

# REVISTA MARACANAN

## Dossiê

### No domínio dos acervos: história e as práticas do olhar\*

#### *In the domain of collections: history and the practices of seeing*

**Paulo Knauss**

Universidade Federal Fluminense  
pknauss@uol.com.br

**P**aulo Knauss rememora, neste depoimento, sua trajetória intelectual no âmbito dos estudos históricos. O pesquisador enfatiza a natureza multidisciplinar do campo da cultura visual, apontando para o debate atual acerca das relações entre arte, arquivo e imagens. A cultura visual e a erudição ocupam posição central na sua concepção de história, abrindo possibilidades para novas narrativas do passado na contemporaneidade. Paulo Knauss é professor do departamento de História da UFF e, na mesma instituição, é pesquisador do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI). Atualmente, é diretor do Museu Histórico Nacional.

#### **Primeiros anos**

O meu percurso foi singular, pois houve um fato marcante e pessoal: com 14 anos perdi o meu pai. Tive uma depressão, embora não tivesse consciência disso. Minha mãe me mandou para uma psicóloga, minha tia, para uma igreja e o meu irmão me levou para um curso de História da Arte no Museu Histórico Nacional. Eu queria muito ser arquiteto, porém desenhava mal (meu irmão mais velho desenhava muito bem). Mas descobri a História da Arquitetura. Eu já era ótimo aluno de História e resolvi que queria estudar História da Arquitetura. E como a Arquitetura é um ramo da História da Arte, percebi que tinha que estudar História da Arte. Foi aí que descobri as questões de patrimônio, de urbanismo e decidi, bem novo, com muita convicção, que era isso que queria fazer.

Terminei o curso com 15 anos. Foi com o professor Almir Paredes no Museu Histórico Nacional, e daí em diante eu não parei de fazer cursos deste tipo. Uma vizinha era tia da professora Sandra Alvim, da História da Arquitetura da UFRJ, muito saudosa, querida, e eu

---

\* Depoimento a Laura Nery (UERJ), Cláudia de Oliveira (UFRJ) e Lúcia Ricotta (UNIRIO) em 22/09/2015.

passei a trabalhar com ela. À noite, ela dava aula na Universidade Santa Úrsula. Eu organizava os slides na casa dela, sábado e domingo. Era uma alegria enorme. Depois, comecei a participar das aulas. Ela trabalhava com dois projetores e tinha um séquito, as pessoas disputavam quem carregava o projetor! Eu era um menino, o “mascote” que ela adotou. Foi Sandra quem sugeriu que eu fosse estudar História na UFF. Na época, predominava a história econômica: isso tornou difícil me identificar de imediato com o curso de História, mas vi um caminho interessante no campo da teoria da história, da historiografia. Ao mesmo tempo, na graduação, começaram os contatos com história oral e história da fotografia nas atividades ligadas ao Laboratório de História Oral e Imagem, criado pelas professoras Eulália Maria Lahmeyer Lobo e Ismênia de Lima Martins. Aquilo me encantou, ainda que eu não pudesse imaginar que fosse um dia trabalhar na UFF e, justamente, que seria parte do Laboratório.

## Arquivos e fontes

Percebi também que o estudo da história da imagem permitia olhar para o mundo da arte de outro modo. Fui me aprofundando e fazendo mais cursos, sempre achando que as abordagens formalistas, em voga então, eram muito esquematizadas, estabelecidas, davam pouco espaço para a inovação. Naquela época, em meados dos anos 1980, a grande novidade – que eu diria que estava justamente se completando – era o ciclo dos estudos do barroco e do rococó, especialmente no Brasil, que considero a grande contribuição historiográfica no campo dos estilos que a nossa história da arte ofereceu. Foi um momento muito fértil na História da Arte no Brasil, especialmente na compreensão da pluralidade do que é a história dos estilos, de como estes são vividos de formas diferentes... Naquela época, também se falava muito das relações entre o Brasil e a Boêmia, conexões que não eram tão óbvias, naturais – era um tema instigante, afinal o que é que tem a Boêmia a ver com o Brasil, que era de colonização portuguesa? O debate estava marcado por essas questões, num contexto em que muita gente estudava em profundidade. E achei que não tinha espaço para que eu, particularmente, dissesse algo de novo. Então, meu primeiro movimento foi estudar a pintura histórica, o que foi muito importante para mim.

Por volta de 1985, estagiei no Museu da Cidade, depois, na Casa França-Brasil, num projeto que era, sobretudo, de catalogação e referência. Nessa ocasião, conheci muitos acervos para descrever, identificar, encontrei elementos que permitiam relacionar a história do Brasil com a da França, por exemplo. Estava tendo início, então, um projeto muito inovador que consistia em constituir uma base de dados sobre as relações Brasil-França, cujo objetivo era interligar-se com outra base de dados na França, liderada pelo professor Mario Carelli, no Centro Georges Pompidou. Aqui, no Rio, o projeto foi sediado pela Casa França-Brasil e, depois, foi “herdado” pelo Instituto de Altos Estudos da USP, onde passou a ser coordenado pela professora Leila Perrone-Moisés. Na origem, o projeto era coordenado por Darcy Ribeiro, então Secretário de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, e agenciado pela Fundação Roberto Marinho. Na época, vivíamos os primórdios da internet e esse projeto já avançava na

possibilidade de fazer a conexão por satélites, algo realmente moderno. Foi uma grande experiência: entrei, por exemplo, no catálogo de gravuras do Museu Nacional de Belas Artes, conheci o acervo do Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional, revirei obras raras, onde eu mais gostava de trabalhar, e isso marcou muito a minha trajetória.

Mas a experiência só se afirmou no doutorado quando resolvi estudar escultura, um campo que continua pouquíssimo estudado no Brasil. Não acho, aliás, que meu doutorado tenha sido tão criativo, mas, como ninguém tratava do assunto e não havia inovação neste campo, o trabalho foi valorizado.<sup>1</sup>

## Teóricos e eruditos

Nesse percurso, o debate a respeito dos Estudos Culturais, que estava em alta nos anos 1990, não me interessava tanto quanto aquele sobre as fontes na historiografia, talvez por ter me graduado na UFF, que já na época tinha um enfoque voltado para a exploração de fontes. A convivência com a fonte já existia, ainda que muitos modelos explicativos viessem dos teóricos estruturantes, que nem sempre provocavam uma leitura crítica da fonte.

E havia o debate sobre o patrimônio cultural, um campo que ainda não se destacava muito. Uma exceção era a leitura de Pierre Nora, especialmente *Os Lugares de Memória (Les lieux de mémoire)*. Afonso Carlos Marques dos Santos, meu professor na graduação e orientador de mestrado, foi quem me estimulou para a questão do patrimônio histórico. Francamente, o debate entre mentalidades e história cultural que ganhava força então não me mobilizava tanto – em geral, buscavam novos esquemas explicativos, muitas vezes apenas substituindo um por outro. O que me interessava realmente era a erudição: até hoje, colegas que dominam em profundidade um assunto me despertam curiosidade. Por exemplo, eu nunca tive muito interesse por história dos quadrinhos, mas agora que faço parte de um grupo de estudos, fico entusiasmado ao perceber que este é um campo de erudição de gente jovem, de profundo conhecimento sobre a matéria concreta. Já aquele debate (acerca das mentalidades e da história cultural), eu acompanhei porque é da minha geração, mas não quis me encaixar nele. Talvez pela experiência na História da Arte, eu considerava o esquema explicativo interessante até certo momento de sua formação, mas, depois, a erudição é que fazia a diferença.

Creio que minha trajetória me conduziu a um perfil de estudioso da história que não é civilizacionista. Eu nunca fui professor de História da América, História Antiga, Medieval, do Brasil, Brasil Contemporâneo, Brasil Colônia... Pela reflexão teórica e pelo interesse por acervos, fui conduzido a trabalhar com contextos históricos diversos: sempre achei difícil me encaixar nos esquemas disciplinares institucionalizados, nos recortes civilizacionistas. Não me preparei para isso e tive muita sorte de poder me afirmar na área de teoria. Tive uma

---

<sup>1</sup> A tese, intitulada *Imaginária urbana e poder simbólico: escultura pública no Rio de Janeiro e Niterói*, foi defendida na UFF, em 1998, sob a orientação da professora Ismênia de Lima Martins.

formação boa neste campo, que me levou, inclusive por causa da erudição, ao interesse pela historiografia.

Um outro dado pessoal também é importante aqui. Minha mãe era muito amiga da esposa do Jacques Van de Beuque,<sup>2</sup> fundador da coleção do Museu Casa do Pontal no Rio de Janeiro. Foi ele, aliás, quem me apresentou à leitura do antropólogo Luís da Câmara Cascudo. Fui, vários fins de semana, ao sítio que deu origem ao museu. Aquilo me despertava mais curiosidade do que as coisas que eu via na faculdade. Talvez eu fosse movido por um desejo de pergunta, mais do que de resposta. Convivendo com vários personagens, como a Dona Lygia Fonseca Fernandes Cunha<sup>3</sup> e o professor Waldir da Cunha,<sup>4</sup> na Biblioteca Nacional, e o professor Alcides Mafra, ex-diretor do Museu Nacional de Belas Artes, eu percebi que estas pessoas tinham muito a dizer, que conheciam muito, mas era um conhecimento diferente. O próprio Jacques era um amador, um colecionador erudito, e eu gostava muito desta interlocução. Eu me fascinava pela convivência com este mundo dos pesquisadores estudiosos, que tinham um conhecimento construído a partir do domínio dos acervos, mais do que pela interlocução que eu tinha na universidade. Eram pessoas agradáveis, interessantes, eruditas, que me despertavam empatia.

## A descoberta do olhar

Na época, eu estava na graduação, e um tema muito frequente nas pesquisas do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF era a História do Trabalho. A primeira exposição que eu vi, produzida pelo LABHOI, era sobre mulheres nas fábricas, em fins do século XIX. Uma boa discussão girava em torno das roupas. As imagens mostravam aqueles vestidos de armação rodada usados por mulheres que operavam máquinas a vapor. Essas operárias deviam morrer de calor, mesmo aquelas que trabalhavam em Petrópolis, uma cidade com clima mais frio. Lembro-me da professora Ismênia interpretando o gesto da operária, a dificuldade de se deslocar de uma máquina para a outra... Aquilo me impressionou muito. No entanto, não havia enfoque na forma nem no olhar, a atenção recaía na condição da trabalhadora, a reflexão era orientada pela história social, das classes. O destaque da indumentária, o uso da saia, entretanto me fascinou porque quebrava este esquema: uma operária usando uma roupa que lembrava vestes rodadas de "princesa", ao lado de uma máquina... Muitas informações vinham desse dado concreto e, diga-se, perverso.

Desde o contato com a Casa França-Brasil ou quando estudava o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, não há dúvida de que o olhar despertava uma função em mim. Via aquilo como matéria de conhecimento, não só como matéria de gosto.

Em 1985, o fotógrafo e pesquisador Pedro Vasquez lançou seu livro *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Ficou claro para mim, ali, que eu tinha um universo original de pesquisa

<sup>2</sup> Artista plástico e arquiteto francês, que formou o acervo do Museu Casa do Pontal no Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> Lygia Fonseca Fernandes Cunha foi servidora da Biblioteca Nacional, onde chefiou a Divisão de Iconografia e a Divisão de Obras Raras.

<sup>4</sup> Servidor da Biblioteca Nacional, Waldir da Cunha foi chefe da Divisão de Manuscritos.

que era pouco explorado e, sobretudo, que a problematização da questão da imagem não tinha abordagens que dessem conta da minha curiosidade. Aí eu descobri a escultura e descobri que a escultura permitia fazer a crônica da sociedade. O historiador conta história e as fontes permitem a ele problematizar: pode-se fazer, a partir da crônica, não só a cronologia, mas uma aproximação profunda com a dinâmica da sociedade. A crônica possibilita sair do fato isolado para a compreensão de um fato universal.

Em uma das primeiras palestras que fiz sobre escultura, no Museu da República, uma senhora com a filha – uma senhora simples, que morava no bairro do Catete, sem nenhuma inserção profissional específica – me abordou e disse: “Achei tão interessante isso tudo que você falou. Eu agora vou andar pela rua prestando atenção, porque às vezes a minha filha” – que estava do lado dela – “pergunta, e eu sempre digo ‘esse aí que deve ser um ladrão qualquer!’. Agora eu percebi que isso é muito mais interessante, agora eu vou começar a ler as placas”. A curiosidade da senhora foi despertada ao me escutar contando uma história. Parece simples, mas é algo importante: a menina foi junto com a mãe, ela também me escutou, fitando-me com aquele olhinho assim, e eu percebi que ali tinha algo importante, um interesse.

## **Cultura visual como lugar de encontro de vários campos**

O campo da arte, apesar de ser muito presente na vida das pessoas, é pouco percebido, sobretudo na sua dimensão mais profunda, para além de uma questão de entretenimento, de um gosto sem compromisso, que, muitas vezes, é o que é valorizado entre nós. As pessoas talvez não percebam como a presença deste gosto “sem compromisso” compromete a gente precisamente com a ordem da sociedade. Mais do que na história da cultura, eu encontrei, na história da imagem, dos acervos, do colecionismo, da cultura visual, um universo de interrogação que permite juntar coisas aparentemente distintas nas tradições disciplinares.

Não é óbvio que quem estude arte deva estudar revistas ilustradas, e quem estude imagem deva estudar objetos. Não é óbvio que quem estude escultura se interesse por pintura, ou fotografia, enfim. No universo disciplinar e no universo da história da imagem, pela própria ordem disciplinar estabelecida, o olhar se constitui em campos muitas vezes separados. Quem estuda história da fotografia ou história do cinema não estuda história da arte; quem estuda pintura não estuda escultura; quem estuda o contemporâneo não estuda o antigo... Os campos disciplinares tendem à especialização restritiva.

A fotografia de paisagem da virada do século XIX para o XX, por exemplo, tem um diálogo direto com a pintura de paisagem, e acho que não é possível interrogar uma coisa sem levar em conta outra. Esta relação, entretanto, pode ser estabelecida se você abrir mão da interrogação sobre o meio técnico, da biografia dos personagens, da história da pintura e da fotografia. Você pode buscar elementos de cruzamento, e o elemento principal é o olhar. A desnaturalização do olhar apareceu como problema de fundo ao longo de minha trajetória de

estudo. E me confortou muito, porque até então eu me achava muito dispersivo, estudava coisas que não se “juntavam”. E percebi então uma problemática maior que permitia explicar porque é que era possível se interessar por coisas diferentes, articulá-las; como afirmei antes, eu não me enquadrava nos recortes civilizacionistas, o que, em muitas situações, me deixava como interlocutor de fora, um “visitante”...

Assim, quando eu falava de pintura, tinha alguns interlocutores, quando eu falava de outra matéria visual, tinha outros. Tive a sorte de viver numa geração em que não só eu mas também outros colegas começamos a perceber que a interrogação sobre a cultura visual nos permitia criar um universo de aproximação e de interlocutores interessados em uma mesma problemática, criando um espaço novo, compartilhado, de diálogo e de troca de experiências de pesquisa. Fui muito feliz nessa experiência geracional, encontrei um universo de pessoas que viviam o mesmo desconforto. Não que o desconforto tenha acabado, mas pelo menos sei que não sou um exilado no universo disciplinar. O conhecimento sempre gera angústia, não é? Essa deve ser a mesma experiência que outros campos têm quando vão fazer pesquisa. E cada um vai se adaptando.

## **Cultura visual: inovação e institucionalização**

Acho que o interessante da cultura visual é não ser um campo disciplinar institucionalizado, não ter um lugar único na instituição acadêmica. Nos Estados Unidos existe um movimento para construir uma disciplina e um lugar institucional próprio, peculiar. Eu, pessoalmente, gosto da ideia de que a cultura visual é um campo de encontro de tradições disciplinares distintas, aberto à troca de experiências diversas. Gosto de encontrar colegas que vêm da experiência da História da Arte, os de Letras, Sociologia, Comunicação, História, às vezes História do Brasil, Colonial ou Contemporânea.

Quem se encontra nesse campo está se desgarrando de sua terra de origem: são pessoas que, em sua trajetória profissional, provavelmente têm uma experiência enquadrada disciplinarmente, do ponto de vista institucional, do departamento, da pós-graduação, de linhas de pesquisa, que nem sempre prevê a sua fundamentação neste diálogo multidisciplinar. Isso pode dar a sensação de que se está num continente à parte, mas sempre móvel. Cada um volta para seu lugar institucional, diferente, e isso enriquece muito.

Não gosto da ideia de criar outro nicho disciplinar, mas isso implica, naturalmente, em problemas ao buscar a institucionalização da cultura visual e vê-la reconhecida em cada um dos universos disciplinares estabelecidos. Quase todos os temas de pesquisa, por outro lado, são, pelo menos quantitativamente, marginais: pense em história romana... Entre nós, a maioria dos docentes é professor de História do Brasil Contemporâneo... Mas há outra diferença: a História de Roma é um clássico da historiografia, enquanto o estudo da história da imagem e da cultura visual é um campo de inovação. O potencial dela está justamente no fato de que ela é inovadora. Se ela se institucionalizar, é claro que pode se favorecer muito, mas vai perder esta conotação de lugar de inovação. Hoje, na UFF, eu tenho uma interlocução

muito próxima com meus colegas de História Antiga, porque a fonte visual é uma tradição desse campo, e eles estão buscando abordagens que vão além da iconografia.

Eu gostaria que também a iconografia fosse levada mais a sério nos estudos contemporâneos. Mas há um preconceito: às vezes a pessoa chama de iconologia o que ela faz, quando se trata de pura iconografia. Já no campo da História Antiga, falar de iconografia é muito tradicional, você não precisa se justificar. Eu não vejo isso como um prejuízo do campo dos estudos da cultura visual e da imagem. E que ela seja capaz de atravessar a História da África, a História Contemporânea, Moderna, os campos da Comunicação, da Arte, das Letras... isso tudo mostra o potencial de inovação, consolidando o campo disciplinar tradicional para inovar em outro território. Eu não defenderia buscar um programa de pós-graduação específico, mas proporia que se faça história e cultura visual, letras e cultura visual, comunicação e cultura visual, que se formem linhas de pesquisa dinâmicas, que sejam abertas a superar o seu próprio arcabouço conceitual. Espero que a próxima geração trabalhe com outros instrumentos conceituais. Eu acharia isso o sucesso do campo.

O enrijecimento esgota o potencial de inovação e aí começa a máquina da autorreprodução, que é prejudicial para o próprio campo de conhecimento. Expandir é bom, como potencial de mudança. É deste modo que se preserva certo lugar crítico, que não vai ser um lugar de liderança, porque não está na ordem institucional, mas fica como uma bancada crítica no campo da construção de conhecimento a partir da inovação.

## **Cultura visual no Brasil contemporâneo**

O Brasil tem produzido trabalhos interessantes em cultura visual. O país está “antenado” com o movimento internacional de um modo geral, e a gente consegue absorver dimensões inovadoras... No início da década de 1990, numa exposição no MoMa, em Nova York, intitulada “High & Low”, mesmo não tendo estado lá, eu vi, pela primeira vez, o grafite sendo colocado ao lado da criação consagrada da arte contemporânea. O catálogo da exposição é tão importante que foi reeditado. Esse tipo de abordagem tem muita presença no Brasil – estudos que muitas vezes são identificados com a circularidade cultural, com a própria questão da cultura popular. O Rio de Janeiro tem o Museu de Imagens do Inconsciente Nise da Silveira e o Museu do Artur Bispo do Rosário. São coleções poderosas, conhecidas internacionalmente e que, em termos numéricos, talvez sejam maiores do que a coleção de Arte Bruta do Dubuffet, na Suíça.

As coleções de arte popular, principalmente no Museu Casa do Pontal, têm uma repercussão internacional comparável à de poucos lugares, assim como o Museu de Arte Naïf. São coleções que exigem um trabalho museológico diferente. O Museu de Arte Naïf tem um trabalho educativo voltado para bebês, que tem despertado interesse internacional. Quantos museus do mundo já fizeram um trabalho educativo com bebês? Um projeto que na verdade não é bem para o bebê, é para a família, porque o bebê não pode ir sozinho, tem que ir com o

pai e a mãe. Isto é um trabalho importantíssimo em termos educativos, uma provocação muito positiva.

Podemos encontrar vários motivos que explicam o sistema de arte no Brasil hoje, como a mobilização de capital e assim por diante, mas ter chegado a um Inhotim<sup>5</sup> – e ninguém fez algo como Inhotim antes – mostra que a cena artística no Brasil é realmente interessante e importante. O FotoRio, no Rio de Janeiro, por exemplo... Existem centros de estudos de fotografia, acervos fantásticos em grandes cidades do mundo. Mas um movimento como o do FotoRio é raro. E não é à toa que isso está projetando internacionalmente a fotografia no Brasil. O Milton Guran, que é pesquisador associado do LABHOI-UFF e Coordenador do FotoRio, está levando a produção nacional para fora. O movimento parte dos fotógrafos, dos produtores culturais e reúne não só gabinetes de fotografia estabelecidos e conhecidos, com certa projeção social, mas oficinas de imagem que estão sendo feitas nas favelas do Rio de Janeiro hoje.

Esses diálogos entre esferas de criação cultural enriquecem o sistema de arte. No caso dos museus cariocas, a criação do Museu da Maré pode, talvez, ser comparada com o que aconteceu, em certo momento, com o District Six Museum na Cidade do Cabo, na África do Sul. O Museu da Maré tem uma coleção mutante, os objetos são das pessoas, que, quando querem, levam a peça para casa, e no dia seguinte vem outro e traz outra peça para incluir na coleção. O nível de inovação tem despertado interesse, curiosidade da comunidade museológica. Certos aspectos nem sempre cabem no esquema institucional de arte, por não serem vendáveis, não são financiáveis.

## O combate pelo fato – a dinâmica histórica do olhar

Apesar de eu nunca ter feito nada de muito profundo sobre *O Último Tamoio* [1883], ele até hoje é um quadro que me encanta pela forma. Acho que ninguém ressaltou, por exemplo, a composição em diagonal, que é uma inovação na pintura brasileira, algo pioneiro na obra de Rodolfo Amoedo. Ao mesmo tempo, o mito indígena representado ali, que tem muito a ver com a história do Rio de Janeiro, é pouco valorizado na historiografia e na ideia, em geral, da história da cidade. No senso comum, na memória urbana, a presença indígena, quando mencionada, é muito secundária. O Rodolfo Amoedo, para mim, ainda não foi devidamente valorizado pela diversidade de sua obra, pela diversidade de diálogos. Ele fez *O Último Tamoio*, que é uma leitura da história da fundação da cidade baseada na guerra da Guanabara, que levou à dizimação do índio, uma leitura da presença indígena na região e da sua submissão ao domínio colonial. E também fez a famosa *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro no morro do Castelo*, o painel que fica na Câmara dos Vereadores, por trás da tribuna da presidência dos trabalhos. Amoedo pintou essa tela em 1922, quando o morro desapareceu. O tema da morte acompanha a sua leitura da história. Quando foi pintado, *O Último Tamoio*

---

<sup>5</sup> O Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, abriga obras e galerias permanentes de arte contemporânea.



concorreu com a *Fundação da Cidade do Rio de Janeiro*, do Firmino Monteiro, que retoma a imagem de *O descobrimento do Brasil*. O Rodolfo Amoedo concorre com a leitura que o Firmino Monteiro propõe, no início da década de 1880, da história da cidade do Rio de Janeiro... e, no fim de sua trajetória, volta ao tema do seu concorrente, só que em 1922, quando o morro era vítima, como o índio foi.

O Rio de Janeiro é muito pictórico. Quando Firmino Monteiro representa a fundação da cidade, do outro lado, no fundo da paisagem, está o Pão de Açúcar. Quando o Antônio Parreiras volta ao tema da fundação da cidade e representa a morte de Estácio de Sá, o que vemos do outro lado da Urca? São as montanhas, o Corcovado, os morros que conduzem ao Castelo. A disputa de leituras sobre a história da fundação do Rio de Janeiro pode ser entendida historiograficamente como este combate pelo fato, como chamei, em certa ocasião, que se expressa claramente na pintura. Na hora em que muda o ponto de vista do acontecimento, a paisagem que se apresenta é invertida: o combate pelo fato passa pela disputa de olhar. Quando você mostra isso, as pessoas entendem que a história da fundação do Rio de Janeiro não tem uma leitura só.

É um pouco como em *O Domingo de Bouvines* do Georges Duby. Quando você traz um fato histórico para a pintura, não há quem não entenda isso muito claramente – história é a leitura do acontecimento. N’*O Último Tamoio*, o centro tem que ser o índio. Na *Morte de Estácio de Sá*, evidentemente é o Estácio, que não é índio e morre flechado, só pode ser uma flecha de índio, os elementos se invertem. Quando você olha o *Morro do Castelo* do Firmino Monteiro, os personagens estão todos em posição estática. N’*A fundação da cidade do Rio de Janeiro no Morro do Castelo* do Amoedo, você percebe uma marcha em andamento, que entra pelo portal da fortaleza: o primeiro personagem da marcha é o índio, e os últimos, naturalmente, são homens de outra época, é a marcha da história. Você vai atravessar um portal e não sabe o que tem do outro lado, mas você sabe que o morro está desaparecendo e que aquele portal vai cair... O vazio do portal é... gigante: não é só entrar em uma fortaleza, mas num futuro em aberto. Diante do olhar, o combate pelo fato é muito concreto – você vê o jogo de cor e luz. Tudo isso vai abrindo uma interrogação que entusiasma.

Não sei se o meu entusiasmo contagia o meu interlocutor, muitas vezes as pessoas olham e não veem. Quando você trabalha com a imagem e a história do olhar, e a gente explica as práticas da cultura visual, você faz as pessoas se fascinarem, sobretudo por esta experiência de que nem sempre aquilo que você vê, você enxerga. E quando você enxerga, parece que o olhar se transforma, começamos realmente a ver as coisas... Isso está na sensibilidade. Este jogo de percepção para mim é fascinante, está aí o centro do estudo da cultura visual. Ela é muito tátil, para usar uma expressão sensível, mobiliza até o olfato a partir do olhar. Ela mexe com o próprio corpo e por isso se torna muito acessível quando se revela.

## Cultura material e cultura visual: o objeto no museu

Quando a gente fala de cultura visual, a gente fala de coisas, mas nem sempre das mesmas. Há quem fale de cultura visual como domínio da cultura contemporânea, onde as mídias tomaram conta de tudo e onde a gente vê as expressões visuais o tempo todo. Há quem sublinhe a ideia de cultura visual para demarcar o mundo do centrismo ocular definido sobretudo a partir do Renascimento e que resumiria um pouco a experiência da história dos sentidos ocidental, na qual o olhar se afirma como o determinante diante dos outros sentidos, especialmente pela validação no processo de conhecimento. A própria experimentação, a ideia da observação como princípio básico do conhecimento científico, por exemplo, seria uma tradução deste centrismo ocular. Acho estas definições interessantes, ajudam a gente a problematizar o mundo contemporâneo, a cultura ocidental, mas eu me interesso mais pela ideia de que a cultura visual é o estudo das práticas de olhar e que nem sempre a prática de olhar é aquela que domina os sentidos na experiência histórica.

Eu diria até que na tradição ocidental, por mais que alguém goste de insistir no centrismo ocular, ele sempre se traduz na expressão escrita: quando a gente demarca a presença do olhar, a primeira coisa é fazer isso de forma escrita. Uma das coisas interessantes no estudo das práticas do olhar é que o olhar é uma experiência histórica dinâmica, ao contrário destas demarcações da cultura visual para o mundo contemporâneo, ou de síntese da cultura ocidental, que eu acho que são esquemas estruturantes poucos processuais.

Ao investir no estudo da prática do olhar, a gente valoriza a dinâmica histórica, porque, ao longo do tempo, as formas de olhar vão se alterando e, como no exemplo da *Fundação da cidade*, o olhar é dinâmico, é sempre um campo de disputa. Não existe uma forma única de praticar o olhar, mesmo quando tratamos de um gênero muito disciplinado, que é a pintura histórica. Mesmo quando dizemos que o olhar é hegemônico em relação aos outros sentidos, nem sempre nos preocupamos em sublinhar a relação do olhar com os outros sentidos, porque partimos do pressuposto de que ele é hegemônico. Mas eu me pergunto, por exemplo, se alguém consegue olhar um programa de culinária na TV sem salivar. Quanto melhor for o olhar, mais ele vai ser capaz de despertar outros sentidos.

Hoje me interessa buscar a relação das linguagens e dos sentidos, procurando justamente perceber como o olhar e a letra se encontram e como um estimula o outro. Nas minhas pesquisas mais recentes, estudo como a cultura material se relaciona com cultura visual, sobretudo no processo de patrimonialização. Por exemplo, a colher de pau, quando foi inventada, não era feita para olhar, mas para cozinhar. Quando ela entra na vitrine do museu, ela termina o seu valor e passa a ter outro que, em geral, é chamado de simbólico, mas que só pode ser afirmado pela operação de ver. Neste momento, a colher é um objeto de cultura material, mas o que está na vitrine, sendo operado, é a cultura visual, é a nossa capacidade de tirar aquele objeto de seu lugar utilitário original para outro lugar, que é o lugar da patrimonialização da cultura material. E, naquele momento, não estamos mais operando a cultura material, estamos no território da cultura visual. A exposição no Museu de Artes e

Ofícios de Belo Horizonte é linda, artística. Nela, a cultura material é o elemento de base da construção do olhar, mas a operação que estamos fazendo é dar visibilidade ao objeto porque ele não tem mais uso.

Parece contraditório, mas, no campo da cultura material, a colher de pau, os instrumentos de trabalho são invisíveis. São os autores sobre a cultura material que dizem isso. O instrumento trazido para o museu tem que se tornar visível. A gente não pega mais o objeto. A gente olha a colher de pau, ela se transforma num ponto de observação. Uma questão é saber se esta colher começa a te observar também. E isso por sua vez conduz o olhar sobre ela: a interrogação ressalta o plano dinâmico da história, a dimensão processual da sociedade... e permite combinar coisas, numa operação de cruzar elementos que normalmente não são cruzados.

Eu comecei a perceber que, no mundo dos museus, existe esta temática da cultura visual forte exercida sobre objetos prosaicos. Quando o objeto vai para a vitrine, deixa de ser prosaico e começa a ter um valor, uma aura que não possuía no seu lugar de origem. Isso coloca uma ordem de questões que não têm mais relação com a cultura material. É como quando se deixa de perceber que o valor de uso de uma tela de um pintor famoso num museu é dado por sua capacidade de exposição, de mobilizar olhares, logo, trata-se de um objeto que nasceu para ser olhado! Nos museus, isso é muito esvaziado, porque nem sempre se olhou os objetos do mesmo modo, nem sempre estes objetos estiveram nos mesmos lugares de exibição e nem sempre eles dialogaram com as mesmas peças que estão ao redor deles.

Existe uma hierarquização do quadro do artista do museu. No ateliê, às vezes, ele está num canto, até achar um comprador. E como é que ele vira a estrela dentro de um museu público? Por vezes as obras não são feitas para serem vendidas. É o caso dos nus femininos de Antonio Parreira. Ele nunca vendeu um desses nus. Tem uma obra desta série que ele entregou para o Oliveira Lima expor nos Estados Unidos. Mas ele nunca vendeu nenhum nu, apesar de ter sido premiado nos salões da França com eles. Em compensação, ele fazia milhares de cartões-postais de seus nus – tem um que tem 24 mil ou 28 mil exemplares – e vendia pelo mundo inteiro. O quadro, ele não vendia. O nu, ele fazia para os salões na França; no Brasil, ele entrava no salão com telas de florestas.

O Museu Parreiras agora está fechado, mas vai reabrir em breve. Qual é a estrela de lá? São os nus. Mas o que é valorizado? São as matas, com as quais ganhava prêmios nos salões do Brasil, e é isso que está no Museu Nacional de Belas Artes. E, ao contrário, o que tem de mata no museu dele são apenas estudos. O que ele guardou na sua coleção foi o que não vendeu aqui, o que não foi premiado aqui.

É um exemplo de como a obra do artista ganha apropriações muito diversas, e a obra de arte também tem uma dimensão de cultura material. Ela circula na sociedade, é usada, serve para padrões de inserção, dialoga com outros objetos... Não dá para falar do nu do Parreira sem falar dos postais, que era o que ele vendia, o objetivo principal: ganhar medalha para legitimar a imagem e produzir os postais.

## Erudição e a biografia do objeto

Esquemas teóricos da disciplina não devem ser desprezados, mas temos que ter consciência de que eles são provisórios, que não bastam, trazem novos problemas que vão exigir a renovação dos próprios esquemas. Voltar às vezes a estes esquemas é bom, principalmente para os antigos, aqueles que saíram de moda, porque eles permitem rever questões que não estão sendo trabalhadas e que talvez sejam relevantes. Quando a gente domina estes esquemas teóricos, mas não aposta neles integralmente, eles se enriquecem confrontados com as matérias de conhecimento que a gente investiga. Este diálogo fomenta a inovação, mas, para isso, é preciso ter erudição.

Para mim, erudição significa sobretudo não reduzir o objeto de estudo, o estudo da imagem, a ela mesma. A erudição significa colocar em diálogo, considerar qual o diálogo que a imagem estabelece em sua criação, na sua circulação, qual sua procedência, em que parede ela estava, para qual ela foi...

As ciências auxiliares da história, de um modo geral, caíram em descrédito. Eu tenho tido vontade de voltar a valorizá-las – a numismática, a heráldica, a sigilografia, a emblemática. São fundamentais para quem lida com imagem e com objeto. A procedência do objeto, por exemplo, é uma categoria da museologia que se está retomando. Nos catálogos dos museus, hoje, você sabe o tamanho do objeto, o autor, mas não sabe como ele chegou ali. A tradição da descrição museológica anula a biografia do objeto. A procedência dimensiona eruditamente o objeto, é algo que não está escrito nele, não é explícito, que só se conhece pela história do objeto.

Pense no que estávamos tratando antes, em que parede o quadro esteve exposto, o que estava ao lado, quem olhava para ele, se ele ficava no quarto ou na sala... No quarto, ele só pode ser visto por quem frequenta o quarto; na sala, pelas visitas. Faz muita diferença: na sala, em geral, ficam quadros ou telas menos polêmicas, aquelas que são cartão de visita. No quarto, às vezes, fica a tela que ninguém valoriza muito, porque é pequena, ou é de um pintor que não é consagrado, mas o dono da casa conhece arte e o escolheu... É ali que você vai descobrir a intimidade do dono da casa. E, às vezes, é este quadro que um belo dia vai parar com destaque na parede do museu.

Se você não conhece o poema *A confederação dos tamoiros* de Gonçalves de Magalhães, você não entende *O último tamoio*, assim como *O descobrimento do Brasil* de Vitor Meirelles se inspira na Carta de Caminha. A fonte não se esgota nela mesma e não só na pintura, isso ocorre também na escultura, no objeto museológico, em qualquer fonte inclusive escrita. Esta é produto do campo de criação e de experiência que a envolve. Por exemplo, a documentação administrativa, com a qual eu trabalhei muito tempo, a documentação colonial: se você não conhece a diplomática, a história dos tipos documentais, a comunicação administrativa, você não domina uma dimensão valiosa da fonte.

Na Época Moderna, a documentação administrativa era muito bem disciplinada: não era qualquer um que fazia, havia o escrivão. Assim, se você quer estudar um determinado súdito,

você terá que procurar o requerimento. O pesquisador não vai buscar uma carta, porque o súdito não se expressa em carta. Isso faz com que você entenda algo além do que está escrito na fonte. Assim surge um contexto.

Ser escrivão era uma tradição familiar. Certas práticas de produção escrita na comunicação administrativa, por exemplo, têm mais a ver com a história da família do que com a história do estado. Os “garranchos” do escrivão, as minutas que ele fez, os bilhetes, são quase uma comunicação interna da família. Aquele homem que sabe escrever muito bem, quando faz um garrancho, está fazendo uma comunicação interna com a família, pois aquilo é uma anotação para poucos entenderem. A produção do documento formal de estado precisa ser entendida como a história da profissão do escrivão, que passa pelo domínio do ofício, pela posição de uma família. E que este ofício pode até ser um privilégio, dependendo das relações que aquela família tem no jogo de poder do estado. E isso permite despertar a interrogação que o documento, em sua individualidade, não apresenta.

Os meninos que entendem de história em quadrinhos sabem quem os lia, onde eram produzidos, como eram rodados nas gráficas; sabem por que é que o Hulk ficou verde: o personagem não foi feito para ser verde, foi um desafio gráfico, técnico, definir a cor do Hulk... Quando você sabe o que é o problema do contorno e da mancha, quando se entende o que significa o fato de o artista não estar ali, assinando o desenho, porque aquele quadrinho é produto de uma oficina de criação... isso constitui uma erudição. Na fotografia ou no fotojornalismo, você precisa saber que existe um editor de imagem, um fotógrafo, mesmo quando a foto não é assinada. Esse contexto de erudição precisa ser valorizado para qualquer fonte, não só para os objetos da cultura visual.

Muitas vezes a formação atual do historiador é incompleta. Você vai para a fonte para buscar informação, e ali está dito que vai ter sol, mas outra fonte diz que não vai fazer sol. E agora, por que isso? Isso não está na fonte. É preciso empenho erudito.

**Paulo Knauss:** é professor do Departamento de História e do Laboratório de História Oral e de Imagem da Universidade Federal Fluminense. Foi Diretor Geral do Arquivo Público do Rio de Janeiro e, atualmente, é Diretor do Museu Histórico Nacional. Organizou, com Marize Malta, o livro *Objetos do olhar: história da arte* (2015) e é autor de *Brasil: uma cartografia*, co-autoria com Cláudia Ricci e Maria Chiavari, de 2010, entre outras publicações.