

---

**Paulo Knauss de Mendonça** é professor adjunto do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde atua também nos programas de pós-graduação em História e em Ensino de História, colaborador no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos de Arte. Também pela UFF, doutorou-se em História em 1998, com a tese intitulada “Imaginária urbana e poder simbólico: escultura pública no Rio de Janeiro e Niterói”. Em sua trajetória de pesquisa, dedicou-se ao estudo das relações entre arte, imagem e cultura visual, bem como aos campos da memória e do patrimônio cultural. Tem vasta experiência no campo da gestão cultural como diretor do Museu Histórico Nacional (MHN), de 2015 a 2020; diretor-geral do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (Aperj), entre 2017 e 2014; e, atualmente, diretor do Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Nesta conversa com os editores do dossiê “Arquivos, museus e bibliotecas como espaços de produção de conhecimento”, Paulo Knauss contou um pouco da sua trajetória acadêmica e da sua experiência à frente dessas instituições culturais e patrimoniais.

---

**[Ana Paula Caldeira e Carlos Henrique Juvêncio]** Paulo, gostaríamos de começar perguntando sobre quando você começou a sua relação com os museus, os arquivos e as bibliotecas. Foi a partir da sua formação como historiador ou é anterior? Tem alguma relação com o seu ambiente familiar?

**[Paulo Knauss]** A pergunta de vocês tem um caráter pessoal, ou seja, ela vai me levar um pouco à minha história. Eu sou filho de pais mais velhos. Minha mãe tinha 40 anos e meu pai 48 quando eu nasci. Portanto, eles são pessoas anteriores à Segunda Guerra Mundial, e são, também, imigrantes. Eles têm uma história com o passado deles que distingue um pouco as relações familiares, porque eu conheço minha família mais por história do que por ter convivido no dia a dia com ela. Mas eu tenho uma relação muito afetiva com a minha família, que é marcada, sobretudo, pelas memórias dos meus pais.

Meus pais são personalidades de origem humilde, que fizeram uma carreira bonita e que tinham como valor principal a educação e os “bons modos”, como dizia minha mãe. Então, eu acho que eu posso atribuir esse interesse um pouco a essa origem e à preocupação em falar sobre o passado. Mas, para mim, é muito importante um acontecimento: eu perdi meu pai aos 14 anos e sofri uma certa situação de depressão. Eu não tinha essa consciência, pois era muito garoto para isso, mas todo mundo me protegia de algum modo. O meu irmão me levou para fazer um curso de história da arte com ele no Museu Histórico Nacional – e foi aí que eu descobri o Museu Histórico Nacional. A partir de então, eu descobri que eu queria trabalhar com patrimônio cultural. Além disso, eu tinha uma vizinha, cuja sobrinha era professora de história da arte na Faculdade de Arquitetura e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Naquele tempo, os professores de história da arte usavam slides, então, eles tinham que identificá-los, arrumá-los para as aulas, preparar os carretéis etc. Eu era o garoto que fazia isso, era o vizinho que gostava de escutar as coisas, saber das coisas. Comecei a ajudar a saudosa professora Sandra Alvim,<sup>1</sup> que foi uma das grandes pesquisadoras do barroco no Rio de Janeiro. Em especial brasileiro e latino-americano, mas, especialmente, no Rio de Janeiro, que foi tema da tese de doutorado dela. Eu comecei, assim, a me dedicar a organizar os slides (uma coisa que não existe mais hoje em dia!) e a frequentar as aulas dela na Faculdade de Arquitetura. Isso eu ainda estava na escola, no segundo grau, como se dizia

---

<sup>1</sup> Estudiosa do Barroco no Brasil, Sandra Alvim foi autora, dentre outros, do livro *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro* (Editora UFRJ).

na época. Ela dava aula na Universidade Santa Úrsula também e, então, eu comecei a me envolver com esse campo, inclusive com os alunos dela e seus trabalhos de pesquisa. Eu era o “mascote”, aquele que andava junto. Depois, eu entrei para a faculdade e continuei apoiando os trabalhos dela, mas menos, porque eu comecei também a estagiar, arrumei emprego etc.

Então, foi na fase da adolescência que a ideia de me dedicar ao mundo do patrimônio cultural se consolidou, basicamente pelo contato com o Museu Histórico. Devo muito a Almir Paredes,<sup>2</sup> com quem eu fiz vários cursos, também professor de história da arte da Escola de Belas Artes da UFRJ, e à professora Sandra Alvim, que foram inspirações que eu segui de perto. Eu fiz vários cursos com o professor Almir e com a professora Sandra Alvim. Infelizmente, ela faleceu muito cedo de um câncer, mas eu acompanhei durante alguns anos os trabalhos dela e foi nesse momento que se consolidou essa minha convicção.

Na verdade, eu não queria estudar história. Queria estudar história da arte, mas não existia este curso entre nós. Então, foi a própria professora Sandra Alvim, que também era formada em história e em educação artística, que me disse: “Não, vai estudar história!”. Ela recomendou, inclusive, como eu deveria me preparar, o que foi um pouco atravessado pelas marcas da minha geração, porque eu entro na faculdade ainda no período da abertura política. Era um momento de efervescência política em que os jovens participavam muito, uma época em que o movimento estudantil estava muito mobilizado. Então, quando eu entrei para a Faculdade de História, os conteúdos eram muito diferentes daqueles que eu gostaria de estudar, mas eu sempre gostei de estudar de tudo. Sempre fui curioso. Envolvi-me com muita coisa, mas nunca perdi esse foco no campo do patrimônio cultural, tanto que meu primeiro estágio foi no Museu da Cidade. Depois, eu fui trabalhar na Fundação Roberto Marinho como estagiário na Casa França-Brasil, que, naquela altura, era o projeto original do Darcy Ribeiro. Basicamente, a construção de um centro de referência documental. Para mim, foi uma experiência extraordinária, porque a minha tarefa era visitar várias instituições guardiãs de coleções, arquivos, acervos em geral, e identificar e mapear as relações Brasil-França a partir das coleções existentes e das peças existentes nas coleções. Em função disso, eu atuei muito na seção de obras raras da Biblioteca Nacional, o lugar que até hoje eu me sinto mais à vontade no mundo da pesquisa. Conheci o Itamaraty, o Arquivo Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico me dedicando a esse levantamento de dados. Foi uma experiência

---

2 Almir Paredes Cunha foi professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

extraordinária, pioneira, porque todo o trabalho era feito com base na informática. Naquela época, a gente tinha aquelas telas verdes de computador e não havia ainda o Windows. Então, era tudo por códigos. Mas, para mim, foi uma experiência extraordinária, porque, no momento inicial da minha formação, eu convivi com o que havia de mais inovador na gestão da informação naquele momento. Para vocês terem uma ideia, naquela altura não tinha internet, então, esse trabalho era feito a partir de um sistema conectado na França via satélite e tinha uma equipe na França e outra no Brasil alimentando uma base de dados conjunta. Era um projeto para aquelas fantasias ambiciosas do Darcy Ribeiro. Foi uma experiência muito interessante, que não deu muitos frutos. O que sobrou dessa base, que eu saiba, hoje está no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (USP) e durante muito tempo foi administrado pela professora Leyla Perrone-Moisés.<sup>3</sup> Mas, para mim, foi uma escola extraordinária, porque eu conheci muitos acervos, já preparado para essa convivência com a informática, o que, naquela altura, era uma aventura pioneira. De certo modo, esse foco na informática e na tecnologia da informação acompanhou toda a minha trajetória.

Eu sou uma pessoa um pouco múltipla, então, eu sempre tive também muita vontade de ser professor. Acho que sou uma pessoa muito feliz, porque consegui combinar na minha trajetória profissional essas duas vocações. Cheguei a fazer um teste vocacional na época, quando eu era adolescente e precisava me preparar para o vestibular. O teste indicou arquivologia e, em segundo lugar, museologia. Naquela altura, acho que ambos eram campos menos academizados. Eu era um garoto que gostava muito de ler, tinha uma boa formação básica, tinha uma casa que valorizava muito isso, porque a vida dos meus pais foi baseada nisso e a grande herança que eles investiam nos filhos era a educação. Eu convivi com pessoas também acadimizadas: a professora Sandra Alvim e o professor Almir Paredes. Então, a história terminou sendo a opção acadêmica para me dedicar ao patrimônio cultural.

**[Ana Paula Sampaio Caldeira e Carlos Henrique Juvêncio]** *Você se graduou em história pela UFF em 1987. Sua dissertação de mestrado, defendida em 1990, tem como tema a França Antártica e a afirmação do domínio lusitano na América. Em que momento da sua formação o patrimônio, os museus e as coleções foram percebidos como objetos de estudo?*

---

<sup>3</sup> Leyla Perrone-Moisés é professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

**[Paulo Knauss]** Em geral, as pessoas conhecem o meu trabalho de mestrado pela versão publicada em livro (Knauss, 1991), que foi uma adaptação da minha dissertação para a Biblioteca Carioca e se caracteriza como um livro de história sobre a França Antártica. Mas a minha dissertação de mestrado tem como título principal “Combate pelo fato” e é, na verdade, uma pesquisa de historiografia, na qual eu procurava fazer um exercício teórico muito singular, uma ousadia juvenil. Eu procurei fazer um exercício sobre a palinódia socrática na historiografia. A palinódia é discutida em *Fedro*, de Platão, e o argumento principal é a ideia de que, no diálogo, você tem sempre duas posições. A partir desse confronto de posições, é possível construir uma terceira posição. A questão fundamental reside nos elementos que estão em jogo, ou seja, no fato de que, com os mesmos elementos, você pode construir interpretações distintas. Eu fiz exatamente isso em relação à França Antártica: caracterizei a historiografia francesa e a historiografia do ponto de vista português, procurando construir uma palinódia. A palinódia foge do ponto de vista do confronto, pois ela é marcada por um elemento novo, que desarruma os elementos da interpretação. No meu caso, o argumento foi que a disputa colonial não era só entre franceses e portugueses, mas era também uma disputa com indígenas ou entre indígenas. Isso desenvolve uma leitura sobre o fato, não como invasão estrangeira, mas como processo de conquista. Então, na verdade, a minha pesquisa de mestrado se favoreceu da minha experiência no projeto da Casa França-Brasil, onde eu fui responsável pela documentação e pelo levantamento de todo o material relativo ao século XVI, especialmente à França Antártica. Eu conhecia muito bem esse material e, como sempre descansei me cansando com outra coisa, nas minhas horas de folga no trabalho eu lia aquilo que eu levantava.

Quando eu li o *Fedro* de Platão e entendi esse princípio da palinódia, eu procurei fazer um exercício disso em relação à historiografia. Agora, na verdade, o meu interesse, a minha fascinação com a França Antártica e o processo de conquista da Guanabara, se relaciona diretamente com o quadro do Rodolfo Amoedo, *O último tamoio*, que é uma leitura de uma passagem do poema *A confederação dos tamoios*, do Gonçalves de Magalhães. Eu me identifiquei com o Gonçalves de Magalhães e com o Rodolfo Amoedo, que me surpreenderam, porque, quando eu fui estudar o quadro, descobri que se tratava de um tema da França Antártica, mas que na historiografia da França Antártica não é citado. Eu estou falando isso dos anos 1980, quando a gente estudava as estruturas das revoluções científicas e falávamos dos cortes epistemológicos. Eu gostaria de ter desenvolvido isso com mais profundidade. Depois, a vida terminou me afastando disso. Como trabalhamos no campo de uma ciência argumentativa,

eu penso que sempre vale a pena voltar ao debate sobre os diálogos socráticos. Muita gente fala da retórica, das tradições da retórica. É um tema que se consolidou no debate da teoria da história e das suas estruturas narrativas. Eu sou daqueles que defendem que a gente deveria voltar aos diálogos e, sobretudo, ao debate socrático sobre a natureza do diálogo. Então, naquela altura, eu pensava em fazer um grande argumento sobre essa lógica do conhecimento histórico como “razão argumentativa”, para usar o conceito de expressão do Chaim Perelman, e buscar a relação com o universo dos diálogos socráticos, salientando essa sugestão de corte epistemológico, que muda o modelo de interpretação a partir da proposta da palinódia. Esse corte epistemológico que eu percebi foi sugerido para mim pelo quadro *O último tamoio*, de Rodolfo Amoedo.

Eu também vejo essa pesquisa toda como um momento em que eu entendi que a arte, ainda que seja uma representação do passado e não possa se colocar no lugar de um discurso necessariamente sobre a verdade do passado, é capaz de desafiar as nossas interpretações sobre ele. Enfim, isso não é propriamente uma problemática que eu abordei na minha pesquisa, mas era uma coisa que, em grande medida, me movia e de certo me move até hoje: o fato de que, muitas vezes, nas interpretações artísticas você encontra mais de interrogação histórica do que na própria historiografia. Hoje, a gente tem falado muito da literatura nos nossos debates teóricos da historiografia, porque tem essa filiação da escrita da história com os gêneros narrativos. Eu diria que esse debate transpõe o domínio da escrita e da história letrada para o domínio das artes visuais, de um modo geral. No fundo, eu elaborei isso de outro modo, no meu doutorado (Knauss, 1998), quando eu estudei as esculturas públicas, especialmente as de caráter de monumento cívico, e caracterizei essa ideia de que o artista, inspirado por um programa artístico de encomenda e na linguagem plástica da escultura, elabora uma operação historiográfica singular, específica. Eu não posso deixar de dizer que isso vem muito da minha relação com *O último tamoio*, que me serviu de inspiração para o mestrado. Essa questão eu só resolvi no meu doutorado e eu diria que é a questão que me agarrou desde então. Eu terminei abandonando um pouco o debate da palinódia e do corte epistemológico para discutir a diversidade das operações historiográficas, que é o que eu defendo sempre.

**[Ana Paula Sampaio Caldeira e Carlos Henrique Juvêncio]** *Gostaríamos de retomar uma frase que você falou na sua primeira resposta, quando se definiu como uma pessoa “múltipla”. Esse aspecto nos interessa, porque, além de professor universitário, você teve uma importante atuação como gestor de instituições culturais. Como foi essa experiência? Que desafios enfrentou naqueles espaços?*

**[Paulo Knauss]** Eu acho que isso tem uma marca de geração. A gente não pode esquecer que a nossa geração é da época da redemocratização do Brasil, quando as instituições estavam sendo reconstruídas ou mesmo construídas. Quando se refere à cultura e à educação, em especial, eu diria que estavam sendo, na verdade, construídas. Todo o sistema de universidade pública que nós temos, por exemplo, foi completamente redefinido ao longo dos anos 1980 e 1990. Eu sou a primeira geração de professores que ingressou na universidade com plano de carreira e, naquela altura, a gente não tinha certeza se ele realmente ia valer a pena, porque era uma novidade. Antes disso, ainda garoto, eu estive muito envolvido com as questões políticas dos movimentos sociais na época dos anos 1980. Então, a gente tinha uma motivação, talvez utópica, de que a nossa geração seria capaz de construir as instituições que o Brasil merecia. Eu trabalhei em ONG, fui alfabetizador de adulto, como se dizia na época, e tudo isso são espaços de construção das instituições e, sobretudo, de construção da possibilidade de garantia de direitos de cidadania. A gente é da época da luta pela Constituinte, pela Constituição, todos esses movimentos de luta por direitos que marcam a década de 1980. Fui professor do estado, fui professor de escola particular, e a escola pública na década de 1980 foi um momento também de transformação do papel daquela instituição entre nós. Eu participei muito ativamente de tudo isso. A nossa geração tinha possibilidades de se engajar em muitas causas. Eu tenho um perfil assim: eu sou entusiasmado, não sou difícil de ser convencido a me engajar em alguma coisa. Talvez um pouco marca de geração, talvez um pouco de marca pessoal.

Eu também sou uma pessoa muito organizada, nem tanto para mim mesmo, mas sobretudo para essas causas. Sou aquele que em uma reunião vira o relator, que vai fazer a ata, que vai fazer o planejamento... Eu não tenho vocação para ser o líder, mas gosto de ser o assessor do líder. Eu não sou uma pessoa de público, porque prefiro ficar um pouco recolhido, mas gosto muito de trabalhar e gosto de organizar e ver as coisas acontecerem. Acho que isso terminou por construir um perfil que me fez também me posicionar nos lugares de decisão. Eu fui coordenador de curso e coordenador das licenciaturas da UFF. Tive um papel muito importante na renovação dos currículos na UFF, no momento da passagem dos anos 1990 para 2000, quando houve o movimento das reformas curriculares. Com isso, eu terminei, também nessa altura, participando muito do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD). Então, eu acho que, de certo modo, eu cheguei nessa posição de gestor um pouco pela característica pessoal de organizar a casa e porque as pessoas valorizavam a minha contribuição. Sempre quando existe uma crise, um problema, é nesse momento que pessoas com meu perfil aparecem.

Ao lado do perfil pessoal e de uma marca de época, acho que esse percurso tem muito a ver também com o fato de que em tudo o que fiz, eu sempre estudei. Eu gosto de estudar. Adoro a internet hoje, porque eu me deito com o meu tablet e fico lendo coisas que me interessam, o que, na verdade, é estudar. Em tudo o que eu fiz, sempre estudei muito. Então, quando me dedico à educação eu vou estudar, quando me dedico à gestão cultural eu vou estudar gestão, eu vou estudar administração pública... Eu tenho muita satisfação em ser desafiado a estudar coisas que não conheço. Acho que isso tem a ver com a tal da multiplicidade sobre a qual você falou, que é movida pela vontade de fazer com que as coisas se realizem a partir desse pressuposto de valorizar os direitos da cidadania. Eu entendo que a nossa geração foi muito marcada por isso. Eu não sei se a gente pode falar do mesmo modo para gerações mais novas hoje, porque as instituições parecem que estão construídas. As novas gerações parecem ter uma outra relação com as instituições, expectativas concretas em relação a elas. Quando elas não funcionam, você cobra que funcionem. A nossa geração, não. Era uma geração em que os serviços não existiam, então a gente tinha que formar esses serviços. Quando cheguei na UFF, eu também fui provocado a isso. Porque não só o campus e o currículo mudaram, como também a professora Ismênia<sup>4</sup> se aposentou, e ela coordenava o Laboratório de História Oral e Imagem (Labhoi). Então, ela reuniu algumas pessoas – a Ana Maria Mauad, a Hebe Castro, a Mariza Carvalho Soares<sup>5</sup> e eu mesmo – para discutir as possibilidades de fazer com que o laboratório sobrevivesse independentemente da presença dela como aposentada. Isso foi muito bom, porque a gente se dedicou a construir e a levar adiante esse projeto acadêmico tão original e que se constitui, acho que hoje, no grupo de pesquisa mais antigo que a gente tem na história no Brasil universitário, considerando que o Labhoi foi criado em 1982 pela professora Ismênia e pela professora Eulália,<sup>6</sup> e lá se vão mais de 40 anos dessa trajetória. Já temos uma terceira geração de professores engajados no Labhoi. Então, eu era aquele que cuidava das lâmpadas, cuidava dos móveis, arrumava o espaço, fazia as atas, as planilhas, essas coisas assim, e participava dos debates do grupo.

---

4 Ismênia de Lima Martins, professora emérita da Universidade Federal Fluminense (UFF).

5 Ana Maria Mauad, Hebe Mattos de Castro, Mariza Carvalho Soares, professoras do curso de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Atualmente, Hebe Mattos é professora titular livre da Universidade Federal de Juiz de Fora.

6 Eulália Maria Lahmeyer Lobo (1924-2011) foi professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Universidade Federal Fluminense e da Fundação Getúlio Vargas.

Dos professores que estavam na UFF, eu era o que mais tinha envolvimento com a educação popular, então, quando apareceu o debate sobre o currículo, fui muito mobilizado para isso. Dessa experiência saiu o Laboratório de Ensino de História, que foi outro grupo de pesquisa que eu contribuí para formar, junto com a professora Sônia Nikitiuk,<sup>7</sup> que era a líder, de fato, e que hoje é sediado na Faculdade de Educação. Eu era do Departamento de História, mas tinha esse envolvimento com a educação, e terminei organizando com ela o II Encontro de Pesquisadores de Ensino de História. Nós tínhamos ido ao primeiro encontro, que foi em Uberlândia (MG), na altura, para apresentar o novo currículo de história da UFF, que incorporava esse princípio das fontes renovadas da história, em que o Labhoi tinha um papel importante. Lá, eu encontrei a professora Sônia e fiz um texto que circulou muito (Knauss, 2012). Quando eu apresentei este texto lá em Uberlândia, houve uma reação muito positiva. Depois, a Sônia organizou o livro e pediu para eu publicar o texto. O livro repercutiu muito naquele momento, e aí nós decidimos criar, então, o Laboratório de Ensino de História (LEH) na UFF.<sup>8</sup> Acho que essas iniciativas demonstraram as possibilidades de integração de ensino e pesquisa, algo sobre o qual se falava muito, mas não havia, propriamente, uma tradução clara disso em termos institucionais, e aí volto ao processo de institucionalização.

Em outro momento, na UFF, nós inauguramos também a iniciação à docência. O primeiro programa de iniciação à docência que existiu e graças à iniciativa da professora Esther,<sup>9</sup> que era pró-reitora na época. Ela foi para a Capes [Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior] e conseguimos garantir as primeiras bolsas. Depois, a Capes generalizou o Programa de Iniciação à Docência. Isso saiu da experiência do Laboratório de Ensino de História, aquela ideia de que, do mesmo jeito que a gente preparava os alunos para a pesquisa com a iniciação científica, a gente precisava também preparar os alunos do estágio curricular para pesquisar, fazer da docência um objeto de reflexão, de pesquisa.

Enfim, tudo isso para dizer que, na verdade, eu acho que carrego essa marca de geração o tempo todo. Aonde eu vou, tento contribuir para a inovação e, sobretudo, para a construção institucional. Claro que em alguns casos eu posso

---

<sup>7</sup> Sonia Maria Leite Nikitiuk, professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense.

<sup>8</sup> Laboratório de Ensino de História (LEH/UFF): <https://lehuff.wordpress.com/>.

<sup>9</sup> Esther Hermes Lück, professora do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense.

dizer que sou mais bem-sucedido, em outros eu sou menos bem-sucedido, mas eu não consegui perder essa marca. Acho que é por isso que a gente fica parecendo ter uma marca múltipla, porque a geração foi marcada por essa provocação de construir. A geração de hoje tem a vantagem de poder aprofundar as coisas, que nós, muitas vezes, não podíamos, porque faltavam quadros. Quer dizer, eu me envolvi em tanta coisa não só por causa das minhas qualidades, mas porque faltavam outros quadros, pois nem todo mundo acreditava nas mesmas pautas. Hoje a universidade é muito maior, tem muito mais professor, tem muito mais aluno... Então, qualquer coisa que você faça, há muito mais quadros. Mas, naquela altura, eram poucos os preparados para esses conceitos inovadores. Eu me lembro que muita gente tinha preconceito com o Labhoi, por exemplo, porque história oral e história da imagem não são propriamente história. Preconceito com o ensino de história, porque também não é história. A arte, então, coleções... Essas eram coisas de abnegados. Toda a nossa luta foi fazer disso, desses objetos de estudo, desses campos de atuação, objetos de estudo da pesquisa histórica. Eu sou convencido disso. A geração que se formou nos anos 1980 e começa a carreira nos anos 1990 consolidou as instituições que a geração anterior inaugurou, mas contribuiu para a abertura dos horizontes da historiografia e isso não foi uma tarefa tão simples assim. A gente fez por convicção. Acho que não havia instrumentalização por trás disso, porque não havia recursos, então, não havia muito status em defender coisa nova. Era trabalhar mais. Quem gostava de trabalhar, tinha muito espaço para atuar, coisa que hoje, às vezes, não tem, porque os espaços estão ocupados e com concorrência.

Não se pode esquecer que os anos 1980 foram um momento de política cultural vigorosa e eu não sei se os produtos foram proporcionais ao vigor da política cultural. Foi o momento em que se criou o Ministério da Cultura, era o momento que tinha a Fundação Pró-Memória, a gente é da época da criação do Pró-Documento. Por que você acha que a nossa geração passou a se dedicar à preservação documental? Porque, nessa área, abriram-se muitos campos de trabalho naquela altura. Eu fui para a Casa França-Brasil, por exemplo, que era um centro de referência documental. Eram projetos inovadores e que inspiraram muito novas atividades e a mudar o horizonte estabelecido da erudição e diversificar a atuação do profissional de história. Claro que era uma experiência ainda muito restrita, mas que formou uma certa geração. O projeto da Memória de Eletricidade, por exemplo, assim como vários outros projetos apareceram naquele momento. Quando veio o governo Collor, e aí se interrompeu todo esse processo que vinha se constituindo em torno da política cultural no Brasil, nós, de certo modo, nunca mais conseguimos recuperar o vigor daquela primeira

era, no que se refere à política cultural dos anos de 1980. Parece que estamos rolando em torno do próprio rabo. Naquele momento, nós experimentamos essa possibilidade da abertura do campo de atuação do profissional de história em direção ao patrimônio documental.

Vocês não esqueçam que eu queria me dedicar à história da arte, então, eu não era confortável no campo da história e, quando eu me sentia um pouquinho confortável, aparecia alguém para dizer que aquilo não era história. Defender o meu ponto de vista sobre o papel do profissional de história, sobre o que eu pensava sobre uma história, pensada não a partir dos recortes das repartições institucionais, mas pensar o objeto da história de modo generoso e alargada, isso não era tão fácil naquele momento pelo perfil tradicional das instituições de ensino, de formação de quadros. Mas, na cultura, havia ali um movimento novo, as ONGs. Assim, participei de projetos culturais, trabalhei em ONG, participei em vários espaços que, naquele momento, fizeram a diferença. Talvez por isso tenha me tornado uma pessoa múltipla, porque, aonde eu ia, eu estava na inovação, estava fazendo coisas muito boas, com gente muito boa. Eu sempre trabalhei com pessoas de altíssimo nível profissional, inovadores, e acho que isso me qualificou muito na minha relação com o mundo profissional.

**[Ana Paula Sampaio Caldeira e Carlos Henrique Juvêncio]** Parece que esta multiplicidade não foi perdida, pois hoje você está envolvido na criação do Arquivo Municipal de Niterói, junto com a Ana Célia Rodrigues.<sup>10</sup> Você poderia falar um pouco sobre essa experiência?

**[Paulo Knauss]** Este é um sonho coletivo da cidade e de muita gente. Eu não sou de Niterói, não tenho nenhuma relação específica com a cidade, mas poderia até juntar algumas lembranças dos meus pais. Quando veio da Alemanha, o meu avô foi para Niterói, mas não continuou vivendo lá e se mudou com a família para o Rio. Por sua vez, meu pai terminou a vida dele de funcionário público no governo estadual em Niterói, por razões circunstanciais de época. Mas eu nunca vivi em Niterói. Sou do tempo que não tinha ponte, então era muito difícil você atravessar para lá. Quando eu cheguei na UFF, eu percebi que estava em Niterói, trabalhava em Niterói, tinha alunos de Niterói e não sabia nada da história de Niterói. Logo, descobri que poucos sabiam algo da história

---

<sup>10</sup> Ana Célia Rodrigues é professora do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense.

da cidade. Eu tinha um monte de alunos que gostariam de fazer alguma coisa sobre isso, mas, como ninguém falava da história de Niterói, não existia bibliografia sobre o assunto, acreditavam que a história da cidade não era para ser estudada. Eu, jovem, com esse espírito múltiplo, e com vontade de ampliar os horizontes da historiografia e valorizar os direitos de cidadania, rapidamente me juntei com alunos maravilhosos. Um deles é o André Diniz,<sup>11</sup> que hoje é secretário municipal em Niterói, mas também a Juliana Carneiro,<sup>12</sup> hoje professora da UFF, e a Daniele Nigromonte,<sup>13</sup> que tem uma carreira espetacular como gestora cultural. Nós nos juntamos para organizar um projeto de mobilização em torno da história de Niterói. A primeira coisa que a gente fez foi organizar pessoas que pudessem saber alguma coisa sobre o assunto para se juntarem a nós, e disso saiu um livro que foi uma referência durante muito tempo, *Niterói, cidade múltipla* (Knauss, 1997). Claro, sempre sob o guarda-chuva de inspiração da professora Ismênia de Lima Martins, que rapidamente nos motivou, nos inspirou, nos garantiu todas as condições para desenvolver o projeto. Eu passei a ser uma pessoa conhecida sobre a história de Niterói sem ter a menor intenção disso. Como eu estava no Laboratório de História Oral, eu tinha que dar aula de história oral. Mas dar aulas de história oral onde? Estando em Niterói, eu não podia fazer história oral na China, eu precisava fazer pesquisa no bairro do aluno, onde ele morava. Então, começamos a trabalhar com a história de Niterói e inventamos o “Projeto Niterói”, nos dedicamos à história da cidade e eu comecei a fazer alguns trabalhos nessa área.

Por incrível que pareça, essa experiência me evidenciou que Niterói, como um município relativamente rico, com uma administração pública estruturada e nota máxima no quesito Transparência Pública pela Corregedoria Geral da União, não tem um arquivo público. Além disso, eu sinto que a historiografia de Niterói padece do fato de que as pessoas voltam sempre aos mesmos fatos e não se renova, porque não há investimento no patrimônio documental da cidade, que é a fonte das pesquisas das humanidades. Então, há muito tempo eu tenho defendido esse projeto do Arquivo Público Municipal e a professora Ana Célia virou uma parceira fundamental desde quando eu estava no Arquivo Público do Estado, defendendo o tema dos arquivos municipais. Tivemos a sorte de ter

---

<sup>11</sup> André Diniz é historiador e secretário de Economia Criativa e Ações Estratégicas da Prefeitura de Niterói.

<sup>12</sup> Juliana Carneiro é professora do Departamento de Artes e Estudos Culturais da UFF.

<sup>13</sup> Daniele Nigromonte é historiadora formada pela UFF e gestora cultural com forte atuação na cidade de Niterói.

um edital que foi criado pela prefeitura, em parceria com a UFF, para promover pesquisas aplicadas e associadas à valorização da administração pública municipal. Propusemos esse projeto e fizemos um amplo levantamento. A prefeitura atualmente já tem um plano de classificação de documentos de atividade que teve como base os produtos da nossa pesquisa. O Arquivo Geral da Secretaria de Administração entrou em obras para organizar áreas de depósitos seguros. Nossa equipe elaborou um diagnóstico grande do contexto documental da prefeitura e eu tenho muita fé que agora poderemos estruturar o Arquivo Público Municipal. Eu espero que se torne uma instituição de referência para a cidade – tenho certeza de que será. Não tenho dúvida de que a hora que esse arquivo aparecer vai ser um campo de pesquisa muito atrativo, porque em Niterói tem muita gente dedicada à pesquisa da história local, e nós temos a UFF, que é um centro que valoriza a história, a pesquisa histórica, e isso vai ampliar a dedicação que a gente já tem no Departamento de História à história de Niterói. Faz parte de mais um desses capítulos da construção dos serviços públicos em favor da cidadania. Eu não desisto dessa causa, que eu carrego há anos, junto com muitas outras pessoas. Sempre que eu encontro um prefeito, um vice-prefeito, um secretário, eu aperto a mão, seguro a mão, e digo: “Olha, Niterói precisa de um Arquivo Público Municipal, não é possível etc.”. E agora estamos mais munidos, porque temos todos os elementos na mão, todo o planejamento feito, temos, enfim, todo o processo de institucionalização do Arquivo Público Municipal.

Uma alegria enorme trabalhar com a professora Ana Célia, que é uma profissional também de alto nível, uma acadêmica qualificadíssima, e que tem uma contribuição importante no campo dos arquivos. A gente faz uma dupla muito boa. De um lado, ela persegue o foco na gestão documental, dos arquivos correntes e intermediários, e eu foco nos arquivos permanentes, e um universo só existe de fato com o outro.

**[Ana Paula Sampaio Caldeira e Carlos Henrique Juvêncio]** *O que o historiador Paulo Knauss aprendeu nessas funções de gestor? Em contrapartida, como historiador, o que acredita ter levado de contribuição para aqueles espaços?*

**[Paulo Knauss]** Talvez possa dizer que uma das contribuições que eu tenha deixado nas instituições por onde passei foi o processo de institucionalização. Eu comentei aqui, no caso do arquivo de Niterói, a minuta da lei. Nós a aprovamos quando eu estava no Estado. A Lei de Arquivos estadual foi da minha época. Eu acho que isso é uma contribuição muito importante e que não permite que o arquivo seja desmanchado totalmente a bel prazer do governante. Mais

importante, talvez, nesse processo, tenha sido a institucionalização do programa de gestão de documentos do estado do Rio. O arquivo vive precário, mas o programa de gestão de documentos avança sempre de pouquinho em pouquinho, porque ele foi institucionalizado de tal modo, pela lei, por decretos, por regulamentos; não tem como desmontar esse aparelho técnico que nós montamos. Eu acho que isso é uma coisa muito importante de ser dita. É impressionante que o estado do Rio, que foi renovado pela fusão em 1975 e que inovou naquele momento com a presença da nossa saudosa professora Helena Corrêa Machado,<sup>14</sup> até hoje padece da dificuldade de fazer a gestão dos seus documentos. Tecnicamente, eu acho que nós temos um instrumento, que é o programa de gestão de documentos do estado do Rio, com toda a metodologia estruturada, e isso facilitou muito a passagem para a informatização do estado.

Confesso que, do meu ponto de vista, penso ter perdido essa causa, porque as orientações técnicas que trabalhamos para relacionar comunicação administrativa e gestão de documentos terminaram sendo atropeladas pelo processo de implantação ligeira do Sistema Eletrônico de Informações (SEI), mais conhecido pela sua sigla. De todo modo, eu participei muito desse processo de informatização da comunicação administrativa na esfera estadual. Certamente, lançamos essa ideia e ela se desenvolveu no ambiente da administração estadual a partir dessas nossas iniciativas de institucionalização da gestão dos documentos. Preparar o estado para essa “era da informatização”, eu acredito que talvez tenha relação com a marca de minha formação, desde o trabalho no projeto da Casa França-Brasil: por onde eu passo, faço um investimento grande no campo da informática. Assim, na época da minha direção, o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, pioneiramente no Brasil, implantou a base eletrônica de descrição arquivística gratuita, desenvolvida pelo Conselho Internacional de Arquivos, originalmente identificada como ICA-AtoM (access to memory), atualmente apenas AtoM, junto com a Fiocruz, que até hoje oferece orientação técnica para o uso da base de dados. A vantagem do Arquivo Público do Estado é que não tinha nada, então a gente pôde implantar muito rapidamente. Fomos os primeiros a implantar porque não tinha nada feito. A Fiocruz, por outro lado, teve que adaptar toda a estrutura que ela já tinha à nova plataforma. No Museu

---

14. Helena Corrêa Machado foi diretora da Divisão de Documentação do antigo Estado da Guanabara e depois do novo Estado do Rio de Janeiro. Em 1971, foi fundadora da Associação dos Arquivistas Brasileiros (AAB) e, entre 1984 e 1990, diretora do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Publicou diversos trabalhos sobre gestão de documentos, política municipal de arquivos. É autora, com Ana Maria Camargo, de *Como implantar arquivos municipais* (São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial, 2000. Disponível em: [www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas\\_colecao\\_como\\_fazer/cf3.pdf](http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf3.pdf)).

Histórico Nacional, como diretor, também tive a sorte de implantar o uso da base Tainacan para catalogação museológica, iniciando a informatização da gestão de coleções na rede de museus do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Este foi o primeiro museu federal a ter uma base informatizada de inventário museológico, e eu tenho a alegria de ter combinado isso com a mobilização da Wikipédia. Isso surpreendeu todo mundo, porque, quando a base foi para o ar, no primeiro mês, ela teve mais de um milhão de acessos sem divulgação, porque ela estava em uma fase experimental. Porque tínhamos linkado ações, promovendo reuniões de edição de material da Wikipédia, colocando no verbete, por exemplo, a imagem do imperador Pedro II da coleção do Museu Histórico Nacional ou citando outras peças do Museu Histórico Nacional em novos verbetes. Fizemos uma grande mobilização para produzir conteúdos novos sobre a história das mulheres, associando, sempre que possível, objetos da coleção do Museu Histórico Nacional. Então, isso foi uma ação extraordinária. Antes disso, ainda no meu tempo na direção do Arquivo Público do Estado, começaram a aparecer essas plataformas de redes sociais, e comecei a abordar os usos eletrônicos do passado. Eu tenho um texto que até circulou bastante, numa certa época, sobre esse tema dos usos eletrônicos (Freitas; Knauss, 2009). Hoje já está defasado, porque as possibilidades se multiplicaram muito, mas naquele momento era um debate que estava na ordem do dia.

Talvez a maior contribuição que eu tenha dado, também no Labhoi, foi para o tema do estudo da história das imagens e da cultura visual, justamente na época que se iniciou a discussão da digitalização do arquivo de história oral do laboratório substituindo os antigos suportes fonográficos em fita cassete pelo formato eletrônico e depois pela introdução das entrevistas em gravação audiovisual. Junto com as colegas do Labhoi, Hebe Mattos e Ana Maria Mauad, discutimos, desenvolvemos e inovamos nesses usos da entrevista: fazendo vídeos e explorando linguagens... Talvez possa dizer que essa preocupação com os usos eletrônicos do passado se estendeu dos documentos escritos e sonoros para o universo dos documentos visuais, em especial os fotográficos, e os arquivos de arquitetura, para os quais sempre tive uma atenção especial também. Enfim, muitos desses aspectos ligados à informatização e ao formato dos documentos, pensando os arquivos na sua diversidade textual, me interessaram. Uma das marcas do Labhoi foi a de que sempre tivemos conceitos operacionais para a nossa organização. Um deles foi o de intertextualidade. Isso é um tema que para mim deveria ser um debate profundo na pesquisa histórica, e também no campo da ciência da informação. Na era da interoperabilidade isso é mais atual do que nunca, porque hoje ninguém mais quer saber do documento só escrito, ou



só visual, ou só a imagem estática, ou a imagem em movimento... O usuário da internet quer juntar tudo. Essa dimensão intertextual, da intertextualidade na pesquisa, é um tema que acho muito importante, não só para a pesquisa propriamente dita, mas sobretudo para a gestão de documentos na sua diversidade. E também para a gestão da informação, de como a informação é trabalhada, especialmente em relação ao acesso. Porque, para o usuário, as classificações técnicas não interessam, a organização técnica não interessa, ele busca o que ele quer, e cada um quer uma coisa diferente do outro, o que é um desafio para o nosso trabalho técnico de organização de coleções ou arquivos e gestão dos documentos, da garantia do acesso à informação na pluralidade de demandas. Na era da informática, a gente fala muito em interoperabilidade, que é a dimensão técnica e do acesso à informação na sua diversidade, mas, no fundo, isso é uma expressão de uma compreensão intertextual do mundo dos documentos. O documento não se resolve na sua tipologia específica, material ou de expressão, mas na qualidade da sua interação. Como eu não me formei disciplinarmente como um profissional da área de ciência da informação, tive a liberdade de atuar no campo de maneira diferente. Para mim, é muito importante saber se a fotografia que está no espaço de arquivamento fotográfico saiu de um dossiê de documentos escritos ou não. Na tradição da organização de documentos, eles eram separados pela sua natureza material e se criava um fosso de dados entre eles. Não se pode deixar de considerar que a dimensão orgânica da imagem no contexto de um fundo arquivístico também pode ser fundamental, e o mesmo pode-se dizer para o caso da cultura material, que tradicionalmente se reúne em coleções de museus. Não é incomum que muitas peças em museus tenham um complemento na coleção de manuscritos da instituição, porque a doação teve a mesma procedência, relacionando os itens que por tradições técnicas são separados, naturalizando a condição do documento arquivístico e do documento museológico, esvaziando seu sentido conceitual. Então, a interrogação sobre a dimensão intertextual dos documentos é algo que sempre valorizei muito e entendo que se trata de um problema contemporâneo para o debate sobre o acesso à informação e acho que de algum modo deixei essa preocupação por onde passei.

Hoje, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), onde trabalho também como diretor do museu e no planejamento institucional da gestão de coleções, gosto muito de conversar com os arquivistas, com os bibliotecários e com os museólogos e suas tradições disciplinares e seus conceitos. Sou muito agarrado ao debate sobre aquilo que os historiadores caracterizavam como ciências auxiliares e me interessa debater seus sentidos contemporâneos. Na arquivística, o debate sobre a diplomática talvez seja um bom exemplo de como

essas tradições disciplinares se atualizam. Paleografia não é apenas ler documentos, é estudar a escrita, fazer da escrita um objeto de pesquisa. Por que nós precisamos escrever e praticar a escrita? Esse é o problema fundamental da paleografia. Não é apenas saber ler o documento antigo, é responder por que nós afinal precisamos escrever. Seguimos escolhendo fontes tipográficas em nossos computadores. A mesma coisa a heráldica. A heráldica não é uma disciplina medieval. A heráldica é o campo de pesquisar porque nós precisamos de símbolos para nos reconhecer ou afirmar identidades coletivas. Por que eu preciso vestir uma camisa de time de futebol? Por que eu preciso vestir uma roupa de banda de rock? Por que eu preciso colar um decalque de santo na minha motocicleta? Isso é o debate contemporâneo do estudo da heráldica. E essas questões são totalmente contemporâneas, ainda que a tradição caracterize essa interrogação como antiga. Nós precisamos de novas respostas para essas antigas perguntas. Então, eu acho que tenho um pouco esse olhar que, junto com a intertextualidade, caminha com a interdisciplinaridade. Acho que por isso me sinto tão feliz como gestor cultural, porque reconheço a abertura de diálogo para a interdisciplinaridade no campo da gestão cultural. Não existe quem cuida de acervo, quem cuida de coleções, quem cuida de arquivos, quem cuida de documentos com um olhar exclusivamente monodisciplinar e não se pode impor o seu olhar disciplinar a todos os outros campos. É preciso promover o debate interdisciplinar na gestão de coleções e na organização de arquivos, de negociação interdisciplinar, onde seja possível reconhecer a especificidade de cada campo disciplinar, de cada material documental, mas, ao mesmo tempo, enriquecer isso pelas suas correlações. Na era da informática, isso é totalmente factível, é fácil. Talvez seja aquilo que eu mais aprendi no campo da gestão cultural. Eu diria que uma qualidade fundamental para esse diálogo é o respeito por cada uma das visões disciplinares. Não existe acervo que não seja produto da participação de um bom profissional da área de preservação e de conservação. Não existe um acervo bem cuidado sem uma boa orientação arquitetônica por trás. Não existe acervo bem cuidado sem um bom profissional de tecnologia da informação ao lado. Não existe um acervo de biblioteca isolado do diálogo com os materiais de arquivo, os materiais de museu. Quanto mais diálogos conseguirmos promover entre os acervos, mais valorizamos os diálogos interdisciplinares.

No Museu Histórico Nacional, eu tenho a maior alegria de ter valorizado muito a coleção de obras raras da biblioteca. A biblioteca, no museu, em geral, é vista como um lugar de apoio. Mas, na verdade, as bibliotecas de museus às vezes têm raridades que são fundamentais para você pensar o livro na era contemporânea. O livro, na era contemporânea, não é só um objeto de se encontrar

conteúdo, ele já é um objeto histórico em si mesmo, sem falar dos livros do século XVI, XVII, XVIII, XIX e XX. Eles não são livros mais para serem lidos, eles são objetos materialmente definidos, do mesmo jeito que um documento manuscrito raro. De preferência já devem ser digitalizados e nunca mais manipulados para leitura, apenas para sua preservação. Assim, tendem a se tornar um objeto de caráter museológico para ser visto, um objeto de olhar, não mais um objeto a ser lido. Se você quiser ler, vai buscar na internet. Esses dias eu estava falando sobre discos com um aluno meu. A pessoa pensa que o disco é vinil, mas os discos têm uma história, uma diversidade de materiais, e você tem que apresentar isso, porque na internet tudo fica igual. Não tem a materialidade, só tem a visualidade. Tem disco de metal, tem um PVC, tem uma história de diversidade, tem disco que é mais rígido, disco que é mais flexível, 78 rotações... Qual era o desafio de você gravar uma sinfonia em 78 rotações? Você tinha que ter uma coleção de discos: primeiro movimento, segundo movimento, terceiro movimento, cada um era uma placa, você tinha que ficar trocando. Não tinha esse negócio de Spotify, de ficar ali escutando. A prática de escutar era diferente, porque o material era diferente. A música é a mesma, mas o objeto fonográfico era diferente. Com o tempo, nós não queremos mais escutar discos, nós queremos escutar música. Agora, compreender a história de escutar música implica conhecer a cultura material de se escutar discos. Aliás, antes o disco tinha um cilindro. Thomas Edison inventou o fonógrafo que funcionava com um cilindro, não era disco, era cilindro. Depois, tem os discos de metal que pesam, são duros, são pesados. Até você chegar ao vinil moderno, é uma história de várias décadas. Isso é uma coisa que, quando se apresenta às pessoas, o mundo se amplia.

Uma vez, conversando com o professor Francisco Régis,<sup>15</sup> meu querido colega do Ceará, nós sonhamos em fazer uma exposição sobre o celular e tudo o que tem dentro dele. Quem nasce hoje, acha que tudo nasceu dentro do celular. Mas vamos colocar apenas as coisas do tempo em que eu era garoto: telefone, agenda de telefone, catálogo telefônico, o telefone era fixo na parede, tinha que ter a mesa do catálogo que era onde você sentava... E eu estou poupando aqui os elementos complementares, a vitrola, o gravador, o relógio, o despertador, porque não era a mesma coisa, tinha um relógio de parede e um de pulso e tinha um despertador. Então, você imagina a quantidade de objetos que um celular tem. Para os jovens que nasceram na era do celular, eles não têm ideia do que é o universo da cultura material, quando se tinha que conviver com tantas coisas.

---

15 Francisco Régis Lopes Ramos, professor do curso de História da Universidade Federal do Ceará.

Tinha agenda de aniversário, agenda de telefone, agenda de dia e de atividades... Só para agenda você tinha três básicas, fora as pessoas que tinham agenda da agenda, agenda para dar aula, agenda para as suas atividades específicas. Isso tudo hoje está no celular. Para ir trabalhar, você carregava um monte de caderno, tinha que ter todas essas agendas, esses cadernos. Para cada coisa, tinha um caderno. Hoje, para cada coisa, você abre uma pasta no computador, tudo no mesmo objeto. A pessoa não pode mais é perder o computador... Até pode, porque agora tem a nuvem, até isso você já pode, o que dispensa o objeto material! Eu acho extraordinário você dividir essa realidade material com quem nunca conheceu. É como quando eu era novo e via coisas antigas: “Nossa, existia isso?!”. Mas, para quem vive hoje, na era eletrônica, é diferente demais. São verdadeiros extraterrestres as pessoas que precisavam de cadeira para falar no telefone. Falar, não, gritar no telefone. Porque, se gritava no telefone para ser escutado!

**[Ana Paula Sampaio Caldeira e Carlos Henrique Juvêncio]** *Eu me lembro, inclusive, daquele móvel, que vinha com uma cadeira acoplada na mesinha...*

**[Paulo Knauss]** Isso, para guardar o catálogo e a agenda em cima. Ainda tinha que ter o cinzeiro. Se fumava em qualquer lugar. Então, não dá para você contar a história do mundo só pelo documento escrito, ou só pelo documento material, ou só pelo livro. Se a gente quiser levar a interpretação do mundo ao seu limite, a gente precisa de todos os materiais. Na era da informática, a gente pode cruzar essas informações. Eu acho que isso é a nossa grande vantagem. O diálogo interdisciplinar é fundamental e é ele que vai permitir que a pesquisa seja inovadora. Se nós não formos capazes de promover a abordagem interoperável, no plano técnico, e a interrogação interdisciplinar, no plano teórico, a sensibilidade intertextual, em pouco tempo não teremos mais perguntas para fazer, porque os universos estão sendo desbravados inteiramente. De onde vai sair a originalidade? Como conseguir juntar um material documental com outro material, superar a sua fronteira disciplinar para buscar o território do outro pensamento? Eu confio muito nisso. Eu acho que expandir as potencialidades da exploração das nossas coleções, dos nossos arquivos, ou dos nossos acervos, como se diz também, é uma forma de a gente expandir as possibilidades de inovação no campo do conhecimento, especialmente das humanidades. Não falo dos outros campos, porque eu não me arriscaria, mas tenho certeza de que as humanidades também inspiram os outros campos. Isso representa um desafio institucional. Por exemplo, o diálogo da ciência e da tecnologia com a cultura: hoje eu me considero muito mais um profissional do sistema de cultura do que

da ciência e tecnologia. A legislação não favorece esse diálogo. É muito difícil você apropriar um financiamento da área de ciência e tecnologia para a área da cultura pelas condicionantes de uma área e de outra. Isso empobrece os campos disciplinares de conhecimento, por exemplo, das humanidades, porque a nossa infraestrutura de pesquisa não é uma máquina de tomografia nova. Expansão da nossa infraestrutura de pesquisa é ampliar o acesso a acervos, coleções e arquivos, de um modo geral. Se não houver a expansão dessa infraestrutura, não há expansão do campo da pesquisa nas humanidades. Só que isso exige uma contrapartida do campo da cultura, porque na nossa organização institucional as grandes coleções memoriais estão no campo da cultura. A política cultural parece não ter despertado o interesse para esse campo tecnológico, mas essa dificuldade é equivalente no campo da política e ciência, tecnologia e inovação.

Alguns anos atrás, na Conferência Nacional de Ciência, Tecnologia e Inovação, eu fiz uma apresentação sobre isso. Na altura, até conseguimos emplacar uma linha para o patrimônio no Plano Nacional de Ciência e Tecnologia, mas tem muitas questões de preservação. Todos os nossos protocolos, em geral, são desenvolvidos para o hemisfério Norte e são raros os protocolos de orientação testados para o campo do hemisfério Sul, para o ambiente tropical e subtropical. Isso exige uma dedicação de pesquisa. Eu me lembro que, anos atrás, eu tive um problema no Arquivo do Estado com um besouro. Isso é um problema de pragas e vetores urbanos, portanto é preciso ter pesquisadores na área de biologia para o campo do patrimônio. No Rio de Janeiro, nós não tínhamos profissionais para isso. Por sorte, a Fiocruz e o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast) apostaram nessa questão, fizemos uma parceria, e começou a se criar um ambiente. Hoje, o Mast tem todo um trabalho dedicado a essa questão da química e da biologia no campo da preservação de bens culturais. Mas isso são desafios que temos de enfrentar nessa integração entre cultura e ciência e tecnologia. Isso, para mim, é uma causa decisiva para a pesquisa no campo das humanidades. A Finep [Financiadora de Estudos e Projetos] lançou agora um edital muito generoso, mas muito difícil de participar, porque as instituições culturais não se adequam às demandas da ciência e tecnologia. É preciso encontrar as formas de institucionalizar essa integração. Anos atrás, eu fui membro do Conselho Nacional de Políticas e Culturas e conseguimos fazer um protocolo de colaboração entre os dois ministérios, conseguimos produzir um edital voltado para essa integração. Mas aí vem a descontinuidade, aí muda o governo... Enfim, eu acho que é uma questão que algum grupo técnico tinha que abraçar e, sobretudo, pensar a sua dimensão institucional. Há anos, no Museu Histórico Nacional, eu tive a sorte de conseguir desenvolver um dos primeiros

projetos de galeria de exposição de longa duração com realidade aumentada no Brasil. Foi graças à parceria com a Coppe [Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Foi um processo interessante, porque não tivemos como garantir um grande financiamento pelas dificuldades de justificar o trabalho de um grupo de pesquisa tecnológica no museu. Esse desafio da colaboração interdisciplinar precisa de um marco institucional que aproxime a ciência e a tecnologia da cultura. Existem muitas dificuldades nessa direção da colaboração entre cultura e ciência e tecnologia.

**[Ana Paula Sampaio Caldeira e Carlos Henrique Juvêncio]** *Você disse que os anos 1980, enquanto estava na UFF como aluno, representaram um momento de políticas culturais vigorosas. Depois, já como gestor, o contexto era outro. Nossa pergunta relaciona-se ao momento atual. Você tem percebido alguma mudança no que se refere à política de patrimônio no Brasil? Como você percebe a maneira como temos conduzido essa discussão em relação às formas como outros países têm discutido sobre as gestões das políticas culturais, das instituições culturais e patrimoniais?*

**[Paulo Knauss]** Essa questão é o mistério do nosso tempo, um mistério brasileiro, eu diria. Todo programa político e todo projeto político denso na história, sempre foi acompanhado por um programa cultural vigoroso. Se você vai a Carlos Magno, a Luís XIV, não importa... No Brasil contemporâneo, depois da década de 1990 e do governo Collor, construiu-se um fosso entre a sociedade política (a política institucionalizada, a política partidária, a política da representação política) e a cultura. Essa sociedade política se afastou do campo da cultura e se tornou quase que indiferente ou inimiga da cultura. Certas vertentes da política suspeitam da cultura. Por outro lado, o movimento social abraçou a cultura como poucas vezes se assistiu na história. O Brasil hoje é dos países que mais criam museus comunitários no mundo, e não tem patrocínio de governo, porque o movimento social entendeu que construir identidades e fortalecer os seus laços passa por construir uma memória coletiva consistente. Entendeu que essa memória coletiva dá corpo à causa do movimento social. Então, hoje tem museu comunitário para tudo: museus indígenas, museus quilombolas, museus ribeirinhos, de comunidades extrativistas, museus de pescadores, museus de diversidade sexual, museu da favela, museu de todos os direitos que estão na nossa pauta. Todos os movimentos sociais têm uma expressão patrimonial. Pode ser uma rua dominada por uma coleção de grafites pintados em muros como um museu a céu aberto, pode ser um centro de exposições como de

museus tradicionais, pode ser centro de documentação. Muitas vezes se chama museu, mas é um centro de documentação. Muitos têm, inclusive, rituais. Os museus de território, por exemplo, têm os seus ritos de ocupação territorial. Há uma vitalidade extraordinária nesse universo e que representa causas sociais que movem o nosso tempo e a luta pela democracia. Diferente das causas sociais da década de 1980, em que todas encontravam sua expressão na sociedade política. Você tinha os representantes dos favelados sendo eleitos, você tinha as representantes políticas da causa das mulheres, você tinha o representante das causas de cada movimento social, da reforma agrária, por exemplo... De tudo você tinha um representante político e os partidos se envolviam com isso. Hoje, eu tenho a impressão de que a cultura se tornou um país estrangeiro para grande parte da sociedade política. Eu estou generalizando, claro que há exceções. É uma emenda parlamentar aqui, outra ali... Mas não há uma defesa, uma plataforma, uma bancada da cultura expressiva no parlamento. A cultura parece que não passa do plano da formalidade no universo da política institucionalizada.

Ao mesmo tempo, você tem um movimento social que valoriza a construção contemporânea da memória. Por todo lado há releituras do passado brasileiro: comunitário, coletivo, mais largo, menos largo, mais étnico, menos étnico, todas as formas possíveis e imagináveis. Isso é impressionante, porque, ao mesmo tempo em que, de um certo modo, o ponto de vista institucional é fraco, do ponto de vista da vitalidade da sociedade é muito forte. Mas qual é o problema disso? Eu posso ter um Museu da Maré espetacular. Todos nós nos orgulhamos, como cariocas, de ter um museu como este. Não há dúvida que o Museu da Maré é capaz de expressar a luta pelo direito à cidade no Rio de Janeiro. Não podemos perder de vista, porém, que essa causa específica tem dificuldade de se universalizar se ela não ultrapassar o alcance particular do movimento social. Como se faz para que essa causa particular se torne uma causa abrangente no plano nacional? Porque nós não queremos o direito da cidade só para a Maré, queremos para toda a sociedade. Isso não pode cair nas costas do movimento social. Para isso, a sociedade política tem que ser preparada para ecoar essa demanda da sociedade e compreender que a cultura pode ser um canal vigoroso de comunicação da sociedade civil com a sociedade política.

Contudo, é preciso advertir os políticos de que a sociedade costuma atropelar a política. Em 1982, eu vi Leonel Brizola atropelar o domínio de tendências políticas dominantes na época. A ditadura acabou com o partido dele, investi em outras candidaturas, foi propaganda, foi rádio, foi TV, até a contagem dos votos foi falseada. Ainda assim, o movimento de Leonel Brizola emplacou a candidatura dele. Ele derrubou as grandes lideranças da esquerda, do MDB autêntico,

peças dignas, mas que acreditaram que a lógica da frente ampla ia se perpetuar. De certo modo, como o Lula, que também naquele momento atravessou o corredor da política. Por alguma razão, por vezes, a sociedade política não percebe isso. Não sem razão, a gente vê hoje, no Brasil, o fortalecimento de um dos maiores museus privados do mundo. O Museu de Arte de São Paulo (Masp), hoje, não é só o maior museu do Brasil, ele é um dos maiores museus do mundo em termos de orçamento. A inauguração do novo prédio implica em um aumento significativo do orçamento do Masp, conseguindo canalizar muitos recursos, em grande parte, mobilizados pelo patrocínio incentivado, controlado pelo Estado. Esse apoio devia ser uma demonstração de que a sociedade acredita no projeto de Estado, mas as disputas políticas parecem não favorecer essa aproximação. Então, penso que é importante promover o reencontro da política com a cultura.

Para nós, do campo das humanidades, isso é fundamental, porque precisamos expandir a nossa infraestrutura de pesquisa e ela depende de instituições de patrimônio. Sem elas, a gente não avança. Sem biblioteca, sem arquivo, sem museus, sem centro de documentação, sem centro de memória, a pesquisa de humanidade não avança e não inova. Para alcançarmos condições para a gente garantir que a pesquisa do campo das humanidades seja feita do Oiapoque ao Chuí no país, nós precisamos de uma estrutura de instituições de patrimônio cultural do Oiapoque ao Chuí. Nós não temos isso hoje no Brasil, e nem temos políticas orientadas com investimentos diretos para isso. Mais do que nunca, precisamos abrir canais de negociação com a sociedade política, para fazer da cultura um elemento da densidade dos nossos projetos políticos. A resposta seria dizer que os nossos projetos políticos não têm densidade, por isso não têm programa cultural. Mas, quem sabe, a hora que eles abraçarem um programa cultural também melhora a densidade da política. A gente não pode desistir. De todo modo, eu tenho certeza de que o problema da densidade dos projetos políticos está na representação da sociedade política, não está na sociedade civil. A sociedade civil organizada tem expandido a sua capacidade de resistência e de defesa de causas sociais, com um alcance sem comparação na história do Brasil. A sociedade política vai ter que dar conta desse desafio de se aproximar da sociedade política. Como, eu não sei. Para isso, acredito que é preciso fortalecer as instituições da política cultural e pensá-las de um ponto de vista mais universal. Eu, pessoalmente, acho que elas estão muito setorizadas. Política para um segmento, para arquivo, para museu etc. No caso da biblioteca, o governo federal se concentra na Biblioteca Nacional. É preciso ter um horizonte mais largo para promover uma efetiva política do livro e da leitura. Os museus tentam muito falar de uma política nacional de museus, mas o Ibram não dá conta, não

tem estrutura, não tem pessoal, e se dedica muito a manter os museus federais, quando poderia encontrar muito mais apoio da sociedade. Assim, os museus na ordem do Estado se mantêm como museus de governo, na medida em que são controlados pelo orçamento público. Não há dúvida de que o Estado sempre deverá ser um fomentador e um garantidor. Não sendo assim, os museus se colocam à serviço de governos. Vem um governo, gosta de museus, promove. Vem outro governo, não gosta de museus, acaba ou constrange o seu universo. Isso depende da solução de questões institucionais como o controle de recursos e orçamento, mas depende, naturalmente, da capacidade de construirmos diálogos na sociedade com os poderes.

**[Ana Paula Sampaio Caldeira e Carlos Henrique Juvêncio]** *Gostaríamos de retomar algo que você disse anteriormente, quando falou que a arte é capaz de desafiar as nossas interpretações sobre o passado. Em sua trajetória profissional, fica claro a forte relação que você tem com as artes, pois os estudos visuais foram e são uma área de seu interesse. Aproveitamos para interrogá-lo sobre um movimento muito presente em alguns artistas contemporâneos brasileiros de ler e de se apropriar dos arquivos históricos, constituindo novas visões, perspectivas e – por que não? – um conhecimento sobre o passado. Como você percebe esses trabalhos promovidos por artistas que se propõem a interrogar os arquivos e os acervos das instituições culturais?*

**[Paulo Knauss]** Como eu disse, quando eu fui estudar história, eu queria estudar história da arte. Hoje, eu me sinto feliz, porque se eu tivesse estudado história da arte, eu teria um olhar disciplinado pela tradição da disciplina. O fato de eu não ter estudado me permite uma liberdade em lidar com o objeto artístico sem as amarras da tradição da historiografia da arte. Acho que no campo da história, a contribuição que eu tenho é pela história da imagem e, sobretudo, a partir da promoção do conceito de cultura visual. Apesar de falar de história da imagem, toda imagem de que eu falo é imagem artística. Lá atrás no tempo, eu fiz uma parceria com a Ana Maria Mauad no Labhoi e nós viemos como se ela cuidasse das imagens técnicas, do cinema e da fotografia, e eu cuidasse das imagens artísticas. Uma fronteira meio tênue, não é? Então, o conceito de cultura visual, por exemplo, e o conceito de imagem, servem para a gente pensar a arte sem naturalizar o conceito de arte, sem suas fronteiras e levando em conta que a arte é um conceito histórico. Isso permite que muitas culturas que não tenham a palavra arte, que não tenham um conceito de arte, que não tenham artistas, sejam identificadas por uma extensa experiência estética. O que são os

carajás sem a experiência do grafismo carajá? Agora, até onde eu sei, na língua deles não existe a palavra arte, ninguém se diz artista. No entanto, a gente olha e vê arte em toda a sua civilização. Então, é importante, quando se trabalha com arte, não cair na armadilha da naturalização do conceito. A arte não é um dado da natureza. É uma construção social, uma leitura que se faz da experiência estética das sociedades. Todas as sociedades têm experiência estética, mas nem toda sociedade tem um conceito de arte. O belo é um desejo universal, mas a arte não, é uma construção ocidental, histórica.

Como eu me dediquei a estudar historiografia e representações do passado, a arte é um terreno fértil das representações do passado, sobretudo quando falamos de patrimônio cultural, que é o universo de representações do passado. Quando nos referimos a instituições de patrimônio cultural, ou coleções memoriais, é como localizar o passado na sua inteireza. Naturalizamos assim a imagem do passado em relação aos bens culturais que estamos tratando, e perde-se de vista que determinado conjunto de bens não chegou até nós à toa. Existe todo um processo que fez com que aquilo sobrevivesse como monumento da civilização, quando na verdade aquilo também pode ser visto como um monumento da barbárie, para usar a dicotomia elaborada por [Walter] Benjamin. Chegou até nós porque o poder permitiu que aquilo chegasse, senão estaria imerso no esquecimento. Eu diria que grande parte do pensamento histórico, para falar da teoria social de modo geral, mas da história especificamente, se encontra e se espelha nas coleções memoriais ou de bens culturais. É como se uma interpretação histórica fosse melhor, porque ela tem o seu espelho na documentação histórica que chegou até nós. Isso termina fazendo com que as condições disciplinares da interpretação da história, que garantem a sua qualidade, a sua legitimidade, a sua profundidade e o seu caráter sistemático, no fundo, estejam demarcadas pelos limites da construção da memória. Algo que não é obra do pesquisador, é obra da história da sociedade. O artista pode fazer uso do mesmo material com uma liberdade que a disciplina artística permite, e que promove o encontro da interpretação histórica com a história da coleção, a história do documento, que tem a ver com a história da sociedade. Essas coleções são lugares de memória, portanto, não são A história, nem O passado. São aquilo que a geração anterior legou, e há aí um processo de seleção, de produção de lembrança e de produção de esquecimento. O artista pode lidar com isso com muita facilidade. Ele provoca e desloca as interpretações históricas disciplinarmente comportadas. Ao mesmo tempo, legitima a renovação da interpretação histórica. A partir de

uma Rosana Paulino,<sup>16</sup> por exemplo, não há mais como você olhar para aquela peça e não pensar nas relações que ela propõe. Recentemente, estive na Casa Rui Barbosa, num evento da Funarte, defendendo que precisamos promover programas de residência de pesquisadores, mas também precisamos ter residência de artistas junto aos arquivos, museus e bibliotecas. Eu tenho uma experiência recente muito positiva com o projeto de exposição da coleção do IHGB que eu coordenei e que andou pelo país, chamada *Imagens que não se conformam*. Em cada edição, as peças do IHGB eram as mesmas, mas o diálogo com os artistas contemporâneos era local. Então, em Minas, foi com a participação de obras de artistas mineiros. Em São Luís, foi com a obra de maranhenses. No Pará, de paraenses. No Rio de Janeiro, tendo a coleção do Museu de Arte do Rio (MAR) como campo de trabalho, a solução foi um pouco diferente, pois a coleção não é só de artistas cariocas e termina por oferecer um panorama da arte nacional. De todo modo, o que eu queria contar como exemplo é que na edição de São Luiz comissionamos uma obra para a artista maranhense Silvana Mendes,<sup>17</sup> autora de imagens de mulheres negras, que ela recontextualiza a partir de colagens digitais. Eu ofereci a ela um conjunto de imagens de mulheres negras da coleção iconográfica do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Ela selecionou três e as recriou. Ela se interessou por uma que me surpreendeu. É uma fotografia dos anos 1940, talvez 1930, da coleção Wanderley Pinho, que é da neta do primeiro jogador de búzios de Salvador. Eu nem sabia quem era. Foram escolhidos retratos de mulheres negras da coleção do IHGB para oferecer à artista. Quando ela escolheu a imagem, fui ver quem era e foi uma história que se abriu ali no horizonte e que eu não tinha imaginado que existisse no arquivo do IHGB. É uma foto que ninguém nunca mexeu, nenhum pesquisador se interessou por ela, porque todo mundo vai naquelas fotografias do Cristiano Junior,<sup>18</sup> naqueles postais do Lindemann,<sup>19</sup> que ela também trabalhou, mas combinou essas imagens com uma imagem menos usual, chamando atenção para uma biografia

---

**16** Rosana Paulino é artista visual e doutora em artes visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É autora, dentre muitas outras, da obra *Bastidores*. Para mais informações sobre sua biografia e produção, ver: <https://www.rosanapaulino.com.br/>.

**17** Silvana Mendes é artista visual, graduada em artes pela Universidade Federal do Maranhão. Seus trabalhos mobilizam técnicas como a colagem digital, o lambe e a fotografia afetiva.

**18** Cristiano Jr., fotógrafo açoriano que imigrou para o Brasil na metade da década de 1850. Algumas de suas produções fotográficas mais significativas e conhecidas dizem respeito às *cartes-de-visite* de sujeitos escravizados.

**19** Rodolpho Lindemann, paisagista alemão que atuou no Brasil entre 1870 e 1890.

especial. Recentemente, recebemos em residência Xadalu,<sup>20</sup> um artista indígena do Sul, sendo importante levar em conta que na coleção museológica do IHGB só há peças indígenas da Amazônia. Então, conseguimos esse artista indígena do Sul, que cria pinturas a partir das histórias dos guaranis. Ele é guarani de origem e foi estudar o arquivo do padre Gay, um padre que tem uma história relacionada com as missões, que colecionou documentos históricos e utilizou em suas pesquisas publicadas. Esse arquivo está no Instituto Histórico. Nós, como historiadores, temos de olhar sistematicamente o fundo todo, a coleção toda, temos que pensar o produtor. O artista não, ele só quer um pedacinho do meio do documento, quer um fragmento. É uma outra abordagem, completamente diferente. Ele junta aquilo com a iconografia fantástica dele e recontextualiza a interpretação do fato por um elemento que, provavelmente, na narrativa de interpretação histórica, seria secundário, um fato episódico. Talvez nem aparecesse muito na narrativa histórica. Para o artista, no entanto, aquilo se torna a chave narrativa da interpretação do passado. Então, são outras formas de tratar, não só olhar outras coisas, como também tratá-las de outro modo. Os artistas têm um ponto de vista que lhes permite deslocar os objetos do seu contexto, o que, para nós pesquisadores disciplinados da história, é um crime. Eu preciso contextualizar a informação, eu preciso contextualizar o documento. O artista, não. Ele pode descontextualizar. Essa operação descontextualizadora pode ser tão válida quanto a contextualizadora. É claro que precisa ter densidade, não pode ser uma coisa gratuita. É isso que faz a diferença entre um artista e outro. Entre o Xadalu, a Rosana Paulino e criações que podem ser caracterizadas como experimentais. Construir essa linguagem não é fácil, é uma operação particular para cada artista. Mas eles conseguem fazer isso e chamam a atenção para aspectos que as nossas interpretações disciplinadas não dão conta. Sem querer exagerar no uso do termo, eles podem fazer a palinódia. Coisa que a gente não pode. É difícil para a gente fazer o nosso corte epistemológico. Como falam de outro campo disciplinar, transitam em relação à palinódia com muita facilidade e conseguem fazer esse corte epistemológico, que é a operação básica intelectual deles. É fazer com que aquilo que tem historicidade particular seja apropriado anacronicamente para valorizar a historicidade contemporânea. A gente está sempre tendo que valorizar a historicidade passada. Eles não, valorizam a historicidade contemporânea. O anacronismo serve para a gente entender o que é contemporâneo, não serve para entender o que é passado. Na Rosana Paulino,

---

<sup>20</sup> Xadalu Tupã Jekupé, artista indígena. Para mais informações, ver: <https://www.xadalu.com/>.

o que está em discussão não é a história da escravidão, é a história do racismo hoje. O elemento, a representação do passado, é aquele que permite mirar o presente. A nossa disciplina é aquela que, a partir do presente, permite compreender o passado para ilustrar a nossa alteridade em relação ao passado. São essas diferenças epistêmicas, eu diria, que valorizam os dois campos. Quanto mais profunda for a pesquisa histórica, certamente o debate artístico vai se favorecer disso. Do mesmo modo, a consistência do debate artístico desafia e favorece o desenvolvimento da pesquisa histórica. Um tipo de pesquisa legitima a outra, ainda que uma faça do conhecimento do passado uma matéria de conhecimento muito diferente da outra.

Eu tenho acreditado muito nessas residências artísticas. Tenho tido experiências que me entusiasmam muito, desse diálogo dos tempos, de fazer os artistas, de reconhecer que os artistas contemporâneos são capazes de dizer coisas sobre a história. Não falo nem do passado nem do presente. Falo da interpretação histórica que nós não somos capazes de dizer e nem de comunicar do mesmo modo. A gente termina fazendo um livro enorme, enquanto eles fazem um quadro, fazem uma peça. Aquela obra diz tudo. É próprio do nosso campo de conhecimento falar muito e escrever muito. É próprio do conhecimento deles conseguir construir uma imagem sintética, capaz de traduzir um argumento largo. Eu tenho certeza que promover esse encontro pode ser muito frutífero. Sobretudo, se a gente reconhecer que há um diálogo possível.

Quando começa essa conversa, eu sempre lembro que o pintor Antônio Parreiras recebeu uma encomenda de fazer o retrato do Arariboia, e o artista era muito erudito, muito estudioso, muito ousado também. Assim, decidiu corrigir os historiadores responsáveis pelo programa da encomenda, explicou que os historiadores estavam errados, que ele não ia fazer aquilo que mandaram fazer. Ele ia fazer outra coisa, porque ele estudou, foi às fontes, olhou, pesquisou. Aquilo o fez construir uma outra interpretação, um retrato do Arariboia que foi rejeitado por quem encomendou, pela prefeitura, pelos comitentes. O retrato que temos do Arariboia até hoje circulou pouco e continua na mão da prefeitura. É uma produção da inteligência histórica do artista, que conseguiu ir além da erudição dos historiadores. Foi além, porque a primeira coisa que ele percebeu foi o seguinte: Arariboia não pode ser representado vestido, pois era um indígena. Na verdade, recebeu a distinção da Ordem de Cristo, mas nunca recebeu o manto, tal como os historiadores queriam que ele fosse representado, trajando o manto. Ele recebeu a distinção no papel, mas nunca ganhou o manto, nunca vestiu o manto. Aí ele começou a discutir a indumentária do índio e o que era a indumentária do Arariboia. Depois, começou a discutir o corpo indígena,

o lugar que aquele corpo existia. Ele, com a sua erudição, atropelou os historiadores, que eram todos historiadores rasteiros, que não aprofundaram o debate, porque eles estavam mais preocupados com a imagem do que com a pesquisa histórica. O pintor Parreiras se dedicou à pesquisa histórica e, com isso, se recusou a usar a imagem que os historiadores propuseram e criou uma totalmente diferente. Mas o que eu quero chamar a atenção é que, desde muito os artistas são capazes de desafiar as interpretações históricas estabelecidas, de deslocar os nossos eixos de interrogação. A gente se favorece disso. Do mesmo modo que os artistas se favorecem da crítica historiográfica. Hoje nós temos várias primeiras missas contemporâneas que reelaboram a representação da *Primeira missa*, desnaturalizando a imagem de Victor Meirelles. Quem está diante da *Primeira missa* nunca vai deixar de reconhecer o valor artístico que aquilo tem. É uma obra impactante, mas não pode ser considerada o espelho do acontecimento histórico, ela é a criação artística. O problema é quando começamos a reconhecer na obra do Victor Meirelles a verdade histórica, coisa que nunca se propôs a ser. Começando pela cruz, porque aquela cruz que está no quadro não existiu. Foi o discípulo dele, o Pedro Pérez, que fez a obra representando quando a cruz foi feita. A cruz de madeira foi feita depois da primeira missa. A cruz da primeira missa era uma cruz de bordo, de metal, pequenininha, não é aquela cruz que está no quadro. Então, qualquer historiador que conheça um pouquinho a matéria sabe que o quadro não é a primeira missa. Por que as pessoas continuam usando o quadro para dizer que a primeira missa era daquele jeito? Isso não é culpa do Victor Meirelles. Ele fez a operação artística. Deu-se o direito de colocar uma coisa ali que todo mundo sabe que não estava naquele lugar. São problemas das apropriações, dos usos do passado em torno do quadro. Mas, por sorte, hoje existem muitos artistas que criaram várias outras primeiras missas que permitem desnaturalizar a *Primeira missa* do Victor Meirelles.

Mas tudo isso, eu diria, interessa para a gente valorizar o diálogo da pesquisa das humanidades, da história em especial, com o mundo das artes. Eu diria até mais, eu sempre me dediquei às artes, às representações do passado nas artes, mas as operações historiográficas ainda merecem um inventário. O barão do Rio Branco, na diplomacia, para definir as fronteiras, operou historiograficamente. O Rui Barbosa, nos debates de limites entre os estados, realizou a sua operação historiográfica jurídica. A diplomacia, o jurídico... Anos atrás, eu escrevi a respeito da pesquisa filológica na Academia Brasileira de Letras sobre o nome do Brasil com S ou com Z, que é uma operação historiográfica singular, específica da pesquisa etimológica. A gente merecia fazer um inventário de operações historiográficas para expandir a ideia de que a história é uma operação

intelectual exclusiva e disciplinada. Por que eu acho que isso é importante? Porque isso favorece a história, desafia a interrogação histórica, mas, sobretudo, para a gente garantir que essas operações historiográficas feitas nos outros campos também tenham validade. Senão, abrimos mão desse controle de qualidade e abrimos espaço para os negacionistas escreverem o que quiserem, sem nenhuma validade. Colocar em debate as operações historiográficas em outros territórios é fundamental para a gente colocar em debate também a qualidade dessas operações historiográficas realizadas em outros campos. Na medida em que a gente se afasta das outras operações historiográficas, as pessoas começam também a fazer qualquer coisa. Isso conhecemos bem no nosso meio contemporâneo, as interpretações históricas sempre foram feitas para serem superadas, para serem debatidas. A natureza do nosso discurso é sempre a razão argumentativa, mas isso não quer dizer que seja o vale-tudo, é preciso que a gente trate desse tema com a responsabilidade devida. Nesse caso, a relação com os acervos, com as coleções, com os arquivos, com as coleções memoriais é decisiva. Como é bom você ver essas obras de arte, esses artistas que partem de documentos de época. Quando você compara isso com artistas que falam da história sem esse diálogo de documentos de época, existe uma diferença de qualidade. Faz diferença. Isso qualifica o discurso sobre a história. Não quero dizer que os outros não tenham validade. Mas isso acrescenta um ponto. Quando a gente vê uma Rosana Paulino, uma Silvana Mendes, como foi citado aqui, a gente percebe que aquilo tem uma densidade que vem do próprio trabalho, da matéria, de conhecer a matéria que está sendo trabalhada. O exercício sobre o documento: quando a Rosana Paulino transforma um retrato em bastidor, por exemplo, transforma um retrato em bordado, essa operação tem uma pesquisa material por trás. Essa natureza material do documento é aprofundada pelo artista. Do mesmo modo que a criação artística original é valorizada por essa pesquisa. Então, eu diria que eu me entusiasmo muito por essas apropriações artísticas do passado. Sinceramente, é uma coisa que tenho trabalhado muito mais recentemente, como curador, principalmente. Eu me apaixono pela criação de artistas, um pouco por causa desse trabalho, pela capacidade que têm de descobrir os nossos acervos e de lançar olhares sobre eles que nós não supomos possíveis. Os Bastidores, da Rosana Paulino: a poesia do bastidor, do bordado, faz a gente lidar com matérias trágicas como uma poesia. Isso permite que falemos, porque é muito difícil falar do trauma. Mas quando falamos de poesia, mesmo o tema da poesia sendo o trauma, nós focalizamos de modo sensível a nossa relação com o objeto traumático. Eu acho que isso é fundamental. Mais do que nunca, a nossa historiografia, hoje, fez do trauma um tema importante da nossa interrogação.

Mas não é fácil falar de traumas, não é fácil lidar com traumas, não é fácil você dar aula sobre trauma. Não é fácil você fazer uma palestra, uma exposição com temas traumáticos. A poesia da arte facilita muito poder falar dos nossos traumas e nos reconhecemos, porque a poesia, como toda poesia, sempre tem uma dimensão aberta na sua interpretação, consegue alcançar individualidades, singularidades. Quando ela funciona, é ao mesmo tempo universal e consegue ter um olhar dirigido para cada experiência. Isso é muito difícil quando falamos do ponto de vista acadêmico. Eu hoje sou um entusiasta desse diálogo do patrimônio cultural com a arte contemporânea e lamento que isso ainda não tenha sido mais provocado pelas nossas políticas públicas. Eu tenho defendido muito a residência de artistas em arquivos, bibliotecas e museus. Eu não quero abrir mão dos pesquisadores disciplinares, pelo amor de Deus! Eu não falo muito disso, porque a gente mal tem programas de residência de pesquisador e já estou querendo colocar outro. Daqui a pouco vão substituir ou diminuir. Então, eu falo só em fóruns muito determinados, com essa preocupação de que eu não sou contra residência de pesquisadores acadêmicos. Eu acho que seria bom promover o diálogo entre pesquisadores acadêmicos residentes e artistas residentes. Esse diálogo eu acho que seria muito frutífero.

Eu tenho trabalhado isso nas minhas exposições e, sinceramente, me entusiasmo muito por tudo que eu vejo. Sobretudo quando a gente lida com coisas antigas. Eu estou agora com uma exposição lá no Instituto Histórico sobre as cópias dos retratos indígenas de autoria de Albert Eckhout, produzidos por encomenda do imperador Pedro II, quando esteve na Dinamarca para ver os originais. Ora, é fácil denunciar o olhar da colonialidade do Eckhout. Aquilo tudo ali é uma construção, é muito fácil observar sua linguagem. Eu posso explicar isso numa aula facilmente. Mas o que eu coloco no lugar? Se eu não tenho uma representação do indígena, o que eu coloco no lugar? Então, isso é uma operação artística, desconstruir a imagem, o olhar da colonialidade é uma operação da crítica. Esse é o papel do crítico. Agora, substituir aquele olhar da colonialidade por um olhar decolonial, como se diz hoje, exige uma nova construção. Nessa exposição, por exemplo, eu convidei a Nay Jinknss,<sup>21</sup> que é uma artista paraense relativamente jovem, fotógrafa, e que faz vídeos, produz e faz retratos sobre trabalhadores do Ver-o-Peso, retratos como o Eckhout dos indígenas. Pedi para ela produzir retratos em diálogo com o Eckhout, brincando com o ele no Ver-o-Peso. Ela produziu retratos maravilhosos e que servem de contraponto

---

<sup>21</sup> Nay Jinknss nasceu no Pará e atua como artista visual e fotógrafa.

decolonial para os retratos da colonialidade do Eckhout. É um exemplo do que podemos fazer com a nossa crítica. Quer dizer, além da gente promover a desconstrução de olhares estabelecidos, a gente também deve contribuir para a construção de novos olhares. Porque se eu fizer só um olhar e não construir outro olhar, eu vou continuar sempre voltando ao mesmo lugar. É o que acontecia com a *Primeira missa*. Na ausência de outras primeiras missas, voltávamos sempre ao Victor Meirelles. Agora tem mais de uma primeira missa para ver, para escolher. A *Primeira missa* já é criticada como quadro há 50 anos, no mínimo, mas só recentemente temos olhares alternativos a ela. A crítica historiográfica mostra e desconstrói, mas é preciso também a gente colocar novas imagens no circuito. Pensar a produção historiográfica como incentivadora, mobilizadora da produção de novas imagens.

**[Ana Paula Sampaio Caldeira e Carlos Henrique Juvêncio]** Queríamos, então, conduzir a nossa conversa para uma última pergunta. Este dossiê que propomos para a revista *Acervo* tem como intenção pensar os museus, arquivos e bibliotecas como lugares produtores de conhecimentos, procurando ir além de uma perspectiva que parece encará-los como espaços de tradições, de guarda de uma memória, que é muitas vezes naturalizada. Em relação a isso, gostaríamos de perguntar: o que tem na biblioteca particular de Paulo Knauss e como ela te ajuda no seu trabalho com pesquisa, ensino e extensão? Ou seja, como ela te ajuda a produzir conhecimento?

**[Paulo Knauss]** Primeiro, quero elogiar o pressuposto da organização do dossiê. Acho que isso é a coisa mais importante para mim. Eu já devia ter dito isso. Acho que em todo lugar que eu vou, sempre digo que a nossa causa na cultura é afirmá-la como um espaço de construção de conhecimento. É um espaço privilegiado, porque é onde a gente pode promover diferentes formas de produção de conhecimento: pela música, pela arte, pelas artes visuais, pelo cinema. Enfim, agora a gente está com o filme *Ainda estou aqui*<sup>22</sup> em exibição, que é uma aula de história original, do mesmo modo que o livro de Marcelo Rubens Paiva é, que deu origem ao filme. Então, a cultura é um lugar de produção de conhecimento e onde é possível experimentar suas diferentes formas. Agora, sobre a minha biblioteca, eu lamento ter que dizer para vocês que eu não sou uma pessoa apegada. Por mim, eu nem teria livros. Vocês me conhecem um pouco, sabem que eu tenho dificuldade de mobilidade, e hoje não consigo pegar mais as coisas direito,

---

<sup>22</sup> Filme dirigido por Walter Salles, baseado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva.

principalmente se forem pesadas, preciso de ajuda. Então, eu tenho uma relação um pouco angustiante com os livros. Eu sou o acumulador que, num belo dia, fica desesperado e sai distribuindo o livro para a primeira pessoa que passa. Eu tenho uma biblioteca de arte, uma biblioteca de teoria e historiografia, pois eu dou aulas sobre esses temas e procuro me ater a isso. Frequentemente, eu olho para os meus livros e tenho vontade de dar todos, buscando a minha liberdade, porque eles dão muito trabalho. Agora, eu sou um consumidor voraz de livros, vocês não estão vendo aqui a minha mesa, mas eu praticamente não consigo enxergar do outro lado, porque ela fica cheia de livros em volta de mim. Eu não posso me esticar debaixo da minha mesa, porque também tenho um monte de livro debaixo dela. Eu sou um consumidor voraz de livros, mas eu não sou um colecionador. Tenho pouquíssimos livros de estimação e que estão associados a pessoas que me deram. Eu não me desfaço deles menos por eles do que pela pessoa que me deu. Enfim, eu rabisco todos. Hoje, muito menos. Agora, eu cada dia mais me torno um consumidor de livros em PDF e e-books. Adoro eles, porque posso manipular com facilidade. Enfim, eu não tenho muito o que dizer sobre minha biblioteca. Posso dizer que já tive muito livro, posso contar como é viver perigosamente com livros na minha casa, porque eles chegaram a cair em cima de mim. Hoje, eu procuro não viver mais assim, porque os livros sufocam a gente. Eu não tenho uma casa grande o suficiente para ter uma sala de biblioteca. Então, eles vivem no meu meio.

Mas eu preciso dizer que, se na minha casa eu procuro não ter livros, eu sou o homem mais feliz do mundo quando eu estou num depósito ou numa reserva técnica. Sobretudo, quando eu olho uma estante ou uma prateleira e vejo tudo organizado, limpo. Quando descubro alguma coisa que nunca vi antes, tem uma energia que me move. No Instituto Histórico, eu preciso ir aos depósitos. Eu tiro muito a minha energia, a minha força vital, desse contato. Quando eu descubro uma peça na qual ninguém prestou atenção ainda, quando eu olho alguma coisa que ninguém viu, eu ganho a vida. Eu vivo disso. Eu tiro energia disso. Eu fico pensando: o dia que eu não puder mais trabalhar no contato com uma reserva técnica, com um depósito de acervo, certamente vou perder uma parte da minha energia vital. Quem convive comigo sabe disso. Tenho uma transformação física quando eu estou dentro de um depósito, de uma reserva técnica, uma energia, com todas as minhas dificuldades físicas, que surpreende. Eu mesmo me surpreendo: como eu aguentei fazer isso tudo se eu não aguento normalmente? Então, eu tenho um entusiasmo e isso me alegra muito. Agora, mais do que isso, é pensar sobre isso. Quando eu vou na casa de um colecionador, isso me provoca muito as ideias, me faz estudar.

Entrevista on-line realizada no dia 4 de dezembro de 2024 pelos editores do dossiê “Arquivos, museus e bibliotecas como espaços de produção de conhecimento”, Ana Paula Sampaio Caldeira, doutora em História Política e Bens Culturais pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (Cpdoc/ FGV) e professora do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e Carlos Henrique Juvêncio, doutor em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília (UnB) e professor do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Transcrição: Maria Antonia Luz Sartor.

## Referências

- KNAUSS, Paulo. *O Rio de Janeiro da pacificação: franceses e portugueses na disputa colonial*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1991.
- KNAUSS, Paulo; MARTINS, Ismênia de Lima (org.). *Cidade múltipla: temas de história de Niterói*. Niterói: Niterói Livros, 1997.
- KNAUSS, Paulo. *Imagens urbanas e poder simbólico: esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1998. Disponível em: <https://urbandatabrasil.fflch.usp.br/trabalhos-de-conclusao-e-monografia/imagens-urbanas-e-poder-simbolico-esculturas-e-monumentos>. Acesso em: 17 fev. 2025.
- FREITAS, Carla; KNAUSS, Paulo. Usos eletrônicos do passado: digitalização de documentos e política de arquivos. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 4, p. 11-24, 2009.
- KNAUSS, Paulo. Sobre a norma e o óbvio: a sala de aula como lugar de pesquisa. In: NIKITIUK, Sonia (org.). *Repensando o ensino de história*. São Paulo, Cortez, 2012.