Brasil, Freire termina por dizer, o livro *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu* (1999) foi resultado de preocupação correlata. A sua publicação no mesmo momento em que outras iniciativas começavam a despontar pelo mundo demonstra como o MAC/USP estava em sintonia com os debates que atravessam a museologia voltada à arte contemporânea.

Ainda sob esta perspectiva, cabe mencionar aqui a tese de doutorado desenvolvida pela professora e conservadora Magali Melleu Sehn e defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP em 2010. Denominada *A preservação de instalações de arte com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*, a pesquisa da conservadora demonstra como MAC USP sempre se preocupou com a forma com que suas obras e arquivos eram documentadas, dando ênfase às muitas experiências realizadas no museu ao longo da década de 1970 (sob direção e curadoria de Walter Zanini) e como elas foram fundamentais para o estabelecimento de estratégias que buscavam melhor documentar os trabalhos cada vez mais “desmaterializados” apresentados na época. Entre essas estratégias, estavam as fichas de inscrição que cada artista deveria preencher ao se candidatar para uma nova exposição coletiva dentro do museu. A ênfase da autora nesse recurso tem como objetivo ilustrar o modo como o próprio MAC USP buscava envolver os artistas na documentação dos processos de construção de seus trabalhos, apontando, também, as dificuldades iniciais referentes à execução e documentação de projetos “imateriais”. Magali Sehn confere especial importância<sup>50</sup> à *VII Jovem Arte Contemporânea (JAC)*, realizada em 1973, como momento culminante de processos

---

<sup>50</sup> SEHN, Magali Melleu. **A preservação de ‘instalações de arte’ com ênfase no contexto brasileiro**: discussões teóricas e metodológicas. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

já iniciados desde a primeira edição, onde as fichas de inscrição pela primeira vez solicitaram informações mais detalhadas sobre as técnicas construtivas, tempo de duração, materiais necessários etc. Por sua vez, a *VII JAC* inova em seu regulamento exatamente ao deslocar a ênfase do *objeto construído* para os *processos de produção*, mudança que enfatiza o desafio imposto pelas práticas conceituais sobre não apenas como essas propostas se apresentam construtivamente no espaço, mas, também, sobre como elas seriam catalogadas e arquivadas de modo coerente às suas intenções.

No contexto internacional, é necessário destacar também a International Network of Conservation of Contemporary Art (INCCA), uma plataforma coletiva que desde 1999 reúne artigos, estudos de caso, relatórios, grupos de estudo e outras colaborações de participantes em diversos países, assim como a Voices of Contemporary Art (VoCA), uma organização sem fins lucrativos que nos últimos anos tem buscado incentivar um diálogo crítico e interdisciplinar entre museólogos que buscam soluções criativas na apresentação e conservação da arte contemporânea, mais especificamente trabalhos que se utilizem de suportes tecnológicos em vias de extinção, como é o caso das 4 videoinstalações produzidas por Rafael França nos anos 1980 e abordadas por esta pesquisa.

Um dos fundadores da VoCA, o já citado Glenn Wharton, tem se mostrado como uma das principais vozes a incentivar estratégias que possibilitam a sobrevivência das potencialidades conceituais de trabalhos originalmente desenvolvidos com tecnologias agora indisponíveis. Como principal conservador de mídia do Museum of Modern Art (MoMA Nova York) entre 2007 e 2013, Wharton teve no acervo do museu um laboratório prático de aplicação para novas abordagens.

O artigo *Reconfiguring contemporary art in the museum*, apresentado em publicação correlata ao seminário *Authenticity in Transition*<sup>51</sup> e organizada pela Glasgow School of Arts, traz uma síntese de algumas das metodologias mais interessantes estudadas por Wharton nos últimos anos. Em primeiro lugar, o autor afirma o desafio imposto à museologia contemporânea quando obras de arte definidas por seus autores como “variáveis” exigem que os profissionais envolvidos encontrem formas de adaptar os trabalhos em questão:

---

<sup>51</sup> Para tanto, ver: HERMENS, Erma; ROBERTSON, Frances (Org.) **Authenticity in Transition**. Londres: Archetype, 2014.

Para materializar e reativar obras variáveis, museus trabalham junto a artistas para adquirir novos equipamentos e materiais, reformatar mídias, treinar novos performers e determinar novas relações espaciais em diferentes salas expositivas. Ao longo deste processo, curadores e conservadores se acostumam a 'alterar' obras seguindo instruções deixadas diretamente pelos artistas. Com o passar do tempo, artistas se envolvem cada vez menos neste processo, enquanto os museus ganham maior autonomia para rearranjar parâmetros baseado no conhecimento acumulado.<sup>52</sup>

Wharton introduz, em seguida, o mesmo desafio que torna tão complexa a pesquisa acerca da rerepresentação das videoinstalações de Rafael França, ou seja, a questão sobre de qual maneira lidar com obras que, apesar de originalmente não terem sido criadas como "variáveis", hoje exigem dos museus reinterpretações impostas por motivos diversos.

Um modo interpretativo da prática artística, assim como outras abordagens da museologia contemporânea, tem incentivado a problemática tendência de transformar obras históricas que não foram originalmente concebidas para mudar. Às vezes, demandas de conservação física incentivam essas mudanças, ou então novas interpretações artísticas e curatoriais. Esta tendência de reconfiguração não é fácil de ser aceita por museus, instituições cuja maior prioridade gira em torno da absoluta conservação, uma missão histórica guiada pela ética de jamais alterar obras de arte. Reinterpretar trabalhos de arte é algo que desafia um dos valores centrais de um museu: honrar a autenticidade dos objetos e a visão criativa original do artista (...) No entanto, muito mudou nas esferas tradicionais dos museus, fato que dá lastro para que conservadores e curadores possam ter novo papel participativo quando trabalhando com arte contemporânea. Dada a guinada cultural em torno do trabalho conjunto entre equipes e outros profissionais, não é surpresa que haja hoje uma maior aceitação no ato de reinterpretar instalações históricas, performances e trabalhos em mídia eletrônica que não foram originalmente planejadas para a mudança.<sup>53</sup>

Glenn Wharton credita essa linha de pensamento, onde curadores e museólogos podem colaborar na elaboração dos limites adequados para a adaptação de certas obras de arte, não a qualquer novidade recente colocada em pauta de maneira irresponsável, mas à Nova Museologia<sup>54</sup> e as mudanças que essa corrente

---

<sup>52</sup> WHARTON, Glenn. Reconfiguring contemporary art in the museum. *In*: HERMENS, Erma; ROBERTSON, Frances (Org.) **Authenticity in Transition**. Londres: Archetype, 2014.p. 27. Tradução nossa.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>54</sup> A Nova Museologia é uma perspectiva museológica que ganhou força a partir da década de 1970. De maneira geral, ela é marcada pela defesa da centralidade da comunidade no contexto museal, do

de pensamento pôs em curso nos museus desde a década de 1980. Um trecho específico do artigo aponta exatamente para direção que nos interessa: "Ao aceitar que mudança é inevitável e, muitas vezes, até desejável, a literatura recente sobre conservação em arte contemporânea considera como função do conservador 'administrar mudanças' ao invés de evitá-las".<sup>55</sup>

"Administrar mudanças" parece ser a abordagem ideal, e inevitável, quando são abordadas obras de arte que envolvem tecnologias em vias de obsolescência, como é o caso das obras de Rafael França analisadas por esta pesquisa. É fundamental compreender, porém, que um suporte tecnológico só pode ser substituído caso conclua-se que o principal elemento aglutinador de significado esteja na ideia, no conceito da obra, e não no equipamento escolhido para materializá-la. Wharton cita no artigo um exemplo deste processo, a videoinstalação *Think*, criada pelo artista norte-americano Bruce Nauman em 1993 e posteriormente reinterpretada na Bienal de Veneza em 2009. A montagem original da obra, composta por duas TVs de tubo empilhadas sobre uma mesa metálica e acompanhadas por tocadores de VHS e fios, foi remontada com dois monitores LCD e duas caixas de som para o Pavilhão Norte-Americano da Bienal de Veneza em 2009.

---

compromisso com as questões sociais e da atuação do museu junto ao território, ideias que resultaram na elaboração da Declaração de Quebec (Canadá, 1984), com participação de diversos membros do ICOM (Conselho Internacional de Museus).

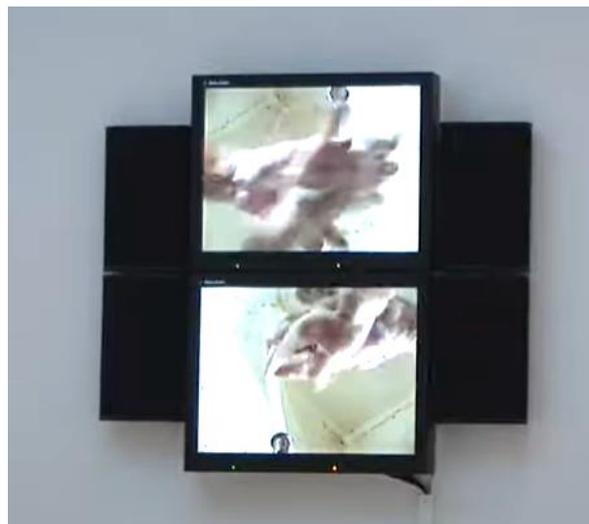
<sup>55</sup> Ibid., p. 33.

Figura 19: Bruce Nauman, *Think*, 1993



Fonte: **Bruce Nauman, *Think*, 1993.**  
The Museum of Modern Art/Licenciado por SCALA/Art Resource, NY

Figura 20: Bruce Nauman, *Think*, 1993/2009



Fonte: **Bruce Nauman, *Think*, 1993/2009**  
Instalação apresentada no Pavilhão Norte-Americano da Bienal de Veneza, 2009.  
Foto: Amanda Holden

Essa mudança somente foi possível devido à clareza com que o artista afirmou serem as imagens sobrepostas pelas duas telas o seu interesse prioritário, não a presença física dos equipamentos. As escolhas que levaram ao resultado formal apresentado na montagem de 1993 representam apenas as tecnologias disponíveis no mercado naquele momento. Para Bruce Nauman, a forma é resultado do conceito. Se as tecnologias mudam com o tempo, não há para o artista por que aprisionar a ideia em uma cápsula de um tempo específico.

O professor, engenheiro e restaurador espanhol Lino García Morales tem nos últimos 20 anos desenvolvido uma metodologia de *conservação evolutiva* para projetos produzidos na interseção entre arte, ciência e tecnologia. No contexto do já mencionado seminário *Arte Contemporânea: preservar o quê?*, organizado por Cristina Freire no MAC USP em 2014, Morales apresentou um texto em que aborda de maneira lúcida a ideia de mudança quando aplicada à conservação em arte contemporânea:

A mudança se produz desde o possível até o atual. Assim como a instanciação, a mudança é uma transformação do abstrato ao concreto. Porém a mudança, diferente da instanciação, é reestruturação. Para Aristóteles a mudança é o passo da potencialidade à atualidade. O verdadeiro objeto da restauração está no nada, no potencial. É o centro da roda, o vazio da argila, as portas e janelas dos muros. Somente podemos trabalhar com o que está aí (o atual), porém, o uso vem do que não está aí (o potencial). A conservação é um processo de mudança.<sup>56</sup>

Infelizmente, Rafael França não está presente para nos aconselhar e esclarecer quais as possíveis mudanças às quais suas videoinstalações poderiam se sujeitar. No entanto, se essa pesquisa defende que é possível chegar a um consenso baseado em todas as informações documentais existentes sobre a predominância da ideia conceitual sobre os suportes tecnológicos, como chegar às decisões adequadas? Antes disso, como fazer as perguntas certas?

A norte-americana Joanna Philips, atual diretora de conservação no Düsseldorf Conservation Center (Alemanha) e por anos Conservadora Sênior no Guggenheim Museum (Nova York, EUA), tem ampla experiência prática no estudo e exibição de obras que funcionam a partir de equipamentos tecnológicos tidos como

---

<sup>56</sup> MORALES, Lino G.. Preservar o nada. In: FREIRE, Cristina (Org.) **Arte Contemporânea: preservar o quê?** São Paulo: MAC USP, 2015. p. 31 – 47.

“variáveis/substituíveis” ou “únicos/instituíveis”. No artigo *Shifting equipment significance in time-based media art*, apresentado na 36ª Reunião Anual do Electronic Media Group (Milwaukee, EUA, 2010), Philips defende uma análise caso a caso, reconhecendo que as particularidades de cada obra, sua proposta conceitual e uso de equipamentos eletrônicos, variam de tal forma que se torna impossível estabelecer uma regra geral a ser implementada em todos os casos. Para a conservadora, o caminho escolhido para a preservação de determinado trabalho passa invariavelmente pelo entendimento de algumas questões estruturantes. Em primeiro lugar, qual a relação de determinada obra com seus equipamentos? Philips defende que, para mensurar essa relação, é necessário primeiro compreender que as tecnologias empregadas em uma instalação geralmente se organizam em 3 sessões:

- 1) A mídia que carrega a informação (por exemplo, o DVD que contém um filme).
- 2) O equipamento que a reproduz (por exemplo, o player que roda o DVD).
- 3) O equipamento que exibe a informação (por exemplo, o projetor que exibe o filme).

Para a conservadora, é a partir da relação da obra com estas 3 variáveis que é possível detectar e determinar o grau de substituição tecnológica que uma videoinstalação pode aceitar sem ter sua integridade conceitual abalada. Philips, assim como Glenn Wharton em seus diversos artigos, defende também que não existem respostas absolutamente certas ou erradas quando estamos tratando de interpretações feitas sobre situações não previstas pelo autor da obra. As escolhas feitas por uma equipe museal devem, além de se basear no estudo da obra em questão, ser amparadas também por decisões que reflitam o tipo de conhecimento que deseja transmitir ao seu público e pela visão que a instituição tem de si mesmo. Philips prossegue o artigo afirmando que algumas instituições preferem uma abordagem que propõe uma *encenação histórica*, na qual instalações de videoarte são apresentadas com equipamento original de época. Essa escolha traria uma exibição mais “autêntica”, evocando o *Zeitgeist* do momento de criação. No polo oposto, outras instituições propõem que os equipamentos envolvidos possuam *máxima flexibilidade*, promovendo uma conservação “mídia-independente” onde o único foco são os conceitos que organizam a obra, em detrimento de qualquer preocupação com os aspectos formais da apresentação original. Por último, a

conservadora relembra que é possível que determinado museu decida situar sua decisão em posição *intermediária* em relação a estes dois extremos. Ao utilizar equipamentos que, apesar de não ter sido produzidos na mesma época que a obra, operem tecnicamente e mantenham a escala e experiência espacial original da instalação, seria possível não apenas manter intacta a intenção conceitual do artista como também enfatizar ao público – a partir das escolhas feitas para a sua preservação – o cerne da obra e o que exatamente deve ser conservado.

Para que se possa determinar qual destas 3 abordagens está mais alinhada às necessidades impostas pelas videoinstalações de Rafael França, é preciso antes compreender como os equipamentos utilizados organizam o funcionamento técnico destas obras. É neste momento que as ideias do artista apresentam um diferencial importante, complexo conceitualmente, mas ao mesmo tempo simples em sua execução técnica. Ao contrário da maioria das videoinstalações criadas desde os anos 70, as propostas de Rafael não operam a partir da exibição de uma gravação previamente realizada e armazenada em algum tipo de mídia. As imagens que vemos nos televisores de França são capturadas no próprio local de exibição e transmitidas em tempo real por um sistema em circuito fechado que sempre conecta uma câmera a todos os televisores presentes na instalação. Rafael França trabalha com algo que se pode chamar de *performatividade de mídia*: o cerne de sua obra está em alimentar os suportes com alguma informação e deixar que o funcionamento operacional deles transmita essa informação e construa um circuito em constante ação. Desta forma, o modelo estruturante proposto pela conservadora Joana Philips – 1) a mídia que carrega a informação; 2) o equipamento que a reproduz; 3) o equipamento que exhibe a informação – já não pode ser aplicado aqui devido ao fato das videoinstalações de França operarem tecnicamente de modo ainda mais simples. Vejamos a seguir (em listagem simples, sem levar em consideração espaço e iluminação exigidos para cada obra):

### **Television Sets (1980)**

1 câmera > transmissão em tempo real > 6 televisores.

Outras necessidades: 7 painéis de madeira, cada um com pintura de quadrado preto.

**Polígonos Regulares (1981)**

1 câmera > transmissão em tempo real > 18 televisores.

Outras necessidades: quadrado preto pintado em uma das paredes do espaço.

**Third Commentary (1981)**

1 câmera > transmissão em tempo real > 4 televisores.

Outras necessidades: linha preta pintada em uma das paredes do espaço.

**Commentary IX (1982)**

1 câmera > transmissão em tempo real > 1 televisor.

Outras necessidades: lâmpada de quartzo e tela fosca translúcida.

Amparado por toda a pesquisa apresentada até aqui (leitura da documentação existente, bibliografia especializada, análise conceitual da obra e opinião de especialistas próximos ao artista) este projeto de mestrado defende que uma *abordagem intermediária* (conforma descrita por Joana Philips) seja a escolha ideal para *administrar mudanças* e apresentar hoje as 4 videoinstalações de Rafael França. Essa abordagem poderia manter intacta a integridade conceitual da obra (utilizando equipamentos que operem a transmissão em circuito fechado proposta pelo artista), ao mesmo tempo em que respeitaria a experiência espacial original (selecionando itens que sigam a escala e implantação propostas pelo artista) e, por fim, poderia resolver o problema de obsolescência dos equipamentos da década de 1980 (fácil substituição, conforme atualização das tecnologias disponíveis no mercado).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de reafirmar as intenções almejadas por esta pesquisa, dou início às considerações finais retomando os objetivos propostos na “Apresentação” à luz de todas as ideias abordadas nos capítulos anteriores.

Se esta pesquisa buscava compreender de que maneira o MAC USP recebeu e interpretou a documentação referente às videoinstalações de Rafael França, está claro agora que o museu não tinha, na década de 1990, procedimentos e metodologias que poderiam ter auxiliado na organização e apoio à exibição destes itens para além de mera documentação pessoal. No entanto, afirmar isso não é subestimar ou desqualificar as competências do MAC USP naquele momento, ou qualquer outro de sua história. Como demonstrado nos capítulos anteriores, o museu sempre esteve alinhado ao debate internacional referente aos desafios da preservação e catalogação em arte contemporânea, de modo que as questões enfrentadas pelo museu na década de 1990 eram as mesmas que alimentavam as mais avançadas instituições e iniciativas de pesquisa. Apesar de ser possível especular se um diálogo mais aprofundado entre o museu e a família do artista poderia ter criado chances para a incorporação em acervo destas obras, ou mesmo um acordo de exibição temporária, esta pesquisa conclui que o MAC USP recebeu e processou estes itens dentro do limite ético que cabia à instituição naquele momento: eram documentos pessoais do artista, importantes por sua história e valor documental, mas que legalmente jamais poderiam ser confundidos como doações (ou autorizações de montagem) das obras em si.

Após analisar como este estudo de caso se desenvolveu no tempo passado, podemos fazer algumas conclusões sobre as possibilidades que se apresentam para o futuro. Outro importante objetivo desta dissertação era questionar se, a partir da análise dos itens documentais disponíveis e do modo com que ideia conceitual e suportes técnicos se relacionam nas videoinstalações de Rafael França, esses documentos poderiam orientar uma nova exibição com equipamentos contemporâneos que não comprometam as intenções originais do artista. A argumentação apresentada ao longo desta pesquisa, pautada na leitura dos documentos em posse do MAC USP, bibliografia especializada, declarações feitas pelo próprio artista, assim como a fala de pessoas próximas à sua produção, atestam

que sim. Tendo em vista que as videoinstalações de França têm na configuração espacial e na ideia de transmissão em circuito fechado o seu cerne, os suportes técnicos podem ser substituídos sem que as intenções originais do artista sejam prejudicadas.

A partir desta última conclusão, é possível afirmar que os argumentos apresentados ao longo desta pesquisa são suficientes para estabelecer abordagens teóricas e práticas que possam fundamentar um projeto de exposição/laboratório. Tal iniciativa, em vez de apenas exibir obras “prontas e imutáveis” ao público, poderia atuar como meio para melhor compreender, documentar e assim desenvolver as melhores soluções de preservação para obras de complexidade similar. Como elaborado no terceiro capítulo (em especial na menção ao projeto *MAC em Obras*, realizado pelo museu em 2011), expor é a melhor maneira de abrir um espaço onde a experimentação, o acaso e a reação do público podem trazer à tona observações e conclusões que orientem a melhor estratégia para conservar obras específicas em arte contemporânea.

A reunião destes argumentos cumpre também com outro objetivo proposto por esta dissertação: incentivar que as instâncias hoje responsáveis pela obra de Rafael França (família do artista e MAC USP) possam dialogar e firmar um acordo para rerepresentar estas 4 videoinstalações dentro do museu, evento que – além de fazer jus à importância destas obras – poderia tornar mais visível ao público os resultados da pesquisa acadêmica realizada dentro do PPGMus/USP. Com as narrativas de ambos os lados – família e museu – reunidas aqui, além de ampla pesquisa teórica, resta torcer para que as duas instâncias se sintam estimuladas a pactuar decisões e planejar os próximos passos que levem a uma merecida exposição destas obras.

Feito o resgate e avaliação dos principais objetivos postos por esta pesquisa, permito-me fazer a seguinte provocação: se o MAC USP tem interesse em apresentar as 4 videoinstalações de Rafael França, a instituição precisa antes decidir como se posicionar frente aos desafios impostos por este tipo de obra. Portanto, faz-se necessário decidir se o museu seguirá pelo caminho “histórico”, no qual determinada obra é apresentada de modo a reconstituir sua primeira materialização – *uma cápsula para o tempo passado* – ou, ainda, se o museu se posicionará como uma instituição disposta a contribuir com o atual debate da museologia em arte contemporânea.

Segmento este que exige a compreensão de que obras ancoradas em “conceitos imateriais” podem ter os suportes que as materializam atualizados conforme a tecnologia disponível evolui. Essa compreensão é exatamente o que mantém obras de arte desta natureza em permanente contato com o tempo presente e em constante ressignificação - *uma aposta para o tempo futuro*.

Mario Ramiro, professor, artista multimídia e também parceiro de Rafael França no grupo 3Nós3, foi a última pessoa entrevistada para esta pesquisa. Em dado momento, Ramiro menciona como o caso das videoinstalações de Rafael, e a decisão por substituir os equipamentos, poderia orientar a conservação de outras obras sujeitas a desafios semelhantes:

Esse estudo de caso que você está fazendo, ele pode servir como uma espécie de caixa de ferramentas para que outros envolvidos com gestão de instituições e de acervos possam pensar a partir dessa perspectiva sua. Então eu acho bacana, como professor da pós-graduação, e estou também muito focado em debater com os meus orientandos qual é a contribuição que essa sua abordagem pode trazer para o problema da arte contemporânea no Brasil. A gente tem muito, ainda, a recuperar, muito acervo a levantar. Tem muita história, ainda, para ser escrita. Então, acho bacana porque é um problema que não diz respeito só ao Rafael, mas a todo um elenco de artistas que trabalharam de lá para cá, né? Especialmente nesse segmento chamado arte e tecnologia no Brasil<sup>57</sup>.

Esta “caixa de ferramentas”, como colocado por Ramiro, está relacionada diretamente com a problemática montagem de *Polígonos Regulares*, realizada pelo curador Ivo Mesquita na Pinacoteca em 2011. Como vimos anteriormente, foi o próprio processo de tentativa, falha e revisão a partir da atenção de Regina Silveira aos suportes que resultou no acúmulo de uma nova camada de aprendizado sobre esta obra específica, além de levar o curador a tecer valiosas reflexões a respeito de sua abordagem. É de vital importância a exibição de trabalhos complexos de arte contemporânea para que possamos aprender cada vez mais sobre eles. As tentativas, bem-sucedidas ou não, sempre terminam por adicionar novas ferramentas a essa “caixa”.

---

<sup>57</sup> RAMIRO, Mário. Entrevista com Ivo Mesquita realizada em 30/10/2022. Entrevistador: Caio Meirelles Aguiar. São Paulo, 2022. 1 arquivo .mp3 (1h 12min.). A entrevista na íntegra pode ser encontrada transcrita no Apêndice A desta dissertação.

O caminho que leva à decisão sobre como expor as videoinstalações de Rafael França inevitavelmente passa também por um enfrentamento das reais condições orçamentárias e de armazenamento que o MAC USP possui atualmente. As 4 obras somam juntas 4 câmeras filmadoras e 29 televisores de tubo. Caso a instituição decidisse por adquirir e manter funcionando equipamentos originais dos anos 1980, os custos de manutenção seriam constantes e agoniantes, tendo em vista que os técnicos capacitados para operar este tipo de equipamento são cada vez mais raros no mercado.<sup>58</sup> Por outro lado, a escolha pela utilização de equipamento contemporâneo abre a possibilidade de locação e parcerias com patrocinadores, solução inclusive posta em prática pelo próprio Rafael França em cada uma das apresentações originais destas obras — fato que reforça a leitura de que o artista via estes equipamentos como “meios para materialização de uma ideia”, e não como esculturas dotadas de qualidades estéticas e específicas que deveriam ser preservadas.

Retomando objetivamente as obras de Rafael França e sua relevância para o presente, é possível compreender que se na década de 1980 os televisores domésticos eram os principais dispositivos responsáveis por disseminar imagens e conteúdo em massa para toda a sociedade, hoje eles não são mais os únicos. Vivemos cercados por múltiplas telas que cumprem essa função: smartphones, laptops, tablets, totens publicitários, displays LED em fachadas de prédios, entre outros. Nesse sentido, as videoinstalações de Rafael França se mantêm atualizadas e relevantes em seu conteúdo crítico e conceitual. Ainda, é através destes dispositivos de comunicação (e sua alucinante velocidade) que circulam as informações, signos, narrativas e políticas comportamentais que moldam nossa sociedade. Desta forma, reforço o argumento de que as videoinstalações criadas por França podem ser reapresentadas substituindo os antigos televisores (na época, os principais dispositivos responsáveis por disseminar informações em massa) pelas novas telas de visualização que hoje assumiram este papel na sociedade. Contanto que estes novos equipamentos respeitem a escala física das instalações originais, essa

---

<sup>58</sup> Vale mencionar neste contexto a atuação do ZKM Center for Art and Media (Karlsruhe, Alemanha), instituição cuja missão vai além do que normalmente se encontra em museus como o MAC USP. Desde 1989 o centro alemão busca não apenas exibir, colecionar e preservar obras de arte em diversas linguagens, mas também concentra laboratórios de engenharia eletrônica focados em estudar e manter funcionando mídias em via de obsolescência, fato que os permite exibir obras complexas com suas tecnologias e equipamentos originais.

substituição não apenas mantém o conceito original do artista como também pode agregar novas camadas discursivas entre público e museu sobre a atualidade da discussão que relaciona mídia e sociedade proposta pelo artista ainda nos anos 1980. A obra de Rafael França, em vez de permanecer congelada como uma reflexão relacionada apenas ao seu tempo histórico, receberia uma atualização técnica que, a meu ver, reforçaria ainda mais a potência conceitual e artística que ela suscita até os dias de hoje.

Por fim, acredito que o MAC USP, como museu público e universitário, teria muito a ganhar ao compartilhar com seus visitantes as escolhas de conservação relacionadas a obras desta natureza. Se a museologia é a ciência do *fato museal*, comunicar aos espectadores apenas o desdobramento final destes processos é atitude que não faz jus à dedicação e qualificação científica que é exigida dos profissionais envolvidos. Soluções materialmente simples como, por exemplo, a apresentação de painéis informativos junto à entrada que dá acesso às videoinstalações, poderiam aproximar o público dos desafios técnicos e conceituais impostos por obras de arte organizadas em torno de tecnologias variáveis, assim deixando mais claro não apenas sobre o que exatamente trata a obra, mas também qual é o papel da conservação e da pesquisa dentro do museu.



## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy; CRUZ, Roberto Moreira. **EXPOPROJEÇÃO 1973 – 2013**. São Paulo: Catálogo de exposição realizada no SESC Pinheiros, 2013
- ALTSHULER, Bruce. **Exhibition, Collection, Re-Creation**. Conferência realizada na Tate Modern, Londres. (<https://www.tate.org.uk/context-comment/video/shifting-practice-shifting-roles#open270607>). 2008.
- ARAUJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). **A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: documentos e depoimentos**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995,
- BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio. **O Cinema e Seus Outros: Manifestações Expandidas do Audiovisual**. São Paulo: Ed. Equador, 2019
- BÄRNIGHAUSEN, Julia; CARAFFA, Costanza; KLAMM, Stefanie; SCHNEIDER, Franka; WODTKE, Petra (Org.) **PhotoObjects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences**. Berlim: Edition Open Access (EOA), 2019.
- BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). **Futuros Possíveis: Arte, museus e arquivos digitais**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2014.
- BRANDÃO, C. R. F; COSTA, C. **Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP**. Anais do Museu Paulista, São Paulo, n.1, 2007, p. 207-217.
- BUSKIRK, Martha. **The contingent object of contemporary art**. Cambridge: MIT Press. 2003.
- BÜSCHER, Barbara. Lost & found: archiving performance. *In*: BÜSCHER, Barbara; CRAMER Franz Anton (Org.). **Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts**. Hildesheim: Ed. Georg Olms Verlag, 2017.
- COSTA, Helouise. Experiências em tempos e espaços descontínuos. *In*: COSTA, Helouise (Org.) **Sem medo da vertigem**: Rafael França. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997. p. 53 – 64.
- CRAMER, Franz Anton. Experience, Description, Movement Artefacts Transformed. *In*: BÜSCHER, Barbara; CRAMER Franz Anton (Org.). **Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts**. Hildesheim: Ed. Georg Olms Verlag, 2017. p. 102 – 108.
- COSTA, Luiz Cláudio da (Org.) **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa. 2009.
- CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- DEPOCAS, Alain. **Permanence Through Change: The Variable Media Approach**. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003

EHNINGER, Eva (Org.) **Bruce Nauman, A Contemporary**. Basel: Shaulager Publishers, 2018.

ESMAY, Francesca; MANN, Ted; WEISS, Jeffrey (Org.) **Object Lessons: Case Studies in Minimal Art – The Guggenheim Panza Collection Initiative**. Nova York: Guggenheim Museum, 2021.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. **Escritos de Artistas, Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2015.

FREIRE, Cristina. Preservar o futuro? *In*: FREIRE, Cristina (Org.) **Arte Contemporânea: preservar o quê?** São Paulo: MAC USP, 2015. p. 9 – 14.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo - Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: MAC USP / Iluminuras, 1999.

HERMENS, Erma e ROBERTSON Frances (Org.) **Authenticity in Transition**. Londres: Ed. Archetype, 2014.

HULDISCH, Henriette (Org.) **Before Projection: Video Sculpture 1974-1995**. Cambridge: MIT Press, 2018.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). **Código de Ética para Museus** (versão lusófona). 2009.

KOPTCKE, L. S. Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília, n. 31, p. 185-205, 2005.

GUARNIERI, Waldisa R. C.. Museu, museologia e formação. *In*: Bruno, M. C. O. (Org.). **Waldisa Rússio Carmargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. p. 243 – 252.

LONDON, Barbara. **Video Art: The First Fifty Years**. Londres: Phaidon Press, 2020.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil, Três Décadas do Vídeo Brasileiro**. São Paulo: Enciclopédia Itaú Cultural, 2003.

MAIA, Ana Maria. **Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira**. Recife: Ed. Aplicação, 2015.

MATOS, Diego (Org.) **Cildo: Estudos, espaços, tempo**. São Paulo. Ed. Ubu, 2018.

MACHADO, Arlindo. Uma experiência radical de videoarte. *In*: COSTA, Helouise (Org.) **Sem medo da vertigem: Rafael França**. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997. p. 75 - 82.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Considerações para uma análise histórico-crítica da catalogação de acervos artísticos. *In*: BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). **Futuros Possíveis: Arte, museus e arquivos digitais**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2014. p.39.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Arquivos de museus de arte e pesquisa: o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa. *In*: MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva; BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell (Coord.). **I Seminário Serviços de Informação em Museus**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. p.117.

MENESES, U. T. B.. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 2, p. 09-42, 1994

MORALES, Lino G.. Preservar o nada. *In*: FREIRE, Cristina (Org.) **Arte Contemporânea: preservar o quê?** São Paulo: MAC USP, 2015. p. 31 – 47.

MORALES, Lino Garcíá. **Teoría de la conservación evolutiva: Conservación y restauración del arte de los nuevos medios**. Madrid: Books on Demand, 2019.

PECCININI, Daisy (Org.) **ARTE Novos Meios/Multimeios**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

ROMS, Heike. Eventful Evidence: Historicizing Performance Art. *In*: BÜSCHER, Barbara; CRAMER Franz Anton (Org.). **Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts**. Hildesheim: Ed. Georg Olms Verlag, 2017. P. 93 – 101

SEHN, Magali Melleu. **A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SILVEIRA, Regina. Gravuras no limite: a obra gráfica de Rafael França. *In*: COSTA, Helouise (Org.) **Sem medo da vertigem: Rafael França**. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997. p. 18 - 31.

SILVEIRA, Regina. Prefácio. Uma resposta no tempo. *In*: COSTA, Helouise (Org.) **Sem medo da vertigem: Rafael França**. São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1997. p. 11 - 13.

WHARTON, Glenn. Artist intention and the conservation of contemporary art. **Objects Specialty Group Postprints**, Washington: The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, v. 22, p. 1-12, 2015.

WHARTON, Glenn. Reconfiguring contemporary art in the museum. *In*: HERMENS, Erma; ROBERTSON, Frances (Org.) **Authenticity in Transition**. Londres: Archetype, 2014.

RAHE, Marina Ciambra. **Performance e suas sobras**. São Paulo: Mestrado apresentado na Escola de Comunicações e Artes /USP, 2019.



## **APÊNDICE A — ENTREVISTAS TRANSCRITAS**

**Ivo Mesquita** - Entrevista realizada via Zoom em 29/05/2021

Curador responsável por, em 2011, reapresentar na Pinacoteca do Estado de São Paulo a videoinstalação *Polígonos Regulares* (1981), de Rafael França.

---

**Caio**

Tudo bem, Ivo? Muito obrigado pelo seu tempo, por ter topado essa conversa.

**Ivo**

Imagina. Que é isso? É um prazer falar do Rafael, eu vou adorar! Me conta um pouquinho o que é o seu trabalho?

**Caio**

Então, recapitulando: eu entrei esse ano no programa de mestrado em museologia que tem na USP, que é aquele programa Interunidades entre os 4 museus. E a minha pesquisa tem a ver com arte contemporânea, então eu escolhi uma pessoa ligada ao MAC pra me orientar, que no caso é a Ana Magalhães, a atual diretora. Eu trabalho com exposições e documentação, já, há quase 10 anos, e nos últimos 4 anos eu tenho trabalhado na Galeria Jaqueline Martins, aqui em São Paulo, que é uma galeria que desde o início tem esse objetivo de um certo resgate histórico.

**Ivo**

Eu gosto muito da Galeria. Eu conheço, eu moro perto. Eu moro em Higienópolis, eu vou bastante ver as exposições aí. Ainda não fui ver a do Rafael que está lá agora, mas eu vou bastante.

**Caio**

Ah, então, que bom! E assim, parte do que eu faço- eu entrei na Galeria como produtor, mas depois eu comecei a cuidar mais da parte de conteúdo e documentação. E eu cuido exatamente dessas coisas, de definir plano de montagem, parâmetros, de meio que oficializar documentos. E então, essa questão sempre me

interessou bastante. Acho que a primeira vez que eu me interessei muito por esse assunto foi, eu tive a sorte de fazer um estágio no MoMA, em Nova York, durante a pré-produção da exposição da Lygia Clark, em 2014. Então eu trabalhei bastante com o curador, que foi o Luis Pérez-Oramas, na ideia de reconstituir aqueles objetos relacionais da Lygia Clark. Então, foi a primeira vez que eu me interessei por essa ideia de como que você reapresenta um trabalho que o que importa é a ideia, é o projeto, é a intenção do artista, e não importa tanto se aquilo é a peça original ou não. Então a gente tinha que entender, tipo, por que que a Lygia Clark usava a borracha tal? Por que que ela usava uma conchinha de tal tamanho? Então foi aí que esses assuntos começaram a me interessar muito. Dessa questão da documentação que existe sobre isso, ou que não existe. Então, como eu venho fazendo esse trabalho na Jaque já há alguns anos, eu resolvi realmente aprofundar isso e tive essa ideia da pesquisa do mestrado. E pra essa pesquisa, eu selecionei alguns estudos de caso, assim, de, exatamente, artistas que são representados pela galeria e que pertencem ao acervo do MAC. E um deles é o Rafael França, então eu estou começando a olhar pra essa instalação, praquela instalação que é Polígonos Regulares. E pesquisando, eu vi que ela foi apresentada pela primeira vez na Pinacoteca, em 81, no Octógono. E quando eu estava começando, ainda, a elaborar o projeto, eu fui lá na Pinacoteca, escrevi pra o pessoal do Arquivo e tal, pra ver o que é que tinha e tudo mais. E eles tinham pouquíssimas coisas, na verdade. Eles tinham só, por exemplo, as peças gráficas de convite, né? O convite que foi feito pra reapresentação em 2011, que foi a época que você era curador. Tem as fotografias.

**Ivo**

Tem fotografias, não tem?

**Caio**

Tem as fotografias de 2011.

**Ivo**

É, é. As de 81, é bem difícil, mesmo. Tinha pouquíssima coisa. Isso, na época que a gente fez a exposição, já não tinha, entendeu, assim? Isso é um pouco um problema das instituições. Particularmente aqui no Brasil, mas no mundo todo eles estão vivendo um pouco isso. Porque claro que tem museus que são mais disciplinados, documentaram as bibliotecas e arquivos, sempre foram mais organizados, mas você tem muitas instituições que não tem isso. E esse capítulo novo, aí, da História da Arte, que se chama História das Exposições, é quem está resgatando isso, entendeu, assim? Quer dizer, me parece que essa que é a importância desse campo. Até porque é um campo novo, então tem bastante possibilidade de exploração de nós pesquisadores. Porque nós somos artistas, não tem tanta coisa escrita, enfim. Mas eu acho que é uma falha. Eu fiz um texto. Quando a Pinacoteca fez 100 anos, eu fiz um texto para um livro, lá, de 100 anos da Pinacoteca, que foi uma história das exposições na Pinacoteca. Nossa, foi uma das coisas mais difíceis que eu fiz na vida!

### **Caio**

Pela falta de registro, assim?

### **Ivo**

Pela falta de registro, assim, de você ter certeza do que você está falando, entendeu, sabe, assim? Você pode até ter uma impressão, que pode ser verdadeira, mas cadê o registro disso? Por que que você está inferindo isso? Você vai inferindo, muitas vezes, da sua experiência de trabalhar naquele museu e de perceber como é que se deram todas aquelas mostras. Mas essa coisa, assim, foi só a partir da gestão do Marcelo Araújo que essa questão virou importante. Foi muito importante criar o CEDOC da Pinacoteca, entendeu? As pessoas achavam que CEDOC cuidava só da questão fiscal, administrativa, burocrática. Não, não. Qual é a atividade-fim desse lugar? Não é a administração nem a burocracia. É o acervo. É a história do que ele faz. E o Gabriel Moore, que foi o primeiro chefe do Acervo, que foi um super documentarista, hoje está no Rio, ele criou um lugar muito legal, entendeu? Fizeram um super trabalho de recuperação, conseguiram coisas incríveis. Hoje está muito melhor do que estava há um tempo atrás, há muito tempo atrás, em 2003, quando a gente começou lá.

**Caio**

É. Você tocou em uma coisa que eu acho muito importante, que é parte do que eu quero, com a pesquisa, tentar elaborar, que é essa visão que a instituição tem sobre si mesma.

**Ivo**

Claro.

**Caio**

Então exatamente, como eu falei: o meu objeto de estudo são essas documentações, mas o meu objetivo é entender exatamente como que o olhar dos artistas foi mudando, pra importância dessa documentação. Que afinal, quando a gente está falando de instalações, de projetos experimentais, né? Também essa instalação do Rafael, né? Que é um tipo de projeto que você reapresenta ela com o equipamento que tem no momento. Você aluga televisões. Você não precisa daquela televisão original, assim. E também ir entendendo como que o olhar das instituições foi mudando pra importância dessa documentação. Então, exatamente, a gente vê que hoje- 81 não deveria ser há tanto tempo assim, né? Ver que uma exposição no Octógono, que aconteceu em 81, não tem fotografia, não tem nenhum desenho, nenhuma planta baixa que mostre essa instalação, assim, né?

**Ivo**

Vamos lá, vai: então eu vou contar um pouquinho pra você. É o seguinte: em 81, quando foi feito, eu vi essa instalação. Eu estava na escola naquela época. Na escola, não; eu estava começando a trabalhar. Mentira, já tinha saído da escola. Mas eu estava trabalhando na Bienal. No Arquivo, justamente. Eu vi a exposição. Mas aí, ela foi montada lá embaixo, ela não foi no Octógono. O Octógono não existia. O Octógono só passou a existir depois da reforma do Paulo Mendes da Rocha, entendeu? Ali naquele espaço antes era uma arena, que no tempo da Escola de Belas Artes era onde tinha as aulas de modelo vivo, aulas de desenho. Até a reforma, acho que ela foi usada muitas vezes pra aula de modelo vivo. E aí, na reforma é que faz o espaço do Octógono. Que na verdade, era pra ser uma grande praça e nada se passava ali,

entendeu? Quando o Marcelo me convidou pra ir trabalhar na Pinacoteca, era justamente pra pensar nesse espaço do Octógono, que era o centro do Museu, e pensá-lo como uma sala de projetos. Mas por quê? Porque assim, enfim: a diretoria estava pegando um Museu que tinha uma história, uma gestão de longos anos do Emanuel. Enfim, tinham várias questões. Vamos aí, porque a gente está falando de uma questão que se chama crítica institucional, que é um dos assuntos que mais me interessa. Que eu acho que é sobre isso, a história das exposições. Ela nasce dessa reflexão dos artistas sobre as exposições, não é? Marcel Broodthaers, quem você quiser. A gente pode enumerar até a Andrea Fraser, né? Quer dizer, você tem várias coisas aí que são, assim, é um assunto que eu acho maravilhoso, lindo. Os grandes momentos da arte são quando a arte fala sobre a arte, seja no cinema, na literatura, na música... E a crítica institucional é isso, né? Então, naquele momento se tratava um pouco, assim, que era um museu tradicional de belas-artes e que tinha essa identidade, lá. E o esforço todo, a partir daquele momento, da chegada do Marcelo, foi no sentido de transformá-lo num museu nacional bem ambicioso, entendeu? Ele tem um acervo pra isso. É um museu que tem essa história da arte do Brasil, é capaz de contar essa narrativa, de montar essa narrativa. Introduzir de forma definitiva a arte contemporânea nesse marco do museu. E pra isso, o projeto Octógono era fundamental. Porque como ele estava de acordo com o projeto do Paulo, qualquer entrada e saída de galeria no segundo andar, você passa a olhar o Octógono. Embaixo, você tem que cruzar o Octógono. Então ali que a gente pensou colocar, que era essa ideia de afirmar: o olhar contemporâneo é o que olha o museu. Quer dizer, toda vez que você sai de uma galeria, você recicla seu olho num trabalho contemporâneo, ainda que seja uma instalação lá em cima, né? Que era uma coisa do século 19, organizada por gêneros artísticos. E aí que começou, então, uma transformação da Pinacoteca e tudo o mais, entendeu? Então, o projeto Octógono tinha muito esse papel. Além de trazer a arte contemporânea para o espaço de um museu de história da arte, também tinha a ideia desse olhar, que é o olhar contemporâneo que olha para o passado, entendeu? E que também era muito importante investir na produção de arte contemporânea. Era fazer projetos. Porque grande parte das produções de arte contemporânea são projetos. O artista faz um projeto e depois vai buscar viabilizar, seja com a galeria, seja com a Bienal, seja com... Aonde ele vai. E o museu, nos parece, eu acredito até hoje que é fundamental,

mesmo, que ele invista nesse tipo de coisa. Ele tem que investir. E não é pra ficar com as obras, não, entendeu? É pra fazer o projeto, é viabilizar o projeto.

**Caio**

Sim, como o espaço que dá essa chance pra acontecer.

**Ivo**

Isso, isso. Então, foi esse o espírito, foi dentro desse espírito. Antes do Rafa, a gente fez uma outra do Leonilson também, reconstituiu um trabalho do Leonilson.

**Caio**

Sim. Era o trabalho da Bienal de 85, né?

**Ivo**

Isso, a gente refez. Que foi, assim, uma coisa muito legal refazer. Porque, na verdade, era refazer numa situação completamente diferente do que era na Bienal, que era uma sala branca, entendeu?

**Caio**

É, eu até procurei informações. Porque eu tenho o catálogo da exposição da Pinacoteca, aquele Truth, Fiction, que é um catálogo superbonito. E exatamente, eu estava pensando em me aprofundar nas instalações do Leonilson também. Porque além dessa da Bienal, tem aquela que foi da Capela do Morumbi, que depois foi rerepresentada. Então, essa que era da Bienal de 85 e foi feita, acho que em 2006, né, alguma coisa assim?

**Ivo**

Acho que isso, é. 2006.

**Caio**

Eu nunca consegui encontrar imagens sobre ela, nem na Bienal e nem na Pinacoteca, então eu nunca consegui ter noção do quanto foi adaptado.

**Ivo**

Na Pinacoteca, não tinha no arquivo da Pinacoteca, as fotos do...

**Caio**

Então, é que quando eu estava fazendo a pesquisa do mestrado, eu não olhei pra essa questão do Leonilson.

**Ivo**

Ah, ok. Não, sabe por quê? Porque uma coisa que eu sei que foi, que o Marcelo colocou logo de saída, assim: era o fotógrafo da Pinacoteca que registrava tudo que acontecia. Que é o que eu estou falando: que eu acho estranho. Quer dizer, tem um arquivo fotográfico, atualmente. Deve ter, até pelo menos 2015, quando eu saí, aquilo era feito regularmente. Aquilo era parte, era um item do orçamento do Museu que dificilmente cortava. A gente reduzia, às vezes, o número de fotografias, mas cortar, não cortava. Porque senão não tinha memória. Que era esse o problema que a gente enfrentava no momento de repensar o Museu, entendeu? Registro de como que ele tinha sido repensado. Porque foi feita toda uma coisa, uma mudança, né? Quer dizer, instalou-se a coleção novamente, numa leitura caretona, cronológica de história da arte pra poder desconstruir. No Brasil nunca teve, não tem um museu que te conta, de forma linear, mesmo a história oficial, que dirá das outras narrativas.

**Caio**

É, ainda mais com a sucessão de administrações, muda, é difícil manter.

**Ivo**

Isso, isso. Mas é porque museu tem que ter projeto, assim, de anos. Agora eles mudaram, eles fizeram uma nova instalação interessante da coleção, depois de 10

anos daquela instalação que ficou bem histórica, caretona: o descobrimento, a vinda da família real, os viajantes, o Modernismo, o Romantismo, Lygia Clark, Hélio Oiticica e todos. Mas não. Vamos lá. Então, voltando ao Octógono, era essa a ideia, entendeu? Quando a gente fez o do Leo, a gente assumiu de vez que era uma remontagem. A gente tinha todos os elementos, o espaço não era o mesmo, a gente apenas manteve, digamos, a relação daqueles objetos que eles tinham no espaço, em um outro espaço que não era o original. No caso do Rafael, aí eu tenho que dizer que como curador, eu fiquei assim: como eu tinha visto aquilo na Pinacoteca, e em 81 eu conheci o Rafael, eu falei com ele algumas vezes, tínhamos amigos em comum na época, enfim. E eu estava muito, assim, aquele historiador fechado no museu. Que tinha esse problema de memória, que era uma coisa que vinha todo dia lá, entendeu, assim? Presente. Que era essa questão da coisa. Como você falou: não tinha registro fotográfico do coiso. Tinha no arquivo do Rafael, entendeu?

### **Caio**

Isso que eu queria entender, assim: ao que que você recorreu pra definir como foi feita a montagem em 2011? Porque depois que o Rafael morreu, ele doou tudo. Todos os arquivos pessoais dele estão no MAC.

### **Ivo**

Isso.

### **Caio**

Eu cheguei a ir lá. Eu até tenho algumas imagens aqui que eu queria compartilhar com você, pra mostrar, dos desenhos originais dele, sabe? Da primeira planta baixa que ele fez, da questão de como era a montagem das TVs, como isso evoluiu. Então isso que eu queria entender: quando vocês decidiram fazer em 2011, aonde que você foi buscando essas informações?

### **Ivo**

A gente buscou ali no MAC, a gente pegou ali no MAC. Porque é o seguinte, vamos lá: tem uma pessoa fundamental nessa história toda que é a Regina Silveira. Porque

em 2011, eram 30 anos dessa instalação. E essa instalação, historiograficamente, é a primeira instalação de vídeo brasileira num museu. Quer dizer, tinha tido umas coisas do Zanini, mas eram fluxos, era outras coisas. Trabalho feito, pensado para o museu foi esse do Rafa, entendeu, assim? Também não sei, isso é só uma efeméride.

**Caio**

A Regina é muito próxima dele, né? Foi professora, depois foi muito amiga dele.

**Ivo**

Muito, muito próxima dele. Então, ela super apoiou, do Conselho do Museu. Mas aí ela foi... eu peguei lá, me meti com a produção, e vamos fazer, não sei o que, e a Regina viajou, entendeu? A Regina às vezes passa umas temporadas muito grandes fora, porque ela vai fazer um projeto, vai fazer instalações, enfim. E quando ela voltou, a exposição já tinha aberto, estava pronta. E eu entrei numas de recuperar a instalação original. E aí começou pela busca das televisões. Estava tudo certo, a parede era de tijolo, estava tudo ok. Dava pra fazer aquela forma triangular, como ele queria. Estava tudo bem, as televisões é que era a questão. Aí a gente achou um maluco em Santo André que tinha televisores de tubo, de tudo quanto era jeito. Então a gente comprou. Mas assim: ele foi adequar, aquela coisa toda, preparar os tubos e não sei o que, não sei o que, entendeu?

**Caio**

Sim.

**Ivo**

A gente pegou uma câmara filmadora também, botou lá na frente com esse papel branco e ligou.

**Caio**

É que eu imagino que assim, essa instalação, exatamente por ela falar de geometria, né? É o Polígonos Regulares, tem o triângulo, o quadrado, o pentágono... Eu imagino

que assim: olhando os desenhos originais do Rafael que estão no MAC, ela não é exatamente uma instalação superdifícil de bolar, porque ela segue uma composição, assim.

**Ivo**

Claro. Ela tem uma matemática, ali, assim, que é só você pegar o- tem um desenho, ali. Como é geométrico, tem uma média que dá pra você movimentar ali dentro, fazer outras combinações.

**Caio**

Então documentação sobre a montagem original de 81, não tinha nada?

**Ivo**

Tinha isso- também ajudou muito, só pra você entender, o Hugo França, que é o irmão do Rafael, tá? Ele também era super, porque ele conhecia, tinha acompanhado. Até porque ele trabalha com madeira e tudo o mais e cuidava das coisas do Rafael também. Mas no momento, só pra você saber, aí começa uma série de acidentes que, depois, mais tarde, eu entendi duplamente. No primeiro teste, uma televisão explodiu. Tanto que a gente, a Pinacoteca comprou uma reserva, a partir desse momento, entendeu? De coisa, pra ver quanto tempo ia durar.

**Caio**

Vocês tiveram que comprar as TVs? Vocês não conseguiram alugar temporariamente?

**Ivo**

Não, não. Não, ele recompraria no final e tudo o mais, entendeu? Seria uma coisa muito difícil, assim. Mas estourou. Estourou, “Ai, começou”, entendeu? Olha, eu vou te contar rapidamente o que aconteceu: não deu certo. No dia da abertura, o sistema não funcionou. Explodiram duas com o público lá. Foi mais uma performance do que propriamente uma instalação, entendeu? E foi superchato, porque a mãe do Rafael

tinha vindo de Porto Alegre pra ver a exposição, sabe? Assim, foi super frustrante pra ela, pro Hugo, pros amigos que vieram, eu também. Mas teve outros tipos de problemas que, eu não sei quantos anos você tem, mas as televisões, antigamente, tinham aquelas antenas, assim. O povo punha Bombril pra pegar, por causa de captação de ondas, sei lá, o cazzo, lá, só pra ver se melhorava a imagem da sua televisão. Uma coisa tão distante que a gente tem hoje, entendeu, assim? Quando eu era criança, televisão era ruim, por exemplo. Mas durante os testes, por exemplo, a câmera não transmitia, porque tinha muita interferência de ondas, e de redes, e de coisas que passam pela cidade, pela Pinacoteca. Então, a imagem nunca ficava branca. Ela ficava pintada de alguma coisa que entrava naquela captação direta, que era aquilo. Aquela é uma câmera de captação direta, entendeu?

**Caio**

Mesmo sendo através de cabos, né? Porque tinha os cabos que ligavam a câmera nas TVs.

**Ivo**

Isso, isso. E aí no dia, como explodiu, teve que botar fita assim, a fita amarela e preta em volta, o público já não podia mais entrar. Virou um risco pro público. Enfim, cara, foi uma situação. Mas a gente rearrumou, entendeu? Conseguiu, ainda, mostrar um pouco. Até que a Regina Silveira chegou, olhou e falou assim pra mim: “É, tá bom. Mas por que que você fez com essas televisão velha?”. Quando ela falou isso, caiu a ficha, entendeu? Claro, é a ideia que importa. Que poderia ter resolvido- a imagem branca era o que ele queria, entendeu? É a disposição dos objetos no- é essa adaptação que nós fizemos da geometria que é a questão, entendeu? A televisão é um detalhe, entendeu?

**Caio**

É, tem textos deles que ele fala que não é equipamento, tanto, que importa, mas nesse trabalho, ele via a ideia da TV como fonte de luz e a questão, também, da transmissão do sinal, né? Ou seja: se é uma TV de hoje, não importa. O que importa é o sinal sendo transmitido e a-

**Ivo**

É. Pra mim foi uma grande lição sobre o preciosismo desnecessário, sabe? Tem coisas que talvez precise e tem coisas que não. E na verdade, baseado nesses dois casos, tanto o do Leo- é que do Leo, não tinha a questão, não tinha muito. Se houvesse algum fiasco, ele era conceitual e seria conceitual, quer dizer, como fazer a instalação. Aqui, no caso, tinha uma coisa técnica e que na minha interpretação, no meu approach curatorial, se sobrepôs sobre o conceito do trabalho ao fim e ao cabo. Foi isso que eu entendi na hora que a Regina me falou.

**Caio**

Essas TVs que vocês utilizaram, elas eram- porque é claro, olhando hoje em dia as fotos- eu vou ter que compartilhar pra gente poder ver juntos, deixa eu ver se eu consigo. Elas parecem, claro- você consegue ver?

**Ivo**

Vejo. Elas são os tubos, né? Elas são, praticamente, os tubos. Elas estão sem as caixas.

**Caio**

Sim. Mas elas eram, vocês buscaram, realmente, “Vamos procurar TVs dos anos 80”?

**Ivo**

Isso. Elas todas eram dos anos 80!

**Caio**

Ah, entendi. Eu achei que eram TVs de tubo, mas que em 2011, sei lá, não era tão difícil de achar TVs de tubo, sei lá, na Santa Ifigênia, mas coisas novas, assim, sabe?

**Ivo**

Já não tinha mais. Em 2011 já não tinha mais. Eram 30 anos, já não tinha mais. É o que eu te falei: a gente achou esse cara, que era um maluco lá de Santo André, que tinha essa oficina de televisões que ele restaurava, fazia. Mas assim, foi complicado, mesmo, a manutenção. Foi um trabalho de high maintenance, entendeu?

**Caio**

Imagino. Aí que manter, né, um técnico sempre-

**Ivo**

É, foi um trabalho bem high maintenance. Foi a época que se fez televisão de LED. De LED não tinha, mas já tinha as telas planas, né? Mas enfim, mas foi incrível.

**Caio**

Só passar aqui umas imagens. Isso aqui era um convite, né?

**Ivo**

Isso, isso.

**Caio**

Esse aqui era o pôster original, né? De 81.

**Ivo**

Isso, exatamente, exatamente.

**Caio**

Exatamente já tinha esse desenho dele que eu vi que, claro, no momento em que vocês adaptaram pro Octógono, esse desenho, ele ficou um pouco mais aberto, assim, mas não é nada que prejudique o projeto.

**Ivo**

Não. A gente fez um leve movimento nessas duas hastes em torno desse eixo central aqui. A câmera mudou de lugar também um pouco. Ela ficou, digamos, reta em relação a esse eixo. A gente abriu isso, entendeu, assim? Pá. A gente distanciou. O espaço é maior.

**Caio**

Esse aqui é o desenho que eu achei no MAC, que era-

**Ivo**

É. Que é o desenho que, se você ver, é da planta lá de baixo. É a parte onde está o elevador, hoje.

**Caio**

É, então, a gente acabou nem falando disso, né? É como você falou, eu tinha esquecido disso: que a ideia do Octógono como esse espaço de projetos temporários realmente só veio depois da reforma e tal. Então, na época original, nos anos 80, foi lá embaixo, onde hoje fica o ateliê de restauração, onde fica o acervo, naquela parte do térreo ali embaixo.

**Ivo**

Isso. Isso daí, especificamente, estava no lugar onde hoje está o elevador.

**Caio**

Ah, tá. Que é aquele outro vão ao lado, né?

**Ivo**

É. É o vão dos fundos, que a gente fala. Que aqui é a saída, depois dele é a saída de serviço do Museu, entendeu? A ponte está passando aqui, assim. No meio disso aqui, ela passa, atravessa. E aqui, à direita, digamos, da tela de vídeo, aqui está o elevador atualmente. Esse espaço aí, na década de 80- aliás, desde que a Aracy tinha passado

por lá, ela já tinha começado a usar esse espaço como espaço de exposição. O próprio 3NÓS3 acho que faz, também, uma exposição lá. E tinha nessa época, também, na Pinacoteca, um ateliê de gravura. E que o Fábio Magalhães, que quando é feito isso é diretor, um bom amigo dele era um big boss da IBM, entendeu? Aí que arranhou aquela máquina xerox que foi parar lá na Pinacoteca, no ateliê de gravura.

**Caio**

Sim. Que o Hudinilson usava bastante, também, né?

**Ivo**

Isso. E todos usaram, milhões deles fizeram, usaram. Mas o Hudinilson foi o que usou radical, né? Que fez aquele trabalho que é único, assim.

**Caio**

Ivo, uma coisa que eu queria te perguntar, já que a gente está falando dessa montagem de 81. Porque, por exemplo, eu sei que muito da questão de documentação, de como é registrado ou não, também passa pela questão de como os projetos surgem. Então, por exemplo, eu sempre vi registros. Tem um livrinho do Rafael França, aqui, que foi editado pela USP, do Paço Das Artes, nos anos 90. Sempre falam essa questão de que esse trabalho, Polígonos Regulares, foi montado da Pinacoteca em 81. Mas eu nunca entendi, por exemplo, se o Rafael foi convidado pela instituição a pensar algo pra fazer lá ou se o Rafael tinha esse projeto e foi lá e mandou pra alguém da Pinacoteca, falando, "Ah, será que eu consigo fazer aí?". Então, essa ideia de como surgiu o projeto às vezes ajuda a entender. Porque como você falou, né. Não tinha nada sobre isso.

**Ivo**

Olha, eu não sei nada sobre isso, sobre o processo, como é que foi a dinâmica da Pinacoteca com ele, se foi convite. O que foi, eu não sei. O que eu posso te dizer é que o Rafael era da turma- porque era o seguinte: ali, a Aracy Amaral, ela, um pouco, foi responsável por dar uma rejuvenescida na Pinacoteca na época dela, que ela foi diretora. Ela fez, ela abriu o ateliê, ela fez exposições importantes, como a primeira

grande exposição sobre o concretismo e o neoconcretismo no Brasil. E ao mesmo tempo, ela foi a primeira a mostrar Cildo Meireles, por exemplo. Os desenhos dele foram mostrados nesse espaço. Mas eu não sei, porque eu era de outra turma nessa época. Assim: eu conhecia porque eu era curioso. Eu frequentava vários lugares. Eu tinha trabalhado no Idarte, então eu, durante três anos, fiquei fazendo documentação da vida de artes plásticas da cidade, então conhecia as galerias, conhecia as turmas. Mas a minha turma era uma outra. E em 80, eu já estava começando a trabalhar na Bienal. Eu trabalhei muito, já, com o Zanini. Então, tem um outro desenrolar, aí. Mas naquele momento dos anos 70, da década de 70, que é o que começa a aparecer, aí, já nos anos 80, eu tinha uma turma que era a turma da Pinacoteca. Eu não me lembro se tinha, não sei se era o [inaudível 0:35:08], mas tinha uma turma, o Genilson Soares, o 3NÓS3, eu acho que o Ramiro. O Ramiro talvez possa te falar alguma coisa disso. O Ramiro era bem dessa turma.

### **Caio**

Que provavelmente o Rafael conseguiu fazer esse projeto lá porque ele já vivia ali, já fazia parte dessa turma que estava lá direto, né?

### **Ivo**

Isso, isso. E o Fábio, eu acho isso, eu trabalhei com Fábio depois. O Fábio tinha uma coisa, que é legal isso: o Fábio apostava, sabe, assim? Ele acreditava, mesmo. Ele apostava num artista. Ele olhava. Assim como a Aracy. O que é uma coisa que foi possível, por exemplo, a emergência dessa geração, por exemplo. O Zanini, a Aracy, o Frederico no Rio, que já tiveram um olhar. Eles não estavam fechados na geração deles. O Fábio era artista antes, né? Quer dizer, enfim, mas eu acho que é isso. Que tinha esse laboratório, mesmo. Tinha impressão. Eles faziam trabalhos, por exemplo, com impressão em- ah, o León Ferrari está na Pinacoteca nessa época.

### **Caio**

Sim, ele estava em São Paulo, né, essa época?

### **Ivo**

Isso, estava em São Paulo. Eu tenho certeza que é uma influência muito forte, uma presença muito estimulante pra esse grupo de artistas que conviveu com ele aí na Pinacoteca. Mas tinha mais pessoas. Eu estou tentando me lembrar agora. Mas o León Ferrari, seguramente. Porque tinha esse laboratório de imagens. Eu não sei se tinha equipamento de vídeo, mas talvez tivesse equipamento de Super 8, não sei. Então, no meu entendimento é isso, assim: acho que o Rafael era um produto da casa, então acho que era uma forma, até, de exteriorizar o trabalho que vinha sendo feito pelo Museu, fazer uma exposição dele, assim como fez de outros que frequentavam lá, ou de jovens artistas, outros jovens artistas.

### **Caio**

Você acha que talvez, pra eu entender qual que era a visão da instituição em 81, pro desenvolvimento dessa galera que você falou e por que, talvez, não existe uma documentação melhor sobre essa montagem em 81, seria bom conversar com a Aracy, talvez? Você acha que ela poderia falar sobre isso?

### **Ivo**

Acho que ela falaria. Você deveria falar com o Fábio também.

### **Caio**

O Fábio, eu não peguei, quem que ele é, exatamente?

### **Ivo**

É o Fábio Magalhães. Ele hoje está retirado, assim. Mas eu posso tentar conseguir o contato dele pra você. É um cara muito legal. Nossa, um cara muito legal. Ele mora aqui no Pacaembu. Às vezes, cruzo com ele. O que a gente não sabe, assim, eu imagino que o Fábio já está com oitenta e alguma coisa. A Aracy está com noventa, então o Fábio deve estar chegando nos oitenta e alguma coisa. Eu acho que o Fábio sucedeu a Aracy, se eu não me engano, na direção.

Agora, posso te falar que do ponto de vista institucional, era muito o que o diretor fazia. Se o diretor era proativo, funcionava mais. Se não era... Porque os recursos, naquele tempo, eram péssimos. No final da década de 80, a Maria Alice Milliet, que

foi diretora- é, a Maria Alice Milliet acho que sucedeu o Fábio Magalhães. Eu trabalhei lá por- ela me deu uma coisa que foi muito legal, que foi uma espécie de curador-residente, uma posição assim, pra mim fazer um projeto de exposição, que foi uma exposição que eu fiz lá na Pinacoteca, grande, ao final. Mas eu fiz duas ou três outras pequenas, que foram desse processo de dois anos que eu fiquei como curador-residente, e eu vi como é que era a loucura de produzir aquilo, sabe, assim? O Museu era muito precário. Era uma estrutura de funcionário público. Em 2002, era a mesma estrutura que estava lá. E daí que foi a primeira coisa a ser mudada, que fez o [inaudível 00:39:51] mudar, pra Pinacoteca poder virar, aquela coisa, era trocar o modelo de gestão, trocar a estrutura interna. Trocava tudo. Imagina: tinha uma funcionária que escrevia-se, num livro, o tombo das obras. Mas o computador está aonde? Entendeu? Com caligrafia. E a candidata tinha que ter boa caligrafia, porque claro que se viesse um semialfabetizado, fazia uma merda lá, ninguém mais lia. Então, é coisas desse tipo, assim, entendeu?

### **Caio**

É, exatamente, né? De pensar que a Pinacoteca, em 81, não tinha essa consciência de instituição de arte contemporânea, né? De documentar, que nem a gente tem hoje.

### **Ivo**

Isso, exatamente. Foi assim. Imagina? Teve chiadeira quando falou-se, começou a falar, assim, “É muita arte contemporânea na Pinacoteca”, entendeu, sabe, assim? Teve, ué. Houve. Porque a gente, mesmo, que estávamos lá, toda a equipe que estava lá, toda a equipe que chegou- porque teve uma passagem de funcionários públicos pra funcionários CLT, por causa da gestão com o modelo público-privado e a gestão por OS, entendeu? Então tem toda uma passagem. Isso que é interessante, quer dizer: as pessoas não percebem, porque isso é um trabalho que ninguém se dá conta. Mas foi um esforço monstruoso, você pegar uma instituição de 100 anos de história e tirar aquela coisa pesada e fazer uma instituição dinâmica, produtiva, equipada. Enfim, foi isso o que aconteceu. Hoje ela está aí, enorme, ainda bem. Mas era isso. Então, você imagina como é que era em 80. Olha, o Zanini, eu fui orientando do Zanini, eu fiz estágio [no MAC? 00:41:59]. O Zanini economizava dinheiro pra comprar trabalho pro Museu, da verba que ele recebia. E tinham quatro funcionários.

A gente tinha que estagiar pra ele. A gente adorava, porque a gente tinha que conhecer o Museu. Mas era o nosso trabalho de estagiário, orientando dele, uma vez por semana tinha que ir lá no Museu. Era muito legal, mas era isso, entendeu? Hoje em dia, graças a Deus, está bem melhor.

**Caio**

Uma coisa que eu queria te perguntar- que eu achei muito interessante, você falou da questão da TV, né? Da TV velha, e daí que, né? Com a Regina Silveira, de entender que não precisava. Então, isso reforça muito uma ideia, que hoje em dia já está bem estabelecida, que é essa questão de que a melhor maneira de você trabalhar, registrar, entender e gerar conteúdo sobre qualquer tipo de arte, mas especialmente esse tipo de trabalho instalativo, de arte contemporânea, é exatamente exibindo ele. Porque quando você exhibe ele, você vê problemas, você vê coisas que poderiam acontecer melhor, você entende o que que é um fetiche de época e o que que faz sentido mudar ou não. Então, essa questão das TVs é muito exemplar disso, assim.

**Ivo**

Exatamente.

**Caio**

Então, você falou sobre como, em 2011, vocês tinham essa consciência de instituição e você, como curador responsável, de que vocês estavam acrescentando uma nova camada pra um trabalho histórico e que, “Vamos remontar ele para ver como que ele acontece hoje em dia”. Porque pra mim, pra pesquisa que eu estou fazendo, é muito interessante entender essa mudança de- essa evolução da visão que a instituição tem sobre si mesma. Então, essa questão de, “Vamos mostrar um trabalho que já tem 30 anos. Ele envolve equipamento, ele é um trabalho que foi feito inicialmente aqui na instituição, então estamos fazendo uma coisa que vai adicionar uma nova camada histórica pra esse trabalho”, assim. E atualizar ele, de certa forma, e aprender sobre ele.

**Ivo**

Exatamente. E foi o que aconteceu, né? Quer dizer, assim, eu acho que o processo foi assim. Conversando agora, veio essa imagem pra mim, continuando a nossa conversa. Assim: eu, quando fiz o primeiro approach, digamos assim, a primeira coisa, eu fui à Pinacoteca velha. Depois que a Regina Silveira vem e comenta, aparece a Pinacoteca nova. Então, acho que isso é uma boa imagem do processo, o que foi. Quer dizer, acho que há uma consciência. Sabíamos que- de refazer, porque fazia 30 anos, né? Era uma forma, também, da Pinacoteca marcar um ponto: olha, a Pinacoteca sempre teve arte contemporânea. Veja, um trabalho de vanguarda. Eu não gosto muito da palavra vanguarda, mas um trabalho avançado, digamos assim, em 81, que está dentro do espírito desse espaço do Museu agora. E a gente estava trazendo o trabalho pra uma contemporaneidade outra, quer dizer, mostrando a persistência dele e a resistência dele como trabalho. Porque dentro do museu, você tem sempre essa questão, né? De que você tem um pouco, você testa os trabalhos quando você tem uma coleção histórica. Quando você faz essas elipses de tempo, por exemplo, pode dar errado.

**Caio**

Sim, você vê como ele reage.

**Ivo**

É. Eu lembrei agora. Na verdade, o primeiro projeto feito pro Octógono, o projeto que inaugurou o Octógono, em janeiro de 2003, foi um iglu do Mario Merz. Que foi até uma situação muito legal. Foram várias coisas, assim. Porque, “Então, vamos abrir e vamos abrir com qual artista?”, entendeu, sabe, assim? Aí começa uma questão política: quem é o que vai inaugurar? E aí, coincidentemente, tinha a Fundação PROA. Acho que era Fundação PROA, eu não me lembro mais. Tinha um museu em Buenos Aires que estava com uma exposição do Mario Merz e ofereceu- porque a exposição podia fazer mais um stop antes de retornar pra Itália, entendeu? Era uma exposição pequena. E então que se a Pinacoteca queria receber. E aí a gente estava, nesse momento, procurando um artista pra por lá. E aí, o estúdio do Mario Merz pediu uma vista da Pinacoteca, pra ver como é que eles fariam a exposição na Pinacoteca.

E aí foi superinteressante, porque quando veio o projeto do Mario Merz, a gente olhou: “É ele, ele que vai inaugurar”. Claro, porque daí é um italiano, faz a alegria dos italianos de São Paulo, é um modernista, é um maestro, ninguém vai chiar, né? Um nomão. É Mario Merz. E foi incrível, cara. Porque ele fez, ele desenhou o coiso, assim, e a gente construiu o iglu com as partes que estavam, ali, à disposição da exposição. E foi a primeira peça que foi apresentada lá. E mais: ele morreu dois meses depois de ter feito isso, então esse foi o último trabalho dele.

**Caio**

Eu vou procurar imagens. Eu não conheço.

**Ivo**

É. Eu acho que deve ter lá na Pinacoteca, no arquivo de fotografia da Pinacoteca.

**Caio**

Uma coisa que eu estava curioso também, voltando pro Rafael-

**Ivo**

Então, nesse caso, também, ele abriu com uma reconstrução.

**Caio**

Ah, tá, sim.

**Ivo**

Acho que você pode pôr, aí, contar nas suas coisas.

**Caio**

É. Já mostra essa ideia de que desde o início, esse espaço do Octógono servia pra isso, né? Pra olhar pra [inaudível 0:48:29], pra ver como trabalhos reagem, atualizar esses trabalhos como um espaço realmente de teste, né? Como você falou, de testar esses trabalhos.

**Ivo**

Isso, exatamente. E de atualizar os trabalhos, no sentido de- porque, por exemplo, senão fica aquela coisa, né? “Olha, o Rafael França fez, lá em 81, uma instalação”... Fica tudo assim, vai criando um fetiche, sabe? Das coisas, também. O Leonilson, por exemplo, eu fiz uma exposição com ele, que foi das últimas, assim. Foi uma exposição itinerante e que tinha um conjunto de trabalhos que, na primeira instalação, ele já não pôde ir, que foi em 93. Ele, então, fez um desenho. E quando ele me deu o desenho, ele escreveu assim, numa cartinha, né? “Bom, se for viajar, depois você faz cada vez do jeito que você quiser”.

**Caio**

Isso é superimportante. Isso vira autorização histórica, quase.

**Ivo**

Histórica, pra fazer alguma coisa, aí. Você faz do jeito que você quiser, sabe, assim? Enfim, é isso. Agora, isso é uma coisa da arte contemporânea. Eu lembro sempre, até porque eu estudei ele: o Ernesto de Fiori dizia que a pintura, ao contrário da escultura, que era algo permanente, não sei o quê, que o pintor sempre podia pintar em cima da sua pintura toda vez que lhe desse vontade. E é muito interessante isso. É verdade. Eu acho isso uma coisa moderna, você achar isso. É um avanço você pensar desse jeito. E é curioso, porque se você olha a pintura do de Fiori, ela tem sempre um ar de inacabada. Parece que ela foi interrompida. Ali está num processo, assim. Ele fala muito da pintura como um processo, mesmo, quer dizer, então, aquela obra do pintor. Que é um pouco aquela coisa dos, começa lá atrás, dos grandes mestres, né? Que eles mesmos cuidavam de suas pinturas quando eles terminavam. Eles eram os curadores das coleções, né? Então estavam sempre pintando por cima, arrumando. Se tinha um que fazia melhor, ele refazia depois, entendeu?

**Caio**

É verdade. É uma pesquisa contínua, né? Não tinha a questão de “Terminou e é um objeto único”, né?

**Ivo**

É. Acho que foi essa coisa da fetichização que foi acabando com isso. Mas eu acho que é a coisa da crítica institucional, justamente, ali dos anos 60. Os conceitualistas da crítica institucional, a crítica ao museu, acho que eles ajudaram muito nessa desconstrução do museu, do papel do museu, da função da arte, das relações de produção nessa economia, que eu acho que é superimportante, mesmo.

**Caio**

Sim. Uma coisa que eu estava curioso, que eu ia te perguntar sobre essa montagem do Rafael. Porque, por exemplo, o Rafael, ele era- hoje em dia, as coisas são mais oficiais, no sentido de que se você é um artista representado por uma galeria, tipo, aquele trabalho, ele é vendido pela galeria. Ele é vendido pra galeria, pra um museu. Tem essa coisa dessa transferência de autorização de montar e tudo o mais. E nessa época, por exemplo, o Rafael montou, em 81, essa instalação lá, mas isso não quer dizer que essa instalação passou a fazer parte do acervo da Pinacoteca.

**Ivo**

Não.

**Caio**

Ai, quando o Rafael morreu, ele doou, ele deixou todo o espólio dele todo pro MAC USP, então tem lá todas as anotações dele, essas plantas originais, inclusive tem uns cadernos maravilhosos dele. Mas isso também não quer dizer que o MAC tem essa instalação no acervo do MAC. Então, fiquei curioso pra pensar, assim: quando vocês montaram isso em 2011, houve, de certa forma, ou não, a conversa de, “Será que esse trabalho pode ser incorporado a coleção da Pinacoteca?”. Pra meio que ter essa autorização pra poder remontar quando bem entender? Teve uma conversa nesse sentido, seja com o MAC, seja com o Hugo França, que meio que representa a família do artista? Como é que foi isso, assim? Ou realmente só foi visto como uma montagem temporária pra um projeto temporário e tal?

**Ivo**

Olha, eu não tenho registro disso. Eu não me lembro de ter considerado a ideia. Até porque nessa época, em 2011- ah, não, em 2011 não. 2011, eu já estava lá, eu já era curador-chefe. Espera um pouquinho. No ano seguinte eu já virei diretor. Não, a gente não considerou isso. Até porque acho que tinha, já, essa questão da família que estava administrando etc., etc., etc. E também a gente tinha uma outra discussão. Porque de novo, voltando pra questão interna da Pinacoteca, uma das coisas que um dos trabalhos que foi feito, também, entre esse período de 2002-2015, foi no sentido de criar as normas pra aquisição, por exemplo. Quais seriam os focos da coleção? Quais eram as prioridades da coleção? Então, por exemplo, foi a partir de 2010 que a Pinacoteca começou a comprar filmes. Eu não sei, acho que depois vídeos, assim. Porque tinha um problema que você tem- pro museu, certos trabalhos colocam problemas de conservação.

**Caio**

Sim, tem que pensar em toda a logística da questão, né? Não é só incorporar e acabou.

**Ivo**

Isso. Por exemplo, eu tenho uma implicância, porque a coleção de fotografia, grande parte da coleção de fotografia da Pinacoteca é feita de exhibition copies. E eu briguei, toda a vida que eu passei lá, que eu queria as cópias vintages, entendeu? E elas não eram pra ser expostas. É muito difícil você explicar pro financeiro que você quer comprar uma obra, quando você tem de graça, e você quer comprar para não expor, entendeu? Só pra você dizer que você tem!

**Caio**

É, realmente. Ainda mais fotografia, quando é questão de que a imagem está lá.

**Ivo**

Exatamente. Mas esse aí é que é o ponto. Esse é o ponto máximo do voyeurismo no museu, entendeu? Você ter uma obra que você só vê quando você abrir, assim,

entendeu? Só pode ver aqui. É o máximo do preciosismo, né? E já tem várias assim, quer dizer, os museus já têm obras assim. E eles já não exibem, ou não podem exibir, porque tem o desgaste.

### **Caio**

Essa questão do print original, imagina? Lá na Galeria, a gente lida exatamente com isso. Tem documentações de artistas, por exemplo, da Martha Araújo, do próprio Genilson, do Arte/Ação, da Lydia Okumura... A foto registro de época, né? Aquilo não é a obra. O colecionador que compra a foto sabe que a obra é aquela ação que a Martha Araújo fez em Maceió nos anos 80. Mas aquele print vintage é a relíquia, né? É a questão do index, assim, a questão que é o que sobrou de conexão com aquele momento.

### **Ivo**

É, aquela coisa do Alex Vallauri. Os papezinhos, aqueles recortezinhos dele, aquela coisa, virou uma coisa, um fetiche. Aquilo, [ninguém? 0:57:10] sabe se era carimbo, né? Não, é, verdade. Então, só isso, pra você entender: não houve, nesse sentido, porque acho que ainda estava, tem uma discussão, ali, interna, da questão de colecionar. Particularmente porque essa parte de- não é o caso desse trabalho em particular, porque esse aí, essa é uma questão só das telas, e o display, e a ideia do que você transmite, quer dizer, está tudo bem. É um trabalho objetivamente simples.

### **Caio**

É. Porque seria exatamente a incorporação do projeto. Você não precisaria guardar essas TVs especificamente.

### **Ivo**

Exatamente. Que é uma coisa muito legal, que o Cauê, por exemplo, Alves começou com o MuBE, que é colecionar projetos. Que pode ser, o museu eventualmente constrói e depois desfaz. É muito bonita essa ideia pra um museu de escultura.

**Caio**

Eu não sabia que ele estava fazendo isso lá. Eu tenho contato com o Cauê, porque eu fui orientado dele. Eu fiz uma pós na PUC e tal, então eu tenho o contato dele. Foi meu professor, também.

**Ivo**

Então. Eu sei que quando ele estava no MuBE, ele tinha começado colecionar, propôs pro museu colecionar escultura, mas que também abriu pra essa coisa, que eu acho que é até mais legal do que colecionar escultura, porque todos os lugares- escultura não precisa estar necessariamente num museu, entendeu? Pode estar em qualquer esquina, é só uma questão de vontade política da cidade. Mas o que o museu tem esses projetos- porque esse é um outro ponto: esses projetos que foram feitos para o Octógono, eles foram feitos e depois desfeitos. Não existem mais.

**Caio**

Você falou que tem a ver com a própria política de aquisição da Pinacoteca, que nessa época ainda nem pensava em incorporar isso pra coleção.

**Ivo**

Não, assim. Vamos lá: na minha cabeça, o registro mais antigo que eu tenho de uma conversa de reconhecer- quando a instituição pública toma um trabalho de um artista, digamos, de arte contemporânea, há uma apropriação institucional disso e que o artista tem que ser pago por isso, a primeira pessoa que eu ouvi falar sobre isso foi o Zanini. E foi na Bienal de São Paulo. O Zanini foi quem instituiu, já na Bienal de 83, essa questão do pagamento de um fee pros artistas que vinham pra Bienal. Que o board da Bienal, na ocasião, “Mas como? Mas isso é para eles!”. Não, não. não é pra eles. É pra eles, mas não nesse sentido que você está falando. A instituição tem que educar dentro e fora, senão não sobrevive. Então, você tem essa coisa, tem isso, entendeu? Então, por exemplo, depois, os caras do Octógono recebiam um fee por fazer. Isso foi parte desde o-

**Caio**

Além dos custos de produção, né?

**Ivo**

Além dos custos de produção. É evidente que tiveram vários projetos que a gente não teve orçamento pra fazer e não pôde fazer. Alguns deles, a gente retomou. Alguns deles foram retomados anos depois. Pra você ter uma ideia, o Octógono, quando começou, tinha alguma coisa como R\$ 2.000, entendeu? Sei lá, não me lembro mais exatamente quanto era o valor, mas era uma coisa pequena pra cada projeto. Em 2015, tinha R\$ 150.000 pra cada projeto.

**Caio**

Foram vendo como valia a pena investir.

**Ivo**

Claro. É uma coisa importante, é importante na visibilidade do museu. Tanto que podia estar cercado de exposição careta, mas tinha lá um trabalhão. E também é o seguinte: nem todos os trabalhos de arte contemporânea custam R\$ 150.000, então você pode realocar recursos e coisas desse tipo, fazer um mais caro. Dá pra fazer um Olafur, num dado momento. É uma questão, também, de desenho e planejamento do programa.

**Caio**

É, exatamente. Um Olafur é caríssimo, mas outros podem ser muito baratos.

**Ivo**

Não é verdade? Por exemplo: o Cabrita Reis, o trabalho dele foi maravilhoso e a parte mais cara do trabalho dele foi a estada dele em São Paulo.

**Caio**

O hotel.

**Ivo**

Porque ele jantava muito bem. Jantamos todo dia muito bem. Porque, só um parêntese, aí, que é uma boa anedota: o Cabrita é um sujeito dos mais maravilhosos, mais generosos que eu já trabalhei. Mas ele é um homem, um bon vivant, assim. Ele come bem, gosta de comer bem, fuma charuto. O trabalho foi feito na Pinacoteca, pelo pessoal da serralheria da Pinacoteca. Era uma mesa com uma grande cruz, assim. E aí, eu mandei as fotos, que estava tudo pronto, pra ele. Eu falei, “Acho que não tem muito problema, vai estar tudo pronto quando você chegar. Você só vai ter que ajustar, aqui, se você quer mais pra cá, mais pra lá, e aí a gente fica esperando o dia da abertura”. E aí ele respondeu assim: “É, numa tarde a gente resolve isso daí e até o dia da abertura, serão cinco jantares”. Porque ele conhecia São Paulo, tinha os restaurantes que ele gostava de comer, tinha os amigos que ele gostava de ver, entendeu? Foi isso.

**Caio**

É, isso entra no fee, né? Pra ter o projeto, tem que bancar.

**Ivo**

Isso. Tem que ter um fee pra ele, pô. Como é que ele vai pagar tudo isso?

**Caio**

Sim. Deve ter histórias incríveis sobre essa negociação com os artistas também, né?

**Ivo**

Ah, é sempre, é sempre. E mais, eu acho que é o seguinte: os artistas não podem ficar molestos com a instituição. Eu acho que a instituição tem que fazer eles felizes. O problema é da instituição. Ela pode ou não fazer o trabalho. Eu lamento que a gente, por exemplo, perdeu coisas que não dava pra fazer. O prédio da Pinacoteca é um prédio que não tem estrutura. Ele é todo de ferro preenchido com tijolo e umas plataformas que puseram, lá, de drywall. Eu sei lá, entendeu?

**Caio**

É. É difícil, né? Todo aberto, a questão de luz.

**Ivo**

Todo aberto. Então assim, o Nuno propôs um trabalho que tinha fogo. Não pode ter fogo dentro de um museu. Não pode fazer a roda de motocicleta dentro do museu, vai cair o prédio. Desculpa, não é nada contra você! Enfim, é isso. É uma delícia. Isso daí que eu acho que é o maior prazer da arte contemporânea, é você ter um projeto pra fazer com o artista. Porque daí, você é obrigado- obrigado é um modo de dizer. Você é exposto, é levado a uma convivência de produção e de discussões com ele que te revela muito sobre o trabalho do artista, sobre o artista e sobretudo sobre você mesmo.

**Caio**

Sobre os limites da instituição, sobre o que pode. Porque passa por tudo. Passa pelo financeiro, passa pela relação com o público. Todas as instâncias do museu são provocadas e esgarçadas.

**Ivo**

É. Como é que você explica. Isso, eu me lembro de uma Bienal. Do Zanini, a segunda Bienal do Zanini tinha aquele Pierre [Legard? 01:05:50], que é um artista belga que faz umas instalações maluquíssimas, mexe com biologia, coisa de insetos. E ele fez uma instalação na Bienal e ele precisava de 500 kg de enxofre em pó. O cara da administração não entendia: “Mas eu faço o que com esse enxofre depois?”. Eu falei “Devolve! Joga fora!”. “Jogar fora, não pode!”.

**Caio**

Vai envenenar todo mundo!

**Ivo**

Vai envenenar todo mundo! E aí, como é que vai ser o cuidado? Os bombeiros? Aí pensava, teve que ter inspeção de bombeiro pra fazer o trabalho, entendeu? Aquelas quadradinha, ficar fechado, de enxofre, que é um material inflamável. Que essa que era a ideia: é óbvio que podia pegar fogo o trabalho de arte, como é óbvio que podia pegar fogo a qualquer momento. Que é uma belíssima ideia.

**Caio**

É. A gente tem muitos desses problemas, também, ao rerepresentar projetos. A gente tem, ali na Galeria, instalações que há anos a gente fala de tentar montar. Regina Vater, por exemplo, que tem 500 penas de verdade de pássaros amazônicos. A gente não consegue isso hoje em dia. A gente não tem autorização pra fazer isso e não faz sentido-

**Ivo**

O Ibama bolsonarista fecha sua exposição, certamente.

**Caio**

É, então, exatamente. E ao mesmo tempo, não faz sentido usar pena falsa, então não tem como fazer isso. Ela conseguia fazer isso nos anos 70. Hoje em dia não tem como mais.

**Ivo**

É. Não tem mais jeito, não tem mais jeito.

**Caio**

Ivo, bom, então assim, uma coisa que eu vou fazer, como eu falei: quando eu estava, ainda, bolando o mestrado, escrevendo, eu fui lá no arquivo da Pinacoteca. E o que eles tinham sobre essa montagem de 2011 era exatamente isso: essas fotos, esse convite. Eu lembro de ter visto uns e-mails exatamente com o cara que era o fornecedor das TVs. Mas eu vou escrever pra eles de novo pra ver, por exemplo, o

que mais ficou de registro dessa parte técnica, mesmo, sabe? Se foi feita uma planta. Porque eu sei que essas fotos, elas dão bastante conta do que é.

**Ivo**

Não, é o seguinte: isso daí é um problema, eu posso te falar. Assim, se tiver alguma coisa, deve estar- mas eu acho que não teve, porque o cara que é o arquiteto da Pinacoteca, das exposições, ele não é muito cuidadoso. E sobretudo com o Octógono, entendeu? Agora, mais recentemente, com essa coisa de AutoCAD e coisa assim, que nas últimas exposições que eu fiz lá, nos últimos anos que eu estava lá, que a gente começou a usar AutoCAD, aí pode ser que você tenha esses registros de AutoCAD. Nas anteriores a isso, é bastante complicado. Por exemplo, algumas exposições que tiveram, talvez tenha lá no arquivo deles, não sei como é que é a relação.

**Caio**

É. Porque eu fiquei pensando: pra definir essa proporção da posição das TVs, alguém, em algum momento, fez um desenho. Não é possível que isso foi feito no olho, ali, na hora, então isso que eu fiquei imaginando.

**Ivo**

Não, tinha. Teve um desenho. Teve. Pra chegar nesse [inaudível 01:09:24] teve, porque escolher que era três, quatro, cinco, seis, entendeu?

**Caio**

Mas foi isso que não- na época, eles me falaram: “Olha, não tem. Tem o convite, tem as fotos” e tinha esses e-mails-

**Ivo**

Pode ser que o Setor de Arquitetura tenha. Eu não sei. Teria que talvez falar com alguém lá da Pinacoteca pra perguntar, no Setor de Arquitetura, se eles têm. Porque eu acredito que as plantas deles, se não vão pro CEDOC, que é aonde deveriam ir,

entendeu? Vê com o CEDOC, lá, o pessoal do CEDOC se eles têm as plantas. Se eles recebem regularmente as plantas do Setor de Arquitetura.

Porque elas existem. Elas são feitas. É que agora tem, mas é que agora eu estou lembrando de um outro [inaudível 01:10:32. Uma das coisas que foi fundamental mudar no museu é que como os museus não tinham um dinheiro, não tem, estão sempre lutando de buscar recursos, os museus têm uma tendência a virarem uma banca de anúncio, banca de venda, banca de exposição. Se você chega com o seu dinheirinho, tudo, lá, pago, o museu aceita. Isso foi um esforço enorme, virar isso. Porque você tem que virar. Mas de onde que você vai tirar o dinheiro, se não for dessas exposições merreca que tem aí, oferecendo tudo pago, com catálogo e tudo o mais, enquanto você tem uma exposição super legal que não tem um puto? E o pior é que se pelo menos desse pra fazer a ruim, mas da ruim, sair um dinheiro pra fazer uma boa? Não, também. Porque quem ganha nesse tipo de exposição são os produtores. Eles que ficam com a grande grana. E aí, até que o pessoal do museu se convenceu que era mais barato para a Pinacoteca produzir as próprias exposições e tentar vendê-las do que ficar pegando de fora e pagando pra terceiros fazerem o que a gente fazia lá dentro. Então, tinha produção, tinha catálogo, tinha tudo, enfim. Mas esse é o museu neoliberal. É outro assunto. Mas voltando a essa questão, vê com o Arquivo. E eles podem, talvez, fazer essa consulta pra você. Como é que ele chama, quem é que está lá? Diego é o da Biblioteca e o do Arquivo é o-

### **Caio**

Deixa eu ver se eu acho aqui. Porque eu lembro que escrevi pro pessoal. Eu não lembro se era no CEDOC, mas eu perguntei exatamente isso.

### **Ivo**

É no CEDOC, é no CEDOC.

### **Caio**

Eu escrevi pra eles, falei assim: “O que que vocês têm sobre essa montagem? Tipo, tudo, imagens e tal”.

**Ivo**

É no CEDOC sim, é o CEDOC que tem isso.

**Caio**

Eu vou escrever de novo, eu acho que talvez, também, dessa vez falando que eu estou no mestrado, que eu estou fazendo essa pesquisa. Talvez me ajude.

**Ivo**

É. Acho que assim, você fala, pode falar: “Olha, eu conversei com o Ivo Mesquita e ele sugeriu que talvez, nos arquivos da Arquitetura, essas plantas possam existir, as plantas desse projeto”.

**Caio**

É. Eu estou vendo aqui. Eu falei com um tal de Kleber, pesquisador do Centro de Documentação e Memória.

**Ivo**

O Kleber. É o Kleber. Você falou com o cara, falou com a pessoa certa. E ele tem muito boa vontade.

**Caio**

Sim, ele foi superlegal. Inclusive, essas imagens, essa imagem aqui da montagem, eu até comprei da Pinacoteca, né? Tem uma taxazinha, ali, pra você poder utilizar. E eu paguei superfeliz. Eu falei, “Que bom, acho ótimo ter isso”.

**Ivo**

Não, claro! Porque isso daí, quer dizer: a gente presta um serviço. A Biblioteca, o CEDOC. Não é só as exposições. Tem vários serviços que o museu faz, quer dizer, pode fazer pras pessoas. Ajudar os pesquisadores, ter os livros, acesso, acessibilidade. É serviço.

**Caio**

É. Porque a pesquisa ativa a instituição, né? Você vê como é importante ter isso. Porque é esse tipo de pesquisa que exatamente, às vezes, revira a história do que aconteceu ali, chega a conclusões, né?

**Ivo**

É.

**Caio**

Eu vou reescrever pra ele, agora já dentro-

**Ivo**

Mas pode falar. Se você quiser falar, o Kleber, ele me conhece. A gente se relaciona, eu visito a Pinacoteca, passo lá, dou um alô. Tudo bem, pode falar que você conversou comigo, que eu sugeri checar com o pessoal da Arquitetura se existiriam, por um acaso, as plantas. O pessoal da Arquitetura, o chefe deles é meio difícil. Não é muito coletivo.

**Caio**

Mas Ivo, essas questões que você trouxe aqui me ajudou muito a entender melhor o contexto da Pinacoteca, como você falou, nos anos 80, e também entender o contexto da remontagem. E novamente, essa foi uma conversa, mas dependendo do que eu descobrir, do que eu levantar, se a gente puder até conversar de novo eu te escrevo um e-mail, assim. Seria muito legal.

**Ivo**

Quando você quiser a gente conversa. Qualquer momento, eu estou por aqui. temos mais um ano de pandemia pela frente!

**Caio**

É, também acho. Mas quando eu mencionei pra Ana Magalhães, que é a minha orientadora, eu falei pra ela. Já que tem essa coisa, a gente está em casa, eu estou fazendo isso. Estou marcando entrevista e conversas e estou gravando pelo Zoom. Então falei com você, semana passada eu conversei com o Carlos Zilio, artista, também, que tem trabalhos no MAC. Tem trabalhos que participaram daquela área experimental no MAM do Rio nos anos 70. Eu conversei, semana passada, com o Ricardo Basbaum também. Então, eu acho legal. Estou fazendo essas várias conversas, que isso vai criando uma memória, também.

### **Ivo**

Duas coisas que eu queria falar. Uma é o seguinte, quer dizer: sim. Essa espécie de oficina, laboratório que existia ali na Pinacoteca entre os anos 70-80 está no mesmo espírito dessas coisas lá do Rio. É a mesma coisa feita ali, assim. Porque aí é que tá: os museus de São Paulo, naquele momento, são bastante careta. Tanto o MASP como o MAM, eles eram bem caretões. Faziam só aquelas coisas meio assim. O MAC que tinha, sob o Zanini, uma certa- mas o Zanini sai, ele sai no final dos anos 70 da direção do Museu. Então, era uma coisa diferente, mesmo, um espaço diferente que tinha lá. Porque você tinha já a Escola da FAAP, tinha tido a Escola Brasil:, aquelas coisas. Mas enfim, mas ali era um espaço de experimentação, sim. E a segunda coisa que eu queria te falar é que o seguinte: é que depois que a Regina me iluminou, trouxe de volta pro contemporâneo na instalação do Rafael, eu fiquei falando, “Ah, então é o Rafael que está estourando as televisões”, entendeu? Puto da vida, porque ele achou que o trabalho ficou frouxo, entendeu? Assim, “Não era isso que eu queria!”. Eu achei que então era ele que baixava lá quando ligava as televisões e queimava umas tantas! O espírito dele, lá, que ia destruindo as coisas.

### **Caio**

É que é louco pensar isso, né? Porque como ele faleceu super cedo, em 91, não deu tempo dele ver como os trabalhos dele reagiriam aos novos equipamentos, né? Então ele não passou por esse problema. Ele montou essas coisas nos anos 80 e ele não passou por esse desafio que hoje artistas têm de como exibir instalações que foram feitas nos anos 80 hoje em dia. Ele morreu antes de ter essa atualização de equipamentos, então ele não teve que passar por isso.

**Ivo**

É. Não, e mais: tem uma coisa que- eu encontrei com o Rafael, acho que a última vez que eu estive com ele, acho que foi a última ou a penúltima, foi em Chicago. E ele me contou, ele já estava doente, ele me contou que estava fazendo essa passagem pro image bank de todas as coisas dele, e não sei o que, não sei o que. Era uma forma de preservar, porque você imagina que no Brasil não tinha nada nenhuma possibilidade. E foi perfeito isso aí. Mas daí, anos depois, quando eu estava no Bard College, que tinha uma coleção- o Centro, lá, onde eu trabalhava e dava aula, dava o mestrado de curadoria, eles tinham uma coleção muito boa, fantástica, com quase 700 vídeos. Que a Marieluise Hessel, que é a patrona lá do centro, coleciona. Colecionava. Ela coleciona vídeo até hoje, filmes e coisas assim, além de outras cositas mais sólidas. E era interessante, porque a discussão lá é que eles já tinham mandado tudo pro image bank e passado quando começou dar- os primeiros arquivos, que todo mundo acreditou que iam durar a vida inteira, começou a aparecer um fungo e eles começaram a se corromper. Então, por exemplo, só pra você saber, os arquivos de Hollywood de filmes, todos voltaram a ser sobre película, os filmes. Porque sabe-se que a película pega fogo, então a gente vai tentar não pegar fogo. Ou pra guardar imagem, entendeu? Ela não se deteriora, ela não muda, é o mais sólido. É incrível isso. Essa coisa de tecnologia, a gente não conhece o que pode corromper ou não alguma coisa.

**Caio**

Sim. Isso é uma grande questão. Já tem até empresas privadas especializadas nessa questão de como manter mídias eletrônicas. Tipo, o MoMA tem um departamento só sobre isso, Guggenheim também.

**Ivo**

O Pompidou tem, também.

**Caio**

De como manter coisas que são feitas através de sistemas de website e equipamentos. Porque essa questão que a gente está falando de instalação de vídeo ainda é uma coisa bem superficial. Fica muito mais complexo que isso.

**Ivo**

Qualquer coisa que você precisar, você me passa um WhatsApp ou um e-mail e a gente marca uma conversa. Eu achei superlegal, estou super curioso sobre o seu trabalho. Quero, depois, ver. Porque eu acho esse tema superinteressante e super pertinente ao debate contemporâneo.

**Caio**

Sim, eu estou muito feliz. Porque pra mim, a ideia desse mestrado, eu estar fazendo ele, pra mim é muito uma conclusão dos meus interesses. Porque eu sou arquiteto de formação, então pra mim, eu sempre entendi arte, principalmente esse tipo de montagem, como um projeto. E é um projeto que ele precisa ser documentado, essa questão de remontar ele, então eu estou muito feliz e estar fazendo essas conversas está sendo ótimo pra mim.

**Ivo**

Que bom.

**Caio**

Então a gente volta a se falar. Muito obrigado, Ivo. Um bom fim de semana.

**Ivo**

Imagina, foi um prazer falar com você. Fica bem. Tchau!

**Fernando Piola** - Entrevista realizada presencialmente em 30/08/2021

Documentalista de Acervo do MAC/USP desde 2009, foi responsável pelo acondicionamento técnico realizado sobre o Espólio Rafael França.

---

[Os primeiros minutos da conversa foram cortados devido a um problema com o gravador]

**Fernando**

A doação dele é de 91, né? O banco de dados agora já fechou, agora não consigo confirmar os documentos.

**Caio**

1991. Pelo menos foi quando ele faleceu. Eu imagino que essas coisas entraram logo em seguida, já, no MAC.

**Fernando**

Então, assim, eu comecei a trabalhar no MAC em 2009. Uma das primeiras coleções que a gente começou a trabalhar quando eu entrei foi justamente do Rafael França. A gente começou a lidar com as obras em papel dele, obra gráfica. Então, no Museu, você perguntou como é que a gente dividiu a coleção dele, né? O que ele doou ao Museu, que está no testamento dele, é a videoteca. Ele escreve lá que está doando a videoteca. É isso que foi doado pro Museu formalmente pelo testamento dele.

**Caio**

Isso são as fitas originais dos vídeos que ele fez, dos vídeos obra mesmo.

**Fernando**

Videoteca, está escrito videoteca. Então, assim, quando ele faleceu, foi respeitado isso, trazido pro museu a videoteca. Então, na videoteca é uma coleção enorme de vídeos. É um armário como esse, de duas folhas, que a gente colocou todos os vídeos

que foram entregues, então tem vídeos de todos os formatos que você possa imaginar. Todos os formatos não, mas como ele trabalhou em Chicago, ele devia ter ali uma série de formatos pra ele trabalhar, então tem uma quantidade muito grande de vídeos em formatos distintos. O mais complicado é 1", não sei se você conhece. A gente pode depois ir na reserva técnica, que eu te mostro, na videoteca onde está guardado. É um formato grande, de 1", que é uma fita mais robusta, que tem uma qualidade melhor. Que é mais robusta e geralmente ali estão gravadas masters. Está identificado, ele identificava o que era master e o que não era master. São os rolos de melhor qualidade de vídeo. E depois tem as fitas de U-matic. Tem dois formatos de U-matic. Tem VHS, tem Hi8, tem 1/2", tem rolo de áudio, tem muitos formatos diferentes.

### **Caio**

Isso inclui tanto obras finalizadas quanto imagens que ele fez, mas que ele nunca terminou? É como se fosse o arquivo pessoal dele?

### **Fernando**

É a videoteca dele. Quando fala videoteca, não é que é a videoteca de obras de arte dele. É a videoteca dele. Então assim, acho que ele chegou a dar aula também, então tem material que ele devia usar para dar aula. Tem material do filme que ele fez, que é documentário, que era uma coisa meio comercial, assim, tem um documentário parece que no meio. Era a coleção dele de vídeo, com todos os formatos. Quando a gente se refere internamente, no MAC, de videoteca do Rafael França, a gente não está falando da videoteca das obras de arte dele. A gente está falando da videoteca que ele doou, que inclui tudo isso. E inclusive o áudio, né? Que tem rolo de áudio. E aí, foi feito um inventário. E esse inventário, a gente contou, inclusive, quando recebeu, com a ajuda da Marina Takami, que eu te mandei por e-mail, te expliquei que foi contratada pelo Hugo França, que é irmão do Rafael, que sempre ajudou muito o MAC na identificação do material, que era uma outra pessoa que você poderia falar, inclusive.

**Caio**

Isso foi em 2009, 2010, também?

**Fernando**

Foi mais ou menos nesse período.

**Caio**

Então de 91 até 2009, essa videoteca ficou meio guardada sem ser catalogada?

**Fernando**

Eu não trabalhava no MAC ainda. Assim, eu estou falando da minha experiência no MAC. Antes disso, teve exposições. Teve uma exposição no Paço das Artes. Quando ele faleceu, veio pra cá a coleção e teve uma exposição no espaço que era do Paço das Artes, que eu acho que a Helouise fez curadoria. Eu posso pegar o catálogo. Então foi uma exposição grande e tal, o MAC, ele tornou público a coleção. E esse material começou a ser processado. Então, assim, tinha a videoteca, que é uma parte dessa coleção, e junto com essa vinda do material da videoteca, vieram também documentos, o arquivo dele, que são as pastas que você consultou aqui. Aí a gente difere, tem a pasta de artista, que é a pasta que o MAC faz, né? Assim que a gente nomeia. É uma pasta processual que mostra a entrada da coleção, que se refere ao lote que entrou no Museu. E aí nós separamos nossa coleção. Essa documentação dele, a gente deixou separado, que a gente chama desses documentos que vieram do arquivo do Rafael França, estão ali organizados. No MAC, tem o arquivo histórico e tem o arquivo da catalogação do acervo artístico. Quando vem esse material que é de espólio, esses arquivos, isso fica, por tradição, no arquivo histórico. Então a gente tem o arquivo, a Silvana que trabalha com arquivos, ela pode te explicar melhor. Tem coleções, né? Tem acho que do Paulo Rossi Osir, da Yolanda Mohalyi, tem alguns com uns documentários de artistas que doam a sua documentação para o museu. Essa documentação ficou no acervo artístico, por ora, pela simples razão de que era uma coleção muito grande, muito complexa de ser catalogada por causa dos vídeos que precisava abrir, ler, tal. Precisava ser acessado, então era um material que a gente precisava consultar com muito afinco os documentalistas do acervo artístico,

então por isso que não foi pro arquivo histórico. Mas o lugar dele, institucional, seria lá, o arquivo histórico.

**Caio**

Ele não foi naquela época e não foi até hoje?

**Fernando**

Não foi até hoje, porque a gente não terminou. Ele continua nesse arquivo, que é o arquivo da catalogação do acervo artístico. Mas só pra você entender esse lugar, também, de onde ficam esses arquivos dentro do MAC. Esses arquivos de artistas, esses fundos documentais ficam no arquivo histórico.

**Caio**

E ele ainda está sendo processado, essa coisa de entender o que dentro desse documento?

**Fernando**

Não tanto, assim. Porque eu vou chegar lá. Estou tentando primeiro mapear o que entrou no MAC. Então entraram os vídeos, que é essa videoteca que não é só obra de arte. Entrou essa coleção documental. Dentro dela, também tinha uma coleção iconográfica. Tinha muitos diapositivos, uma coleção gigante de diapositivos que também, com a ajuda do Hugo e da Marina, eles foram higienizados e tratados, então a gente tem esse material tratado e eu tenho esse inventário, eu posso te mostrar também.

**Caio**

E cadernos pessoais, também, dele, né? Um monte de coisa, assim.

**Fernando**

Isso. Então nesse fundo que é documental, tem os diapositivos, que foi higienizado, digitalizado e eu tenho esse inventário, e eu organizei. Quando entrei no Museu, essa

documentação ainda estava em caixas de polionda e estavam tal qual ele tinha organizado. E esse material já tinha sido mexido, já tinha sido processado, porque foi feita essa exposição anterior que eu te falei, no Paço. Então tinha umas fichas no meio, que eram uns descritivos do que estava naquelas pastas e tal. Eu peguei assim a coleção. E aí, o que eu fiz foi, então, padronizar o acondicionamento. E ela estava fora do arquivo, ela estava em pastas de polionda, então o que eu fiz foi reunir essas pastas de polionda, deixei lá numa prateleira, deixei tudo reunido e eu comecei reacondicionar eles no material mais apropriado pra conservação dele, que são esses formatos de pasta que você consultou aqui, que eu vou te mostrar de novo, que são as pastas de poliéster com pH neutro, com elemento neutro no meio e tal.

### **Caio**

Só para entender aqui, essa exposição de 97, que foi no Paço das Artes, ela trabalhou esse material, mas não chegou a catalogar e acondicionar ele de maneira permanente como deveria ter sido feito?

### **Fernando**

Ele não foi reacondicionado. Ele foi consultado pela Helouise, pela equipe dela, mas ele não foi reacondicionado.

### **Caio**

Ele não foi digerido totalmente do jeito correto que deveria ter sido feito. Isso passou a ser quando você assumiu isso.

### **Fernando**

Porque também tem essa coisa do lugar do arquivo, né? Assim, a rigor, como eu te falei, ele deveria ser enviado pra- porque é uma coleção muito especial, né? Então assim, se fosse uma outra coleção qualquer, se fosse um pintor, por exemplo, ele iria tudo isso para o arquivo histórico, ficaria com o fundo artista tal e não tem uma relação tão íntima com a pintura. Claro, você não depende dela pra catalogar de uma maneira tão intensa como são os vídeos, esses trabalhos que você justamente está pesquisando. Então, eles ficaram no arquivo da catalogação, ela pesquisou e eles

não foram reacondicionados. Como eu sabia que eram muitos documentos, eles não estavam acondicionados e eles não estavam sendo manuseados, tal, o que eu fiz foi reacondicionar eles. Então o critério que eu adotei foi o seguinte: a gente acondiciona esses padrões de pasta, né? De poliéster com elemento neutro. Eu respeitei esse padrão e eu respeitei a organização do artista. Então, assim, eu não tirei os documentos. Você vai ver na pasta. O primeiro elemento da pasta é uma espécie de pasta amarela com a caligrafia dele, que devia ser um arquivo, como é que fala? A gente fala pasta suspensa.

**Caio**

Que é aquela que fica presa, assim, num gavetão, né?

**Fernando**

Isso, isso.

**Caio**

Tem a própria letra dele, né?

**Fernando**

É, então. Está escrito ali em cima e tal, ficava ali deitado, né? Eu respeitei aquilo, então o que estava dentro daquelas pastinhas, o conteúdo dele tal qual eu encontrei em 2009.

**Caio**

Como ele organizou.

**Fernando**

É, e tal qual eu encontrei aquele documento. E a única coisa que eu fiz foi colocar em ordem cronológica dentro daquela, porque as folhas estavam soltas, né? Fotografias, as imagens, tal. Então esses dossiês, vamos chamar assim, eles foram organizados, aqui na catalogação, por mim, respeitando a ordem dele dessas pastas, essas sedes

documentais, pelo título, ali, que ele já tinha dado. E algumas coisas não estavam. Não tinha essa letra dele, essa pasta, assim. Não estava, estava de outro jeito. Eu organizei isso por obra. Eu fiz pasta por obra. Então, quando eu for te mostrar as pastas desse arquivo do Rafael França, essa é a lógica. Tudo aquilo que começa na- que a pasta, ela abre, né? O primeiro elemento que tem ali, o papel, essa pasta amarela é porque a organização ali foi dele. Foi assim que eu encontrei, pelo menos, em 2009, assim, a partir de 2009. Então, tem lá release, tem-

### **Caio**

Coisas variadas que ele guardava.

### **Fernando**

É. Mas ele organizava assim, né? Sei lá, release, 3NÓS3, separava bonitinho, então está ali organizadinho. E algumas coisas não estão. Então essa pasta amarela, aí eu nomeei pelo nome do filme ou da obra, porque eram documentos que não estavam nessas pastas, e aí eu organizei por obra. Então, sei lá, tem Getting Out, tem. Foi o modo que eu encontrei de organizar. Foi uma organização que é minha. Porque não estava indexada a nenhuma outra pasta. E eu não queria, também, colocar em nenhuma outra, porque daria a entender que foi ele que fez isso, entendeu? Então eu deixei separado. Então é isso. Tem essas pastas, que estão os documentos, e depois tem uma outra pasta, que eu vou te mostrar, que tem os diapositivos. Isso tudo, a Cristina não lidou com ele, fui eu que fiz isso. Então assim, ela vai poder te falar melhor sobre a parte gráfica da obra dele. Mas os vídeos, eu que lidei com eles mais. E porque depois, também, a gente está lidando com um projeto de digitalização dele, então a gente fez uma série de orçamentos, tal. A Marina Takami, nessa vinda que ela fez ao MAC, ela verificou tudo que a gente podia ver com os equipamentos que a gente tinha à disposição. As fitas, né? Então lá, foi possível ver VHS na biblioteca, porque tem aparelho de VHS. Ela trouxe uma câmera que dava para colocar o Hi8, então ela conseguiu assistir o Hi8 e o VHS. E outros pesquisadores também já vieram ver o VHS. Agora, os outros formatos que são mais complicados, a gente não conseguiu. Porque é o seguinte: nenhuma empresa empresta o equipamento pra você ver, porque a fita, se ela está suja, ela estraga o equipamento. Então o que as empresas fazem? Elas vendem o serviço da digitalização, que é um pacote. E daí,

como uma empresa profissional, ela vai fazer a higienização do material e ela passa uma vez ele pelo equipamento, que já é um desgaste, deprecia ele, e digitaliza. Então, não é um material que é fácil. Nenhum lugar quer que você leve um monte de fita de U-matic sem ser higienizada pra você ver. Então é isso.

### **Caio**

Só fazer uma pergunta para esclarecer uma coisa: você falou que se fosse um outro espólio mais simples, de um pintor, tal, isso teria sido, já, direcionado pro arquivo histórico onde ficam essas coisas?

### **Fernando**

Os fundos de artistas.

### **Caio**

Isso. Mas isso do Rafael, devido exatamente à complexidade e à variedade de material, isso ainda está no arquivo de catalogação artística, mas o objetivo é que, depois que isso tudo for analisado, separado, isso seja possível separar?

### **Fernando**

É, eu entendo que sim. E também tem uma questão que é geográfica que agora a gente sanou, porque os dois arquivos estão aqui. O arquivo da catalogação do acervo artístico ficava na Cidade Universitária, lembra? E o arquivo histórico ficava na Bienal. Então assim: como quem lidou a com coleção primeiro foram os documentaristas do acervo artístico, daria um trabalho gigantesco levar toda essa coleção pro- a gente teria que ficar vindo pra cá, pra Bienal, pra consultar essa documentação. Então por isso que a gente deixou tudo junto lá com a gente. E agora, está tudo no mesmo espaço, aqui, né? Então é só mudar de um móvel para o outro. E é isso. Tem os vídeos, tal, parte dele foi visto, parte não, e aí a gente tem esse projeto de digitalização. Então pra exposição que foi feita agora, mais recentemente, nos anos 2000, que eu não lembro exatamente o ano-

**Caio**

Aquela Entre Mídias?

**Fernando**

Com a Helouise, né?

**Caio**

Que ficou bastante tempo montado aqui no segundo andar, eu acho.

**Fernando**

Isso. A gente digitalizou um rolo pra exposição, e aí a gente tem esses vídeos. Aí, sim, a gente conseguiu catalogar eles, né? Porque a catalogação, a gente depende de ver a fita. Tem lá marcado que tem a fita, mas a gente não sabe qual é a qualidade dela, se está gravado, tudo isso. Então assim, a gente não conseguiu verificar. Então isso foi catalogado, esses vídeos que estão dentro desse mesmo rolo. E as fitas do Rafael, ele identificava como master. Algumas eram master e outros são cópias. Isso ele identificava muito bem. E aí a gente tem esse inventário muito bem-feito, eu vou te mostrar ele. Está separado por formato e depois tem essa descrição do que tem nas etiquetas, nas caixas, assim. A gente tem um bom controle disso. E tem esse projeto de digitalização que eu acho que a gente conclui esse ano. Que é para ter tudo digitalizado. Não só o arquivo do Rafael, essa videoteca do Rafael, mas como de outros itens dos nossos acervos.

**Caio**

Isso, também, tudo que estava nessa documentação, toda essa papelada?

**Fernando**

Não, é um projeto de digitalização audiovisual, a videoteca inteira dele. Então tem esse material, que é a videoteca, que tem essas questões. Tem o arquivo que eu te falei. Tem essa parte iconográfica, que eu te falei, que a gente digitalizou, que eu posso te mostrar. E depois, um terceiro item da coleção, que é as obras gráficas, as

obras em papel dele. Ele fez muita gravura e tinha muitas coisas que eram obra gráfica. Isso tudo entrou pro acervo artístico também. Assim como a videoteca também vai entrar para o acervo artístico, só que é muito mais simples de catalogar, né? Então assim, a gente mediu o material e catalogou. E ainda tem algumas coisas a serem processadas, mas o maior volume foi identificado, está catalogado, está acondicionado.

**Caio**

Que é a maioria das coisas que estavam nessa última exposição, né? Que tem um monte de fotografia e a parte gráfica.

**Fernando**

Isso, isso.

**Caio**

Existe um documento original de entrada, ou de entrega, que o próprio Rafael- porque eu me interesse também em entender como que ele passou isso pro MAC, sabe? Você falou que tem um contrato?

**Fernando**

Não, não. É porque ele faleceu, né? Tem o testamento.

**Caio**

É, o testamento dele. Se no testamento havia essa separação entre a videoteca, documentos gerais e parte gráfica?

**Fernando**

Não, não tem. O que dá a entender é que ele entendia que a obra, é uma interpretação minha, né? Que dá a entender que a obra dele, artística, robusta, é a videoteca, são os vídeos dele. Então assim: ele cita a videoteca. Ah, ele cita também a ECA. Que ele foi aluno do CAP, né? Então ele cita que a videoteca dele viria pro MAC e que

acho que a biblioteca dele, a coleção de livros iria pra biblioteca da ECA. Ele cita alguma coisa da ECA.

### **Caio**

Entendi. É interessante entender isso. Porque se ele não entregou uma catalogação feita por ele, isso quer dizer que ficou a cargo da instituição, do Museu, digerir e separar, entender o que que é obra ali dentro. Entender que essa gravura, isso é uma obra única; essa outra gravura, isso é uma obra única. Ficou a cargo do Museu interpretar esse arquivo.

### **Fernando**

É, o Museu fez essa triagem, sem dúvidas. A videoteca é muito mais simples, porque é uma questão de formato, né? Vídeo, né? E dentro dessa videoteca, tem coisas que não são obras de arte. Que são esses documentários que eu falei, são coisas que você está vendo ali que não é obra de arte. Só que por uma questão logística, tudo isso está reunido e a gente não desmembrou. Isso está na reserva técnica. A gente acha que lá é mais seguro e tudo fica junto. Mas também, assim, não é porque está na reserva técnica que tudo lá dentro daquela videoteca é obra de arte. A gente sabe disso, então por isso tem que ser, justamente, visto, analisado, catalogado pra ser triado. Isso é uma coisa. A obra gráfica é muito evidente, porque é obra de arte, ela é gráfica, então isso foi pra coleção de papel, está nas mapotecas, lá, bonitinho, ok. O arquivo dele, a gente organizou, tal como eu falei. Eu organizei, lá, respeitando a ordem dele. E aí entra a questão que você quer, justamente, o que você está pesquisando, que é a parte da documentação das obras.

### **Caio**

É, as instalações. Não é nem que ela é o foco, mas exatamente como ela sobra, né? Interessa entender assim, por que que as instalações não foram absorvidas e triadas como obra também?

**Fernando**

Então, eu fiz todo esse histórico pra chegar lá. O que entrou pra coleção, formalmente, foram as videotecas. Pra você montar essas instalações, a gente não tem informações tão precisas pra você montar elas, sabe? Assim, não tem isso. Uma das instalações importantes que ele tem foi vendida pro Reina Sofía, que é o Third Commentary. Essa venda se deu via o Hugo. Ele que doou, porque ele tem todos os direitos autorais.

**Caio**

Isso foi depois que o Rafael morreu, né? Isso foi nos anos 90, talvez?

**Fernando**

É, eu acho que sim. Então foi via família. Porque isso é que é a questão. Quem tem o direito autoral- que eu acho que é o fundamental, talvez, assim, nessa discussão, nessa seara que você está entrando. É do direito autoral. Quem tem o direito autoral do Rafael França, quem regula agora é o Hugo, que é o irmão dele. Passa pro pai, mas no caso, quem está regulando é o irmão dele. Ele doou a biblioteca pro MAC. Então assim, a gente tem os direitos autorais dessa documentação, que ela é muito simples, que ele fez lá à mão, que você vai ver, que está na videoteca. Obviamente que você entende que você tem o direito autoral de você exibir aquilo, você não precisa licenciar aquele vídeo para exibir, já que pertence à instituição e ele mesmo queria que viesse pra instituição. Agora, por exemplo, as obras gráficas dele, se o Museu quiser reproduzir as obras gráficas, o Museu não tem direito. Não está licenciado, não tem o direito autoral pra gente reproduzir aquilo, entendeu? Então mesmo se a gente quiser colocar, fazer um catálogo dele, o Hugo tem que assinar, ele tem que concordar, entendeu? Porque o que está sendo reproduzido ali é uma obra de arte, envolve um direito patrimonial que era do Rafael, passou para ele, uma questão de direito autoral, assim como qualquer licenciamento de qualquer livro. Então tem uma questão burocrática aí que é bem importante, tem que ser levada em consideração. E quando esse material todo veio pro MAC, o Hugo, ele está ciente disso. Ele acompanhou, até ajudou a tratar. Está todo mundo de acordo com relação a isso. Mas o que não significa que o MAC tenha o licenciamento e o direito autoral de toda a obra do Rafael França. Não, não tem. Quem tem que autorizar é o Hugo

França. Então o que acontece? A obra em papel, pra você exibir uma obra, você não precisa de direito autoral. Você é o proprietário dela, foi passado pro Museu, o Hugo concordou, todo mundo concordou com isso, está catalogado, o Museu exhibe. Só envolve direito autoral quando aquilo é reproduzido, então no catálogo e tal. As instalações são muito complexas. De todas essas obras, são as mais complexas que tem. Então assim, não foi doado, formalmente, projetos de instalação para o MAC-USP, entendeu? E essa documentação é os esboços dele. Só com aquilo, você não consegue montar. Você tem que ter, também, de novo, o auxílio do detentor. Ele tem que acompanhar. Então, no caso do Third Commentary, com toda certeza, eu não sei se eles consultaram o MAC, porque eu não trabalhava aqui. Pode ser que eles tenham consultado, não sei, mas com certeza eles consultaram o Hugo pra ele confirmar alguma questão, ali, técnica, das soluções que...

### **Caio**

É. E tem as fotografias, tem esse serviço. Mas você falou uma palavra interessante. Você falou “formalmente”, né? As instalações não foram doadas formalmente. Mas então, aonde estava o “formalmente” nas outras coisas? Porque você falou que o Rafael, ele não deixou uma relação catalogada do que estava entrando. Então por que que os vídeos entraram formalmente, a parte gráfica formalmente? Isso que eu quero dizer, assim: se o Rafael não deixou, por si só, uma relação, “olha, essas são as minhas obras que estão entrando”?

### **Fernando**

A família autorizou, né? Assim, aquilo foi doado.

### **Caio**

Então em algum momento deve ter rolado isso do Museu com a família bater, assim, o que que formalmente está na coleção agora?

### **Fernando**

No documento só está mencionado videoteca pro MAC, biblioteca pra ECA. O que veio pro MAC foi mais do que a videoteca, como eu te falei. Vieram os documentos e

vieram as obras em papel. Em comum acordo com a família isso foi vindo. Só que isso veio, assim como a videoteca, ela não veio processada. Quando chegou o material, não tinha uma relação exatamente do que estava na casa dele, entendeu? Do que estava vindo pro MAC. E tem umas relações, aí, que são delicadas, de família, da época da morte dele e tal que eu não tenho conhecimento.

### **Caio**

É, talvez o Hugo possa... eu já conheci ele, porque ele esteve lá na galeria. A gente fez uma exposição do Rafael França esse ano. Pra entender isso, né? Por que...

### **Fernando**

São questões superdelicadas, assim, de família e que as vezes é feito- eu também estou interpretando, é uma inferência minha, mas as pessoas têm muito receio de que testamentos não sejam respeitados. Quem faz testamento e as pessoas próximas de quem fez testamento. Então, retomando um outro caso do acervo do MAC, a coleção da Yolanda Penteado e do Ciccillo Matarazzo. Quando eles se separaram, a coleção pertencia, ficou com usufruto da Yolanda Penteado e eles fizeram um testamento, um documento cartorial e que dizia que esses bens em comum, lá, do Ciccillo e Yolanda, aquelas coleções de obra de arte da escola europeia, super importantes, ficaria com usufruto da Yolanda, e então ela gozaria de poder apreciar dessas obras durante a vida dela. E já passava a propriedade pra Universidade de São Paulo e, após a morte dela, que terminaria o usufruto da coleção e seria entregue as obras pro museu. Quando ela já estava com uma idade mais avançada, ela resolveu entregar antes, porque acho que ela imaginava que talvez não fosse se cumprir aquele desejo de se passar pra universidade. E o mesmo depois teve o caso de uma outra doação que era de legado, né? Que quando a pessoa está viva, ela decide: "Eu quero que minha coleção passe pra tal instituição quando eu falecer". Então, depende dela. Ela estava escrevendo ali, mas as pessoas têm que respeitar aquela documentação. E aí, no caso do Spanoudis, esqueci o primeiro nome dele.

**Caio**

De quem?

**Fernando**

Spanoudis. Não é Leon Spanoudis. Theo Spanoudis? À tarde a gente vai se encontrar com com o Theo, que é um sonoplasta, e eu estou com Theo na cabeça. Mas não é Theo Spanoudis. Ah, eu esqueci, desculpa. Mas é superfamoso, a Coleção Spanoudis. Ele também fez o testamento, não sei o quê, tinha uma coleção que ele ia dar depois. E ele sempre se antecipa. Porque é isso. Às vezes muda a situação, as pessoas começam a colocar em dúvida, tem interesses, ali, em jogo, né? Então, é muito polêmico isso. Então assim, com o falecimento, trouxeram ao museu a videoteca, que foi doado, mas também não veio só a videoteca, entendeu? E mesmo a videoteca, o Rafael França, por mais organizado que ele fosse, ele não tinha lá um inventário de tudo o que ele tinha. Isso não está no testamento. É um documento muito simples. Então assim, isso não foi...

**Caio**

Isso está aqui, o testamento original dele, autorizado, assim?

**Fernando**

É, na pasta dele. Eu não sei se é uma cópia ou um original, mas tem um documento. Então é isso. Veio pro Museu sem saber exatamente a quantificação dos itens da videoteca, que é o que estava no documento, e também sem a quantificação exata, sabe? Porque ninguém processa isso. É um artista contemporâneo, lá, vivo, que tem na sua casa, lá, o seu arquivo.

**Caio**

Não estava quantificado nem essas obras gráficas, que seriam mais fáceis de delimitar. Isso estava tudo junto com essa documentação.

**Fernando**

Não, ninguém foi lá e contou, assim. Era um outro tempo.

**Caio**

É. A impressão que eu tenho é que ele mesmo via essas instalações como coisas que ele fez para eventos específicos, né? Que ele apresentou em tal exposição, ele montou. Mas ele mesmo não via isso exatamente como, “Ah, isso é uma obra minha claramente definida e é assim que monta”. Apesar de que tem as plantas, tem aqueles desenhos técnicos bonitos dele e tal. Eu conversei com o Ivo Mesquita, que foi curador da Pinacoteca, que ele chegou a apresentar, no Octógono, uma dessas instalações.

**Fernando**

Polígonos Regulares.

**Caio**

E ele falou que consultou coisas aqui, mas também que falou muito com o Hugo e falou muito com a Regina Silveira. Que eles ajudaram e tal. Porque exatamente, eu fiquei curioso com isso, assim: como que foi essa questão da Pinacoteca, foi lá e falou com o MAC. O que que o MAC deu? Plantas, pra vocês? “Olha, é assim que monta”? Mas também foi muito difícil pra ele reconstituir esse processo.

**Fernando**

Então, porque isso que eu estou te falando, assim: mesmo um artista hoje, ele não vai ter tudo tão organizadinho assim. E na época em que ele faleceu, acho que devia ser mais precário ainda a organização, embora ele tivesse os dossiês dele e tal. E acho que não tinha esse entendimento de vender. O mercado funcionava de outra maneira, sabe? De vender a obra, de que você vende o projeto. O que que você vende? Você vende a fita? Você vende um direito de fazer outra gravação? É um outro tempo, assim, né? Então eu entendo, eu tenho acho que a mesma compreensão que a sua. Eu acho que quando ele falou videoteca, isso é muito claro que são as obras, toda a coleção dele de vídeo e tal. Mas assim, a obra dele que ele entendia

como mais robusta, que mais se sedimentou, que era mais madura era a parte audiovisual dele, que ele entregou as masters. Acho que essa era a grande preocupação dele, de não sumirem com as masters dele. E veio pra cá. Quando veio, nessa vinda dessas obras, eu acho que se resolveu, naquele momento, de que também viria- a família e o MAC, que teria de receber não só o que estava lá no documento, mas também a parte documental, que é superimportante pra entender os vídeos e essas obras gráficas que estavam ali. E todo mundo ficou contente, esse foi o acerto e foi assim que foi feito, com a ciência, lá, do Hugo. E assim que foi exibido nessa exposição de 90 e depois agora e tal. À parte essas instalações que são mais complicadas, a gente tem os documentos. E é como eu te falei, assim: a Pinacoteca, não é porque a gente tem o documento, entendeu? Essa que é a questão. Não é porque a gente tem o documento que tem, lá, o projeto que o MAC é proprietário daquela obra, sabe?

### **Caio**

É, exatamente. É isso que eu nunca entendi. Por que que não virou essa chavinha? Por que que isso não foi considerado?

### **Fernando**

É, então. Pra começar que pelo documento só, você não consegue montar aquilo. Nas pastas, tem lá algumas coisas, por exemplo, que é de coisa gráfica dele, que é claramente um projeto, que era dos recortes dos- que foi um dos últimos trabalhos que ele fez, as fotografias que ele fazia. Que ele colocava os vídeos dele, fotografava no televisor e fazia umas colagens, assim. Ele chamava de fotomontagens, ele fez uma exposição na Galeria Paulo Figueiredo, se não me engano, no final da vida dele. Acho que foi em 91, mesmo. E então tem algumas coisas que você vê que estão visivelmente prontas, que são grandes, está montado em uma placa de poliestireno, ele cortava, tal. Então, isso é uma coisa mais simples. Ele assinou no verso, sabe? Então você viu que aquilo está pronto. Agora, tem umas coisas que você claramente que é um esboço, que as coisas estão descoladas, assim. o Museu, ele não vai terminar de fazer aquilo. Aquilo é um documento, está lá na pasta. E o que é isso? É um documento. A gente não pode falar que aquilo está pronto.

**Caio**

É um arquivo histórico, vira um arquivo histórico do artista, né? Que não se refere a uma obra específica.

**Fernando**

Exatamente. É o caso das instalações. Então tem, lá, desenhos. Eu não sei se tem alguma pasta específica que fala do Third Commentary, que lista. Deve ter. Mas não é porque a gente tem aquilo, aquele desenhinho, que significa que a gente tem o direito de montar aquela obra, entendeu? Que a gente tem o direito autoral de montar aquilo, que a gente é proprietário daquela obra.

**Caio**

É, sim, sim. São assuntos diferentes. Uma coisa que eu vou falar com a Helouise, por ela ter feito a exposição, lá, dos anos 90, ela possa falar mais. Porque são dois assuntos diferentes. Você falou: tem a questão do direito de ter entrada da obra formal. Mas por exemplo, eu acho, posso ter minha opinião, claro, amadora, como se eu entendesse isso. Que, tipo, se, por exemplo naquela exposição do Paço das Artes eles quisessem ter montado algumas instalações, poderia ter sido feita uma pesquisa. Tipo, tem a planta, tem fotos. Os textos dele, ele descreve o funcionamento, assim. Então isso que eu vou até, tipo, provocar da Helouise, falar assim: por que que não quiseram pensar assim, “Não, tudo bem, a gente não tem exato, mas dá pra reconstituir da forma mais fiel possível”. Então, aí já é uma outra questão que eu estou querendo te explicar. Que pode ser montado? Pode, pode ser montado. Ninguém está falando que não pode. Tem o documento, né? A própria família já vendeu pro Reina Sofía Third Commentary e a Pinacoteca montou o Polígonos Regulares.

**Fernando**

Então poder, pode, mas não é um trabalho só do documento e da curadoria do museu, de pesquisar e fazer a obra autonomamente. Precisa ter a família, o detentor do direito autoral. Porque os documentos por si só não resolvem todas as especificidades, ainda mais de se montar isso hoje, em 2021, porque todos os equipamentos mudaram, tem uma série de questões. Então a família vai ter que ser acionada por essas questões.

**Caio**

É, tem que ter essa autorização formal, né?

**Fernando**

E dessa, a questão de direito autoral, que é de exibir, porque são vídeos, tal. E além disso, tem isso que eu coloquei: não é porque você tem um esboço de uma instalação que você tem a propriedade da instalação. Então, quando um artista... teve agora a exposição da Regina Silveira, está fechado o espaço, mas se der tempo...é que está tudo desligado, agora não dá para ver.

**Caio**

É, eu até queria ver, mas está na manutenção, né?

**Fernando**

Está tudo desligado. Então, no que doa uma instalação, é totalmente diferente hoje, né? O artista, ele doa, ele assina um documento que ele doou, ele doa o projeto. É muito formal, está tudo muito bem formalizado. E assim, tem um monte de detalhes para aquilo ser montado com o rigor e respeitando, ali, a vontade lá do artista e tal. O que é totalmente diferente, assim. São esboços muito bonitos, está no papel milimetrado, é um material superimportante para entender o trabalho dele. Mas ter aquele documento não garante que você tenha o direito de montar.

**Caio**

Sim, sim. Eu imagino, então, que em algum momento nos anos 90, depois que foi a doação, houve algum acordo entre o MAC e a família do que, formalmente, podemos considerar que agora o MAC tem no acervo, assim? Deve ter tido um momento de assinar e formalizar isso. Depois que foi digerido essa documentação, de ver o que é obra gráfica, o que é obra em vídeo?

**Fernando**

O Hugo, ele consultou esse material. A gente mandou. Que todas essas pesquisas que foram feitas, né? Com a Marina, acho que a Paula Signorelli, acho que era assistente dele, pra fazer a exposição no MAC. Eles foram consultados, eles têm ciência do que é o material. Mas a gente não tem. Então eles sabem que foi feita a parte gráfica, eles sabem que foi catalogada, tal, mas não tem essa lista final que você está falando.

**Caio**

Essa lista final assinada e acordada por ambas as partes.

**Fernando**

“Está de acordo que”... Mesmo porque os vídeos não foram abertos e vistos, né? Que eu te falei. Poderia ser feito isso só com relação à identificação da caixa. A gente pode presumir que lá dentro está gravado tal vídeo, porque na etiqueta está gravado aquilo. Mas a gente não tem certeza, porque tem que ser visto e tem que ser catalogado. Como eu te falei: do rolo de 1”, a gente abriu um. E tem outros rolos. E são justamente nessas fitas de 1 ”que estão as masters. Então é uma lista que é muito complicada de ser feita, porque primeiro a gente teria que ver todo o material. Mas eu acho que isso está muito claro, tanto pro MAC quanto pro Hugo, que foi doado a videoteca, tem o arquivo junto e a parte gráfica. Ponto. É isso. Ele está ciente disso, todo mundo está de acordo com isso. E os projetos de instalação, é um capítulo à parte, porque são supercomplexas de serem montadas. A gente tem documentos relacionados a essas instalações, mas a gente não tem nada assim tão... tanto que a Pinacoteca, pra montar, não é que ela pegou uma plantinha e foi lá e montou. Foi supercomplicado fazer aquilo.

**Caio**

É. E eu consultei os arquivos da Pinacoteca e também, quando você vai ver os arquivos referentes a esse projeto do Octógono, tudo que eles desenharam de planta, de execução, isso está tudo como se fosse documentação de pesquisa da exposição. O Polígonos Regulares nunca entrou como obra emprestada pra Pinacoteca. Tipo,

ela não está registrada como uma obra que entrou temporariamente, foi apresentada e depois voltou, então é muito legal entender isso.

### **Fernando**

Porque ela não pertence a ninguém. Ela está desmembrada. Os documentos estão aqui, a documentação mais importante está aqui no MAC, mas quem tem o direito dela é o Hugo, que é o irmão dele. Então ele que pode vender, ele que pode autorizar a montagem, ele que pode fazer isso. E a documentação, ela não está completa. Não está tão bem-feita assim. Então ele tem que recompor. Então, pra montar a obra é isso: é consultar o arquivo do MAC, pesquisar, outras pessoas, em outros lugares, tal. Tem que remontar mais documentos. Com o apoio da família? Aí, sim, você consegue montar. E pra vender, doar, também é a mesma coisa. Mas poderia ser feito o que você falou, realmente. O MAC poderia ter falado com ele pra tentar montar alguma simulação, com o apoio do Hugo e talvez ser formalizado, né? Poderia, sim. Não há nenhum impedimento.

### **Caio**

É, eu acho que falando com a Helouise e com o Hugo, talvez eu possa entender.

### **Fernando**

Foi discutido- teve o Videowall, que é um trabalho dele, importante, que ele mostrou numa Bienal, que eu não me lembro mais qual é. E se pensou de montar o Videowall. Mas assim, é muito complicado por causa dos equipamentos. Tem essa questão. A gente tinha a relação, acho que tem uma pasta do Videowall que ele fala dos vídeos, tem uma documentação. Mas o grande complicador, pelo que eu me lembro na época, eram os televisores, assim. Porque ele não queria que fosse televisor de tela plana, mas que ele fossem tubo. E aí só tinha uma pessoa em São Paulo que lidava com aquilo, não sei o quê, e isso não foi para frente. Então assim: interesse e vontade, claro que tem. O curador acho que sempre vai querer mostrar videoinstalação. Mas tem vários limitadores, né? Tem o técnico, tem o orçamentário.

**Caio**

É. E o fato de não ter uma instrução formal sobre como faz dificulta.

**Fernando**

Então, mas você pode interpretar, ali, chegar próximo, e consultar o artista, e tomar algumas decisões, e documentar que aquilo foi uma inferência e chegar muito próximo do que que era pra conseguir montar de novo. Não está necessariamente errado, né? Se a família autorizar aquilo e ficar muito bem documentado o que é inferência e o que que não é. Mas o fato é que é isso, assim, é muito complicado. Envolve documento, pesquisa, pesquisa de outras fontes fora do museu, autorização da família, tem a questão tecnológica, o custo disso. Tanto que eu tenho certeza que pra Pinacoteca, foi um super trabalho para montar aquilo. Parece que é muito simples: ah, você põe lá o televisor e grava.

**Caio**

Não, eu consultei a troca de e-mails deles com o pessoal da Santa Ifigênia, alugando equipamento, aí queimou...

**Fernando**

Então. É muito difícil, é muito difícil. E não foi incorporado pra coleção.

**Caio**

É, não foi. E o que você falou, né? Eu tenho certeza que, por exemplo, a Pinacoteca deve ter vindo falar com alguém do MAC, consultar e tal, mas o MAC não precisou autorizar a exposição dessa obra, porque essa obra nem é do MAC. Então eu acho interessante essa coisa de que as instalações, elas existem em um plano diferente. Ela não está nem com o MAC, pra Pinacoteca não está, precisa de autorização da família, e consulta o MAC, mas a obra não é de ninguém, assim. Ela existe de uma maneira efêmera.

**Fernando**

O direito autoral é da família, né? É do Hugo. Mas ninguém sabe exatamente como montar tudo, porque isso demanda uma pesquisa. E tem coisas que você pode chegar à conclusão que não. E são decisões, é uma questão também ética, de museologia, de conservação, tal. Às vezes tem decisões que você fala, gente, não dá, assim. É tanta inferência que tem que se ter e decisões que são arbitrárias, sem fundamento, que será que é ético ou não você atribuir autoria ao fulano?

**Caio**

É. E esse é um trabalho que a gente faz lá na galeria. Eu faço essa pesquisa de, exatamente, formalizar. De pegar uma instalação, definir que ela é desse tamanho, com esse tecido, com esse tijolo, mas com o artista vivo, acompanhando e autorizando, aí a gente define, sabe? Ah, então é assim que monta. Aí a gente consegue vender, aí a gente consegue emprestar, aí a gente consegue fazer o trabalho circular.

**Fernando**

Isso. Então assim: se o artista não está vivo e você tem muitos documentos, você consegue cercar para fazer aquilo, ok. Que é o caso da Pinacoteca, lá, o Third Commentary. Mas muitas coisas ali, você não sabe, entendeu? Então está muito além do que falar assim: "Ah, a gente tem um documento, então a gente tem a obra". Não é assim que funciona.

**Caio**

Sim. Legal, muito bom. Já tem bastante coisa para começar

**Fernando**

Eu posso te mostrar o arquivo então, mais ou menos a organização que a gente fez?

**Caio**

Sim, vamos lá!

**Regina Silveira** - Entrevista realizada por telefone em 20/09/2021

Artista, professora e amiga pessoal de Rafael França. Esteve envolvida com a doação do Espólio ao MAC/USP, assim como na triagem inicial do arquivo, realizada entre 1994 e 1997.

---

**Regina**

É um prazer falar com você.

**Caio**

Um prazer também. Obrigado de novo pela disponibilidade do tempo.

**Regina**

Imagina, pra mim é um prazer poder falar qualquer coisa do Rafael e ajudar naquilo que pode ser a preservação do trabalho dele. Depois que você me escreveu, eu fiquei pensando como é que na doação feita pelo Marcelo em agosto de 91- essa data está certa?

**Caio**

Sim.

**Regina**

Porque eu estava em Nova York nesse momento. Eu estava vivendo em Nova York e o Rafael estava vivendo em Chicago. Que mês ele morreu, Caio?

**Caio**

Nossa, não me lembro exatamente. Essa data que eu falei para você, de agosto, foi de um documento que está lá, que é exatamente do protocolo de quando o Marcelo entregou as coisas no MAC.

**Regina**

O Marcelo, eu liguei para ele e ele é completamente desmemoriado, não lembra mais como é que foi, quando foi. Mas ele lembra de ter ido no apartamento do Rafael, pegado uns papéis e levado. Agora, eu me lembro que eu fui a Chicago quando o Rafael estava quase morrendo. E aí, depois voltei pra Nova York e ele faleceu uma semana depois, ou 10 dias depois. Mas acho que isso tudo era, também, agosto. Eu não estou entendendo bem o calendário. Mas o Marcelo me disse que pegou todos os papéis e levou pro MAC. Agora, entendo que isso não é importante, tá? Mas o importante é aquela questão que você levanta, que o MAC não cuidou daquilo que achou que não tinha materialidade, não é? Não aceitou aquelas instalações? O que aconteceu? Eu não estou sabendo.

**Caio**

É, então, porque assim, vamos te falar o que que eu entendi, das conversas que eu tive lá, foi que todo esse material foi entregue, né? Que era a videoteca do Rafael, que incluía, além dos trabalhos dele de videoarte, que são os vídeos dele, que são os trabalhos mais famosos dele, tinha também muito material de pesquisa pessoal dele, material que ele usava para dar aula em Chicago. E também, muitos trabalhos em papel, inclusive gravuras, fotografias, documentos pessoais. E o que eu entendi é que, assim, o Rafael, como eu imagino que tudo isso foi feito com uma certa pressa e tudo o mais, o fato de que ele estava longe, ele estava em Chicago, ele não entregou uma catalogação propriamente dita, dizendo o que que era obra de arte, o que que era papelada pessoal. Então, de certa forma, coube ao Museu digerir todo esse material, interpretar e entender o que que eram obras de arte, então, que poderiam de fato ser incorporadas ao Museu. Mas eu nunca entendi, por exemplo, se eles tomaram essa decisão sozinhos ou se eles tiveram alguma direção vindo, por exemplo, do Hugo França ou da senhora, se teve alguém próximo ao Rafael.

**Regina**

Deixa eu explicar. Assim, eu acho que não. Porque eu estava em Nova York com a bolsa da Guggenheim desde o dezembro anterior, ou final do ano anterior. E fiquei um ano e alguns meses do outro, 92. Então, eu não estava aqui pra cuidar desse assunto. Eu estava lá. Então, outra coisa que acontece é que eu estava lá, o Marcelo

estava aqui e eu era do Conselho do Museu. Nessa época, eu acho que era a Ana Nei Barbosa a diretora do Museu, não era isso?

**Caio**

Sim, sim.

**Regina**

E quando eu voltei, eu pedi demissão do Conselho, porque eu estava desde 77 e já não aguentava mais estar no Conselho. Então, eu saí do Conselho, então eu não tive nenhum pedido de ajuda ou esclarecimento. Também eu estava longe e eu não fiz isso. E o Marcelo, pelo tanto que ele não lembra, eu acho que ele também não fez. Eu acho que ele entregou. Agora, essas interpretações de que algumas obras eram arte, outras não eram, eram só indicações, também não sei se o Hugo pode ter ajudado nisso. Porque o Hugo, nessa época, que ele, o que fazia era ajudar o Rafael a montar aquelas instalações. O Hugo é, de formação, engenheiro. Ele só virou artista alguns anos depois. Porque ele se mudou para Trancoso, ele ficou muito desgostoso com a morte do Rafael. E lá, ele começou a fazer esse trabalho com madeira e tal, e a vida, aí, foi mudando. Mas eu não acho que o Hugo, naquela época, tivesse esse repertório pra poder verificar que papéis eram esses e quais continham indicações e obras que certamente não tinham materialidade, porque indicavam equipamentos e devia ter- naquela época, não era arquivo, mas devia ter pelo menos um vídeo ou como construir, reconstruir aquelas instalações. Eu acho uma catástrofe que o museu não tenha aceitado essas obras porque não sabia como lidar com elas, tá? Eu não sei se alguém lembra disso no museu, se essa Cristina Cabral ainda está lá, se a Cristina já saiu, já se aposentou. Então eu não sei. Eu estou disposta a olhar isso aí.

**Caio**

É, isso é o que mais me intrigou, assim, desde que eu comecei a me debruçar sobre essa documentação. Porque as instalações do Rafael são trabalhos fantásticos, que falam muito sobre o artista que ele era. E ele deixava tudo muito bem documentado, né? Tem aquelas plantas técnicas dele, tem textos dele, que ele descreve tudo.

**Regina**

Não, é fácil de remontar aquilo. acho que o Hugo sabe remontar. Agora, o meu conselho pro Rafael sempre foi que ele não deixasse nada no Brasil, que ele entregasse tudo lá em Chicago, porque o Brasil não é de confiança. Então, ele fez isso. Está tudo no Chicago Data Bank. Ele deixou lá os vídeos dele, tá?

Agora, eu não tinha ideia, não me lembrava dessa história de deixar no MAC. Porque o MAC era uma instituição que a gente confiava, e ele convivia bastante com o Zanini, tudo, antes de ir para Chicago. Então, ele deve ter deixado lá. Não sei se eu cheguei a indicar isso para ele. Mas eu não acompanhei nada disso. Agora, depois de quantos anos que ele já morreu? Eu não sei, 40?

**Caio**

Faz 30 anos, né? Fez 30 anos esse ano.

**Regina**

Então. Eu posso ir falar, no MAC. Me disponho a ir lá olhar e reexaminar tudo isso aí. Porque eu mesma tenho esse tipo de relação com obras minhas, que são arquivos, agora são digitais, e que tem que ser remontadas. O museu tem que se virar, porque isso é o futuro, não é verdade? Então, eu tenho obras, assim, no Museu de Houston, no Museu de Austin, geralmente são no Texas. Mas tem muito colecionador aqui que tem obras minhas que são arquivos que eles montam e remontam quando quiserem, então isso aí vai ficar cada vez mais assim. Então, o museu tem que se pôr em dia com isso.

**Caio**

É, eu acho interessante porque isso mostra exatamente o quanto os museus aprenderam a lidar com isso, né? Porque hoje é algo que já é-

**Regina**

Não sei se aprenderam, não sei se aprenderam. Mas eu cheguei a assistir e participar de seminários com conservadores, educadores, um deles foi no MAM, eu me lembro, face à nova natureza da imagem e das manifestações da arte que têm uma

potencialidade de serem refeitas e não necessariamente permanecem com a [inaudível 0:08:45] da pintura e da escultura, né? Então tem que aprender a lidar com isso.

**Caio**

É. Eu conversei, inclusive, com- me fugiu o nome agora, o diretor da Pinacoteca quando ele reapresentou aquele trabalho do Rafael, o Polígonos Regulares, que ele montou no Octógono da Pinacoteca.

**Regina**

O Jochen Volz.

**Caio**

Não, mas ele era, quem era o diretor da Pinacoteca em 2001, eu acho? 2011?

**Regina**

Era o Marcelo Araújo ou era o Ivo?

**Caio**

O Ivo, o Ivo Mesquita, exatamente. Eu conversei com ele também sobre essa montagem do Rafael e ele falou que ele mesmo foi pesquisar nos arquivos do MAC. Então isso que eu sempre achei interessante, assim: por que que com toda essa documentação, o MAC nunca teve interesse em incorporar essas instalações oficialmente pro acervo, né? Então é isso que eu estou tentando investigar, assim.

**Regina**

A USP às vezes tem esses comportamentos. Eu sou uma pessoa que sempre trabalhei na USP e eu sei como é que é. Então, eu acho que é ótimo que você esteja fazendo esse trabalho, que tem esse mote aí dentro da sua pesquisa e que a gente possa ajudar a desencavar isto, não? A poder, às vezes está lá essas indicações. Se o próprio Ivo foi buscar no museu, é porque estão lá, né? Então por que não se monta

uma sala, em algum momento, com essas incríveis instalações que ele fez com vídeo, né?

**Caio**

É, esse é muito o meu objetivo, assim, que essa minha pesquisa do mestrado consiga agitar essa história, levar a documentação e a gente conseguir transformar isso num projeto de exposição, de fazer isso ser exibido, finalmente.

**Regina**

Então, uma proposta para você. A Ana Magalhães é sua orientadora, né?

**Caio**

Correto.

**Regina**

Então, fala com a Ana que eu estou disposta a ir lá com você a qualquer momento e olhar esses documentos todos, um por um, e a gente vê onde é que estão essas indicações dessas instalações que ele fez. A gente pode falar com o Hugo, tá? Não é nenhum problema. [inaudível 0:10:52] contato com o Hugo, então posso ver por que e como o MAC não [mostre? 00:10:59]. E agora uma coisa: o Marcelo me disse que alguns vídeos do Rafael estão lá na Jaqueline Martins, você está sabendo disso?

**Caio**

Sim, eu sei. Eu trabalho na Galeria Jaqueline Martins, inclusive.

**Regina**

Ah, é? E como os vídeos chegaram lá?

**Caio**

Através do Hugo França. Ele, como familiar que ficou responsável pelo espólio legal do Rafael, entrou num acordo com a Jaqueline para disponibilizar alguns trabalhos dele à venda.

**Regina**

Mas são os vídeos, não são as instalações, né?

**Caio**

É, não, são apenas os vídeos. A gente tem alguns trabalhos em papel também, mas é realmente muito mais os vídeos.

**Regina**

Ok. Bom, então eu vou falar com o Hugo, porque ele que ajudava a montar essas instalações. O MAC tem que recorrer, tendo dúvidas, a ele, porque os equipamentos também mudaram e tem que se buscar uma atualização de tudo.

**Caio**

Sim. O Hugo, inclusive, ele chegou a fazer uma venda de uma das instalações pro Museu Reina Sofía, na Espanha.

**Regina**

Ah, é verdade, faz tempo que eu vi essa notícia.

**Caio**

Que está no acervo. Então todos esses elementos me fazem pensar isso: por que o MAC nunca incorporou, sabe? Tem documentação, tem foto. As instalações não são supercomplexas de montar, uma vez que você entende a ideia e o projeto.

**Regina**

São simples. Então, eu acho que em vez de ficar, mais, especulando, especulando, vamos ver uma coisa prática. Você fala pra Ana que você quer olhar e eu posso assessorar, se ela permitir, e vamos olhar juntos isso aí, ver o que que precisa fazer pra o MAC reconhecer que tem lá, potencialmente, essas instalações que são tão ótimas, não?

**Caio**

Sim. Mas a minha conversa com a Cristina Cabral, que é uma das documentaristas do acervo, ela falou muito bem dessa palavra, “materialidade”, então ela falou que na época, como o artista havia falecido e não deixou uma indicação clara de que aquilo compunha o plano de montagem de tal obra, ela falou, “O museu não pode tomar essa decisão sozinho”.

**Regina**

Ah, eu acho que essa é uma questão de repertório. O Rafael deve ter deixado bastante claro pra quem entende, tá?

**Caio**

É, eu concordo totalmente. Isso que eu também sempre pensei, assim. Está muito bem descrito, tem fotos, tem plantas técnicas, tem textos dele, tem tudo, assim.

**Regina**

É. Eu estou falando sem olhar, mas eu, conhecendo como é o Rafael, eu sei que está assim, tá?

**Caio**

Sim. Não, Regina, eu fico muito feliz com você gostar dessa história também, se empolgar em levar isso à tona, porque é muito o que eu quero fazer.

**Regina**

Tá bom, Caio. Então vamos fazer isso. Vamos passar pra um campo prático pra você poder verificar isto. E aí, se propõe, você fica de curador ou o que seja, proponha isto ao museu, tá? E aí você gerencia depois. Mas primeiro tem que examinar tudo, tá?

**Caio**

Sim, exatamente, olhar todos os papéis que tem lá, tudo o que tem lá.

**Regina**

Então, que a Ana diga onde é que é, que nos ajude dentro daquele emaranhado burocrático, a ver onde está isso e onde é que a gente pode ver. Talvez o Fernando Piola também saiba, né?

**Caio**

Sim, sim. Eu cheguei a ir lá. Duas semanas, eu fui lá conversar com o Fernando e ele me mostrou todas as pastas, eu já dei uma boa olhada na documentação que tem lá.

**Regina**

Estão lá embaixo com ele?

**Caio**

Sim, estão tudo com ele. Foi ele que fez a maioria do arquivo que hoje consta lá.

**Regina**

Ah, então estão os papeis, estão as indicações, estão tudo?

**Caio**

Sim, tem tudo. É, então, isso que é o mais estranho. Porque assim, tem pastas sobre cada uma das obras, cada uma das instalações. Tem as plantas baixas, tem foto.

Então isso que eu fiquei pensando, assim, sabe? O que falta pra, então, incorporar oficialmente ao acervo e exibir esses trabalhos? Parece que falta um empurrãozinho final.

**Regina**

Eu não sei se está completo, se é uma questão de comportamento, se é uma questão de informação. Eu não sei. Eu estou falando com você sobre isso, mas eu não vi. Então, eu sou muito assim: eu tenho que ir lá ver, tá?

**Caio**

Eu acho que na burocracia do MAC, eu acho que o que falta seria a autorização do Hugo França como representante dos direitos autorais do Rafael, sabe?

**Regina**

Não, mas isso quando vai mostrar, mas de momento, nós vamos olhar o que está no acervo, tá? Eu quero ver o que está no acervo pra detectar se lá existem instruções. Precisa do suficiente pra remontar as obras do Rafael, essas instalações que estamos falando, tá? É isso que eu quero, primeiro passo. O segundo passo, aí é já pedir, se é que é necessário isso, eu não sei, autorização pra remontar as instalações, tá? Porque se ele deu pro MAC, deu pro MAC, tá?

**Caio**

Sim. Eu vou conversar com a Ana Magalhães amanhã, eu tenho uma conversa marcada com ela.

**Regina**

Então diga para ela que eu estou disposta a ajudar e que o meu primeiro movimento é olhar, examinar o que tem lá pra ver isso. Se ele doou os documentos que permitem remontar as instalações. Se eles são suficientemente informativos, se está tudo claro lá. E aí, vêm os seguintes passos. Mas o primeiro é esse. Não fica voando muito alto antes da gente olhar tudo.

**Caio**

Sim, claro. Então eu vou dar continuidade. Regina, novamente, fico muito feliz de você se empolgar com isso, porque é exatamente isso o que eu quero fazer. Quero apresentar esses trabalhos lá dentro.

**Regina**

Tá bom. Então vamos em frente.

**Caio**

Eu acho que o Rafael merece, né? É um artista fenomenal que eu acho que ele ainda poderia ter muito mais reconhecimento da importância dele pro vídeo aqui no Brasil e lá fora.

**Regina**

Acho que sim, ele era um artista dos melhores da geração dele. Então vamos em frente, tá?

**Caio**

Eu vou te atualizando, então, quando estiver caminhando isso.

**Regina**

Tá legal, tá bom. E a gente se encontra a qualquer momento, né? Eu estou indo bastante lá no MAC, que eu tenho aquela exposição grande, lá, a retrospectiva. Você já foi?

**Caio**

Não, ainda não, exatamente. Quando eu fui estava em montagem, ainda, mas eu quero ir. Vou tentar ir essa semana.

**Regina**

Tá bom. A gente se encontra por aí. Um abraço, tá?

**Caio**

Abraço, muito obrigado pelo tempo.

**Regina**

Nada, um abraço.

**Caio**

Tchau, até logo.

**Helouise Costa** - Entrevista realizada via Zoom em 07/01/2022

Professora e curadora do MAC/USP. Foi a curadora responsável pela primeira triagem realizada no Espólio Rafael França que resultou na exposição *Rafael França: Obra Gráfica 1979-1981* e no catálogo *Sem medo da vertigem: Rafael França*, ambos realizados em 1997.

---

**Caio**

Bom, então vamos lá, recapitulando. Só para te situar, eu entrei no mestrado, na museologia, orientado pela Ana, você lembra.

**Helouise**

Sim.

**Caio**

A gente teve aquela conversa desde 2019, né? Eu tenho esse interesse por documentação que orienta como apresentar instalações de grande porte e tudo o mais, e eu entrei no mestrado com uma proposta de pesquisa que era mais, vamos dizer assim, era um leque muito mais aberto, assim, que era falando de como ao longo das décadas, desde os anos 70 até hoje em dia, a importância dessa documentação auxiliar foi aumentando. Só que era um leque muito aberto e já se falou muito sobre isso, tem muita coisa. Aí, eu decidi, foi algo que eu bati com a Ana e eu achei que seria muito mais produtivo, pelo lado metodológico também, focar em um grande estudo de caso e, a partir desse estudo de caso, tirar as questões. Então, como eu já era familiarizado e admiro muito o trabalho do Rafael França, eu achei que seria um caso muito interessante pegar a doação do espólio dele como uma situação que, daí, eu posso tirar muitas coisas. Eu posso tirar como ele, como artista, se preocupava e documentava o próprio trabalho, como o museu recebeu esse arquivo, como que o museu lida com isso e também propor novos desdobramentos. Então, eu tenho conversado com algumas pessoas e a sua participação seria

fundamental, porque você é muito importante, né? Você lida com o Rafael há muito tempo, tem textos seus, você fez a curadoria da primeira exposição, em 97, da obra gráfica dele. Então, eu queria começar com algumas perguntas e ver como é que foi, do seu lado, esse recebimento, assim. Porque falando em linhas gerais, o que mais me interessa é entender como que o museu recebeu esse arquivo do Rafael. E como ele foi um arquivo que foi doado após a morte do Rafael, mesmo que ele tenha deixado o testamento dele pra Regina Silveira e tudo o mais, foi uma coleção que chegou sem ter uma documentação especificada, né? Foi um grande volume de coisas sem ter uma assinatura do artista dizendo exatamente o que que é obra, o que que é documentação histórica. E o que mais me interessa, afinal das contas, é entender por que que as instalações de vídeo nunca foram devidamente incorporadas ao acervo, pelo contrário das obras que têm uma materialidade mais clara, como são as obras gráficas, os rolos de filme, que são os trabalhos dele de videoarte bem documentados, né? Por que que as instalações de vídeo, apesar de ter uma documentação auxiliar bem grande, bem clara, né? Tem os desenhos técnicos, tem as fotografias, tem textos dele em primeira pessoa em que ele descreve o funcionamento, ele descreve até a experiência do observador, como que a pessoa entraria na sala e caminha, por que que essas obras nunca foram devidamente incorporadas? Eu quero muito entender esse processo. Queria entender primeiro, assim: da sua parte, eu não sei exatamente se quando as obras entraram, em 1991, você já estava no MAC? Como que foi o seu primeiro contato com esse arquivo? Como que foi esse primeiro encontro?

### **Helouise**

Bom, quando você entrou em contato comigo pela primeira vez, eu pensei que eu precisava retomar o material da pesquisa e a documentação que foi gerada no processo de realização da exposição e de recepção desse material no museu quando eu entrei aqui. Só que eu não tive tempo de fazer isso e ainda preciso fazer, né? Como você mesmo falou, a gente vai precisar ter outras conversas, então eu estou vindo pra essa conversa hoje sem ter feito esse trabalho de casa, que seria retomar as minhas anotações de época, porque isso já faz bastante tempo, né?

Eu entrei no museu em novembro de 93. Eu fiz aquele concurso, na época era um cargo precário e, ao longo dos anos, a USP acabou solucionando essa situação dos docentes que entravam nessa chave que o Ministério Público solicitou que a USP resolvesse, então eu entrei nessa chave. Eu fiz o concurso, mas eu não tinha estabilidade, num primeiro momento. E quando eu entrei, a chefe da Divisão de Pesquisa, que na época se chamava Divisão Científica, me solicitou que assumisse esse arquivo, essa doação. Porque o museu recebeu a doação e havia uma cláusula que determinava que era preciso fazer uma exposição e uma publicação como contrapartida. Então, eu tinha acabado de entrar. Era a Gabriela Zilber que era chefe da divisão. Eu tinha acabado de entrar no museu e recebi essa incumbência, que era uma coisa enorme em termos de trabalho e em termos de responsabilidade. Por sorte, eu tinha trabalhado três anos antes no arquivo d'O Estado de São Paulo, no arquivo público d'O Estado de São Paulo. Eu era responsável pelo arquivo fotográfico do jornal Última Hora. E por conta disso, eu tinha tido, já, um grande contato com teoria arquivística e foi nisso que eu me baseei para dar essa entrada nesse material. Mas assim, eu não tinha nenhuma experiência com arquivos de artistas, muito menos com as questões de arte contemporânea. Então isso foi realmente um problema, nesse primeiro momento. E aí eu comecei. Tinha que fazer a exposição, tinha que fazer o livro. A gente conseguiu, na época, estabelecer uma parceria com o Paço das Artes. A Daniela Bousso estava na direção naquele período e, por conta disso, a exposição foi realizada a parte gráfica no MAC e a parte de vídeo, que foi a Videowall, lá na no Paço das Artes, porque o MAC não tinha uma infraestrutura que permitisse remontar a Videowall. Então, assim, num primeiro momento, eu comecei a olhar, mesmo, o arquivo e as obras. Esse material veio muito bem-organizado, embora tivessem me falado que não. Mas no momento em que eu comecei a olhar as pastas e olhar tudo, eu percebi que havia uma organização muito bem pensada pelo próprio Rafael. As pastas, elas eram montadas como se fossem dossiês, mesmo, aulas. Você já deve ter visto o material, né?

**Caio**

Sim.

**Helouise**

E a gente optou por não desmembrar as pastas, não mexer de maneira significativa na organização que ele mesmo propôs, né? Porque ela era muito orgânica e ele realmente tinha uma preocupação muito grande em arquivar os documentos e toda a trajetória dele. A gente via que tinha, ali, uma vontade do artista já de deixar o seu legado organizado. Ele sabia que estava doente, na época, realmente, a sobrevivência era muito baixa pros portadores de HIV e ele teve tempo. Eu acho que o que o arquivo mostra isso, que ele teve tempo de organizar esse material.

**Caio**

Ele era muito consciente, né? Como pesquisador e com o fato dele ter sido professor, também, dá para ver que está tudo separado nas pastas, as fotos têm anotações atrás.

**Helouise**

É, exatamente. Esse processo, ele se dedicou a isso, efetivamente. Eu imagino que não foi tudo realizado de uma só vez. Ele já tinha um pouco essa tendência, vamos dizer assim, que no final da vida só se intensificou. E foi muito chocante para mim entrar em contato com esse arquivo, porque ele trazia uma carga pessoal muito forte também e todo o processo da descoberta da doença estava muito documentado ali. E foi um trabalho, talvez pela minha idade, pela falta de experiência, muito penoso, assim, sabe? Ah, dessa questão, mesmo, pessoal, muito dramática, da descoberta da doença. O arquivo falava da relação com a família, que não era muito simples, então era muito difícil pensar nessa separação entre algo que fosse público e uma vida privada, até que em um determinado momento eu decidi que as duas coisas eram inseparáveis, né? Que não dava muito pra tentar estabelecer essas fronteiras. E sonhava com o Rafael França, sabe? Era uma coisa difícil. Foi um processo muito intenso mesmo. Porque a gente tinha pouco tempo, eu tinha pouco tempo. Estava trabalhando sozinha, praticamente, tinha muito pouco tempo pra realizar a exposição, com pouquíssima experiência. E aí foi que eu comecei a procurar algumas pessoas que pudessem auxiliar, que tivessem tido relação com ele.

**Caio**

Posso só te interromper para fazer duas perguntinhas pra gente não perder? Você falou que havia, nessa questão da exposição e do livro, eram cláusulas que estavam já na própria doação? Porque eu cheguei a ver tanto a carta-testamento que o Rafael deixa para a Regina Silveira quanto também o recibo, de que foi o Marcelo Araújo quem levou as fitas de vídeo, a tal da videoteca e mais as pastas, e tem também um primeiro memorando interno da Dina, da Biblioteca, que ela enviou pra comissão, falando, “Recebemos tudo isso”, né? E falando da complexidade do material, né? “Precisamos de equipamento para ver todas as fitas”, tal. Eu não tinha visto, em nenhum momento, essa cláusula explícita, então essa é a primeira pergunta, se isso estava, já, de fato definido no momento da doação e desse tempo que você falou, né? Que você entrou em 93, as exposições foram em 97. Esse processo se deu ao longo desses quatro anos?

**Helouise**

Sim.

**Caio**

Dessa digestão? Então essa era minha próxima pergunta. Você falou que foi responsabilizada por fazer isso e me interessa muito, então, entender quem são essas pessoas que você chamou pra ajudar? Se tem o pessoal que trabalha na documentação do MAC ou se você também pediu, vamos dizer, ajuda pra família, pro Hugo França, que era o irmão dele, pra amigos próximos, a própria Regina Silveira, que é artista, professora e era muito próxima dele?

**Helouise**

Olha, em relação a essa exigência da exposição e do livro, a informação que eu recebi quando entrei era essa, que era uma contrapartida exigida pela doação. Agora, eu não sei te dizer se isso constava em algum documento ou não, ou se foi algo acordado

com o Marcelo. Enfim, eu não sei te dizer. Agora, de fato havia um projeto de livro no arquivo do Rafael. E eu busquei seguir esse projeto, inclusive chamando todas as pessoas que ele havia listado ali. Se você olhar no arquivo, ele tem esse projeto e eu chamei em todas as pessoas que ele indicou lá para falarem dos temas que ele também considerava pertinentes, e a única pessoa que entrou que não estava programada era eu, que era a organizadora do material.

### **Caio**

Era o Arlindo Machado, a própria Regina?

### **Helouise**

É, exatamente. O Ramiro, né? Eu não olhei o livro antes de vir para cá. Então, enfim, todas as pessoas que estavam lá. Se não me engano, tinha alguém que não pôde aceitar. Eu teria que olhar quem era. Mas a princípio, eu tentei respeitar o projeto que ele havia feito. Agora, quanto a essa contrapartida, precisaria investigar se isso constava em documento ou se foi um acordo verbal realizado. Mas esse era um pressuposto quando eu entrei no museu. Eu entrei em novembro de 93, então comecei a trabalhar nesse arquivo, eu acho que em meados de 94. Eu teria que checar essas datas para você. Por isso que eu falei da necessidade de eu procurar a documentação que eventualmente ainda tenha sobre isso. Então essa contrapartida era uma coisa urgente pro museu. Isso foi colocado para mim dessa forma. E aí foi isso, quer dizer, depois de me inteirar de tudo aquilo que havia no arquivo e no acervo de obras em papel, eu decidi buscar ajuda com o Hugo França, que foi uma pessoa que esteve próxima durante todo esse período, especialmente na montagem da exposição. Em relação ao arquivo, ele não tinha muita familiaridade. Porque o Rafael organizou esse material muito, em grande parte, no período em que ele já não morava no Brasil e não era uma questão pro Hugo, num primeiro momento. Depois, ele passa a se interessar também por esse material. Ele chegou, inclusive, a contratar uma estagiária para catalogar os diapositivos, a parte de imagens que a Paula Signorelli, que depois veio a ser minha orientanda no mestrado e ela fez um estudo sobre as exposições do panorama do MAM. Então, a Paula também pode te fornecer informações sobre essa parte da pesquisa, da catalogação que ela fez. Não foi, na

verdade, uma catalogação, foi um inventariamento desse material. E teria que ver, porque aí, nesse período, ela já estava em contato direto, eu acho que com o Fernando Piola. A gente tem que recuperar essas datas, mas eu acho que ela já estava em contato direto com o arquivo do Museu, com a documentação, e ela foi produzindo esse material e passando tudo pro arquivo.

**Caio**

Mas isso antes das exposições de 97, ainda?

**Helouise**

Não, isso foi bem depois.

**Caio**

Isso bem depois? Ah, eu cheguei a conversar com o Fernando sim, ele falou.

**Helouise**

É. Então, por isso que eu te falei que eu preciso consultar o que eu tenho pra ver essas datas, porque elas não estão claras na minha cabeça. Mas foi bem depois, bem depois. Inclusive, quando o Museu Reina Sofia já estava interessado na obra do Rafael, e aí isso chamou a atenção do Hugo pra necessidade de ajudar o Museu a organizar a documentação, então isso foi bem depois. E aí eu procurei o Hugo, com quem eu trabalhei mais especificamente em relação à exposição do Paço das Artes, porque foi com ele que eu consegui subsídios para remontar a Videowall. A gente conseguiu remontar porque o Hugo tinha trabalhado diretamente como assistente do Rafael na montagem original dessa obra na Bienal de São Paulo. Então, ele não só tinha todos os procedimentos técnicos da montagem, como isso se deu na época, mas também os contatos com os fornecedores dos equipamentos. Que na época, a gente utilizou equipamentos vintage, e essa é uma questão que depois a gente pode falar com mais detalhes. Porque num segundo momento mais recente, eu teria que ver quando foi isso, mas tem uns 10- foi quando eu montei essa Entre Mídias, né?

Tinha a intenção de remontar a Videowall, mas a gente não conseguiu fazer isso e eu tentei ir por um caminho de atualizar o equipamento. Mas o Hugo é, ou pelo menos era, contra essa proposta, e aí a gente não andou mais nada, porque já foi impossível voltar a recuperar aquele tipo de equipamento que foi utilizado na primeira montagem. Tanto na montagem original quanto na montagem do Paço das Artes.

## **Caio**

Só pra comentar sobre isso, eu já ouvi de diferentes pessoas que o Hugo, ele tem bem firme a ideia da tecnologia dos anos 80, que usar os televisores são importantes. Eu conversei com o Ivo Mesquita, que fez uma reapresentação daquela obra, do Polígonos Regulares, na Pinacoteca. E ele falou que ele chegou a recorrer, olhar a documentação que estava no MAC e o Hugo foi a principal pessoa que orientou. E ele falou que a Regina Silveira, na época, estava fora do país, estava montando uma exposição fora e tudo o mais. E parece que a Regina Silveira só viu quando estava pronto. E ele disse que ela virou e falou assim, “Por que que vocês estão usando essas TVs velhas?”. E tem essa coisa. A própria Ana também me falou. E isso é algo muito interessante. Isso é algo que eu queria te perguntar. Porque por exemplo, é muito interessante ver como essas exposições de 97, elas foram o que puxou o trabalho sobre esse arquivo. Então, como você falou, como você recebeu essa missão já tendo a exposição e o livro como meta, eles foram o que puxou esse trabalho e tudo o mais. Eu tenho um grande interesse e uma certa dúvida, que eu não sei exatamente ainda. Eu estou entendendo como funciona no Museu pra entender assim: em que momento foi, de fato, acordado que tais obras vão entrar oficialmente no acervo do Museu? Se o Hugo, como representante da família, dono do direito autoral, ele precisou dar essa chancela, sabe? Porque como o artista já estava falecido e não foi o artista que doou diretamente, precisa dessa assinatura oficial da família? De falar, “Ah, então estamos acordando hoje que esses 30 trabalhos em papel estão, de fato, entrando no acervo do MAC”. Eu queria muito entender se isso foi feito antes dessas exposições de 97 ou se, no momento dessas exposições de 97, essas obras ainda não tinham sido oficialmente incorporadas ao acervo, ou se foi uma exposição meio processo, assim, pra isso acontecer?

**Helouise**

Olha, o processo da doação e da chegada desse acervo no Museu, eu realmente não tenho informação. Porque como eu te falei, eu entrei super jovem no museu, com pouquíssima experiência, e eu trabalhei nessa missão que me foi dada. Então, teria que conversar, eu imagino, com o Marcelo, porque foi o Marcelo o agente que fez esse trâmite institucional. Agora, de fato, quando eu comecei a pesquisar as obras em papel que a gente tinha, eu comecei a perceber que havia muita coisa ali misturada, que era coisa de arquivo, e eu não tinha condição de fazer essa separação, essa classificação. Então eu contei com a Regina Silveira. Ela veio ao museu inúmeras vezes. A gente trabalhou durante meses. Eu não me lembro com que periodicidade, mas era constante durante algum tempo, eu imagino que cerca de uns quatro a seis meses, é mais uma informação para eu recuperar, olhando peça por peça dessas obras em papel que estavam, já, na reserva técnica do Museu, mas não tinham sido catalogadas ainda.

**Caio**

Isso foi no período de pré-produção das exposições, né?

**Helouise**

Isso. Porque era um trabalho pra subsidiar a escolha das obras que iriam entrar na exposição. Então a Regina, olhando tudo aquilo, ela falava, “Olha, isso aqui é obra. Isso aqui foi o exercício que ele fez na disciplina que ele fez comigo. Isso aqui ele produziu com não sei quem. Isso aqui foi do 3NÓS3”. Então ela tinha um conhecimento enorme e muito detalhado sobre a produção dele. E essa separação, essa classificação, ela foi fundamental pra depois subsidiar o próprio trabalho de catalogação que foi feito pelo setor de documentação do MAC. E aí eu teria que ver, mas eu acho que já era o Fernando que estava à frente disso e que utilizou essas informações pra dar início ao trabalho de catalogação. Porque primeiro foi feito esse inventário geral de tudo o que tinha e depois foi separado uma parte que a Regina considerou como sendo documentação, que foi incorporada ao arquivo. Agora, não

foi um processo que eu acompanhei detidamente. O trabalho de catalogação, precisa conversar mais com o Fernando, mesmo.

### **Caio**

Mas o Fernando assumiu isso só pra depois de 2010, bastante tempo depois, né? Então teve um grande período, aí, entre 97 e o Fernando assumir isso, em que havia esse inventário, mas não havia, ainda, essa separação?

### **Helouise**

Não, na época da exposição a gente já separou. Agora, como a documentação lidou com isso, eu não sei te dizer. Mas foi um trabalho que foi feito pra exposição, separar obra do que era documento. E os créditos disso são da Regina Silveira. O Museu considerou que ela era a pessoa que tinha, realmente, expertise pra fazer isso.

### **Caio**

Ah, interessante, isso é bem legal. Eu cheguei a conversar com a Regina também, em novembro, brevemente, porque ela estava na produção da exposição dela e tudo o mais. E quando eu falei da questão das instalações de vídeo não estarem incorporadas no acervo, ela ficou muito surpresa. Pelo que eu entendi, ela nunca soube disso. E ela falou que “Nossa, imagina! Isso deve estar lá, claro, porque está muito bem documentado”. Então, nesse processo que você disse que você passou com ela nessa separação, você tem alguma memória de vocês terem olhado para as instalações de vídeo e terem refletido sobre, “Isso também é uma obra que deve ser incorporada, se temos documentação suficiente para isso ou não” ou realmente o olhar de vocês ficou mais sobre os trabalhos em papel, os trabalhos gráficos? Isso que me interessa saber. Aonde ficaram as instalações de vídeo? Por que elas ficaram de lado?

### **Helouise**

Olha, na época, o MAC não tinha um protocolo a respeito da incorporação de instalações claramente definido, sabe? Então, essa não foi uma questão. Essa simplesmente não foi uma questão. Era assim: a gente tinha a documentação dessas obras, eventualmente a gente poderia remontar, mas o MAC não tinha um protocolo para isso, sabe? E como eu te falei, eu não tinha experiência pra ter essa sacada, entende? Então, isso ficou como documento apenas e nunca foi pensado como obra, que eu acho que é a grande questão que precisa ser enfrentada em relação a esse acervo atualmente.

### **Caio**

Sim. Isso é interessante, que você falou. Porque como não havia protocolo, então nem abriu espaço pra gerar interesse. Então como não havia o protocolo, em nenhum momento isso surgiu pra você ou pras outras pessoas que trabalhavam no acervo.

### **Helouise**

Era uma não-questão. Embora a Regina hoje fale isso, mas é um olhar retrospectivo ou um olhar de alguém que está falando a partir de uma perspectiva atual. Mas na época, nem mesmo ela teve essa percepção de que ali a gente tinha obras, e não documentos.

### **Caio**

Porque o que é interessante, assim, que essas instalações dele, a Polígonos Regulares, Television Sets, todas aquelas, ele fez todas em espaços institucionais. Então fica muito claro que elas foram encaradas, aí, mais como documentação de eventos que aconteceram, documentações de exposições. Que tem as fotos, tem os desenhos. Mas é interessante, porque isso é uma coisa que eu acho que mais fala sobre o Museu, como o Museu viu isso. O fato de que não havia isso que você falou, de protocolo de incorporação de uma obra que é instalativa, que ela não tem um objeto único a ser preservado, ela é um projeto que é remontada a cada situação, com equipamentos alugados, tudo o mais, como não havia esse protocolo, não havia

o olhar institucional sobre isso, né? Se ver isso como uma obra que, sim, deve estar incorporada ao acervo.

### **Helouise**

É. E assim, eu teria que recuperar, eu não sei se eu já doe pro arquivo, mas eu tinha fotos muito precárias, tiradas do espaço expositivo da exposição do Rafael França, da parte gráfica aqui do MAC. E quem fez a expografia foi o Gabriel Borba, que era arquiteto do museu na época, que tinha uma vivência em parte conceitual, foi artista conceitual e tudo o mais. E a gente trabalhou, não só pela questão financeira, mas também foi uma proposta conceitual do Gabriel, de trabalhar com a reciclagem de mobiliário expográfico, assim, né? Ele pegou painéis e reciclou esses painéis pra fazer as bases onde a gente apresentou aquelas obras em xerox, aqueles cadernos. E assim, eu tinha claro que não podia colocar as obras em papel em moldura com passe-partout, então a gente usou ripas de madeira bem rústica para apoiar a obra com vidro por cima, sabe? E ele cortou pedaços de madeira, também dessa madeira rústica, que era uma madeira que estava disponível no museu, pra fazer elementos pra sustentarem os vidros que ficavam sobre esses painéis que funcionavam como vitrine. Então, teve uma preocupação um pouco nesse sentido. E eu remontei uma instalação que era de formas geométricas projetadas sobre a parede, só que a gente fez uma releitura delas a partir de vinil colado na parede e a gente tirou as medidas a partir de fotos que tinham no arquivo. Eu não me lembro agora o nome dessa obra, mas eu tenho as fotos para te passar e deve estar no catálogo também.

### **Caio**

Então, eu nunca encontrei fotos da exposição, tanto da obra gráfica quanto a do Paço, mesmo no arquivo. Isso, na verdade, sempre gerou uma confusão. Porque eu tenho o livrinho, o Sem Medo Da Vertigem, a gente tem lá na galeria, também, inclusive, mas sempre ficou muito confuso para mim. Eu demorei muito para entender se o Sem Medo Da Vertigem era apenas o livro editado pelo Paço ou se de fato houve uma exposição no Paço.

**Helouise**

Ah, é? Nossa!

**Caio**

Então agora eu entendo que foi realmente uma exposição com dois locais simultâneos, mais a parte gráfica em papel no MAC. E era no Paço, ali naquele espaço da USP, né? Na entrada, ali, que ficou bastante tempo.

**Helouise**

Exatamente. E aí, o livro foi o catálogo da exposição. Eu não me lembro, realmente, de ter fotos lá do Paço, porque a instalação era muito escura. E que eu saiba, não foi contratado um fotógrafo pra fazer. A daqui, eu tenho as fotos porque eu tirei, né? Mas é assim, na época, com uma câmera, acho que era uma câmera digital, se não me engano, eu tenho que olhar. E a gente usou, também, isso foi uma coisa que eu fiz questão de colocar, frases do Rafael nos painéis, nas bases, falando sobre o trabalho dele, tentando, de alguma maneira, mostrar o quanto ele tinha essa herança da arte conceitual, o quanto ele era consciente dos processos todos de trabalho dele. Então as fotos, elas mostram isso, sabe? Assim, as frases que estão espalhadas pela exposição.

**Caio**

Sim. Deixa eu te fazer uma pergunta. Isso que você falou sobre protocolo, me interessa muito entender, assim, por exemplo: havia algo formalizado nesse sentido? Assim, vamos dizer, como se fosse um manual de como lidar com essas coisas? Ou quando você fala protocolo, é algo que era mais verbal entre a equipe curatorial? Eu queria muito entender, quase como se fosse um manual de conduta, sabe? Como que o acervo lida com a entrada disso? Então, quando você fala que não havia protocolo, não é que havia, realmente, algo oficial sobre como lidar com a

documentação. Você está falando realmente da visão das pessoas que trabalhavam no museu naquela época, né? Não tinha esse olhar.

### **Helouise**

Isso. Não, não tinha esse olhar. Protocolo, que eu quero dizer, é... Quando a gente fala em protocolo, está falando, também, de alguma coisa formalizada, mas eu estou me referindo aqui a uma prática em relação a determinados tipos de obra. Não havia uma prática pré-determinada em relação à assimilação de instalações no Museu naquele momento.

### **Caio**

E realmente, né, foi você que cuidou de todo esse olhar, assim? Não tinha outras pessoas de outras instâncias do MAC, a diretoria ou outros curadores que estavam há mais tempo para olhar para isso?

### **Helouise**

Não, ninguém. Foi meio que, sabe, você chega e você vai fazer o serviço militar? Quando você chega em um lugar novo, fala, “Olha, toma, que isso aqui é um problema e você que foi escolhido para resolver”. Então foi bem difícil, nesse sentido. E aí, continuando, em relação às pessoas que eu procurei, a Regina, que foi fundamental nesse processo da identificação do que era obra, o que era documento, nessa primeira triagem, vamos dizer assim. Porque eu não posso nem dizer que foi um inventário. Foi uma triagem, foi isso que a gente fez. A gente passava o dia olhando e falava, “Isso aqui é do arquivo, isso aqui é do acervo” e assim ia. Aí, eu procurei, também, o Hudinilson. O Hudinilson, também, eu fiquei bem próxima dele nesse período. Ele vinha, muitas vezes, olhar as obras, principalmente a parte de xerox. Ele ajudou bastante a identificar aonde que elas tinham sido feitas, se tinham relação com o 3NÓS3. Conversei também um pouco com o, ai, o outro do 3NÓS3.

**Caio**

Mario Ramiro?

**Helouise**

Mario Ramiro. Mas foi muito pouco. Ele não teve, realmente, muita participação. Foi mais uma conversa, mesmo. Deixa eu ver quem mais. É, era isso. Era Regina, Hudinilson. Ah, o Arlindo Machado, também, em uma determinada época, que eu não lembro se foi antes ou depois da exposição, também foi importante pra conversar sobre os vídeos. E em relação aos vídeos, tem uma história complicada, que eu não sei se ela ficou documentada ou não. Porque num determinado momento, havia a possibilidade da gente receber, lá do Art Institute of Chicago, as masters dos vídeos. Eu não sei se as masters ou se cópias de boa definição, eu não sei te dizer. E a diretoria do Museu recusou, dizendo que a gente não tinha condições de abrigar esse material em situação boa de conservação, porque o MAC não tinha um acervo de vídeo. Então, foi feita uma negociação entre a professora Lisbeth, que era a diretora do Museu na época, e o Videobrasil, pra que o Videobrasil ficasse com esse material. Então, o MAC tem uma série de fitas, mas que são fitas, que não são masters, que o Arlindo Machado chegou a ver, inclusive, detalhadamente cada uma. E eu não me lembro se ele fez um inventário. Eu acredito que sim, mas a gente teria que verificar. E ele falou que tinha pouquíssimas das obras dele nesse material que o MAC tem. Que na verdade, o que tinha ali era material que muitas vezes ele gravava, né? O Rafael gravava da TV, ou gravava como material de base, assim, de referência pra outros trabalhos. Então esse é o material que nós temos conosco aqui e as obras, mesmo, foram pro Videobrasil. E a própria edição da Videowall foi recuperada pelo Hugo França. Porque que eu me lembre, não havia uma documentação deixada pelo próprio Rafael em relação à edição. Porque a Videowall, ela na verdade é uma obra que ele faz a partir da apropriação de trechos dos vídeos dele, então ela tem um sequenciamento que as imagens vão aparecendo. E aí, na época tinha aquela parede de vídeos, de telas. Aí aparecia, às vezes, a imagem inteira, às vezes aparecia dividido em quatro partes, às vezes cada monitor com uma imagem. Então, tem um sequenciamento que o Hugo me disse que ele tinha essa programação, que tinha

sido ele que tinha auxiliado o Rafael a fazer, e foi em cima disso que a gente remontou a Videowall.

**Caio**

É, porque é um sequenciamento complexo, né? Entendi. Então, só para recapitular, você falou que o Hugo ajudou mais nessa parte técnica do Videowall, também na montagem da exposição, mas ele não participou dessa triagem que você fez junto com a Regina, com o Hudinilson, o Mario Ramiro?

**Helouise**

Não, ele não tinha conhecimento sobre isso.

**Caio**

Ele ajudou, realmente, mais na parte técnica dessas coisas, assim?

**Helouise**

É. Pelo que ele colocou na época, ele tinha proximidade mais com as obras em vídeo que ele ajudou o Rafael na produção, em alguns momentos.

**Caio**

Então esse trabalho do Videowall, ela é a única instalação de grande porte do Rafael que o MAC já exibiu dessas instalações?

**Helouise**

Sim.

**Caio**

E mesmo ela tendo sido remontada, você falou dos televisores, o Hugo tinha essa documentação da programação e, mesmo assim, não houve, também, essa iniciativa disso ser um trabalho para entrar no acervo do museu?

**Helouise**

Não, porque cai na mesma chave das demais instalações em vídeo.

**Caio**

Entendi. Isso é muito interessante. Isso é uma das coisas que eu quero mais abordar, pra entender também o que mudou daquela época para hoje, se isso acontece hoje em dia, qual que é o olhar do Museu sobre isso, como lidar com essa documentação, como registrar.

**Helouise**

É, não, é um tempo relativamente curto, mas a mudança é enorme. Até em função do próprio reconhecimento do trabalho do Rafael depois disso.

**Caio**

Sim. Sobre essa questão dessa falta de visão, falta dessa prática, você recomendaria pessoas com quem eu poderia falar? Que trabalharam no Museu, que poderiam falar mais sobre essa mudança, sobre essa falta de protocolo, por que que na época não tinha esse olhar, esse algo que mudou para hoje em dia? Não sei, outras pessoas que eu poderia conversar sobre isso?

**Helouise**

É, teria que pensar. Tem a Cristina Cabral, que você poderia falar, que ela já estava no Museu nessa época.

**Caio**

Sim. Eu conversei com ela informalmente nas minhas visitas ao arquivo, mas eu preciso fazer uma conversa com ela oficial.

**Helouise**

Sim. E tem uma outra documentarista, que eu tenho que lembrar o nome, que trabalhava, também, no Museu quando eu entrei, mas que agora não estou me lembrando, que seria talvez importante conversar. Agora, é importante descobrir quem recebeu essa coleção, né?

**Caio**

É, eu tenho os protocolos de entrada da biblioteca, então tem a Dina, que era a bibliotecária, mas eu imagino que ela é só a pessoa que recebeu, né? Ela não responde-

**Helouise**

É. A Dina, atualmente, é chefe da Biblioteca da FAU.

**Caio**

Mas ela, na época, não tinha autoridade de decisão sobre o que que é o que desse material, assim, né?

**Helouise**

Não, não. A Gabriela Wilder, que era chefe da Divisão Científica, como a gente chamava, que foi quem me designou para fazer esse trabalho, eu acho que é a pessoa que talvez tenha melhor essa memória desse momento inicial da recepção.

**Caio**

Qual que é o nome dela?

**Helouise**

Gabriela Wilder. Ela era curadora, também, do museu, então eu acho que é a pessoa que talvez tenha, do ponto de vista institucional, domínio do processo maior como um todo, né?

**Caio**

Entendi. O que mais que eu ia perguntar? Bom, é isso. Como eu falei, esse é um dos principais eixos que me interessa, essa questão das instalações. E eu tenho como objetivo final, claro que isso é um grande sonho, ainda, que eu posso estar sonhando muito alto, de que essa minha pesquisa do mestrado de fato leve à documentação oficial, finalmente, dessas instalações.

**Helouise**

Nossa, eu acho que isso seria uma super contribuição.

**Caio**

É. E uma exibição, né? Eu até conversei com a Ana bastante sobre isso. Que é uma forma, também, de tornar a pesquisa acadêmica da USP pública e ter um resultado concreto público, né? Exibir ao público o resultado da pesquisa.

**Helouise**

É. E eu acho que enfrentar essa questão, que eu acho que é fundamental pro Museu e pra obra do Rafael, que é a remontagem em tecnologias atualizadas, né? Eu acho que isso é uma questão fundamental pra você encarar e que eu acho que está na base disso que você está falando. Porque você não vai montar com aqueles televisores lá que o Hugo gosta, né? Não vai dar.

**Caio**

É, então, exatamente. E porque isso está tão claro nos textos do Rafael. O próprio texto que você escreveu pro catálogo, que é se debruça sobre as instalações, você usa citações dele falando que a preocupação do Rafael estava muito mais na questão de como a geometria das formas cria um espaço, de como o circuito fechado da câmera que filma uma coisa e distribui pras outras TVs. Essa era a preocupação dele, né? Ele não estava nada preocupado, como outros artistas que trabalhavam em TVs na época, com a materialidade da TV, que representa a sociedade de consumo ou a tecnologia. Ele realmente se utilizava das TVs como fonte de luz e como planos que determinavam essas formas.

**Helouise**

É. Ele tinha ela como objeto doméstico, também, né? Que tinha esse caráter que eu acho que interessava para ele.

**Caio**

Sim. Ou seja, o conceito, a ideia dos projetos dele poderiam muito bem ser feitos, hoje, com TVs atuais.

**Helouise**

É.

**Caio**

Exatamente. E o que eu acho interessante, você falou do Reina Sofia, né? O Reina Sofia mais tarde incorporou uma das instalações, a Pinacoteca montou, até a galeria que eu trabalho hoje em dia, ainda, a Jacqueline Martins, chegou a exibir uma dessas instalações, também, há alguns anos atrás. Então, tudo isso meio que mostra que há documentação o suficiente. Há os desenhos técnicos, as fotos, os textos. Então a gente tem tudo para entender esses trabalhos. São instalações complexas, mas não

são tão enigmáticas assim, porque o próprio Rafael se preocupava em documentar bem isso.

### **Helouise**

É. E acho que o Museu precisava se apropriar disso que ele recebeu e que ficou meio nesse limbo, aí, como documento de arquivo, apenas.

### **Caio**

Sim. Uma última pergunta de novo, reforçando essa questão: hoje em dia, o Museu tem alguma espécie de manual de procedimento sobre como receber essas coisas? Assim, algo que hoje em dia seria diferente? Alguma coisa formal, mesmo, assim, sobre como lidar com instalações que são projetos? Que eu fiquei pensando, por exemplo, com a própria instalação da Regina Silveira, que tem muitas coisas que são projetos, você diria que hoje o Museu tem formalmente algo que instrui? Ou realmente é só no conhecimento das pessoas que trabalham? Assim, hoje em dia, há uma mentalidade diferente para esse tipo de trabalho?

### **Helouise**

Olha, tem uma mentalidade diferente, sem dúvida nenhuma, porque o Museu tem se atualizado em relação a isso. Agora, isso é uma batalha aqui dentro, criar protocolos formais, sabe? A gente não tem isso. Eu já fui várias vezes presidente da Comissão de Pesquisa, a Comissão de Pesquisa é que está ligada ao acervo, e isso tem sido uma demanda da curadoria durante anos a fio pra que se formalize esses procedimentos, mas a gente ainda não conseguiu isso.

### **Caio**

A Comissão de Pesquisa gostaria e propôs, mas isso nunca foi para frente?

**Helouise**

É.

**Caio**

E por quê?

**Helouise**

Ah, porque é uma dificuldade enorme. Tem uma polêmica muito grande em relação a como fazer isso. É uma coisa que demanda um esforço da equipe que é difícil de você mobilizar. Não é muito simples.

**Caio**

Sim. Imagino também que com a carga de trabalho, tendo todo mundo sempre envolvido em tantas coisas, é difícil parar pra criar esses protocolos para problemas que ainda nem chegaram, né?

**Helouise**

Exatamente. E tem uma certa resistência, eu sinto, em realmente formalizar tudo isso, enfim. E acho que talvez, posições distintas dentro do próprio setor, enfim.

**Caio**

Sim. A Comissão de Pesquisa, ela é formada por funcionários do próprio Museu ou tem pessoas também de fora? Como é que funciona exatamente?

**Helouise**

Não, a Comissão de Pesquisa- porque nós estamos em extinção, né? Você sabe. Hoje, de docente no MAC, tem eu e a Ana. A gente tem professor com vínculo subsidiário, que é o professor Rodrigo Queiroz, que é da FAU. Tem a professora

Marta, que também é da FAU, que é vice-diretora. Mas nos quadros do Museu, docente, só tem eu e a Ana. A gente vai ter agora o concurso pra duas vagas. E o grande problema, eu vejo, em relação a essas questões na divisão de acervo é que ela não é coordenada por um docente como deveria ser, entende? Então a gente conseguiu, nas tratativas com a reitoria da última vez que foram concedidas vagas, pro MAC, docentes, né? Abrir uma vaga pra processos curatoriais. Que seria justamente uma vaga pra que um docente possa coordenar essa área de acervo. Eu acho que isso muda muito, inclusive nessa questão da formalização dos protocolos, do tratamento com determinados tipos de obra e tudo o mais. A gente tem bastante expectativa e esperança em relação à abertura dessa vaga, desse concurso que vai acontecer agora em março, porque vai mudar completamente essa relação. Porque a Divisão de Pesquisa, ela é coordenada por um docente, né? E a ideia era que a Divisão de Acervo também fosse, pra que todo o trabalho realizado lá tivesse como base a pesquisa e a extroversão, como é o esperado pela Universidade, né? E estivesse dentro desse perfil, da pesquisa, docência e extroversão. Então, eu acho que vai ser um momento de virada nesse modo de lidar com o acervo somente do ponto de vista mais técnico. Vai ter alguém ali pra estar pensando sobre o acervo, pra estar coordenando pesquisas sobre o acervo. Então eu acho que isso muda bastante, e inclusive criar os protocolos de documentação, de catalogação, conservação e tudo o mais.

### **Caio**

Sim. E você diria, então, que essa falta de docentes na Comissão, tudo isso vai gerando consequências que acarretam situações como essas, assim, né? A falta de diretrizes pra como lidar com esse tipo de trabalho. porque sempre tem uma visão muito técnica que só olha... Exatamente. Foi por isso que até nas conversas que eu tive com a Cristina Cabral, ela falava que acaba tendo um olhar muito técnico só sobre o que que é obra: “Isso aqui é um trabalho sobre papel e isso aqui é uma obra”. E acaba não tendo essa visão conceitual e teórica, que os docentes são capacitados a ter, pra ver trabalhos como esse, que são instalativos, e falar, “Olha, isso é uma obra também” e como documentar isso. Então você diria que isso é a razão direta para esse tipo de consequência?

**Helouise**

Exatamente. Porque idealmente, a gente teria que ter um curador voltado pra determinadas coleções, né? Eu trabalho mais com a Fotografia. A Ana trabalha mais com a Arte Moderna. A Cristina Freire trabalhou durante anos com a Arte Conceitual, mais Arte Conceitual, mesmo, raiz, histórica, dos anos 60 e 70. E a gente nunca teve alguém que trabalhasse com Tecnologia e que pudesse abarcar essas questões. Porque idealmente, seria isso. Você tem um curador pra certa especialidade que vai informar, vai dar subsídio pro acervo, pra documentação, pra conservação, pra trabalhar de uma determinada forma. E a gente nunca teve alguém que pudesse assumir essas questões. Quando eu assumi o Rafael, foi como eu te falei, mas não era algo que viesse- porque eu tinha trabalhado com arquivo. Então, tudo bem, então você vai cuidar do arquivo do Rafael. Só que não é assim, né? Essas coisas, elas são muito- e a gente tem uma carência, de docente, enorme no MAC.

**Caio**

É. E essa estrutura de ter um curador pra cada campo, pra cada linguagem, é a estrutura que a gente vê em grandes museus lá fora. Em 2014, eu fiz um estágio no MoMA, trabalhando na pré-produção da exposição da Lygia Clark que teve em 2014, exatamente. E isso é muito evidente lá, né? Tem o curador-chefe de Pintura, o curador-chefe de Fotografia. Cada curador-chefe tem mais quatro subcuradores e isso vai alimentando a pesquisa junto com o acervo. Então, de fato. E tudo isso, toda essa falta é ligada à falta de verba, também, né? De falta de investimento.

**Helouise**

Falta de investimento, é. Não diria de verba, mas de prioridades da Universidade, né? Porque os museus, a gente está com dois docentes, agora, a gente sabe. O que que é isso? Não tem nenhuma unidade da USP que tenha dois docentes, entende? Agora, os museus, eles acham que tudo bem. É uma visão bastante distorcida do que são os museus, a ideia de que o museu não precisa de docente, que é só extroversão. A gente tem que ficar brigando o tempo todo pra dizer que a gente faz pesquisa. Foi muito importante a Ana ter conseguido aprovar o projeto temático da FAPESP, porque reúne os quatro museus da USP e a FAPESP reconheceu que a curadoria é uma

área de pesquisa. E isso, pra universidade, até hoje é um espanto, sabe? Vira e mexe, a gente vê pessoas se deparando com isso pela primeira vez, sabe? “Ai, que coisa, vocês fazem pesquisa?”. Eles acham que a gente não faz pesquisa. Então é uma questão de prioridade, né? Especialmente Arte, né? Porque o Museu de Zoologia e o Museu de Arqueologia têm um número de docentes bastante elevado. Agora, o Museu Paulista e o MAC estão quase em extinção. Porque eles não acham que você pesquisa em História e você pesquisa em Arte, entende? É só para mostrar, só para botar quadro na parede, né? Então a gente realmente não dá conta de tudo. Eu faço exposições com outros acervos, com o acervo geral do Museu, mas a minha pesquisa de fundo é em Fotografia, né? E agora eu estou trabalhando com história das exposições. Estou, inclusive, começando, aí, um projeto de catalogação das exposições do MAC. Mas é muita coisa, né? Não tem como.

### **Caio**

É. Isso é muito interessante, pra entender as raízes do porquê não há esses procedimentos. Entender que não é falta de conhecimento, não é falta de vontade, mas a falta de equipe, de ter pessoas, faz com que, quando há as reuniões, quando há a definição do planejamento, não se dê atenção pra isso, então isso nunca se desenrola.

### **Helouise**

É, exatamente. E a batalha toda foi essa. Se você olhar, lá, o edital do concurso, é alguém que realmente vai entrar pra fazer dessa área uma área de pesquisa e de produção de conhecimento em cima do acervo.

### **Caio**

Esse edital, ele já está público? Já foi publicado?

### **Helouise**

Está, está no site do MAC.

**Caio**

Eu vou dar uma olhada.

**Helouise**

É Processos Curatoriais.

**Caio**

Tá, vou dar uma olhada. Ah, Helouise, muito obrigado. Eu acho que pra essa primeira conversa já foi muito bom. Assim, se você tiver alguma coisa a acrescentar sobre esse processo do Rafael?

**Helouise**

Tá. É isso que eu te falei. Eu vou procurar a documentação. As fotos, com certeza eu tenho, tenho só que encontrar. E eu vou ver se eu acho anotações minhas de época, sabe? Pra até ajudar a ver esse período que eu trabalhei com a Regina, quando eu procurei as pessoas, o que que cada um pôde contribuir. Eu costumo anotar bastante coisa, eu costumo guardar essas coisas. Eu preciso só me organizar para procurar.

**Caio**

Seria muito legal. Porque esse momento é superimportante, esse momento de sentar, pôr tudo na mesa e separar. Então, se você tiver coisas que você gostaria de compartilhar, isso seria muito bom também eu incluir. Porque essas anotações, elas são super preciosas, porque elas mostram exatamente esse momento de definição que é o que está até hoje, de quais são as obras que estão lá.

**Helouise**

É. E que foi a base para todo mundo, depois, que veio a mexer com esse acervo.

**Caio**

Sim. Uma coisa só, uma última pergunta que eu nunca consegui entender. Por exemplo, pesquisando no site do MAC, no acervo, eu encontro as obras do Rafael catalogadas, mas não diz exatamente em que data elas foram incorporadas oficialmente.

**Helouise**

Olha, o número de tombo, ele já vai revelar isso para você. O primeiro número do número de tombo das obras do Museu é a data de incorporação.

**Caio**

Ah, é verdade. Então está tudo 91. Estou olhando aqui agora. Eu suspeitei disso, mas eu achei ainda- é só o primeiro número, né? Então tem alguns que é 1991 ponto outras coisas.

**Helouise**

É. Aí vai entrar dentro da ordenação que foi estabelecida pelo documentarista.

**Caio**

Entendi. Mas ela se refere, de fato, não a quando chegou. Porque assim, 91 a gente sabe que é ano em que tudo isso chegou no Museu. Mas o fato de estar aqui no número de tombo não quer dizer que é a data em que chegou. É a data em que oficialmente criou-se o tombo e foi incorporado.

**Helouise**

Criou-se o tombo. É, exatamente. Porque teoricamente, nada entra no Museu sem receber um número de tombo, porque isso é um controle.

**Caio**

Mas isso mesmo antes de entender se isso é documentação do arquivo histórico ou uma obra?

**Helouise**

É, então, isso aí eu não vou saber te dizer agora. Teria que verificar como é que foi feito. Eu não sei se essa separação que eu estou te falando foi das coisas polêmicas, que ninguém sabia, entende? Pode ter sido. E aí teria que ver se tem outras datas nos números de tombo das obras do Rafael, porque isso talvez mostre um pouco essa questão. Que eu acho que agora, pensando, pode ser que tenha sido isso, que tivesse uma parte que não havia sido identificada, enfim.

**Caio**

É. Eu estou olhando aqui e está tudo 91 mesmo. Tanto os vídeos, fotocópias, offset, tudo 91. Entendi.

**Helouise**

É. Cristina Cabral, né? E a gente vê quem é que estava, quem foi que fez a numeração, a catalogação inicial quando o material chegou.

**Caio**

Sim. Está ótimo, Helouise. Muito obrigado pelo seu tempo e a gente volta a se falar, então, mês que vem, não sei, quando a gente puder. Mas seria muito legal ver, se você tiver realmente essas anotações guardadas, tiver coisas ali que podem ajudar a mostrar esse processo, mesmo, de olhar o que que era documentação, o que era obra, seria muito bom.

**Helouise**

É, eu acho que eu vou achar, sim. Fico contente. E fico contente de ter conseguido, aí, criar um eixo nessa narrativa, porque eu achei que eu não ia conseguir. Muito bom.

**Caio**

Sim. Então, é difícil entender essa linha do tempo, assim. Eu ainda estou entendendo exatamente quando que começou tal coisa, né? Teve um dia que eu sentei, aí no MAC, com o Fernando e ele foi me falando, mas era um dia, também, que ele tinha um outro compromisso. Tudo isso atrapalhou muito, né? A questão Covid, também, de fazer visitas. E então, isso é uma coisa que eu vou tentar até colocar na qualificação e falar na banca de qualificação. Que atrapalhou um bocado. Porque mesmo o MAC sendo em São Paulo, eu estou pesquisando o acervo de um Museu que está aqui perto de casa, atrapalhou falar com as pessoas. Eu não consegui conversar com algumas pessoas até hoje. Já falei com o Hugo França, mas ele ignora minhas mensagens, então complicou bastante, a questão Covid, pra definir, pra entender isso melhor.

**Helouise**

É. O Hugo, como eu te falei, ele não tem muita relação muito com o acervo, com o arquivo. A questão dele é mais prática, assim.

**Caio**

E desculpa, agora uma última pergunta que me apareceu. O Hugo, por ser família, tem essa questão dos direitos autorais? Se as instalações fossem incorporadas, essa decisão sobre usar televisões novas ou antigas, ele teria alguma voz que autoriza ou desautoriza isso ou não mais? Ele precisa cancelar isso?

**Helouise**

É, essa é uma grande questão. Porque isso nunca foi pensado no Museu. A gente recebeu a documentação, mas... e o que ele vendeu pro Reina Sofia, teria que ver isso tudo.

**Caio**

É. Porque isso foi uma das coisas que a Cristina comentou comigo, de que até que ponto vai a autonomia que o Museu tem sozinho, assim de dizer, “Concluimos hoje que isso é uma obra e ela é montada assim”. Como o artista é falecido, o artista não deixou algo documentado dizendo oficialmente, olha, é assim, assim e assim, até que ponto vai essa autonomia do Museu, da equipe curatorial e de pesquisa definir sozinho o que é isso, né? Quem que concede essa autorização?

**Helouise**

É, é uma questão. É uma questão.

**Caio**

Legal. Então tá bom, Helouise. Muito obrigado pelo seu tempo e a gente volta a conversar.

**Helouise**

Tá bom. Boa sorte.

**Caio**

Tchau, obrigado. Bom dia!

**Helouise**

Tchau, tchau.

**Hugo França** - Entrevista realizada via Zoom em 01/07/2022

Irmão de Rafael França, é o membro da família responsável pelos direitos autorais do artista.

---

**Hugo**

Opa! Bom dia, Caio!

**Caio**

Tudo bem, Hugo? Está me ouvindo?

**Hugo**

Estou ouvindo. Eu não estou muito bem é do ouvido, que eu estou com uma infecção, enfim. Estou meio quebradão aqui ainda, dessa história da dengue.

**Caio**

Que coisa, você pegou dengue?

**Hugo**

Dengue não, desculpe. Peguei dengue há um mês atrás. Agora eu estou com covid, bicho.

**Caio**

Ah entendi. Se você preferir fazer outro dia, a gente pode fazer também.

**Hugo**

Não, não, não, vamos lá. Vamos tocar, vamos resolver. Qualquer coisa, se precisar, sei lá, a gente continua.

**Caio**

Sim, sim, com certeza a gente vai falar em outra ocasião.

**Hugo**

Primeiro eu quero te pedir desculpa mais uma vez, porque me deu um branco nesse negócio, enfim.

**Caio**

Não se preocupe. Eu fui fazendo várias entrevistas com pessoas envolvidas e tudo mais e é bom que a gente está fazendo agora também. Então só pra te situar, pra lembrar: eu estou fazendo mestrado na Museologia da USP, sendo orientado pela Ana Magalhães, que é a atual diretora do MAC. E o meu objeto de estudo do mestrado é a questão do espólio do Rafael lá no MAC, né? De todo aquele arquivo que foi pra lá, que foi doado pra lá depois da morte dele. Mas a principal questão pra mim, o que mais me interessa no espólio é a documentação referente às instalações de vídeo. Então a minha pesquisa, de certa forma ela é tanto uma provocação quanto uma proposta para o futuro, assim. Então a pesquisa tem dois eixos, que é entender como se deu essa incorporação do espólio oficialmente no museu e, também, entender por que o museu, tendo em mãos essa documentação sobre as instalações – que tem aqueles desenhos técnicos, aquelas plantas lindas que o Rafael fazia, tem fotografias, tem textos escritos por ele em primeira pessoa, em que ele descrevia as instalações. Por que que o museu de qualquer forma nunca se agitou pra tentar remontar essas instalações, pra tentar apresentar? E o outro eixo, que é claro que seria um grande sonho, eu não sei se isso um dia vai acontecer, seria de então levar a documentação dessas instalações e propor um projeto de reapresentação dessas instalações lá no museu, e aí é claro que entra toda a discussão do equipamento, do quanto precisa ser equipamento original dos anos 80, o quanto dá pra atualizar com novos

televisores. Mas enfim, sabendo que você participou de tudo isso, eu tenho tentado traçar uma linha do tempo dos acontecimentos, ali, de quando que o arquivo entrou. Depois, teve aquelas exposições ali em 97 que a Helouise Costa fez no Paço das Artes, tem aquele catálogo, o Sem Medo da Vertigem, então pra mim era muito fundamental conversar com você, como representante da família, como que foi a participação de vocês nisso tudo, assim. Então, eu preparei algumas perguntas- não perguntas, aqui, né? Claro que a gente vai ter uma conversa muito livre. Mas eu queria muito entender essas etapas, assim. Então assim, primeiro, o espólio chegou finalmente ao MAC em agosto de 91. O Rafael deixou aquela carta-testamento para a Regina Silveira. E a Regina estava fora do país e parece que quem entregou tudo ao MAC, afinal, foi o Marcelo Araújo. Então eu queria entender: nesse momento, já houve um contato do museu com vocês, com a família, pra entrar no processo, olhar tudo aquilo, entender o que que é o que, o que que é trabalho, o que que é documentação? Como que foi esse primeiro contato do museu com vocês?

## **Hugo**

Olha, na verdade, o museu nunca fez um contato comigo. Na verdade, foi ao contrário: eu é que procurei o museu. Na época que o Rafael morreu e que houve essa doação de parte do espólio dele, que eu entendo que – eu falo “parte” porque acho que as videoinstalações não fazem parte dessa doação e eu nunca dei as videoinstalações e nem os vídeos autorais. Eu simplesmente, o que eu entendo que fez parte dessa doação foi a parte gráfica da obra do Rafael. Porque na verdade, das videoinstalações e dos vídeos autorais, eu fui resgatar isso lá em Chicago, todos os originais, e tenho eles guardados na Videobrasil até hoje. Depois de muito tempo, eu fiquei sabendo, até porque essa coisa no museu custou a se organizar e eu acho que entrei em contato com o museu uns dois ou três anos, talvez, depois. Mais, eu acho que uns cinco ou seis anos depois da morte do Rafael, não tenho bem ideia. Porque quando o Rafael morreu eu já- hoje eu moro em Trancoso novamente, mas naquela época eu morava em Trancoso e estava um pouco desconectado. Na verdade, neste momento, Trancoso era um lugar meio desconectado do mundo. Pra eu falar com o Rafael, eu ia a Porto Seguro. Enfim, quando a gente montou aquela instalação, eu montei pro Rafael a instalação Tempo-Espaço Descontínuo, a gente ficou quase um ano fazendo, ele me passando esse projeto. E era bem difícil a comunicação. Era por

carta, que levava muito tempo, ou senão era por telefone, que eu tinha que sair daqui de Trancoso a pé e ir a Porto Seguro falar com ele. Mas enfim, o que aconteceu é que depois de muitos anos, eu conheci a Raquel Arnaud aqui em Trancoso e acabei casando com ela e, na verdade, foi ela que me conectou novamente com o mundo das artes e principalmente com a obra do Rafael. Eu estava aqui muito preocupado, porque nesse momento eu estava perdido da obra do Rafael, e tive a felicidade de conhecer a Raquel, que me reconectou com a obra do Rafael. E foi graças a ela que, com a ajuda do MAC, nós conseguimos organizar essa exposição que a Helouise Costa foi curadora. E a parte gráfica, justamente, foi no MAC. E a parte de tecnologia, a gente remontou essa instalação, Tempo-Espaço Descontínuo, lá no Paço das Artes, e fizemos uma apresentação de todos os vídeos autorais do Rafael. E a partir deste momento, eu passei ter um contato bastante próximo com o MAC e com a Helouise Costa. Inclusive, parte da organização e do levantamento da obra, quem pagou fui eu, lá no MAC. Quer dizer, o MAC me autorizou a contratar uma pessoa e colocar lá dentro e ajudar nessa organização da obra do Rafael.

### **Caio**

Que é a Marina, né? Que você contratou pra digitalizar?

### **Hugo**

É, foi a Marina. Eu não lembrava do nome dela, mas foi a Marina e eu acho que teve uma outra pessoa que trabalhou nessa organização da obra do Rafael. E a Helouise Costa também foi uma pessoa de extrema importância, porque quando eu a conheci, ela já estava pesquisando a obra toda do Rafael e tentando organizar isso tudo, e eu acabei colaborando bastante nesse sentido com ela. Então eu fiquei mais ou menos em torno eu acho que de uns, vou te dizer que pelo menos 10 anos fazendo esse bate-bola com o MAC. E através da Helouise Costa, que organizou e, enfim, que é uma conhecedora profunda da obra do Rafael. E eu montei e participei de quase todas as videoinstalações do Rafael. Porque minha formação é de engenharia, então eu conhecia de tecnologia, e o Rafael usava tecnologia como uma plataforma, mas ele não tinha o conhecimento técnico, então a fonte que ele tinha de consulta para os projetos das videoinstalações, ele fazia comigo. E depois, inclusive, eu acabei até,

não lembro exatamente por que, mas até fui criticado, um pouco, pelo MAC, não lembro bem o motivo, porque eu acabei vendendo uma... Ah, sim, agora eu me lembro da história. E realmente, isso foi um erro meu. Eu vendi uma videoinstalação pro Museu Reina Sofía, Third Commentary, e fui lá e montei, enfim. Só que assim, por bobeira minha, eu vendi a instalação como um todo. Eu poderia ter vendido um direito de montagem pra eles, né? Então eles têm a propriedade dessa videoinstalação. Mas enfim, está no Reina Sofía, dentro de um acervo, talvez o mais importante acervo de arte e tecnologia, ou de videoarte, eu acho que talvez o maior acervo desse segmento aí de um museu no mundo.

### **Caio**

Entendi. Então você vendeu pra eles o direito completo, né? Então, hoje é de posse deles.

### **Hugo**

Hoje é de posse deles.

### **Caio**

Entendi. Não sabia disso. Só pra recapitular, então. Como você disse, eu também- eu entrevistei a Helouise, conversei bastante com ela e ela me falou exatamente isso, né? Que logo que ela entrou no MAC, que foi em 93, ela falou que todo esse arquivo do Rafael foi o primeiro projeto dela no MAC. Ela entrou lá e a pessoa, eu não lembro o nome agora, que era a supervisora dela deu como missão se debruçar sobre todo esse arquivo e fazer uma exposição, fazer um catálogo. E ela me disse que ela ficou de 94 a 97 fazendo essa pesquisa e conversando com várias pessoas pra ajudar, então com o Arlindo Machado, o Mario Ramiro, o Hudinilson. Ela falou que você ajudou muito no video wall, nas questões tecnológicas. A própria Regina Silveira, também, né? Que era amiga próxima do Rafael e tudo o mais. O que eu sempre fiquei em dúvida e eu queria muito exatamente que você me ajudasse a esclarecer? Eu sempre senti que exatamente, você foi consultado a esclarecer, mas eu sempre fiquei na dúvida na prática burocrática. Assim, se houve um momento em que a direção do

MAC sentou com a família, com vocês, que detêm o direito autoral, de falar, “Olha, vamos aqui assinar oficialmente quais são as obras do Rafael que fazem parte do acervo”. Porque exatamente eu acho que o que gerou- e isso é uma das coisas que me interessa no mestrado, assim, é ver como que o museu lidou com esse espólio, que era muito multidisciplinar, tinha todo tipo de coisa. Então, no espólio tinha a videoteca, que além de cópias dos vídeos obra, mesmo, dele, tinha muitas gravações pessoais que ele dava em aula, seminários em Chicago. Tinha todo tipo de obra em papel, offset, fotocópia. Tinha arquivo pessoal, no sentido de cadernos dele, os cadernos que ele fazia storyboard dos vídeos, que é uma coisa linda. E tinha também toda essa papelada sobre as instalações. Então, me pareceu, e eu queria muito que você me corrigisse, se eu estiver errado, que nunca houve um momento oficial da família, então, autorizar e assinar embaixo que essas são as obras que fazem agora parte do acervo do MAC. Isso teve ou não? Eu nunca entendi exatamente.

## **Hugo**

De maneira nenhuma teve, e eu vou te dizer que isso esteve muito longe de acontecer. Porque essa história do acervo do Rafael no MAC, o MAC, nesse sentido, tinha uma deficiência muito grande. A Helouise lutava com isso, não sei como, porque não tinha recursos, não tinha gente capacitada. Enfim, eu sempre vi o MAC bastante desorganizado nesse sentido. Ou seja, na verdade, com uma deficiência de mão de obra, de recursos pra abrigar até um acervo do porte do acervo do Rafael. E enfim, sempre vi essa coisa não muito organizada, até o contrário. Me surpreendi várias vezes de eu ter ido lá num momento e ver determinadas coisas no acervo do MAC, e depois vi que tinha muito mais coisas, inclusive, que eu buscava, que estava procurando, como alguns vídeos que depois eu fui encontrar lá no acervo do MAC e eu nem sabia que estava lá. E vou te dizer o seguinte: você não imagina o tanto que o Hudinilson me incomodou pra eu tirar isso tudo do MAC. Porque ele achava, e com alguma razão, que o MAC não tinha capacidade nenhuma pra ter esse acervo do Rafael lá. O Hudinilson, assim, o tempo todo, até o último momento antes de morrer, ele vinha me perturbar com esse negócio. Eu digo, “Mas Hudinilson, bicho, eu não tenho como tirar esse negócio do MAC, é praticamente quase impossível tirar isso do MAC”. Mas enfim, o MAC, realmente, é bem carente a estrutura do MAC. E isso levou muitos anos e eu acho que a Helouise, se não fosse a Helouise, uma pessoa como a

Helouise, esse negócio possivelmente não estaria nada organizado. Nem sei como estaria isso. Mas realmente, a questão do MAC com a família nunca ase deu. Eu tinha uma relação com a Helouise, a gente foi tocando esse negócio um pouco, eu acho, fora da burocracia do MAC e sem recurso nenhum.

### **Caio**

Sim, entendi. É, imagino que o Hudinilson tenha falado que o MAC não tinha condições tanto técnicas de abrigar tudo isso quanto também de capacidade de extroversão de trabalhar, de apresentar pro público?

### **Hugo**

Exatamente. E essa exposição aí só aconteceu porque eu e a Raquel arrumamos os recursos, os patrocínios. Porque a participação do MAC deu através da Helouise. E quem também era um grande admirador da obra do Rafael e ajudou muito na montagem e no projeto de montagem foi o Gabriel, eu esqueci o sobrenome dele, que era responsável pelas montagens do MAC. Agora não estou lembrado do sobrenome dele, mas trabalhou muitos anos no MAC. Mas enfim, essa situação é ingrata, bicho. Porque vou te dizer, eu trabalhei muito nesse negócio e a Helouise, o Arlindo cooperou muito, enfim, mas a história do MAC como museu realmente é complicado e deixa muito a desejar.

### **Caio**

É exatamente nessa ferida que eu estou tocando lá dentro, pra ver como o museu lidou.

### **Hugo**

É, não vou nem tocar muito nessa ferida, porque é ingrata!

**Caio**

Uma questão, por exemplo. Isso dá até pra consultar no site do MAC: oficialmente, hoje constam 80 obras do Rafael no acervo. Eu tenho até uma listinha aqui: 47 offsets sobre papel, 21 fotografias, 8 fotocópias e 4 videoarte, que acho que eles têm cópias de 1 polegada dos filmes lá. Mas eu sempre entendi que essa decisão de que, ah, isso são obras, o museu conseguiu chegar nessa conclusão consultando essas várias pessoas, esses artistas, amigos, você mesmo e foi o que eles entenderam. E o meu interesse nas instalações de vídeo está muito também de que eu acho que eles incorporaram essas 80 obras pro acervo porque essas são as obras que, vamos dizer, têm mais materialidade. Elas são palpáveis, né? Eles estavam ali com aquelas caixas e identificaram: olha, isso aqui é um trabalho sobre papel, isso aqui é uma fotografia. As instalações, como elas não são físicas, o Rafael não guardou os televisores que ele usou, as instalações ficam nesse espectro meio fantasmagórico, que elas só existem como projeto. É o tipo de instalação que como muitas instalações de vídeo, efêmeras, que existe o projeto e você remonta esse projeto com equipamento alugado ou comprado, mas não há necessidade de você guardar.

**Hugo**

É, isso mais ou menos, né? Eu mesmo- não sei se você conhece a Jacqueline Martins ou já falou com ela.

**Caio**

Sim, eu trabalhei na Jaqueline. Eu trabalhei cinco anos lá.

**Hugo**

Ah, você trabalhou. Então, por exemplo, eu- corremos atrás dessa história- porque na verdade, e aí depois eu não consegui realizar esse meu sonho, eu estava querendo ter, fisicamente, todos os equipamentos de todas essas instalações. E aí eu consegui uns caras, coloquei a Jacqueline, passei pra Jacqueline, ela começou a correr atrás, enfim. Acabou que eu não consegui comprar esse equipamento. Eu tinha esse desejo de ter isso tudo guardado num depósito na medida que a gente

precisasse disso. Até porque era uma questão, também, da Helouise Costa, que ela fez até um trabalho nesse sentido, como seriam, como ficariam esses trabalhos no futuro sem esses equipamentos. E, por exemplo, a Regina Silveira mesmo é uma defensora da teoria que não necessariamente a gente precisa usar um equipamento de época pra remontar uma videoinstalação do Rafael, ou sei lá, enfim. Já outras pessoas acham- eu acho que é bacana. Eu acho que faz parte, um pouco, dessa questão histórica um equipamento de época. E depois eu vi- esse equipamento que a Jacqueline tem lá, não sei se ela tem ainda, fui eu que acabei indicando pra ela a pessoa que fazia isso. Mas eu acabei não tendo a oportunidade de dar continuidade no meu projeto de compra desses equipamentos.

### **Caio**

É, eu ia tocar nesse assunto. Você falou do trabalho que está lá no Reina Sofía e eu encontrei uma foto no site deles, eles usam o trabalho, é o Third Commentary, né? Que são aquelas quatro TVs no chão, cada uma com uma inclinação. E a foto que tem no site deles mostra que são TVs de tubo, mas são aqueles monitores novos que todos os museus têm, a Jaqueline comprou algumas também, que são aquelas TVs de tubo, mas elas são novas, não são equipamentos antigos. Então eu ia falar exatamente dessas remontagens. Teve também a remontagem do Polígonos Regulares na Pinacoteca em 2011.

### **Hugo**

É. Isso, pra mim, também foi uma coisa muito frustrante. Porque cara, eu levei, sei lá, uns seis ou sete anos, mais ou menos, no pé do- que era o diretor, que era muito amigo do Rafael, agora me deu um branco.

### **Caio**

Ivo Mesquita?

### **Hugo**

Não, o Ivo Mesquita foi o curador da exposição.

**Caio**

Marcelo?

**Hugo**

Marcelo Araújo. Pô, eu fiquei no pé do Marcelo Araújo, bicho, anos, anos, anos, até que a gente conseguiu agendar essa exposição. O Ivo Mesquita foi o curador. E aí, eu meio que indiquei os lugares dos equipamentos. Aí, eles estavam querendo cuidar dessa questão tecnológica da exposição. Aí eu digo, “Bom, está bom”. Eu achei que eles tinham esse know-how pra cuidar dessa tecnologia, né? Mas infelizmente, eles não tinham nenhum know-how. O dia que eu fui na inauguração, eu acompanhei de longe esta montagem. O dia que eu fui à inauguração, os televisores estavam todos queimados.

**Caio**

É, ele me falou. Eu conversei com o Ivo também. Ele falou que estourou no dia da abertura, que foi um desastre, assim.

**Hugo**

Estourou por um erro elementar deles, porque eles construíram um gabinete pro equipamento sem ventilação nenhuma. Então eles testaram- essa inauguração era no sábado de manhã. Na sexta-feira eles testaram e quando chegou duas horas depois, que eles deixaram ligados os televisores, queimou tudo. Eu cheguei lá de manhã, não tinha exposição, estava tudo queimado. E então sei lá, foi muito frustrante. Esse negócio levou um tempo pra arrumar e depois, ainda, eles usaram uma câmera que não tinha a definição que a gente precisava, e aí eles não conseguiram- até que eu digo, “Bom, para aí, então, um pouquinho, vocês deixam eu arrumar esse negócio”. Eu fui atrás de uma câmera, peguei um amigo meu que entendia desse negócio e ele falou “Olha, tem que trocar a lente da câmera”, uma coisa muito simples. Ou seja, a Pinacoteca não tinha conteúdo técnico absolutamente nenhum pra montar essa videoinstalação. E eu, que tinha, a turma não me procurou. Até porque eu achei que eles tinham, porque depois eu fiquei sabendo que eles

tinham, um pouco antes da instalação do Rafael, montado uma superexposição tecnológica do Muntadas, o espanhol. E eu digo, “Bom, os caras conhecem”. Mas na verdade, não eram eles que tinham feito nada daquilo. Ficou na mão de uma estagiária que eu acho que não conhecia nada de tecnologia. Mas isso é um detalhe dos percalços, aí.

### **Caio**

Sim. Mas uma coisa que eu ia perguntar: eu imagino que tanto essa montagem na Pinacoteca quanto a montagem na Jacqueline Martins, que foi daquele outro trabalho, do Commentary IX, que tem a tevezinha, a câmera, toda a base pra ver como montar esses trabalhos, como ter uma ideia do espaço, foi exatamente essa documentação que hoje está no MAC, que são as fotos que o Rafael fez, os desenhos técnicos. Imagino que foi aí que todo mundo olhou. Apesar de eu não ter encontrado registro, né? Eu fui lá nos arquivos da Pinacoteca, eu entrevistei o Ivo Mesquita e nada disso está registrado. Aí o Ivo falou, “Olha, eu não me lembro, mas eu tenho certeza que alguém deve ter ido lá no MAC olhar essa documentação que o Rafael fez na época pra poder ter uma ideia espacial de como fazia, ali, os polígonos e tal”. Porque essa é a única informação que tem, né?

### **Hugo**

É, eu acho que não foi ninguém lá do MAC. Eu dei essa orientação pra eles lá, porque eu tinha esse projeto e participei desta montagem toda, em 91, eu acho que foi. E enfim, nessa época eu morava com o Rafael em São Paulo. E eu fiz essa montagem junto com o Rafael lá na Pinacoteca, a montagem original. Que foi, se eu não me engano, a primeira videoinstalação que o Rafael projetou.

### **Caio**

Sim, em 81, né?

### **Hugo**

Sim, que eram Polígonos Regulares.

**Caio**

Sim. Lá no térreo, lá embaixo.

**Hugo**

No térreo lá, exatamente.

**Caio**

Essa questão de reapresentação, só pra eu te dizer um pouco, assim: a minha proposta, também como desdobramento final nesse mestrado, é realmente pensar, também, formas de expor. Então assim, eu sou contra, também, eu odeio quando eu vou num museu e vejo uma instalação remontada com equipamentos novos, mas você também não entende a decisão, né? Por que eles tomaram dessa decisão? Porque o que me interessa muito, também, é entender, dentro desse trabalho do artista, o que que é suporte técnico e o que que é conceito. E quando você preserva o conceito, mas muda. Então, por exemplo, eu adoraria ver, no MAC, uma apresentação dessas instalações do Rafael abrindo essa discussão pro público. Falando, “Olha, essas instalações são históricas, foram feitas nos anos 80, mas baseado em textos do Rafael França, tudo o que ele sempre falou, nós tomamos tais decisões”. Então eu queria muito entender, assim, como que você se sente sobre uma possível reapresentação desses trabalhos no MAC com equipamentos novos? Mas assim, abrindo a discussão. Não só fazer com equipamentos novos, porque não precisa, assim, mas abrindo essa discussão pra entender: será que ele utilizava TVs lá nos anos 80 porque aquele era o material que ele tinha à mão? Será que a gente consegue manter o conceito do trabalho dele utilizando telas novas? Enfim, eu sei que essa é uma discussão muito maior e a gente vai conversar mais sobre isso.

**Hugo**

Olha, eu não acho que é uma discussão muito maior, não. Eu tenho uma convicção que não. Eu vou te dizer que a estética dessa tecnologia dentro da obra do Rafael é fundamental. Eu acho que perderia muito do sentido da obra. É como você querer remontar uma escultura de ferro com madeira, sabe? Eu acho que perde todo o

sentido. Porque o Rafael via o televisor, o cabeamento, essa estética dessa tecnologia pra ele era importantíssimo. Eu não vejo muito sentido. Eu estou falando especificamente da obra do Rafael, né? E especificamente, por exemplo, nas videoinstalações. Porque eu acho que a imagem, eu vou te dizer que era 50% da obra. A estética da videoinstalação era superimportante. Eu acho que isso, com uma tecnologia atual, eu acho que praticamente perde o sentido da obra. E acho que o Rafael acharia isso também. Agora, já a Regina Silveira não acha tanto isso. Ou seja, não acha nada isso.

### **Caio**

É. Eu estou dando, assim, super a minha opinião pessoal, mas a minha opinião pessoal não está fechada, assim. Então, com certeza, a gente está olhando pra obra do Rafael como um exemplo, mas existe muito essa discussão na preservação de arte contemporânea. E em instalações de vídeo, isso ainda é mais complicado, né? Então eu acho que a Regina Silveira e muita gente pensa que o cerne principal da obra do Rafael estava muito mais na questão do circuito fechado, da transmissão de imagem, da questão da câmera filma e transmite ao mesmo tempo para vários televisores, do desenho espacial. E que ele se utilizava daquelas TVs naquela época porque era o material que ele tinha à mão. É que nem artista que escrevia texto em máquina de escrever nos anos 60, porque máquina de escrever era o que se tinha para se escrever nos anos 60. E que seria possível manter esse conceito da transmissão da imagem, da geometria utilizando equipamentos novos. Mas assim, o que eu quis perguntar pra você não é nem se você autorizaria uma montagem, mas assim, mesmo se fosse com equipamentos antigos e vintage fazer essa pesquisa, você estaria aberto pra esse diálogo com o MAC hoje?

### **Hugo**

Com certeza.

**Caio**

Pro MAC incorporar oficialmente. Porque hoje, essas instalações não fazem parte do acervo porque também tem essa questão, que o que está em posse do MAC é a documentação. Só que ter a documentação não quer dizer que isso dá direito pra eles a montar. Então teria que abrir um novo diálogo com você, com a família, sobre então autorizar e incorporar oficialmente.

**Hugo**

É, eu tenho pra mim que quem detém o direito dessas instalações sou eu, em nome da família. Só que eu vou te dizer que nunca teve uma conversa do MAC nesse sentido, enfim. E até porque tem a questão dos vídeos autorais, que eu resgatei esses vídeos todos, fui lá pessoalmente no data bank do Instituto de Artes de Chicago e eles gentilmente me doaram todas essas matrizes. Tem um monte lá. Tem tecnologia desde o início do vídeo até, sei lá, os anos 90. Que é uma coisa complicada e que eu tive um trabalho muito grande, porque isso tem que ser guardado dentro de uma geladeira. Eu já deixei por muito tempo esses vídeos num depósito bem guardado de uma agência de publicidade e, depois de alguns anos, eu consegui com a Solange Farkas de ela abrigar esses vídeos lá na Videobrasil. Que eu vou te dizer que estou desconectado da Videobrasil e da Solange tem muito tempo, até porque faz muito tempo que eu não empresto vídeo, enfim, que eu não tenho necessidade de pegar vídeos lá. Mas eu vou te dizer que essas situações são todas bastante informais, da minha relação com o MAC, da minha relação com o Videobrasil. Mas eu tenho pra mim que os vídeos autorais lá do Videobrasil como as videoinstalações é de minha propriedade e eu posso vender, autorizar ou não a remontagem disso.

**Caio**

Sim. Então a única que você de fato não tem mais a propriedade é aquela do Reina Sofia que você falou?

**Hugo**

É. Que se precisar remontar essa videoinstalação, precisa ser pedida autorização pro museu.

**Caio**

Entendi. Mas é muito bom saber que é algo que você gostaria de ver feito, né? Você gostaria de ver uma apresentação.

**Hugo**

Agora, eu vou te dizer o seguinte: eu posso ter cometido esse erro de vender o direito, agora eu acho muito melhor essa instalação hoje ser de propriedade do Museu Reina Sofía do que estar guardado de uma certa forma, enfim. Não sei, eu acho que isso dá um crédito. Está dentro de um acervo maravilhoso. Essa exposição que o Reina Sofía fez da história da videoarte lá dos anos 60 até o ano 2000, bicho, foi uma das coisas mais lindas que eu já vi na minha vida.

**Caio**

Que demais. Deve ter sido incrível. Eu já vi fotos dessa exposição, mas nunca achei um catálogo bonito, assim.

**Hugo**

Olha, eu nem sei se- agora eu não lembro. Eu acho que tem um catálogo e eu tenho esse catálogo na minha biblioteca. Agora eu não estou lembrando direito, mas eu acho que tem um catálogo bacana disso aí, viu?

**Caio**

Uma curiosidade que eu fiquei: quando você fez essa negociação com o Reina Sofía, vocês definiram certinho todas as questões técnicas, a especificação de qual TV deveria ser, a medida?

**Hugo**

Então, o que eu fiz foi vender um documento pra eles com as especificações técnicas de toda a montagem.

**Caio**

Dos parâmetros? Até da dimensão, qual que deve ser a distância entre as TVs? Tipo um manual de montagem, assim?

**Hugo**

Tudo. É, exatamente. Eu tenho isso lá no meu escritório, esse documento que eu fiz, técnico. E que foi um projeto técnico com lista de materiais, enfim, com tudo.

**Caio**

Ah, que legal.

**Hugo**

Até porque a gente tinha feito essa montagem toda lá na exposição. Essa negociação do Museu Reina Sofía também levou uns cinco anos, cara.

**Caio**

Porque vocês primeiro montaram para a exposição e depois houve a decisão de compra?

**Hugo**

É. Na verdade, a decisão de compra já existia, mas efetivar a compra que foi difícil. Porque eles compraram todas as obras. E acabou que a obra do Rafael, me parece que foi uma das últimas das obras que eles adquiriram. Então, na verdade, a ideia quando eles me propuseram de ir montar isso lá já era depois de comprar, mas eles levaram muito tempo, essa compra aí.

**Caio**

E nessa especificação tinha a questão de serem monitores dos anos 80, assim, da época ou havia uma liberdade maior?

**Hugo**

Olha, eu não lembro se tinha essa especificação. Eu acho que não, mas o museu é bastante rigoroso nesse sentido. Eu imagino que eles tenham esses equipamentos lá. Não digo que sejam um equipamento de época, né? Mas que dê a ideia de um equipamento de época. Eu acho que também não é ter esse radicalismo. Eu acho que precisa ter alguns padrões, como o tubo, como esse gabinete quadrado aí, enfim.

**Caio**

É. Que é o padrão que se tem utilizado.

**Hugo**

Porque você sabe que na verdade, o meu tio era um revendedor da Semp e a maioria das videoinstalações, o Rafael usava os televisores da Semp. Você lembra dessa marca? Quer dizer, nem sei se é da sua época.

**Caio**

Semp Toshiba, eu tinha em casa a TV.

**Hugo**

É. Então, era antes de ser Toshiba junto, mas era só Semp. Então o meu tio arrumava, lá, esses monitores com a Semp e daí a gente pedia quantos precisavam, então sempre foram esses da Semp. Inclusive esses que usavam só numa parede, nessa videoinstalação, Tempo-Espaço Descontínuo, eram 32 televisores mais 4 na outra parede. Então eram 36 monitores que a gente usou. Que foi na Bienal de 86, sei lá, 85 que eu montei essa videoinstalação pra ele.

**Caio**

Entendi. Bom, então acho que é mais ou menos isso que eu queria cobrir. Acho que o que você me falou mostrou bem isso, que você falou que houveram contatos ao longo do tempo, né? Você colaborou com uma coisa, mas nunca houve uma questão de sentar e assinar embaixo, assim, quais são as obras que estão sendo-

**Hugo**

Não, nunca houve uma questão formal disso.

**Caio**

Entendi. Mas eu fico feliz, então, de sentir que você gostaria de ver essas obras montadas e lá no acervo do MAC, é um desejo que você gostaria de ver. Porque é uma produção incrível, né? O Rafael, ele é um pioneiro de instalação de vídeo no Brasil e no mundo, então foi isso que me instigou, também. Porque é muito inacreditável que existe essa documentação, existem tantas pessoas que conheceram ele, você como família e por que que esses trabalhos não são vistos, né? O público tem que ver isso.

**Hugo**

É. Eu acho, assim, da minha parte, cara, se houvesse uma iniciativa do MAC em fazer alguma coisa nesse sentido, eu poderia colaborar e muito nisso. Teria o maior desejo

de poder viabilizar isso fisicamente. Mas eu vou te dizer que eu acho mais fácil eu fazer isso por minha conta do que o MAC como museu.

**Caio**

Sim, exatamente.

**Hugo**

E eu vou te dizer que aqui, falando com você hoje, eu tinha até me perdido um pouco desse meu projeto aí. Eu não sei, assim. Eu estive a um passo de fazer isso com a Jacqueline e eu vou te dizer que hoje, eu me arrependo um pouco de não ter dado continuidade, porque eu poderia no mínimo ter esse equipamento todo guardado hoje. Mas eu acho que isso ainda é possível. E quem sabe a gente num futuro próximo tenha uma retomada da obra do Rafael através do museu ou de alguém mesmo, enfim. A Jacqueline, inclusive, agora está levando alguma coisa do Rafael pra uma Bienal, agora eu não lembro aonde, preciso ver.

**Caio**

Mas os vídeos, imagino?

**Hugo**

Eu acho que os vídeos, é.

**Caio**

Sim. E ano passado teve aquela exposição linda lá, também.

**Hugo**

Teve aquela exposição. A gente também, a Jacqueline já vendeu uma edição da coleção toda dos vídeos do Rafael pra um colecionador importante, não sei se você sabe. E a Jacqueline briga, ainda, junto com esse colecionador, que é da área de tecnologia lá do MoMA, mas é brasileiro, de incluir esses vídeos no acervo do MoMA.

**Caio**

Sim. Essa questão das instalações é o que você falou, né? Instalação de vídeo, essa questão, por isso que tem tanta discussão teórica, né? Sobre entender aonde cabe atualização de equipamentos, aonde que o equipamento é, de fato, parte do conceito. E tem essa questão, também, de reinterpretação. Foi por isso que eu falei: eu odeio quando eu vou num museu, vejo uma decisão tomada e nada disso é falado. Então tem essa questão de ser uma reinterpretação mais aberta, assim. Porque a questão é que é muito difícil manter esses equipamentos. Eu trabalhei na Jaqueline e eu sei muito bem que assim, a Jaqueline, ela não tem a infraestrutura de manter essa quantidade imensa de televisores bem acondicionados, com revisão técnica. Mesmo aqui em São Paulo, cada vez mais, não tem manutenção de TV, sabe? Até uns cinco anos atrás, você ia na Santa Ifigênia e tinha um monte de velhinho lá que arruma TV. Não tem mais, assim. Mesmo projetor, projetor de slide, não tem mais.

**Hugo**

Olha, eu vou te dizer que eu já corri muito atrás disso há 10 anos atrás e há 10 anos atrás já era complicado. Hoje, eu imagino que deva ser bem mais complicado ainda. Mas não impossível. Agora, eu não sei se você sabe, se já conversou com ela, porque a Helouise Costa já fez uma exposição e umas palestras, que inclusive o Hudinilson falou sobre essas questões aí, dessa tecnologia, questionando isso, lá no MAC do Ibirapuera. Eu fui, isso aí também eu acho que já tem quase 10 anos. Mas a Helouise fez um trabalho muito interessante de palestras sobre essa questão do uso dessa tecnologia antiga, de atualizar essas tecnologias e como o museu teria condições de lidar com esse avanço tecnológico desses trabalhos que foram feitos, aí, há 10, 20, 30 anos atrás.

**Caio**

Sim. Porque esse problema do equipamento e da obsolescência e de como preservar, ele leva a essa decisão, assim. Que muitos trabalhos, se não houver algum tipo de atualização ou de pelo menos abrir essa discussão, eles vão morrer, sabe? Eles acabam não sendo vistos, porque é isso, porque é uma bucha tão grande que essa conversa nem continua. Então por exemplo, você mesmo falou dessa questão com a

Jaqueline, acabou não indo pra frente, o MAC não tem condição nenhuma de ter, também. Então fica essa pena: bom, mas e aí? Isso quer dizer que esses trabalhos nunca mais vão ser vistos? Ou é possível fazer uma apresentação reinterpretando, mas deixando claro ao público, falando, “originalmente eram com TVs dos anos 80, mas agora a gente faz uma apresentação de tal tipo”? Então eu sou muito da opinião de que tem que abrir essa discussão e que pode ser interessante pro público entender como que o museu lida com isso. Não só mostrar a obra como se fosse ver uma pintura na parede, mas abrir essa discussão, tipo, olha as dificuldades. Como que funciona uma obra de arte que lida com tecnologia que depois fica ultrapassada? Acho que essa discussão tem que ser aberta pro público, que ela tem muitas coisas a agregar.

### **Hugo**

Mas você sabe que eu até ia agora pra- quer dizer, agora eu vou no final do mês, mas eu tenho uma reunião agendada com a Jacqueline Martins, porque agora eu tenho uma galeria aqui em Trancoso.

### **Caio**

Ah, sim, a Regina comentou.

### **Hugo**

É. Eu fiz até uma exposição da Regina, que foi a primeira artista convidada da galeria. Agora eu estou com uma exposição de design e em outubro entra o Vergara. Mas a Jacqueline está doida pra fazer uma exposição aqui. E talvez aí seja uma oportunidade que eu vou ter de retomar e remontar uma instalação aqui em Trancoso, na minha galeria, do Rafael, de uma coletiva que eu acho que nós vamos fazer aqui com a galeria da Jacqueline, em parceria. E aí o que eu estou precisando é de uma situação que me permita novamente começar a correr um pouco mais atrás disso.

**Caio**

Entendi. Hugo, eu acho que é só. Acho que por hoje deu pra gente cobrir bastante, assim. Eu com certeza vou entrar em contato com você pra falar depois de questões mais específicas e tal, mas esse foi um panorama geral do que eu estou trabalhando.

**Hugo**

Tá. E bom, eu, de qualquer maneira, estou morando em Trancoso, mas agora, de uma certa forma, eu vou estar pelo menos uma vez por mês, uma semaninha por mês aí em São Paulo e eventualmente a gente pode nos encontrarmos ou qualquer coisa do tipo. Mas se você precisar novamente, me dá um toque aí que a gente conversa.

**Caio**

Essa documentação que você falou que foi entregue para o Reina Sofia, do manual de montagem, técnico, tal, você acha que tem uma chance de eu conseguir ver isso? Só por curiosidade, pra entender como que foi documentado?

**Hugo**

Tem. Eu tenho isso no meu escritório aí em São Paulo. Eu posso pedir pra alguém dar uma olhada nisso lá.

**Caio**

Ah, seria ótimo. Porque isso que eu acho muito legal, ou seja, entender quais são as especificações técnicas, tanto do equipamento quanto da distância entre as coisas. Porque assim, era eu quem fazia todos os manuais de montagem lá na Jaqueline. Eu sou arquiteto de formação, então eu tenho um grande interesse exatamente em como as especificações técnicas compõem o conceito da obra e preservam, né? Como que tem que ser o ambiente, como que tem que ser a TV, como que tem que ser a iluminação da sala. Então pra mim é muito interessante ver como é que foi feito esse exemplo.

**Hugo**

É, eu não fiz uma coisa tão específica assim como você tá falando, mas eu vou arrumar isso aí pra você e vou te mandar.

**Caio**

Ah, está ótimo. Legal.

**Hugo**

Está bom? E aí, o que você precisar mais, você me dá um toque aí e a gente vai conversando.

**Caio**

Está bom. Se você pensar em alguém também- assim, como eu falei, eu estou conversando com um monte de gente. Entrevistei a Helouise, o Ivo, a Regina Silveira. Se você pensar em alguém que...

**Hugo**

Você já falou com o Ramiro?

**Caio**

Não, com o Ramiro ainda não.

**Hugo**

O Ramiro seria um cara bom de você conversar.

**Caio**

É, isso que eu ia perguntar, se você tiver recomendação de outras-

**Hugo**

Eu acho importante, inclusive.

**Caio**

Sim. Porque ele também é bem ligado a tecnologia, não é, também?

**Hugo**

Ele é ligado a tecnologia e ele conhece bem essa história do MAC. Quer dizer, a história do Rafael e do MAC, eu tenho mais conhecimento. Mas enfim, eu acho que a opinião do Ramiro é bastante importante, aí, pra você, viu?

**Caio**

Sim. Se você pensar em alguma outra pessoa, também, que foi próxima do Rafael ou que entende também da questão de arte e tecnologia e poderia dar opinião sobre essa questão dos equipamentos, seria ótimo.

**Hugo**

É, o que tinha a maior intimidade com isso já morreu, que é o Arlindo, né?

**Caio**

Sim. É, o Arlindo tem os textos dele, né? Que eu tenho lido bastante.

**Hugo**

É. O Arlindo escreveu belos textos sobre as instalações do Rafael e os textos que estão no livro do Rafael, lá, Sem Medo Da Vertigem. Enfim, o Arlindo era um cara que dominava muito os conceitos, aí, do trabalho do Rafael.

**Caio**

Legal, Hugo. Muito obrigado pelo seu tempo e disponibilidade.

**Hugo**

Obrigado a você também aí, sucesso na sua pesquisa e um bom final de semana, e qualquer coisa me dá um toque.

**Caio**

Ótimo, obrigado, até logo, bom final de semana.

**Hugo**

Valeu, um abraço, igualmente.

**Mário Ramiro** - Entrevista realizada via Zoom em 30/10/2022

Artista e professor. Parceiro de Rafael França no grupo 3Nós3, foi amigo pessoal do artista desde os anos de formação na ECA/USP até sua morte em 1991.

---

**Caio**

Olá, Mario, tudo bem?

**Mário**

Bom dia.

**Caio**

Então, muito obrigado pelo seu tempo. Eu acho que eu acabei nem te falando uma introdução rápida sobre o mestrado. Eu estou fazendo mestrado ali no Interunidades, em Museologia, da USP, que é aquele mestrado muito interessante que é entre os quatro museus da USP. Aí, dependendo da sua tese, você escolhe um dos orientadores de um dos museus. E a minha orientadora, no caso, é a Ana Magalhães, que é a atual diretora do MAC. E enfim, eu já tinha um grande interesse por essa questão de documentação em arte contemporânea, de outros lugares que eu já trabalhei. Aí eu trabalhei cinco anos na Jacqueline, então a gente lidava muito com essa questão de como rerepresentar trabalhos históricos, muito atentos ao fetiche das técnicas, dos equipamentos, né? Como rerepresentar o trabalho pelo que ele é, mesmo. E sempre teve esse desafio de entender exatamente o que que é o trabalho, quando que o suporte é parte do conceito, quando o conceito é algo que pode ser visto como independente e o equipamento pode ser substituído. Enfim, isso foi uma grande paixão que eu fui desenvolvendo ao longo dos anos. Eu já tinha trabalhado com isso em outros lugares e tudo o mais. E eu entrei no mestrado da Museologia, inicialmente, falando sobre documentação de instalações em geral, pegando muito daquele apanhado histórico que o MAC tem, de todo o apoio que teve da videoarte nos anos 70 e tudo o mais, todas as exposições que eram as JACs, né, as Jovem Arte Contemporânea. Mas eu fui fechando o foco, achei que seria mais interessante pegar um grande estudo de caso pra falar de todas as questões. E eu peguei a

questão do Rafael França, que era um artista que eu admirava, já, imensamente, e pegando principalmente o foco das instalações de vídeo dele. E tem aquela questão, que ele fez, no começo dos anos 80, apresentou, em alguns lugares experimentais, em Porto Alegre, aqui em São Paulo, apresentou em Chicago. E o que acontece, só pra eu te dar um panorama geral de quais são as feridas que eu estou tocando ali dentro do MAC? É que quando o Rafael faleceu e ele deixou a carta de testamento da doação, ele deixou a doação da biblioteca pra ECA e da videoteca pra o MAC. Mas pelo que eu pude juntar, pelas evidências, vi que esse momento ficou, ali, meio que entre a Regina Silveira, que estava viajando, o Marcelo Araújo, que também era um amigo próximo. E junto da biblioteca e da videoteca, foi todo um apanhado de documentação pessoal dele, né? Os cadernos que ele tinha, que ele planejava os vídeos, as anotações dele referentes, também, à tecnologia, às aulas que ele dava. E junto com esse bolo todo, foi a documentação sobre as instalações, né? Aqueles desenhos técnicos que ele fazia. Tinha a planta baixa, tinha as fotografias que ele mesmo fez. Então, aonde eu estou querendo chegar com esse mestrado é, primeiro, entender por que quando essa documentação toda entrou no MAC, isso ficou, realmente, só relegado como um arquivo pessoal, como uma papelada histórica. Isso nunca foi encarado como uma documentação que poderia instruir a rerepresentação desses trabalhos. Então, eu estou tocando numa questão, ali, que vai, também, de como o museu soube interpretar isso ou não. Tem a questão da família, né? Eu já conversei com o Hugo França, que é o irmão dele. Então o cerne do meu mestrado, a ferida principal que eu estou tocando é essa questão: olhar pra os trabalhos do Rafael. Entender se a documentação é suficiente pra dar conta de como elas devem ser montadas, como era o espaço que ele imaginou, a experiência que ele imaginou. E principalmente, também, a questão dos equipamentos, que é a questão mais polêmica e é onde tem a maior divisão entre, de fato, Hugo França, de um lado, acredita piamente que tem que ser remontado com TVs dos anos 80, que a materialidade daqueles equipamentos é muito importante pra hoje trazer à tona o que era aquele trabalho no passado e, de outro lado, pessoas que são mais inclinadas, né? Pessoas como a própria Regina Silveira, que além de ter sido amiga pessoal dele, de vocês todos, ela tem uma questão de ser uma artista ligada a essas questões, também, instalativas, de tecnologia, que acredita que os trabalhos podem ser, vamos dizer assim, atualizados, no sentido de que o cerne conceitual não está no equipamento específico dos anos 80. E aí é o que eu meio que estou defendendo,

assim, que o cerne do trabalho do Rafael estava muito mais na questão da transmissão, da tecnologia, aquilo que ele fazia de filmar algo, né? Filmar o quadrado desenhado na parede e ele é transmitido pra todos os televisores, né? Muito mais dessa questão de rede e das questões do que que a mídia cria de ficção e realidade, né? Eu estou com algumas imagens aqui pra compartilhar, só pra gente olhar junto. Tem aquele trabalho que é uma série de painéis em que a pessoa vai passando de um painel pro outro, vê primeiro a TV, depois vê o painel pintado na frente, não sabe se o que ele está vendo na TV é o que ele está vendo na frente dele, então esse embaralhamento de ficção e realidade.

### **Mário**

Essa aí é aquela instalação da Cooperativa dos Artistas Plásticos?

### **Caio**

Sim. Enfim, então essas são as questões gerais que eu estou tocando. E eu queria muito ouvir sua opinião sobre eles, não só como alguém que era amigo próximo, trabalhou com o Rafael, mas também de toda a sua posição como artista, também, né? Como que você vê essa questão. Esse aqui era só um PDF que eu tinha feito pra uma apresentação pra própria turma. Tem a papelada da doação, o que foi recebido pelo MAC. Isso é o que hoje tem lá no arquivo, né? hoje eles estão divididos, né? Na videoteca, as obras em papel e o que eles chamam de arquivo iconográfico. E é muito interessante ver que normalmente, quando um museu recebe esse tipo de espólio de material pessoal, isso vai pra o arquivo histórico. Mas o espólio do Rafael, ele está até hoje ainda no acervo artístico, porque ele está até hoje ainda sendo digerido. Fez 30 anos ano passado e, exatamente, eu peguei o espólio do Rafael como estudo de caso porque ele denuncia todas essas dificuldades de catalogação em arte contemporânea. Como que a complexidade desse material fez com que ele esteja sendo absorvido e administrado pelo Museu até hoje, depois de 30 anos.

### **Mário**

Isso é uma gentileza da sua parte, eu diria.

**Caio**

É. Então, tem muito também do que ficou parado, do que não foi. Eu tentei traçar uma linha do tempo das evoluções, ali. Mas o que eu falei é esse aqui, exatamente, o Television Sets.

**Mário**

É, esse é o da cooperativa, que é o Television Sets. Então: aqui, você vê que o objetivo aqui é- o Rafael trabalhou, durante esse período ele estava muito focado na ideia do circuito fechado. E a ideia do circuito fechado é exatamente essa. Eu tenho uma inclinação, também, a concordar contigo e com a Regina. Porque a questão do suporte é o suporte que era disponível naquele momento, né? Então essa TV de tubo, essa TV de caixote, enfim, a gente sabe muito bem que ao final do 3NÓS3, quando o Rafael vai pra os Estados Unidos, ele se volta, também, pra uma questão mais ampla ligada a arte e tecnologia. Que ele estava interessado, também, por exemplo, no uso de Datashow, ou o que era chamado de projetor de vídeo lá naquele período. Ele já estava experimentando com isso também. E eu tenho uma foto do Rafael aqui que é ele usando um projetor de vídeo alienígena, um negócio muito estranho, assim, pros nossos olhos hoje. Então eu acredito, também, que a recuperação dos equipamentos de época tem a ver, talvez, com um certo preciosismo de querer remontar a instalação, hoje, como foi feito, como se procurou fazer na Pinacoteca do Estado, acho que há coisa de 10 anos atrás, ou mais ainda.

**Caio**

Sim. Aqui, né?

**Mário**

Isso.

**Caio**

Eu conversei com o Ivo Mesquita, também, que foi o curador que organizou e ele me falou muito desses percalços, também, né? De como eles foram atrás de televisores e pifou, queimou no dia da abertura, foi a maior bagunça.

**Mário**

É, uma encrenca, uma encrenca total. Porque por sinal, só fazendo um parêntese, né? Eu vivi muito tempo na Alemanha e eu estava lendo sobre essa relação de artistas com a questão da tecnologia e o Gerhard Richter uma vez tinha dado uma declaração dizendo assim, que, “Nunca mais me convidem pra expor de um lado de um artista que precise de uma tomada”. Porque evidencia esses percalços todos que você tem com trabalhos de tecnologia. Isso não se resolveu, aí, dos anos 80 pra cá, né? A gente, que se envolveu com a questão de arte e tecnologia no Brasil, a gente sabe muito bem dos percalços todos que giram em torno desse problema. Agora, eu acho que sem dúvida alguma, estivesse o Rafael hoje com 65 anos, ele certamente estaria se utilizando dos dispositivos, dos suportes que a gente tem hoje. Eu acredito seriamente nisso. Porque já nesse período dos anos 80 até os anos 90, né? Ele falece em 91. Nesse período, ele já estava em busca, também, das novas tecnologias, do novo hardware disponível pra realizar seu trabalho. O Rafael, mesmo, ele tinha uma concepção, você deve ter encontrado isso em algum lugar, que ele dizia, por exemplo, que videoarte era uma coisa que você deveria ver na televisão da sua casa. Enquanto você estivesse fazendo as suas coisas, a TV estaria ligada transmitindo videoarte. Ou seja: ele já antevia, de uma certa forma, esse deslocamento da instalação num lugar específico pra contemplação. Pra ele, a videoarte era uma coisa que tinha que ser transmitida em canal aberto, né? Segundo essa concepção. Especialmente porque o França também tinha uma prática que era, por exemplo, de deixar a câmera ligada no ateliê, gravando enquanto ele fazia alguma coisa. Tem esses registros do Rafael. Muitas vezes ele está de costas e você tem, assim, a câmera gravando o dia a dia, né? Gravando o desenrolar do tempo das coisas comuns, das coisas normais. Então, por isso mesmo que eu tenho certeza, quer dizer, eu aposto que ele certamente estaria, hoje, trabalhando com uma volumetria outra. Porque o que a gente tem das TVs de caixote pra esses aqui, que já têm até uma outra configuração, é um enxugamento da volumetria da instalação, dos próprios suportes da imagem do vídeo, né? Que hoje a gente tem essas chamadas telas planas onde realmente o aparelho quase que assume o lugar da tela, tanto em escala quanto em posicionamento no espaço, né? Você tem as TVs, hoje, colocadas praticamente numa situação parecida a uma tela de pintura na sua casa.

**Caio**

Sim. Isso que você comentou da videoarte, dele falar que deveria ser transmitido na TV das pessoas em casa, isso chega muito num dos pontos que eu estou querendo colocar e ele já é quase uma das conclusões finais, então até sinto que é engraçado como a gente chegou rapidamente nisso. Mas uma das coisas que eu quero argumentar com o mestrado, e que já é um pouco da minha leitura, da minha interpretação, é exatamente o que você falou: ele se utilizava do material, do dispositivo que era o dispositivo de mídia popular da época, né? Era o que as pessoas tinham na casa delas. Isso foi incorporado pra videoarte muito, também, por esses significados. Apesar dele nunca- pelo menos eu não encontrei em textos dele falando, como outros artistas falam, realmente, da TV como ícone do consumo doméstico. Eu nunca vi ele comentando algo assim, mas sempre tive essa percepção de que exatamente, ele usava o que estava disposto na época. Se a gente pensar hoje em dia, e aí isso já parte pra o que seria remontar esse trabalho, e eu vou trazer, também, outros exemplos de artistas que lidam com tecnologia e como essas questões foram atualizadas. Mas por exemplo, se a gente expor isso hoje e colocar ali na Pinacoteca, onde quer que seja, na Jaqueline, umas TVs antigonas dos anos 80, esse preciosismo com essa tecnologia do passado parece que vai se tornar a coisa mais importante do trabalho. Vai distrair as pessoas. Vai chamar atenção pra, tipo, “Nossa, olha essa coisa, que coisa mais antiga e vintage”. E que quando você, de certa forma, mantém o trabalho dele vivo no tempo, em diálogo com a tecnologia que existe hoje, você mantém o trabalho no que é a intenção original dele, o que é o cerne conceitual, assim. Então, por isso que eu realmente imagino. Assim, a minha proposta é fazer uso de equipamentos novos. Que, claro, respeitem a configuração espacial, né? A escala desses trabalhos, a disposição. Até, por exemplo, esse aqui, que é o Commentary IX, de usar televisores, um equipamento que mantenha, ainda, essa escala física do encontro que a pessoa vai ter, sem querer aumentar muito, mas atualizando os equipamentos. Então, quando a gente pensa até na camerazinha, qual que é a diferença de ser uma câmera dos anos 80 ou uma câmera atual? Porque, exatamente, a principal questão é isso, da captura e da transmissão em circuito fechado, essa transposição. Esse trabalho é muito interessante, né? Porque ele fala dessa transposição de uma sombra que viaja no ar, né? A lâmpada, que já cria uma sombra, aqui, nessa tela translúcida, e que a sombra é capturada e exibida

novamente. Então, é bem essa a direção que eu estou indo, assim, de entender que fazer jus à potencialidade desse trabalho é também entender essas questões. E que se você se apega à materialidade da TV dos anos 80, você deixa ela congelada naquele tempo, naquele momento, quando ela ainda pode ter uma vida hoje em dia que, inclusive, dialoga com os equipamentos que existem hoje em dia, assim, e com o uso que se faz deles.

### **Mário**

É. E veja você: no caso desse Commentary IX, você tem, aí, uma rede de meios, que é a lâmpada projetando a sombra na superfície, que é capturada pela câmera e que transmite em circuito fechado – de novo a questão do circuito fechado, que eu acho que é uma chave interessante de se destacar também – essa imagem pra esse aparelho. Então, a estrutura, eu acho que essa estrutura, aí, dos anos 80, né? São 40 anos de lá pra cá. Então, nesses 40 anos, sem dúvida alguma a gente tem uma atualização possível dessa instalação. Sem dúvida alguma. Se houvesse, ali em Chicago, naquele momento, outros dispositivos mais atuais, sem dúvida alguma o Rafael teria usado também. Então, eu acho que há duas questões aí, né? E até queria te convidar pra você ver a exposição lá na Jaqueline Martins. Porque exatamente foi, claro, uma exposição do 3NÓS3, só que remontada por mim, 10 anos depois da exposição que a gente fez no Centro Cultural São Paulo. Entra em questão, essa exposição, acho que ele traz esse assunto que você está debatendo no seu mestrado, na sua dissertação, que tem a ver também com a exibição do documento. Como se debater com o documento de ações ou de instalações que foram realizadas em outros períodos e como é que a gente reatualiza isso hoje? Então a minha proposta pra essa rerepresentação da documentação das ações do 3NÓS3 foi de criar um sistema cruzado a partir daquele bordão, que virou uma espécie de bordão do 3NÓS3, não por nós, mas por conta do público, né? Que veio atualizando esse trabalho. É aquela ideia do X-Galeria, de que “O que está dentro fica, o que está fora se expande” né? Então agora, ao mostrar o trabalho do 3NÓS3 na Jaqueline, o que que eu fiz? Eu propus expandir a rua pra dentro da galeria. Que a minha opção foi pegar toda a documentação das ações que foram escritas e fotografadas pela imprensa, né? Ou seja, imagens que foram publicadas em jornais e revistas da época, além de catálogos e de exposições mais recentes. Eu ampliei tudo isso, escaneei em alta e

ampliei isso em cartazes de 1,40 metro por 1,10 metro e coleí lá na Galeria. Então, assim, a exposição é um grande lambe-lambe, que é essa linguagem que está lá na rua, mas que migra agora pra dentro da galeria. Isso na parte da ocupação, porque lá em cima tem aquilo que você chamou de o fetiche do documento. Que são as fotos vintage, com moldura em passe-partout, naquela formatação pra galeria, do produto que a galeria pretende vender, também. Então eu acho que essas opções de trabalhar com documento é uma forma que eu acho que compete a nós, que somos agora os porta-vozes, tanto eu quanto você, que está estudando a obra dele, nós somos os porta-vozes de obras que foram produzidas há 40 anos atrás. Então mais do que manter apenas a configuração vintage dessas obras, eu acho importante também a gente pensar numa atualização. Eu fiquei particularmente tocado no sábado, quando as pessoas que estiveram lá, especialmente a Velha Guarda da Portela toda, essas pessoas todas notando quanto o trabalho continua tratando de questões que estão batendo à nossa porta até nos dias de hoje, né? Ou seja, o quanto que o trabalho continua, ainda, atual. E isso, eu acho que é uma questão fundamental pra gente entender, também, o trato com o documento. Que seria usar uma metáfora, assim, de metáfora. Alguém escreveu isso em algum lugar, eu não me lembro quem e nem onde. Mas se você lê Dom Quixote de La Mancha hoje e aquela estrutura toda do romance continua falando do nosso tempo, Miguel de Cervantes é um artista contemporâneo. Ele continua sendo, ainda, atual pro nosso tempo, apesar de ter escrito isso, a tal peça, lá no século 18. Então, eu acho que o mesmo vale pra esse material que você está trabalhando aqui. Se ainda há alguma metáfora, alguma maneira de ler esses trabalhos que faça sentido pro nosso tempo presente, esse trabalho ele pode ser, acredito eu, atualizado segundo os meios, as ferramentas que temos disponíveis hoje, pra que especialmente essa imagem produzida por esse trabalho continue a conversar conosco nos dias de hoje.

### **Caio**

Sim. É bem isso que eu acredito. E exatamente enxergar essa potencialidade e essa conexão é o que mantém o trabalho vivo. Então, de certa forma, congelar ele naquela manifestação que ele teve nos anos 80 é bloquear toda a potencialidade que ele tem de continuar reverberando, dele fazer sentido hoje.

Então assim, beleza, ele foi criado nos anos 80 e ele teve essa manifestação nos anos 80, com esses equipamentos, mas ele não precisa estar preso a isso pra sempre. E aí a gente entra numa coisa que- eu não queria perder esse gancho que você falou, do circuito fechado. É que é uma coisa que é muito interessante, também, do Rafael, de outros artistas que fizeram isso. É que ele não está exibindo um vídeo, né? Então ele não é um artista- pelo menos esses experimentos não são a ideia que muitos artistas trabalham e tudo o mais de fazer uma videoinstalação exibindo um vídeo que já está pronto, né? Que foi filmado, editado e aí você só usa o projetor ou a TV como um dispositivo de exibição. O que o Rafael fazia era performar a própria mídia, né? É performar o próprio equipamento, a própria lógica dele.

**Mário**

Sim.

**Caio**

Então exatamente, por isso que tem esse caráter de que essas instalações, elas só existem quando elas são montadas e elas estão funcionando. Você não tem nem o arquivo do vídeo pra guardar em alta, no HD e tudo o mais.

**Mário**

Exato. Uma coisa, Caio, que eu acho interessante é assim: isso não é um videotape. A palavra ficou antiga, porque a gente não tem mais fita. A gente não tem mais o tape. Mas o trabalho, especialmente essas instalações que você está estudando, são diferentes do trabalho posterior do Rafael, quando ele vai realmente querer adentrar um lugar que a gente identifica com o cinema, né? E ele estava interessado no cinema também nesse período que ele está em Chicago. Mas ali, você não tem um tape, você não tem um videotape. Essas montagens, é uma analogia um pouco forçada, mas é a diferença de você ter uma fotografia que você fotografou com a tua câmera, gerou um negativo e amplia o documento depois, e uma fotografia sem câmera, né? Uma espécie de um fotograma. Porque o fotograma é a possibilidade de você gerar uma imagem sem o aparelho fotográfico. Você usa o aparato fotográfico, que é o

amplificador, a luz, o papel fotográfico sensível, mas você não usa a intermediação das lentes e do filme pra poder gerar uma imagem fotográfica. Você tem uma espécie de uma fotografia generativa. Aqui, o que a gente tem é um vídeo generativo, uma imagem que independe do tape. Por isso que o circuito fechado tem essa particularidade, porque é a produção de uma imagem no suporte de vídeo sem o tape.

### **Caio**

Sim. Isso é muito legal. E um gancho que eu queria puxar, também, isso que você falou, né? Eu quero muito ver a exposição. Eu realmente não pude ir no sábado, por questões que aconteceram, aqui, pessoais, mas eu quero muito ir ver. E exatamente. E eu fico feliz que tenha sido esse o direcionamento, né? Porque também o meu período lá na Jaqueline, a gente tentava muito lidar com isso com cuidado, né? De como exibir a documentação. E claro que tem aquela coisa, né? Tem as fotos originais, aquela coisa que vira aquela relíquia, mas de como exibir essa documentação de maneira franca, também, com o público, né? De conseguir dizer pro público o que que foi a documentação. No 3NÓS3, tinha essa questão de que esse espaço na mídia era parte do trabalho. Tanto é que é por isso que vocês guardaram todos os recortes. Tem aquelas imagens, também, dos telejornais fazendo entrevista. Até o Hudinilson finge que ele é um alguém que está passando ali e fala, “É, o vandalismo” e tal. E essa questão dessa franqueza, assim. Então, parte do que eu quero trazer pro MAC- e a minha intenção é muito que esses trabalhos sejam finalmente catalogados e montados, exibidos, mas é claro que isso é uma outra questão. Mas principalmente de abrir essa discussão pro público, assim. Falar que não tem um certo e errado. Tipo, essa escolha de remontar esses trabalhos utilizando equipamentos novos é uma escolha que está sendo feita, e queremos abrir essa discussão pro público. Porque eu acredito muito que abrir essa discussão pode potencializar, sabe? Falar da especificidade desses trabalhos que não dependem de um objeto único e insubstituível, sabe? De realmente trazer pro público o que que é uma instalação que funciona em circuito fechado e como isso só acontece. Então, é uma questão de trazer a documentação e mostrar pro público o que o museu guarda, sabe? Como que essas informações, foto, texto, planta técnica, são essas instruções que orientam como rerepresentar. Então é uma ideia, também, de trabalhar essa documentação que está lá não só como algo que fica fechado, mas sabe? Eu imagino

muito isso. Claro que seria meu sonho ver esses trabalhos remontados, mas também deixar visível pro público essas plantas técnicas que ele fazia, essas fotografias e como isso ficou guardado no Museu tanto tempo e hoje isso possibilita remontar, com o respeito necessário, levando em consideração, sabe? Então, esse tratamento na documentação não só como uma coisa morta que está lá no arquivo, mas também que fala muito sobre uma época. fala muito sobre o artista, fala sobre como ele tinha esse cuidado de fazer os desenhos técnicos, fazer a fotografia. Algo que eu queria te mostrar, que era realmente essas quatro instalações, e até queria ver a sua opinião, também, né? Ver como a gente tem material mais do que suficiente pra entender esses trabalhos e rerepresentar eles. Então todos os trabalhos têm desenho técnico, têm fotografia, têm esses textos em primeira pessoa em que o Rafael descrevia o funcionamento, assim. Então são instalações, também, que têm essa profundidade, mas tecnicamente elas não são difíceis de fazer, de rerepresentar. Elas funcionam de maneira simples.

### **Mário**

Sim. Não, e veja só, né? Porque especialmente esse Terceiro Comentário, ele tem uma coisa curiosa, que foi lá no Espaço N.O., que é você pegar uma câmera que está transmitindo, ali, uma linha vertical na parede e que é transmitida pra esses televisores, que estão quebradas, né? Quer dizer, a verticalidade, a continuidade da linha se quebra nesse desenho dessa volumetria, de novo, no espaço. Porque o bacana desses trabalhos é que a imagem do vídeo deixa de ser apenas uma manifestação em uma superfície eletrônica e ela adquire um volume no espaço. É uma videoescultura, praticamente, naquela tradição do Nam June Paik, que é o inventor dessa história toda. Eu acho, também, que esse preciosismo de querer manter o hardware da época tem a ver com esse fetiche do documento, do preciosismo, da coisa do tempo passado que adquire um valor exponencial no presente. Acho que isso tem muito a ver, também, com uma perspectiva de mercado, que é de tentar recuperar esse aspecto vintage da instalação, porque isso tem mais-valia.

**Caio**

É. Muito bem colocado, eu acredito bastante nisso também.

**Mário**

Agora, eu quero chamar atenção pra uma coisa que, na verdade, quem levantou isso foi uma menina que eu orientei, não sei se você conhece, a Nina Era? Ela é jornalista.

**Caio**

Sim, eu já conversei com ela. Ela fez uma tese sobre performance e os documentos de performance.

**Mário**

Então, essa foi o trabalho dela que eu orientei no mestrado. Porque a Nina, nesse trabalho, ela vai discutir não apenas a documentação posterior da ação ou da instalação, mas ela vai levantar o valor da documentação anterior da performance. Que, exatamente, são as instruções, que são as plantas técnicas. Que é um material que normalmente fica no arquivo do museu, da instituição. Porque a instituição hoje está condicionada a valorizar o documento da ação. Vamos considerar aqui instalação também. Mas o que ela procurou levantar nessa dissertação é do aspecto do valor que existe, também, na documentação anterior da ação, né? Que é aquilo, por exemplo, que os museus têm negociado hoje. Quando você fala em venda de performance, você tem que, exatamente, olhar pra essa documentação anterior da performance, que são todas as instruções de montagem de instalação. Então, eu acho que esse trabalho da Nina pode, talvez, oferecer uma abertura interessante pra você poder também discutir essa reatualização possível dessas instalações. Porque o documento anterior da instalação te dá um quadro conceitual. O uso dos dispositivos ali, ele é praticamente secundário. Porque, na verdade, focar excessivamente a remontagem das instalações com o hardware da época é quase como você querer refazer uma escultura tendo que usar o mesmo martelo e o mesmo cinzel que foi usado lá atrás, entendeu? O martelo e o cinzel não são importantes para o resultado final da escultura, certo? Claro, eles foram determinantes naquele momento, mas a gente sabe muito bem, quando você estuda arte, que era um

problema pros escultores gregos trabalhar com ferramenta de bronze. Porque o ferro só vai ser descoberto depois, então isso sugere o quê? Que o escultor, lá na Grécia Antiga, na Grécia Clássica, ele tinha que parar frequentemente o seu trabalho pra colocar fio de novo na sua ferramenta de bronze. Com a descoberta do ferro, com o domínio do ferro, esse trabalho certamente evoluiu, né? O artista teve mais tempo pra poder desenvolver. Então assim, seria um contrassenso imaginar que pra poder refazer uma escultura da Grécia Clássica, a gente teria que trabalhar com ferramenta de bronze também, entendeu?

### **Caio**

Sim. Essa visão que você colocou, acho que resume muito, assim. Isso é muito as feridas que eu estou cutucando, ali, também, no MAC. De que eu vejo muito como uma escolha que a instituição tem que fazer, e as pessoas responsáveis por esse legado têm que fazer. Que é isso, assim: a gente vai retratar isso como um trabalho feito no passado e ele tem esse valor de relíquia do passado, tem que usar os mesmos equipamentos do passado? Ou a gente vai apresentar isso como um trabalho que ele ainda funciona hoje, ele ainda tem potencial hoje?

E ele está conectado, sim, com as nossas mídias, ainda mais se a gente entrar nessa questão do quanto as mídias guiam a nossa vida. Então ele tem tanto potencial pra acontecer hoje. Por que apresentar ele só como essa coisa congelada no tempo, lá atrás, assim? E é interessante eu estar sendo orientado pela Ana, porque ela é diretora do MAC, então isso muito vai, também, no tipo de provocar que tipo de trabalho a instituição quer fazer, né? Ela só arquiva uma relíquia do passado ou ela também está debatendo? Que uma das coisas mais interessantes da arte contemporânea e da liberdade, da desmaterialização e disso ser feito com equipamentos de mercado, não é uma escultura única feita pela mão do artista, é que isso pode ser remontado com equipamento alugado. Eu também quero muito tocar nessa questão do quanto um museu brasileiro universitário com limites de orçamento tem condições de lidar com esse tipo de trabalho. Então, sabe, não precisa ter o orçamento pra manter televisores vintage funcionando. Isso pode ser alugado, sabe? Tem muitas formas de fazer isso acontecer. E essa é uma das coisas mais excitantes do trabalho. Então, isso que você falou é muito real, de que é esse preciosismo com o passado, que tem esse fundo inconsciente ou não de agregar valor, de que isso é

uma coisa antiga, então isso tem mais valores, isso aconteceu num certo momento e por isso é mais valioso, assim, né?

**Mário**

Outra coisa, Caio, eu acho que assim: eu sempre digo pros meus alunos que uma das contribuições que eu levo pra universidade é a prática que a gente teve nesse período de conseguir patrocínio e apoio. O Rafael não tirava dinheiro do bolso pra fazer esses trabalhos. A gente conseguia apoio. A gente ia atrás de patrocínio, cooperação, iniciativa PPP, entendeu? Como é que é? Projeto público e privado, patrocínio público e privado.

**Caio**

Mário, uma coisa que eu não comentei, desculpa, eu devia ter até falado antes se tudo bem pra você: eu estou gravando essa conversa.

**Mário**

Claro, claro, claro. Pesquisa é assim mesmo.

**Caio**

É, só pra depois eu poder retomar o que a gente conversou, transcrever uns trechos.

**Mário**

Não tem problema nenhum. Mas então é isso, assim. Essa questão da documentação, eu acho que tem esse aspecto de que um argumento interessante seria remontar esse trabalho usando os dispositivos que a gente tem hoje. E, claro, apresentando o documento da montagem como foi feita há 41 anos atrás. Realmente, eu não vejo problema com isso. Porque por outro lado, a gente já sabe também, tanto lá pela Jaqueline, você que trabalhou lá, quanto pela exposição lá da Pinacoteca, que isso impõe uma série de dor de cabeça, de restrições, de limitações de equipamento, mesmo, né? É um problema. Por exemplo: o Eduardo Kac fez agora, vendeu aí um trabalho, eu acho que pro MoMA, que é uma edição. Ele conseguiu recuperar

aparelhos de videotexto lá dos anos 83, 84 aonde ele fez um trabalho pra ser apresentado em uns pequenos displays, um equipamentinho que existia naquela época, né? Então assim, foi um esforço enorme pra poder fazer o trabalho rodar em uma mídia de época. E claro, isso cria o fetiche, mesmo, do objeto, do objeto antigo, esse termo 'vintage', né? Que agora acho que se aplica não só ao trabalho, como aos artistas, também. Eu estava ali, nesse dia, no sábado passado, eu estava me sentindo o artista vintage no meio ali da rapaziada, dos meus alunos. E a Velha Guarda da Portela lá, todo mundo, tal. Assim, porque o tempo passou, não é? Mas o mais importante é exatamente que a reatualização é possível dar pro trabalho. Porque o trabalho de arte, até onde eu entendo, como eu falei do Miguel de Cervantes, o trabalho de arte que continua atual, continua falando, dialogando com o presente é o trabalho que não tem tempo. Então, reencarnar essas instalações em uma outra materialidade é manter o espírito do trabalho, mas em um outro corpo, agora. Em um corpo presente. E claro, se essas fotografias estão lá no MAC, valeria a pena escaneá-las com uma boa definição pra dar uma saída fotográfica bacana nesse trabalho e rerepresentá-lo. É uma tradução, né? É um trabalho de tradução, também – assunto no qual eu sou bastante ignorante, mas acho que você que está estudando, valeria a pena se debruçar um pouco sobre os problemas de tradução, também.

### **Caio**

Sim, de tradução de mídia, né? Tem bastante coisa sobre isso. E engraçado, você falou da Alemanha. Eu comprei, exatamente, um livro na Alemanha quando eu estava lá há um tempo atrás, também, que falava sobre essa questão de registro de performance. Muito dessa tradução pra texto e como que quando você muda de mídia, o fato de que a mídia nunca é isenta, né? Toda tradução sempre pressupõe uma interpretação e uma decisão. Então é bem isso. Isso que você falou de deixar esse trabalho vivo no tempo, eu acho que essa é a grande potencialidade. Por isso que eu escolhi esse estudo de caso, focar nele. Porque ele traz tanta coisa à tona. Ele traz desde a dificuldade de lidar com um artista que faleceu, deixou um arquivo, ou que ele não deixou o arquivo totalmente organizado e catalogado. Como o museu lidou com isso? Também essas questões de documentação de equipamento, então tem muita coisa pra tirar daí. Por isso que eu achei interessante.

**Mário**

Mas o bacana, também, é que esse estudo de caso que você está fazendo, ele pode servir como uma espécie de uma caixa de ferramentas pra que outros envolvidos com gestão de instituições e de acervos possam pensar a partir dessa perspectiva sua. Então, eu acho bacana, também, como professor da pós-graduação, eu também estou muito focado em debater com os meus orientandos qual é a contribuição que essa sua abordagem pode trazer pro problema da arte contemporânea no Brasil. Que a gente tem muito, ainda, a recuperar, muito acervo a levantar, né? Tem muita história, ainda, pra ser escrita. Então, acho bacana porque é um problema que não diz respeito só ao Rafael, mas a todo um elenco de artistas que trabalharam de lá pra cá, né? Especialmente nesse segmento chamado arte e tecnologia no Brasil, né? Hoje chamado media art, ou hoje talvez nem tenha mais designação pra isso porque, de uma certa forma, todo mundo trabalha com tecnologia. Hoje é difícil falar do nicho dos artistas de tecnologia, porque todo mundo está mexendo com isso. Existe uma certa síndrome, também, que eu já tinha apontado lá nos anos 80, de uma certa vontade de ser pioneiro, né? A partir de um certo momento, eu comecei a sentir enjoo com esse discurso de que tal e tal artista foram pioneiros porque usaram determinado equipamento pela primeira vez pra fazer um trabalho de arte. Eu acho que isso foi virando uma espécie de um maneirismo, nesse setor de arte, com as novas tecnologias. Porque as pessoas esperavam ter alguma proeminência por usar um determinado equipamento pela primeira vez pra fazer um trabalho, e que o que interessa do trabalho é a poética do trabalho, se a gente puder falar assim. Não é exatamente o uso das ferramentas, mas o que dessas ferramentas resulta como trabalho no campo da arte.

**Caio**

É, e o quanto o artista tem que ter consciência dessas escolhas. Só pra pegar esse gancho, isso que você falou é muito o que eu estou buscando nessa formação, assim. Eu me tornei um obcecado por documentos e por essa questão de arte contemporânea, mas a minha intenção exatamente é que esse trabalho tenha uma voz não só acadêmica, não só que ajude, ali, que cutuque alguma coisa ali dentro do MAC pra equipar o museu de melhores ferramentas pra lidar com isso, mas que isso vire um debate também. E eu estou tentando levar isso pra outros lugares, já. Mês

passado, eu dei um curso em uma escola online, que é de cursos sobre arte, design, bem voltado pra artistas começando a trabalhar, artistas em começo de carreira e pessoal que trabalha em museus, sobre essas preocupações ao lidar com tecnologia, né? O que que é o suporte? O que que é o conceito? Quando que o suporte específico é parte do conceito? E quanto que é importante pros artistas terem essa consciência, também, de definir esses parâmetros, né? Definir e botar no projeto do trabalho. Isso falando em uma questão bem prática, mesmo. Porque se, por exemplo, o artista se inscreve em um edital de uma coletiva, mas não deixa, ali, especificado que pra ele é importante ser projeção e botam o trabalho dele em uma TV, isso muda totalmente. Você perde o controle. Então entender que o que constrói de fato o seu trabalho é documentar, também, né? E é entender que não, tem que ser esse equipamento porque ele é parte da minha intenção conceitual. Então, o que eu quero é muito usar esse mestrado como algo pra chamar atenção e pra poder falar sobre isso. Porque isso vem muito também de uma certa frustração de encontrar poucos pares pra conversar. Eu mesmo conversei com o pessoal do MASP. Alguns museus têm um pouco mais de consciência ou não. Mas falando de instituições brasileiras, mesmo aqui em São Paulo, tem pouca especialização e pouco debate acontecendo sobre isso.

### **Mario**

Eu não sei se você conhece, eu acredito que nessa altura você deve conhecer, um texto de um americano chamado Philip Auslander?

### **Caio**

Não sei. Acho que não, viu?

### **Mário**

Chamado A Fotografia como Documento de Performance, alguma coisa nesse sentido. Você vai encontrar esse texto dele. Vê ali, Phillip Auslander, Documento de Performance. É um texto que tem uma boa tradução dele em um site chamado Performatus, que é de um pessoal das artes cênicas voltada pra performance, tem uma boa tradução desse livro. Porque o Philip Auslander vai discutir exatamente essa

questão da documentação posterior das performances, né? Como que a fotografia, o vídeo e o filme se tornaram o espaço da performance, né? Uma vez que a ação não pode mais ser reencenada, porque os artistas morreram, blá blá blá, então a fotografia se tornou o espaço da performance. Então, eu acho que como você está tratando com documento, acho interessante também, por exemplo, essas duas imagens que a gente tem aqui, como que de uma certa forma, elas se tornam o lugar de experiência, digamos assim, de uma certa estrutura do trabalho, né? Eu visualizo, ali, o que tem. Claro, isso aqui seria muito mais bacana, porque eu tenho que- a fotografia, por exemplo, o branco da tela está estourado. Eu não vejo a linha que está ali, por uma questão de fotometria mesmo. Então, eu não tenho a experiência do trabalho, mesmo, nessa imagem, porque eu não estou vendo, aqui, a linha partida, né? O que era uma linha contínua e vertical na parede se torna uma linha quebrada, no chão, né? O que está na vertical vem pra horizontal, então tem essa passagem de uma ordenação pra outra, de uma continuidade que depois é quebrada pelo próprio aparelho. Então, enfim, eu sei disso pelas instruções, pela documentação, pelo texto, pelo registro textual e pela fotografia.

Agora, a experiência de ver a linha contínua quebrada no chão, isso eu só vou poder ter na remontagem do trabalho. Então, eu acho que o texto do Auslander é interessante porque traz, também, questões sobre o trato com o documento das ações e das instalações. Que eu acho que embora ele discuta performance, o fato é que essa problemática da documentação, do registro, serve também pras instalações, principalmente instalações como essa, que foram montadas também, uma coisa muito efêmera, também, né?

### **Caio**

Sei. Sabe uma outra coisa que eu queria te perguntar também? Aí, já vendo da questão de resgatar um pouco a linha do tempo, de como esses trabalhos ficaram lá no MAC, desse arquivo todo do Rafael, eu conversei bastante também com a professora Helouise Costa. Que é curadora, você deve conhecer ela pessoalmente também.

### **Mário**

Sim.

**Caio**

E ela foi a primeira pessoa a mexer com esse arquivo do Rafael, lá nos anos 90. Esses trabalhos entraram lá em 91, no mesmo ano em que o Rafael faleceu e, pelo que eu consegui entender, a Helouise ficou trabalhando nesse arquivo todo entre 94 e 97.

**Mário**

É. Ela organizou uma exposição no Paço das Artes, você deve ter visto o catálogo.

**Caio**

Sim, sim. Tem o catálogo, que é o Sem Medo da Vertigem, né? Que é exatamente onde está reunido tudo isso, tem texto seu também, tem um monte de gente escrevendo. E uma coisa que eu achei interessante reconstituir com ela era do quanto o Museu convidou pessoas próximas do Rafael pra ajudar a entender esse arquivo todo e entender o que que era obra e o que que não era, né? Porque é aquilo: quando esse material todo foi pra lá, algumas coisas eram mais definidas, então o que eram os trabalhos dele de videoarte, o que eram as gravuras, o trabalho sobre papel, as fotografias. E esse é um dos pontos que eu toco no mestrado: que os trabalhos que tinham uma materialidade definida, eles foram facilmente catalogados, digeridos pelo Museu e encontraram um espaço no arquivo. E muito dessa imaterialidade das instalações, e o fato de que ela só existe quando ela é construída, e a gente tem essas evidências espalhadas nos documentos, foi o que fizeram as instalações ficarem pairando no ar e elas nunca foram digeridas. Mas eu queria entender de você se você se lembra, por exemplo, do Museu te chamando pra ajudar a olhar pra essas coisas, do quanto você participou desse processo ou não. A Helouise me falou muito da participação, claro, da Regina Silveira, que contribuiu muito, o Hugo França contribuiu, ela falou do Hudinilson, outras pessoas próximas, como o Arlindo, que era alguém muito entendido, também, de videoarte, e ajudou. Mas eu queria saber do quanto você se lembra disso ou não, do quanto você contribuiu pra ajudar a olhar essas coisas todas e definir o que são os trabalhos, o que que é arte, o que que é só documentação pessoal. Como é que foi, assim?

**Mário**

Não, eu não fui chamado. Eu não fui chamado pra isso. Quando a Helouise organizou esse trabalho, até a foto que tem lá do Rafael foi uma foto que eu fiz que eu tinha aqui, que eu escaneei, mandei pra ela esse arquivo. Você lembra quando foi essa exposição no Paço das Artes?

**Caio**

Foi em 97.

**Mário**

97, é. Bom, primeiro, eu não estava no Brasil. Porque no ano em que o Rafael morreu, em 91, eu fui pra Alemanha com a bolsa do DAAD e só voltei nos anos 2000. Então, eu não fui chamado pra participar disso, primeiro porque eu não estava aqui. E a minha abordagem foi exatamente escrever, tratar um pouco dessa questão da xerografia, que é o que tem lá, você vai ver na Jaqueline também. Eu pedi pra mostrar, junto com a documentação do 3NÓS3, no primeiro andar da Galeria tem ali, também, uma sequência de xerox minha, um xerox do Hudinilson e uma sequência do Rafael. Porque o xerox foi a ferramenta, foi a mídia com a qual a gente estava se debatendo ali na época. Era o trabalho comum que a gente fazia, também. Além das intervenções, a gente também fazia o xerox como um trabalho comum e a gente estava muito próximos. Foi até uma pena que pra essa exposição, a Jaqueline não tenha pego uma sequência, também, do Hudinilson. Porque todos nós estávamos interessados, nesse momento, em uma ideia de um cinemático. Se você entrar no site da Zipper e ver lá o acervo de xerox da exposição que eu fiz lá em 2017, você vai ver que todas as imagens são sequências. É um acontecimento, sempre tem um acontecimento de alguma coisa ao longo do tempo. São como frames de um vídeo. Então, é curioso, porque o Rafael, também, fazendo essas animações – ele já tinha feito a instalação em 80, ali na Cooperativa –, a gente realmente estava envolvido com essa ideia de um acontecimento ao longo do tempo, como se fosse frames de um vídeo que você seleciona e apresenta a evolução dessa coisa no plano, né? Então havia, ali, um certo compartilhamento, também, de um espírito de investigação, da busca de uma nova tecnologia. Sem dúvida alguma, todos estávamos interessados nisso. O xerox foi, como eu sempre chamei, assim, o xerox é a primeira mídia

eletrônica de produção de imagem que a gente teve acesso. Especialmente pela imediatez, pela rapidez, pela instantaneidade da produção da imagem. Era quase que uma espécie de uma Polaroid. Que o único sistema de produção imediata de imagem naquela época era a Polaroid. Então, quando chega a xerox, a xerox se torna, mesmo, uma ferramenta de produção. Pra nós, na época, era uma espécie de uma gravura. Mas já pro 3NÓS3, como pra cada um de nós, o xerox também foi uma “mídia de massa”. Porque era possível produzir em quantidade, por um meio barato, e colocar essas coisas pra circular. Então, a questão da mídia, ela está presente no raciocínio dessa geração, da nossa geração, ali, dos anos 80. O surgimento dessas tecnologias eletrônicas vai impactar muito esse nosso trabalho. Tanto que o Rafael, por exemplo, vai fazer exposição de microficha com a Regina Silveira, se eu não me engano em 82. Deixa eu ver aqui. É, em 82 o Julio Plaza organiza Arte e Videotexto, uma exposição que eu participei. Deixa eu ver quem mais? Então, mas daí, a gente já tinha sido chamado pra participar das exposições de xerox, de- como chama? *Lichtpause*. Você fala alemão?

**Caio**

Não.

**Mário**

Esqueço como é que se- não é mimeógrafo, é... Aquela coisa que arquiteto produzia, sabe? Aquela planta que era numa tinta azul? Em alemão, se chama *lichtpause*. Esqueço como é que se chama em português isso.

**Caio**

Na folha de carbono, não é?

**Mário**

Era um tipo de um carbono que saía, ficava um cheiro naquilo, também. Enfim: havia, ali, uma intenção, nos anos 80, de explorar as novas tecnologias que surgiam pra produção da imagem.

**Caio**

E é interessante isso. Você vê como isso se expande pra outros trabalhos, né? Que é essa ideia de explorar o próprio funcionamento da mídia, né? As falhas também. Acho que é no seu texto do catálogo do Rafael, eu acho que é no seu texto que você também comenta a questão de como em alguns trabalhos do Rafael, ele começa a distanciar, também, o objeto da prancha de xerox, então ele fica meio esfumado. Então, essa questão de sempre fazer experimentos vendo a limitação da própria mídia. Então as folhas que resultam, os xerox que resultam, eles têm o seu valor, mas eles são fragmentos de uma experimentação que está acontecendo, ali, ao vivo, né? É essa questão que sempre me vem à cabeça, essa ideia de performar a própria mídia, assim. Você pode ter os resultados que são arquivados, né? Os vários experimentos com xerox, mas isso são resultados, sobras desse experimento que está acontecendo, ali, ao vivo, assim.

**Mário**

E eu acho que outro bom argumento pra sua intervenção de reatualizar esses trabalhos são os próprios comentários. Porque o Rafael, ele estava estudando, ali, os princípios compositivos, as estruturas compositivas, os mestres do Renascimento, especialmente um, que eu não me lembro agora quem era. Mas ele estava, de uma certa forma, reatualizando aqueles princípios escritos na Renascença, que tinham como perspectiva, sei lá, fazer uma pintura da ascensão de Cristo, né? Só que por trás tinha aquela ordenação que depois a gente vai ver, por exemplo, esses trabalhos, é quase que impossível a gente não associar isso com o construtivismo, né? Olhando esses trabalhos do Rafael, quando você tem um quadrado preto sobre um fundo branco, um quadrado branco sobre um fundo preto e por aí vai, são aquelas estruturas de um suprematismo que teria chegado a uma síntese estrutural e formal na pintura. Que é o que o Malevich vai fazer depois da ascensão do Stalin. Ele vai mascarar o suprematismo em pintura de camponês russo, né? Mas fica tudo escondido, ali. É

uma espécie de um código secreto por trás daquela figuração toda. Então, eu acho que a gente tem que entender aqui, também, que o Rafael, de uma certa forma, ele também estava pegando certos princípios discutidos na Renascença e reatualizando isso pra uma apresentação em uma mídia contemporânea da época. Então acho que haveria aí, digamos assim, mais uma justificativa, um argumento pra reatualização do hardware dessas instalações.

### **Caio**

É, exatamente. Pra argumentar que não é o equipamento dos anos 80 que vai dar a certificação de que, “Ah, estamos, aqui, na presença do trabalho do Rafael”, então é bem isso, assim. E essa questão das geometrias, né? Esse interesse dele torna esses argumentos muito poderosos. Até, em uma das falas da Regina que está no texto, ela fala dessa questão das geometrias do espaço. Que ele fazia esses experimentos na geometria aplicada no espaço utilizando essas mídias. Mas Mario, é bem isso. Eu fico feliz que a gente chegou nesses pontos e obrigado pelos seus comentários. Era bem o que eu queria trazer. O que eu queria, também, pra não tomar muito seu tempo, eu queria também dizer: o que você tiver de- como você falou, você disse que tem umas fotos interessantes do Rafael mexendo nesses equipamentos, então o que você achar que possa ser legal pra não só ancorar esses argumentos, mas imagens que você possa ter que se você achar que caberia me ceder, me autorizar a usar, seria incrível. Porque é bem isso: eu estou juntando esses vestígios pra ancorar esses argumentos, assim. E tem muita coisa do Rafael. Ainda bem que era exatamente isso: como ele era um cara que não era apenas um artista que trabalhava no seu ateliê, né? Ele escrevia sobre isso, ele dava palestras, tem muitos textos sobre isso, mas se tiver coisinhas interessantes que você acha que podem ser boas, assim. Como você falou, essas imagens dele, algum trecho de entrevista que você tenha aí, eu ficaria muito feliz se você puder compartilhar.

### **Mário**

Meu, eu queria te indicar. Eu fui na banca de um admirador do Rafael, também, lá de Porto Alegre, chamado Vitor Butkus. Esse cara fez um mestrado bem pouco normativo sobre a obra do Rafael. Porque é um livro de artista, de uma certa forma, que trabalha uma leitura na página esquerda e um outro texto na página direita. É

uma jogada, assim. Eu não sei como é que ele resolveu isso em um PDF. Mas isso foi defendido lá na Federal do Rio Grande do Sul. E eu acho interessante porque o Vitor, muito identificado com a questão homoafetiva, também, do Rafael, ele foi buscar questões, ali, que diz respeito tanto ao próprio artista – como o Rafael se figura nos seus vídeos, especialmente na segunda fase, naqueles vídeos em que realmente há uma narrativa, ali, quase que cinematográfica, onde há toda uma- a presença do artista, a figura do artista no seu autorretrato, também, presente no vídeo. É um trabalho muito bonito. Faz muito tempo que eu participei dessa banca, sei lá, 15 anos, não lembro mais. Mas um trabalho que na época me tocou muito pela sensibilidade, também, né? E eu acho que toda vez que a gente faz uma pesquisa, pelo menos a orientação que eu dou pros meus alunos é que a cultura é uma construção. Cada um vai colocando uma pedra. Imagine você na Idade Média, um cara construindo uma catedral, um trabalhador, um canteiro, ele sabia que ele não ia ver o fim da catedral, que demorava 200, 300 anos pra ser construída. Então, o trabalho dele era colocar uma pedra, colocar outra pra que o outro viesse e colocasse pedras, né? Então eu acho que, assim, na cultura brasileira, a gente tem muita catedral pra construir ainda, né? Tem muita pedra pra empilhar e cada um de nós- são raros os Picassos, são raros os Duchamps. A gente, aqui, da várzea, a gente fica fazendo o trabalho do dia a dia, né, cara? Fica colocando pedra em cima de pedra. Então, por isso mesmo que eu recomendo essas outras leituras. Porque foi um trabalho muito tocante, muito bacana, muito sensível, assim. Quem sabe tenha alguma coisa ali que possa te interessar.

### **Caio**

Eu acho que foi ele que escreveu, inclusive, o texto pra primeira exposição que a Jaqueline fez do Rafael, ainda na Galeria antiga lá de Pinheiros, acho que em 2014, por aí.

### **Mário**

Pode ser. Porque ele trabalhou nos arquivos, também, do Hudinilson, sabe? Quando o Hudinilson faleceu, ele também trabalhou pra Jaque, lá. Então é uma sugestão pra você resolver, aí, teu problema.

**Caio**

Legal, eu vou procurar. E eu tenho o contato da Nina, sim. Porque eu lembro que quando ela estava fazendo a pesquisa pro trabalho que você orientou, ela foi lá na Galeria ver os roteiros das performances do Hudinilson, né? Porque teve aquelas performances que ele fez, bem teatrais, que ele apresentou lá no Centro Cultural São Paulo. Então, quando ele fazia a proposta da performance, tinha todo o roteiro. Tinha até descrição da iluminação, de quando ele ia estar lá, de quando ia sair. Era realmente como se fosse um roteiro de teatro. Então, eu conheci ela lá e a gente manteve o contato. Eu acho que eu vou conversar com ela também.

**Mário**

É. O mestrado dela, você encontra no Banco de Teses e Dissertações da USP. O nome dela é Marina Rae.

**Caio**

Sim, sim.

**Mário**

Então a partir do nome você vai encontrar, também. É um trabalho bem interessante. Realmente tem várias contribuições, ali, pra essa discussão do documento, que você está se debatendo com isso também.

**Caio**

Sim. Mas está ótimo, Mário. Muito obrigado pelo tempo. Eu acho que pra essa primeira conversa, já foi essas coisas que eu queria tocar. E fico feliz de ver que você também é partidário dessa ideia de que o que mais tem de interessante nos trabalhos é exatamente, são todas as coisas que apoiam a ideia de como ele pode sobreviver hoje em dia, com novos materiais e que congelar ela no tempo, ali, com os equipamentos dos anos 80 seria dar um peso pra uma coisa que não era o cerne no trabalho dele.

**Mário**

Exato. Porque, de novo, usando a escultura como metáfora: a questão é a escultura, não é o martelo.

**Caio**

Sim, essa foi ótima.

**Mário**

Entendeu? E enfim, é um debate. A coisa está colocada, mesmo. Especialmente numa época como hoje, em que se produz muita documentação de cada coisa. Qualquer trabalho tem muita documentação sempre. Então, eu acho que é uma contribuição bacana que você pode trazer, aí, ao discutir isso, especialmente ligado às instituições.

**Caio**

Não, legal, que ótimo. Eu estou em uma correria agora. Eu preciso entregar a tese final até o fim de janeiro. Então, apesar de eu estar, já, com todos os capítulos, já estou com o esqueleto todo pronto, eu tenho muita escrita pra fazer ainda. Mas enfim: mas fica também essa autopromoção aqui de que eu sou alguém que me interessa muito por esses assuntos. E uma das coisas que me frustra, me frustrou ao longo do tempo, é a falta de uma rede de pessoas que consigam falar de questões práticas, né? Pra isso não ficar só na academia também, só na discussão teórica. Foi por isso que o que me interessou, também, foi fazer isso dentro da museologia. Eu não queria ter feito isso na área da teoria e história. Porque eu acho que eu quero pautar isso muito sobre o dia a dia, os problemas reais da instituição, as decisões reais que têm que ser feitas sobre quando um trabalho desse está arquivado. Como você faz isso continuar. Então, se por acaso você tiver pessoas interessadas com isso ou quiser-sabe? Não sei, grupos de pesquisa que você tem na universidade, ou conhece outras pessoas, se puder fazer a ponte com qualquer outra pessoa interessada, sejam estudantes ou artistas, eu adoraria estar conversando com outras pessoas sobre isso também.

**Mário**

Com prazer, com prazer.

**Caio**

Demais. Muito obrigado, então, pelo seu tempo. Qualquer coisa, então, a gente volta a se falar.

**Mário**

Tá bom, Caio. Qualquer coisa dá um toque. Eu achando as fotos, eu escaneio o material e passo pra ti também.

**Caio**

Ah, seria ótimo! Não se preocupa em fazer algo super em alta resolução, não, porque no momento é só pra usar na...

**Mário**

Tá. Não, é que agora, pra essa exposição da Jaque, eu tive que mexer em um monte de coisa. Achei várias fotos, coisas que eu nem sabia que estavam mais comigo e tal. Porque eu sou organizado, mas mais ou menos. Então, alguma coisa apareceu aqui. E vai ver a exposição lá, eu gostaria de ouvir você também, a sua opinião sobre o que está lá. Seria bem importante.

**Caio**

Sim. Demais, obrigado, Mario, boa semana, então!

**Mário**

Valeu, meu, pra você também!