



**HISTÓRIA DA ARTE E DA IMAGEM.
ENTREVISTA COM PABLO DIENER**

ARIADNE MARINHO
THIAGO COSTA
BENONE LOPES



**DOSSIÊ HISTÓRIA EM QUADRINHOS LATINO
AMERICANAS: A HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA NA CULTURA DAS
MASSAS**

**EDIÇÃO DE JUN. 2022 V. 16 N.30
ORGANIZADORES: PROFA. DRA. TALITA
SAUER MEDEIROS (UFGD)
PROF. DR. ROGÉRIO IVANO (UEL)**



HISTÓRIA DA ARTE E DA IMAGEM. ENTREVISTA COM PABLO DIENER

History of Art and Image. Interview with Pablo Diener

Ariadne Marinho¹
Thiago Costa²
Benone Lopes³

¹Historiadora. Doutora em história pelo Programa de Pós-graduação em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Docente da rede estadual de educação de Mato Grosso/Brasil. Orcid: 0000-0002-4878-4460. E-mail: dinhaamm@hotmail.com.

²Historiador. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do Instituto Federal de Mato Grosso. Orcid: 0000-0002-2965-8418. E-mail: thiagocosta248@yahoo.com.br.

³Historiador. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso, UNEMAT. Orcid: 0000-0001-7114-3197 E-mail:benonelopes@gmail.com.



Resumo: Pablo Diener é um renomado historiador da arte chileno, radicado no Brasil, cujas pesquisas a respeito de artistas-viajantes europeus em trânsito pelo interior do continente americano, entre os séculos XVIII e XIX, resultaram em quase uma dezena de livros publicados aqui e no exterior. Além de grande especialista no tema, Diener também é o maior conhecedor da obra do pintor bávaro Johann Moritz Rugendas (1802-1858).

Palavras-chaves: Artistas-viajantes; História da arte; Historiografia; Memória.

387

Abstract: Pablo Diener is a Chilean renowned art historian, living in Brazil, whose research on European traveling artists in transit through the American continent, between the 18th and 19th centuries, resulted in almost a dozen books, published here and abroad. Besides being a great expert on the subject, Diener is also the greatest connoisseur of the work of the Bavarian painter Johann Moritz Rugendas (1802-1858).

Keywords: Artist-travelers; Art history; Historiography; Memory.



Pablo Diener é um historiador viajante. Ou um viajante que se fez historiador. Educado entre dois mundos, o chileno e o suíço, desde a infância Diener viu-se como um estrangeiro em meio a realidades cada dia mais familiares. Essa consciência, vale dizer, esse olhar ao mesmo distanciado e íntimo, quiçá seja uma das características mais valiosas em um estudioso das ações humanas no tempo, isto é, da História. Um estudioso dos objetos produzidos por homens e mulheres de outra época. Com um currículo de alcance mundial, Diener nasceu em Santiago/Chile, onde deu início aos estudos de história. Formou-se, no entanto, em Zurique/Suíça, onde também concluiu seu doutorado, em 1994. Sua tese de doutoramento, o catálogo da obra do artista bávaro Johann Moritz Rugendas (1802-1858), consistiu à época no mais completo trabalho de reunião de imagens de um artista-viajante e significou o princípio de uma bem-sucedida carreira de pesquisador. A repercussão do catálogo, acrescida às contínuas investigações acerca da personalidade de diferentes viajantes europeus no interior do território americano entre os séculos XVIII e XIX, tornaram Diener em uma reconhecida autoridade no assunto.

Em seu percurso de historiador da arte, Pablo Diener curou exposições em diversos espaços museais do mundo, como a Casa de América, em Madri/Espanha, o Museo Nacional de Historia – Castillo de Chapultepec e a Fundação Cultural Banco Nacional do México, na cidade do México, na Biblioteca Nacional



e no Museo Nacional de Bellas Artes, em Santiago do Chile, quase sempre com o apoio do Instituto Goethe. No Brasil, suas pesquisas foram exibidas no MASP, São Paulo, na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, nas Sala Athos Bulcão, Brasília, e no Museu Metropolitano, em Curitiba. E realizou consultorias para a reputada casa leiloeira Christie's.

Ao lado da companheira de academia e de vida, a também pesquisadora Maria de Fátima Costa, Diener vem desenvolvendo há pouco mais de duas décadas pesquisas relativas à artistas-viajantes e exploradores naturalistas europeus, articulando a iconografia de viagem com a história da ciência, a linguística indígena e a filosofia. Entre suas principais publicações, sempre ao lado de Fátima Costa, destacamos *Martius e Spix e Martius: Relatórios ao Rei* (2018), *Bastidores da Expedição Langsdorff* (2014), *La obra de Juan Mauricio Rugendas. Ilustrando su viaje a través de Chile* (2012), *Um Brasil para Martius* (2012). E, claro, o catálogo da obra de *Rugendas, o Rugendas. 1802-1858. Catálogo razonado de la obra* (1997); da qual derivam as duas edições de *Rugendas e o Brasil* (1ª edição de 2002 e a 2ª de 2012)

Diener também foi professor de Teoria e Metodologia da História, no Departamento de História da UFMT, entre 2005 e 2019. Atualmente encontra-se aposentado das salas de aula, mas não inativo. Junto com Maria de Fátima Costa, no final de 2021 publicou mais um livro sobre o tema que o persegue e sobre



o que mais gosta de pesquisar: Rugendas, os viajantes e a tradução de mundos entre a Europa e a América.

1) *Apresente-nos sua trajetória acadêmica, da graduação ao pós-doutorado. Quais os motivos pelos quais decidiu a história da arte como carreira?*

PD: Acho que o principal na minha formação e trajetória profissional é que foi itinerante. Eu comecei uma formação tradicional no Chile em 1970, mas em 1973 acabou tudo. Eu estudava história na Universidade do Chile, na Faculdade de Filosofia e Letras, que à época era um espaço bastante ativo politicamente. E, então, uma das primeiras instituições que foram fechadas quando do golpe de estado, em setembro de 1973, foi essa onde eu estava. E como todo mundo que havia entrado ali na década de 1970, todos nós participávamos do movimento estudantil, então não havia mais a possibilidade de continuar. Era impensável. Primeiro, porque era arriscado; e, depois, iriam mudar substancialmente toda a grade curricular. Eu estudava história; na verdade, tratava-se de uma pedagogia em história e geografia, um conteúdo clássico de história à época, e uma combinação que eu considerava inteligente. Paralelamente, eu fazia estudos sistemáticos de música. Estou falando de 1973, estava com 21 anos e tinha um violino. E quando saí do Chile, fiz como Martius: saí com meu violino [risos]. Eu via como uma formação dupla: de um lado a história, história e



geografia, que estavam atreladas; e de outro, a música. Então, eu estava entre as musas [risos]. Eu saí do Chile e fui para a Alemanha Oriental. Achei que pudesse continuar os estudos ali e tive grandes surpresas... surpresas do processo político, no sentido mais amplo da palavra. Pois a Alemanha Oriental era outra ditadura. Inequivocamente. E se via isso em todos os cantos: nas ruas, nas conversas, nas relações. E mais evidentemente, sobretudo, no campo da educação. A universidade à qual eu cheguei – e eu cheguei por opção, por um conhecimento prévio da instituição –, a Universidade de Leipzig, era a melhor instituição e de maior tradição do mundo alemão fora de Berlim. Berlim à época era uma cidade de difícil acesso para estudantes emigrados políticos; havia opção de qualquer lugar, menos Berlim. Inclusive, se tivesse tido a oportunidade de ir para Berlim, ainda assim eu preferia Leipzig. Porque Leipzig era uma escola de estudos linguísticos, que sempre me interessou, e de estudos clássicos, de história clássica, que também me interessava bastante. E, sobretudo, por ter uma famosa escola de música. Era, entre outras questões, um dos motivos pelos quais eu havia levado o meu violino. E aí eu tive uma primeira grande surpresa... porque quando eu cheguei em Leipzig já não havia mais uma Universidade de Leipzig: era *Karl Marx Universität*. E não por acaso era uma universidade bastante marcada ideologicamente. Essa carga ideológica era enorme e desde cedo começou a me incomodar. Tive logo a



clareza, a convicção de que ali eu não estava fazendo um estudo de história. Estava fazendo um estudo de quadro político. De acordo com a grade, nós tínhamos como parte fundamental da formação disciplinas como História da Formação do Partido Comunista da União Soviética, Economia Política, Materialismo Histórico... e assim ia. Era uma carga ideológica tão grande que não ficava nada para estudos temáticos de história. Era teoria, mas não uma teoria aberta, e sim de catequese. Lembro que em algumas ocasiões eu quis fazer leituras paralelas e tive a má ideia de tentar elaborar um trabalho sobre Oswald Spengler (1880-1936), sobre o *Der Untergang des Abendlandes, A decadência do Ocidente* (1918-22). Spengler é um desses historiadores que fazem uma história cíclica, a humanidade faz ciclos. E ele ilustra toda a sua proposta desde o Ocidente Cristão até o presente – o presente de Spengler, isto é, a primeira metade do século XX – com um arco para demonstrar essa decadência. Ele apresenta uma série de aspectos nos quais defende que havia sido o Ocidente cristão caucásico o responsável pelo auge da humanidade, que então estava sendo destruída pela intervenção de outros grupos populacionais. Isso foi muito caro aos nazistas. E, por isso, Spengler passou a ser uma espécie de teórico-histórico que dava sustentação à toda proposta nazista. Disso eu não tinha a menor ideia. Na verdade, eu me interessei por Spengler porque achava apaixonante a proposta de Toynbee, que na época era relativamente recente.



393 Toynbee escreveu sua obra nos anos 50 e na década de 1960 ainda estava escrevendo. Então, pensando em Toynbee, achei que poderia valer a pena conhecer Spengler. E recebi um verdadeiro soco da *Deutsche Nationalbibliothek* [Biblioteca Nacional Alemã], a grande biblioteca de Leipzig, quando pedi “A decadência do Ocidente” de Spengler. A biblioteca respondeu rapidamente que para ter acesso a essa obra, eu deveria ter a autorização de um professor tutor. Fiquei irritado, bastante humilhado pela exigência e respondi que se fosse para isso, para pedir autorizações para as minhas leituras, eu não teria saído do Chile. O que repercutiu muito mal, porque foi uma ofensa terrível. Mas foi realmente o que senti naquele momento. O que passava pela minha cabeça era: “Vim à Alemanha para trabalhar com liberdade e estou sendo limitado da mesma forma”. Aí começaram meus conflitos. Na verdade, foi tudo rápido. Passei pouco mais que uma gravidez na Alemanha Oriental [risos]. Cheguei em dezembro de 1973 e fui expulso em agosto do ano seguinte. Foi bastante desagradável. Dali fui para Alemanha Ocidental e acabei me instalando na Suíça. E foi na Suíça que iniciei uma mudança de rumo, porque aquela opção que eu pretendia manter inicialmente, de estudar história e música, já não era viável. Foi quando comecei a estudar história da arte. Sabia que em Zurique e na Basileia tinham boas universidades, com tradição em história da arte. E em 1974 passei a estudar na Universidade de Zurique. Paralelamente, eu estudava não mais



música, senão linguística. Estudei linguística comparada e foi uma das coisas mais fascinantes que fiz ao longo do meu processo de formação, o que foi se reforçando com o tempo. Porque quando você circula por espaços diferentes, com idiomas diferentes, você percebe reiteradamente as dificuldades que implica ter de viver com outra língua; as dificuldades, as limitações, não poder dizer com espontaneidade o que pensa. Ter que construir, elaborar, formular verbalmente o que se está pensando. Pois, você pensa em uma língua, mas precisa traduzir para falar em outra. Reconheço que gostei muito do estudo. A universidade era muito boa, o espaço era muito legal, a liberdade de estudo era fantástica; e as condições eram muito boas, tanto econômicas quanto infraestruturais. Era um prazer passar horas, dias, semanas em bibliotecas. A partir disso fiquei com absoluto convencimento de que o melhor estudo é aquele em que se faz em uma boa biblioteca. Lembre que estou falando de há quase 50 anos [risos], quer dizer, internet nem sonhando. O máximo que se chegava por relações rápidas à distância era o *fax*, e na década de 1970 isso era algo pouco frequente. Eu me relacionava com o mundo do Chile por correio postal, sabendo que era difícil, demorado, inseguro, cartas se perdiam, enfim. Chile nesse momento vivia uma ditadura, havia controle postal, havia revisão do correio, perseguições inequívocas, a insegurança era muito grande. Enfim. Toda essa experiência de estudo na Suíça



foi muito, muito legal para mim... eu desfrutei do estudo porque achei essa possibilidade de diversão na biblioteca. Fiz minha carreira, terminei tranquilamente, demorei um pouco no final. Eu concluí entre 1978 e 1979, mas estiquei mais um ano porque, digamos assim, fiz o que os europeus faziam nos séculos XVIII e XIX, meu *grand tour*¹ [risos]. Mas meu *grand tour* não foi na Europa, na verdade eu queria sair da Europa. Então, primeiro fui para Turquia, passei meio ano em Istambul, queria aprender o idioma turco. Estava fascinado com a questão da linguística comparada. E depois – meu sonho da vida toda – fui para o México. Eu inventei um tema de pesquisa para poder ir ao México e ali passei um ano. Fiquei pouco mais de um ano em uma deliciosa vacância que me permitiu aprender rudimentarmente naquela época o idioma turco e terminar o trabalho de graduação. Eu tive sorte, sorte de estar em um país muito rico, a Suíça, que me financiou tudo isso. Era um financiamento modesto, mas que cobria minhas necessidades. Acabei e pensei que fosse fazer um doutorado, mas esse doutorado pifou [risos]. Foi um doutorado mal pensado, mal acompanhado, mal orientado. Passei vários anos fazendo coisas, fui a Madrid, fui a Heidelberg, não dava muito certo. Acabei que em Madri me apaixonei pela cidade. Estou falando de um Madri

¹Grand Tour. A viagem intercontinental realizada pelos filhos da aristocracia europeia, muito comum entre os séculos XVI e XIX, como parte de uma educação formal e de vida.



dos anos de 1980, acabava de iniciar o processo de democratização de verdade. O velho Franco havia morrido havia cinco anos, não lembro exatamente², e havia passado um período longo de indeterminação política até se estabelecer uma nova constituição. E nesses anos, poder ver a recuperação de uma democracia – eu vindo de um país em que havia sido destruída de uma forma tão brutal – foi realmente apaixonante. Então, esses primeiros anos de 1980 foram de uma pseudo tese de doutorado, que eu nunca levei muito a sério. Fiz algumas coisas interessantes, mas nunca sistematizadas. E comecei a trabalhar. E foi a partir do trabalho que dez anos depois eu cheguei ao doutorado, em 1990. Eu havia chegado em novembro de 1980 em Madri e em agosto de 1990, a convite de um autor cujo trabalho traduzi, acabei retornando para a Europa Central. Desta vez para Munique, e aí comecei meu doutorado em história da arte; um doutorado sobre Rugendas. Esses dez anos em Madrid foram legais, parte da minha formação; foram de um aprendizado interessante. De modo que quando iniciei o doutorado em 1990 o fiz com muita convicção, sabia exatamente por onde e como fazer; e tinha a necessidade de fazer isso em um tempo razoável, três ou quatro anos. Saí bem, fiquei contente. E além do doutorado, tinha a Alemanha. Fiquei

²Trata-se de Francisco Franco Bahamonde (1892-1975). General e ditador espanhol, esteve no poder entre 1939 e 1975, ano de sua morte.





fascinado com a Alemanha. Depois de dez anos em Madrid, retornar à Europa Central, retornar ao mundo de fala alemã foi muito enriquecedor. E tive uma sorte fantástica, porque meu orientador era um pesquisador importante intelectualmente³: importante para mim, importante para a disciplina, importante no âmbito da academia de forma geral. Foi aí que eu vi, trabalhando com ele, que a história da arte se se pretende manter só enquanto história da arte... era bobagem. E o que ele me deixou muito claro era que se você consegue fazer uma história da arte que preste, então você está fazendo história. Está trabalhando em história com o material de um campo específico, mas basicamente se está trabalhando em história. A arte é seu material, mas seu destino é o fenômeno social, fenômenos humanos. E isso ele me dizia por eu ter vindo da Espanha, onde tinha passado um bom tempo, e porque a tradição acadêmica espanhola era muito conservadora. A Espanha tinha uma perspectiva da história da arte que era história de estilos, história da linguagem da arte, e nunca uma perspectiva da arte como material de pesquisa. Kruft, meu orientador, sabia muito bem disso, pois conhecia muito bem a

³Hanno Walter Kruft (1938-1993). A obra traduzida ao espanhol por Pablo Diener, e que lhe rendeu o convite para o doutoramento, foi o “Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart” (Munich, 1985). Em espanhol, com a tradução de Diener, “Historia de la teoría de la arquitectura. Desde la Antigüedad hasta el Siglo XVIII y Desde El Siglo XIX Hasta Nuestros Días X” (Madrid: Alianza, 1990). Vertida recentemente ao português por Oliver Tolle, “História da teoria da arquitetura” (UNESP, 2016).



Espanha. Ele me levou a transformar um trabalho de história da arte em um trabalho de história utilizando seus materiais como fonte. O trabalho com Rugendas, a partir dessa perspectiva, se transformou numa espécie de estudo das sociedades, dos povos americanos no início do século XIX. E isso teve uma repercussão muito legal, foi bem recebido. Durante o doutorado fiz trabalhos no Chile, trabalhos no México, na Alemanha. Sempre nessa vertente. Digamos, então, que minha formação se consolidou com essa perspectiva graças à convivência com um historiador da arte de formação classicamente *gombrichiana*, *panofskyana*, da escola de Aby Warburg (1866-1929). Desde cedo na carreira assumi isso como parte necessária do trabalho. Aqui, grosso modo, termina minha formação. Você menciona o pós-doutorado... O pós-doutorado não é propriamente uma formação. A gente faz com liberdade, com tempo e com alguma grana uma pesquisa pontual sobre algum assunto, e eu optei por fazer no campo da linguística. Um interesse que eu tinha de muitos anos antes e que nesse momento vi a possibilidade de fazer com muita competência graças ao professor Aryon Dall'Igna Rodrigues⁴ o maior pesquisador de línguas indígenas

⁴Aryon Dall'Igna Rodrigues (1925-2014). Considerado o mais importante linguista brasileiro, e um dos mais renomados pesquisadores de línguas indígenas brasileiras no mundo. Parte de sua obra e um resumo de sua carreira estão disponíveis em: <http://www.etnolingustica.org/aryon>. Consultado em 10/10/2020.





que o Brasil já teve. Toda essa questão da formação foi o que me permitiu, sem dificuldade nenhuma, assumir a necessidade – que vi quando cheguei ao Brasil – de transformar minha formação em história da arte em uma formação em história, concretamente no campo da história cultural. Foi por isso que fiz a validação do título em História Cultural na UNICAMP. Na verdade, foi um trâmite. Mas eu não duvidei que era uma opção boa e legítima intelectualmente. E esse foi o caminho. Se eu tivesse que dizer quem contribuiu decididamente para minha formação, tive um professor de história no Chile, que foi meu professor desde os anos de colégio, um amigo de vida toda, Carlos Fredes, e Krufft, que foi meu orientador, quem realmente marcou e me definiu o que era história da arte.

2) *O senhor comentou que foi expulso da Alemanha Oriental, imagino que tenha sido um momento difícil...*

PD: Sim, para mim foi um momento de ruptura. Eu tentei me comportar adequadamente, pois assumia que embora não fosse um refugiado político eu era quase um. E não era um refugiado político porque eu tinha passaporte, sempre tive. Dois passaportes, um chileno e outro suíço. Meus problemas começaram quando passaram a me fiscalizar. E aí comecei a ficar cada vez mais irritado e minhas respostas foram muito inapropriadas. Chegou um momento em que eu decidi que iria



sair e fui fazer as devidas consultas à Embaixada da Suíça. Naquela época a Suíça representava o Chile junto à Alemanha Oriental, porque a Alemanha Oriental havia rompido relações diplomáticas com o Chile. E os suíços foram muito hábeis: para não se sujarem, agiram como representação chilena. Então eu apareci diante da Alemanha Oriental como um exilado que pedia auxílio ao país do qual havia fugido, e isso foi encarado como uma traição, deslealdade, o pior do pior. Mas sabia muito bem o que estava fazendo. É uma dessas coisas viscerais, não existem dúvidas. Certa vez disseram que tomei uma decisão importante. Mentira! Não tomei decisão nenhuma, a decisão estava aí, era a única opção que eu via como plausível, é uma situação de medo. Eu lembro que quando subi no trem, de Leipzig para Frankfurt, eu ia apavorado. Porque você passa por um território de ninguém, não tem proteção de ninguém, pode acontecer qualquer coisa. São situações em que você sabe que está correndo risco. Tanto que eu pedi aos suíços que aguardassem uma ligação minha assim que eu chegasse em Frankfurt, para uma tranquilidade minha, para eles tomarem providências caso eu não ligasse. Felizmente não aconteceu nada, foi tudo normal. A fronteira foi um momento desagradável. Eu estava com o cabelo comprido, mas nas fotos estava como de menino bom de Santiago, não casava muito. Tive de virar para lá, para cá, tirar os óculos. Mas era coisa de rotina, nada demais; um pouco de drama, na verdade. O medo era maior do que as coisas



realmente eram. Eu era ninguém. Era na verdade um pouco de pretensão minha assumir que eu poderia ser perseguido [risos]. Mas para mim à época foi um choque, significou definitivamente uma ruptura.

3) *O senhor foi tradutor na Europa e no México e ainda trabalha com curadoria em museus de arte e de ciência. De que maneira essa bagagem contribui para suas atividades acadêmicas e interesses enquanto historiador?*

401 PD: Acho que tradução e curadoria são escolas para a prática da pesquisa em história. Eu gosto muito de traduzir. Se penso em uma atividade que gostaria de fazer quando velho, que é o que faço agora majoritariamente [risos], é traduzir. Porque é uma questão que você faz consigo, com seus livros, com a cabeça... e não precisa de muito mais. Precisa de um conhecimento, de uma bagagem. A tradução impõe uma leitura minuciosa. Uma tradução só é boa quando aquele que está traduzindo não tem dúvida nenhuma sobre o texto que está lendo no idioma original. É uma escola de leitura, e uma escola de leitura fantástica. No momento de levar de uma língua para outra, você percebe todos os problemas que você tem com o texto enquanto compreensão, e também percebe perfeitamente as fraquezas do texto. Porque quando faz isso, quando leva de uma língua para outra, você está pensando o texto, e não



fazendo uma tradução literal. Não se pode fazer uma tradução literal, mas uma tradução de sentido. E quando você faz uma tradução de sentido, o sentido tem que ser coerente. Se o sentido não for coerente, não tem como reformular em outro idioma. Porque vai faltar alguma coisa... E a linguística é como a matemática. A linguística tem uma lógica de sistema que é implacável. A construção de uma frase, a construção do parágrafo, é de uma exigência tremenda. Por isso, eu gosto muito da tradução. Os textos que traduzi frequentemente viraram temas nos quais adquiri uma segurança enorme. Concretamente, aquilo que comentávamos antes sobre minha relação com Kruft, que foi meu orientador, foi porque eu traduzi sua história da teoria da arquitetura. Um tratado de estética, com o exemplo da arquitetura, desde Vitruvius, na Antiguidade Clássica, até Le Corbusier, século XX. Isso me impôs pensar toda uma tradição de pensamento estético desde o século primeiro antes de Cristo até 1950. Esse foi um estudo minuciosíssimo, aprendi muito. Isso é a tradução: ler, ler com cuidado.

De certa forma, quando você cura exposição, age de forma similar. Você está adquirindo certeza sobre a leitura de um corpo de obras, e organizando esse corpo de obras de tal forma que a leitura que você fez desse material seja transmitida. A organização não se faz por tamanho dos quadros [risos], nem tampouco por estética, mas por conteúdo. Agora: isso tem que encaixar. De repente você precisa colocar um quadro grande



403 com uma aquarela pequena, porque estão na sequência do argumento, e aí você tem que inventar recursos para que a “aquarelinha” de 10x10 cm não se perca ao lado de um quadro de 60x90 cm. Mas o que você tem não é uma construção estética, é um discurso de leitura daquelas obras com as quais você está trabalhando. Então, de certa forma, fazer curadoria de exposições é impor, no melhor sentido da palavra, impor uma leitura de algo. Eu fiz isso várias vezes e foi muito legal. Porque foi o que me permitiu, enquanto eu estava fazendo minha tese de doutorado... lembre-se que minha tese de doutorado foi um catálogo de obra, o que supõe um inventário. Mas evidentemente que um catálogo de obra é bem mais que um inventário. É preciso organizar, dar sentido ao grupo de obras, precisa vincular com a bibliografia, etc. Eu comecei a ver como isso funcionava quando tive a oportunidade de fazer curadoria, o que deu a possibilidade de ter um *corpus* de obras dispersas por muitos lugares. Imagina juntar em um só lugar obras que vêm de meia dúzia de países. Isso é fantástico! É aí que se vê como os diferentes elementos funcionam, a relação de um óleo com um desenho, a relação entre este e aquele. Você está organizando aquilo, você lê. Eu pude fazer isso primeiro em Santiago, Chile, em 1992. Levava dois anos e meio trabalhando com Rugendas. Fiz uma pequena exposição na Biblioteca Nacional, em Santiago, onde reuni três coleções alemãs e várias coleções chilenas. Foi um exercício que me permitiu ter uma



primeira compreensão de Rugendas como leitor do Chile do início do século XIX. Depois fiz uma em Augsburg, sobre a pintura mexicana de Rugendas. Isso é a prática de uma leitura. O livro se lê sequencialmente, o texto tem uma leitura, uma lógica que todos conhecemos. A leitura de uma obra de arte, de um conjunto de obras de arte é bastante mais complexo. Não são textos, não são palavras. As ideias estão embutidas em imagens, estão transformadas em imagens e você tem de fazer dessas imagens uma espécie de discurso verbal. Então, voltando à questão, acho que tanto a tradução quanto a curadoria são práticas, que se assumidas desde a perspectiva formativa, e como historiador, irão contribuir bastante a decifrar seu material de acordo com as questões que você coloca. Necessariamente. Quando se junta obras de arte, é preciso ter questões, ter uma proposta. Pode ser algo meramente estético, é legal; mas você também pode ter um discurso mais complexo, mais sofisticado, intelectualmente mais elaborado. A estética como manifestação de nossa sensibilidade, em perspectiva histórica. Enfim. A curadoria e a tradução são práticas que se complementam bastante, e uma e outra podem ser levadas ao campo da história. O substancial, na minha compreensão, é que são formas de ler e de apresentar uma construção a partir de uma leitura particular. Para mim foi uma sorte muito grande quanto à curadoria, porque não tive uma escola acadêmica para esse afazer. Eu aprendi a fazer exposição com autores de



exposições. Trabalhei com um etnólogo na Alemanha, com um pessoal de museus em Santiago, com historiadores no México. As primeiras exposições foram monográficas, de autores individuais, quer dizer, de Rugendas. Depois passei a fazer temáticas, concretamente, no México. Tinha recém-concluído o doutorado e comecei uma exposição cujo propósito era o de apresentar 30 ou 40 viajantes dos séculos XVIII e XIX que haviam representado o México. Não se tratava de pegar imagens bonitas do país, mas de apresentar diversos discursos sobre esse país, feitos entre os anos de 1780 e 1850. Foi quase um pós-doutorado sem o ser efetivamente [risos], porque foi uma formação paralela fantástica!

4) *Haroldo de Campos, o poeta e tradutor brasileiro, criou o conceito de “transcrição” para definir os trabalhos que resultavam de suas traduções literárias...*

PD: Claro! Curiosamente, eu comecei a fazer tradução de uma forma, digamos, vicária. Quando eu morava em Zurique, na década de 1970, como estudante, recebia uma bolsa do estado suíço. Mas sempre queria um pouco mais de grana [risos]. Então, por acaso, conheci um velhinho, um engenheiro, que fazia traduções do alemão ao espanhol. A língua materna dele era o alemão e ele fazia tradução de manuais de maquinaria da indústria siderúrgica. E pagava bem. Ele fazia seu esboço à mão



e depois ditava esse esboço. E eu passava, então, na máquina de escrever. E ele queria duas coisas: que fosse escrito sem erros de ortografia e que a construção do texto fosse realmente espanhola. Coisa na qual ele sabia que tinha um risco, pois não era sua língua materna. O que eu percebi trabalhando com ele, o principal de tudo isso, era que ele entendia o conteúdo. Ele realmente sabia do assunto, porque era engenheiro. Não era uma questão linguística, mas de compreensão do conteúdo, daquilo que o texto tratava. Depois, quando eu comecei a fazer tradução, fiz em arqueologia e em história da arte; e sabia que estava fazendo bem, tinha certeza. Não se tratava de transpor, senão de reformular. E para isso é preciso ter uma compreensão integral do texto. O que você diz, a referência à Haroldo de Campos, é verdade. Ninguém traduz poesia que não seja poeta. A melhor tradução de Shakespeare em espanhol, que eu conheça, é a de Pablo Neruda. Não pode ser de outra forma. Eu seria incapaz de traduzir poesia, justamente porque não sou poeta. Não tenho essa capacidade de voos linguísticos, de criação de metáforas linguísticas, de recriação da metáfora. Isso é complexo, difícil. E muito criativo, evidentemente. Existe um desconhecimento e uma menor valoração do trabalho do tradutor, e isso é lamentável.

5) *O resultado do seu doutorado deu origem ao importante catálogo raisonné de Rugendas, “Rugendas. 1802-1858. Catálogo*



razonado de la obra” (Augsburgo: Wissner Verlag, 1997), e que pela editora Capivara ganhou em 2002 e 2012, em duas edições, uma versão revista e ampliada, feita em parceria com Maria de Fátima Costa, da obra sobre o Brasil de Rugendas. Quais as dificuldades para a confecção de uma obra assim, um catálogo raisonné de artista-viajante?

407 PD: Na verdade, eu jamais teria pensado em fazer um catálogo de obra se não fosse a sugestão de Kruft, meu orientador. Porque então eu tinha, como penso que a maior parte dos intelectuais ainda tem, uma ideia de catálogo de obra artística que é muito rudimentar, insuficiente, pobre. Assumindo que o catálogo é sinônimo de inventário. E, sim, um inventário é um passo prévio. Mas um catálogo é muito mais que um inventário. O primeiro problema, qualquer que seja o catálogo, na sua dimensão de inventário, é o financiamento. É preciso dinheiro para fazer um inventário. Porque praticamente nunca o acervo que se está catalogando – em um catálogo de obras de um artista – se encontra já reunido. Acontece uma vez em cem, quiçá. Mas normalmente as obras estão dispersas. Juntar, fazer esse inventário integralmente, tem um altíssimo custo. Quando eu iniciei, em agosto de 1990, não tinha nem a menor ideia da fria em que estava entrando. Eu vivia de trabalhos como *freelancer*: tradutor, intérprete, guia turístico, autor de artigos em jornais. Tinha um custo de vida bastante



modesto. E de repente eu precisava comprar uma supermáquina fotográfica, comprar um supercomputador. E me manter. Precisava passar um longo tempo dentro do museu que tinha o maior acervo e ainda outro longo tempo viajando dentro da Europa, e do México ao Chile. Isso foi um trabalho de dois anos e meio, três anos. Eu não tinha bolsa, porque para época eu já estava velho [risos], com 37 ou 38 anos. E não tinha também porque gastei nos bares quando recebi a bolsa, no início dos anos 1980, para aquele doutorado que não fiz [risos]. Não tinha mais cara para ir pedir outra bolsa e tive que fazer por conta própria. Mas eu tinha bons amigos e alguns dos meus amigos tinham grana. Eu pude ter a máquina fotográfica porque um amigo que era engenheiro, trabalhava numa empresa suíça, comprou para mim. Foi um presente. E depois eu comecei a trabalhar de forma rentável. Quando falava antes que fazia exposições, fazia porque era uma paixão, mas também porque era uma forma de fazer dinheiro. Fazer exposições era razoavelmente bem pago. As exposições em Augsburg, no Chile, no México, foram bem pagas. E com isso eu financiei minhas viagens. De outra forma eu não teria podido fazer, pois era um capital enorme. E depois, tal como as viagens de circunavegação, que só se completam quando se publicam os resultados, a publicação do doutorado custou muita grana. Eu tive sorte, porque eu consegui aqui no Brasil o financiamento de uma associação de empresários, graças às bondades da Aracy



Amaral⁵, que me recomendou esse pessoal. E eu consegui a publicação. Porque uma tese de doutorado na Alemanha só é reconhecida quando se publica. E se não publica, não vale. Eu queria publicar não como um livrinho padrão, mas adequadamente. Os empresários me pagaram, e depois, outro amigo me emprestou na época o equivalente à 20 mil... Não lembro agora se foram francos, marcos ou euros. Mas era muita grana, porque me faltou para arcar com os custos da publicação do jeito que eu queria. Então, o primeiro problema em um catálogo de obra de artista é grana. Sem financiamento é quase impossível. Hoje, com máquinas mais eficientes, resulta mais econômico. Eu fazia *slides* de 6x7 cm, cada *slide* custava um marco alemão, o equivalente à 50 centavos de euro à época, e eram 5 mil *slides*. Era muita grana, foi muito difícil. Mas, graças a isso, eu tenho o melhor arquivo das obras de Rugendas que existe no mundo. Disso eu tenho certeza. Se tivesse que fazer tudo de novo hoje, eu não faria. Não teria coragem. Essa é uma primeira dificuldade. Outra dificuldade é que você precisa realmente, aí sim, de orientação. Porque um conjunto de obras de arte abrange um mundo inteiro, e mais ainda o de um artista viajante. No meu caso, o problema era o de um alemão viajando do México ao Chile, quer dizer, entender a perspectiva de um

⁵Aracy Amaral. Crítica de arte e docente da FAU-USP. Tem mais duas dezenas de obras publicadas e recebeu prêmios por sua atuação como curadora no Brasil e no exterior.



alemão que no século XIX está tentando apreender México, Peru, Chile, Argentina, Brasil... Isso requer de saberes que eu, evidentemente, não tinha. E não tinha ideia de que era preciso. Eu parti pensando que era um inventário e foi durante o processo que percebi a necessidade de organizar tudo, mas para organizar era preciso entender tudo. Foi meu orientador quem me deu algumas dicas. Meu catálogo tem alguns erros precisamente porque... por exemplo, o Brasil, eu mal sabia o que era o Brasil quando comecei o trabalho em 1990. Um país do outro lado do continente americano e com o qual eu tinha absolutamente nada a ver. De português eu entendia absolutamente nada. As coisas escritas, as publicações brasileiras, eu lia se estivessem traduzidas ao inglês. Porque era muito trabalhoso ler em português. Não conseguia. Se eu não tivesse tido Krufft ao meu lado, me mostrando a necessidade de organizar as questões, eu não teria feito nada. Enfim. Minha tese saiu razoavelmente bem. Um pouco porque no país dos cegos, quem tem um olho é rei [risos]. Na Alemanha, onde eu fiz o doutorado⁶, pouquíssimo se sabia a respeito da América Latina. Muito preconceito, muito folclore. Então a tese foi bem aceita, bem recebida. O que não havia dúvida era que a dimensão de compilação do trabalho, de inventário, estava bem feito. E Aracy Amaral talvez tenha sido a primeira a perceber isso, quando

⁶O doutorado foi feito na Alemanha, mas defendido na Suíça.





apresentei meu trabalho, a convite de Ana Maria Belluzzo, na conferência e exposição “O Brasil dos viajantes”⁷, em 1994. À época eu já havia defendido o trabalho, tinha sido aprovado, mas precisava publicar. E quem me ajudou foi Aracy Amaral, que provavelmente percebeu as insuficiências, mas ainda assim viu potencial de trabalho. E esse potencial, acho, também Fá [Maria de Fátima Costa] percebeu, poucos anos depois, quando começamos a trabalhar juntos, entre 1996 e 1998. E aí, sim, saiu um muito bom catálogo, não de toda obra, só da parte brasileira. Por que da história do Brasil Fá sabe tudo que faz falta, sem dúvida nenhuma [risos]. Com ela aprendi a história do Brasil e o português. Então consegui ler [risos]. Com isso, conseguimos organizar todo esse material, com toda a coerência necessária que requer um catálogo *razonado*. Enfim. Meu catálogo inicial publicado em 1997 é um bom inventário, mas está incompleto. A análise é insuficiente. Já o catálogo sobre o Brasil é uma das boas coisas que existem da matéria sobre o século XIX. A partir daí fizemos alguns estudos e recentemente concluímos com Fá um livro que foi publicado no Chile, (*Rugendas: el artista viajero*, 2021), em questões que o complementam, encaixam no catálogo. Mas é um trabalho longo, difícil. Acho que não é um trabalho que

⁷Ana Maria Belluzzo, docente da FAU-USP. Pesquisadora e curadora da exposição “O Brasil dos Viajantes”, que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo entre 20 de outubro e 18 de dezembro de 1994. Também integrou a exposição, um seminário – do qual Diener fez parte – e a publicação de uma rica obra homônima em três volumes.



deva ser feito como tese de doutorado. Precisa de apoio financeiro, que foi o que tivemos só depois, com a Editora Capivara, porque Pedro Correa do Lago é um cara fantástico, um empresário e um intelectual notável. Pedro financiou adequadamente, custeou as despesas necessárias, nos pagou um salário digno, e a gente pôde – Fá e eu – fazer o que eu não pude fazer sozinho em 1997.

6) *O senhor mencionou certa vez a dificuldade em avaliar obras que são atribuídas a Rugendas...*

PD: Essa é uma das questões, que durante o trabalho de construção da tese de doutorado, eu não tive como perceber. Não tive como perceber que no meio daquele material que estava inventariando havia falsificações, e no meu primeiro catálogo incluí obras que eram falsas. Eu vim a saber disso seis ou oito anos depois. Inclusive, eu fui consultado em algumas ocasiões, e aí achava que sabia e errei. Agora... dizer que algo é bom, é fácil; dizer que algo é ruim, você terá que justificar muito bem [risos]. Você tem que ter muito mais argumento, ter uma certeza muito bem alicerçada. Para desqualificar e para qualificar. E essa foi uma questão na qual Pedro [Correa do Lago] nos ajudou bastante. Deu-nos um apoio institucional e de conhecimento, porque ele sabe bastante do assunto. E reconheço que nesse aspecto Fá tem uma sensibilidade na qual



ela confia muito mais do que eu confiaria na minha. Eu nunca teria ousado, com base em uma sensibilidade minha, desqualificar alguma coisa. Fá sim. De qualquer forma, a questão da qualificação da obra é difícil. Entendo que isso deva ser feito em equipe, porque individualmente é muito arriscado. Tem que se confrontar pontos de vista. Tem que ter alguém que saiba técnicas, que saiba reconhecer qualidades da substância pictórica, qualidades de pintura ao óleo, qualidades de tecido, de papel... questões que a gente não sabe. Um parêntese: essa é uma das questões que procuramos para o último livro que fizemos, que é um estudo minucioso sobre o papel, as pinturas e os conteúdos que essas pinturas têm. Isso foi feito na Alemanha por alguém que trabalha em laboratório, que estuda química. Esse tipo de investigação faz parte de um catálogo. Mas eu não tinha nem ideia disso na época do doutorado, e mesmo que tivesse não teria tido condições de fazê-lo [risos].

7) *Quando e por que a imagem passa a se tornar objeto de preocupação intelectual para o historiador? Como o senhor avalia esse “Pictorial Turn”?*

PD: Acho que o *pictorial turn* é uma virada bastante antiga e que estamos nos apropriando hoje de assuntos que na verdade são muito anteriores. Por exemplo, Alexander von Humboldt já pensa com base no *pictorial turn*, o próprio Schelling pensa com



base no *pictorial turn*. O *pictorial turn* é assumir que a imagem pode se tornar um material para além dos critérios estéticos, que pode se tornar fonte de discussão, um argumento, que pode se tornar uma história que serve para a história. Acho que o *pictorial turn* é uma questão de longa data, isto é, a imagem como ferramenta do saber não é de agora. O que temos feito é teorizar bastante a respeito nas últimas décadas, digamos, em boa parte do século XX. E de repente também tudo se torna um pouco de moda, um assunto que está em evidência e que é muito mal trabalhada. Análises muito pobres, muito pouco críticas; não se assume que a imagem é um discurso em si mesmo. Tudo isso implica o *pictorial turn*. Quando falamos em Humboldt, e lemos os primeiros escritos de Humboldt, seja os “Quadros da Natureza” (*Ansichten der Natur*, 1808), seja “A geografia das plantas” (*Essai sur la géographie des plantes*, 1805), ele está pensando a representação da natureza como uma forma de construir um discurso naturalista em uma linguagem visual. Isso já implica, no meu entender, um rudimento de *pictorial turn*. É claro que a sistematização teórica, de acordo com o nosso modo de pensamento, é do século XX. E certamente essa sistematização tem pai, quer dizer, não cabe dúvidas que a primeira figura à qual nos referimos quando pensamos no assunto é Aby Warburg. É Warburg quem assume que a imagem é um discurso, que toda imagem deve ser lida. Daí para frente tem toda uma construção e pontos imprescindíveis que a gente



deve lembrar. Por exemplo, aquele capítulo fantástico de Carlo Ginzburg sobre o método indiciário. O método indiciário é todo um discurso sobre a imagem como fonte para o cientista social. Não apenas para o historiador, mas para todo cientista social. Penso que temos um arco de longo prazo para avaliar esse *pictorial turn*, que hoje me parece mais um assunto da moda do que quicá tenha sido nos círculos eruditos da primeira metade do século XX. Eu leio, trabalho e estudo o material em torno da utilização da imagem, entendendo isso no campo da nossa disciplina como *pictorial turn*, isto é, a incorporação da linguagem visual para a construção de argumentos, e tenho a impressão que de repente esses novos teóricos estão atrasados, atrás da própria Enciclopédia [risos]. Me refiro à Enciclopédia francesa do século XVIII, que já empregava a imagem com bastante propriedade. Ainda não assumia a autonomia da imagem, sua independência; a imagem na Enciclopédia é sempre dependente. Mas já coloca a imagem em diálogo, ainda que em voz menor. É o que fazem no percurso do tempo Humboldt, Schelling, e depois, no século XX, a escola de Warburg. Não estamos inventando muita coisa aí. Se tivesse que recomendar leituras nesse sentido, nunca pensaria em obras recentes. Pensaria, em primeiro lugar, no manual que Schelling escreveu em 1807 para a fundação da Academia de Belas Artes. E, depois, recomendaria a leitura das primeiras obras de Humboldt, em que ele assume que os quadros da paisagem são



discursos sobre a paisagem; não se trata de “instantâneas” nem de retratos, nenhuma representação é mimética. A partir disso se desenvolveu a questão muito mais complexa que faz Warburg e seus seguidores. Assim, o *pictorial turn* não é novo. Muitos cientistas sociais não têm querido perceber isso, ou porque têm distância com textos clássicos ou porque não estudam história.

8) *O senhor vivia na Europa no final da década de 1980 e foi testemunha da queda do muro de Berlim. Como foi viver essa experiência?*

PD: Em 1989, quando caiu o muro, eu vivia em Madri. Já completava aí uma década. E, como comentei antes, a Espanha tinha uma dinâmica que nem sempre era coincidente com o restante do mundo europeu, ou centro-europeu. A Espanha se viu condenada a conviver com o fascismo até meados da década de 1970, mesmo que muito bem maquiado. O governo de Franco era de fato fascista, autoritário e qualquer coisa menos democrático. Depois da morte de Franco, esse processo de reconstrução ocupou muito aos espanhóis. E eu também me senti muito tocado, interpretado; senti que era parte de mim, pois estava recuperando o que não podia fazer no Chile: o direito de pensar, de se expressar. Esse sentimento era muito presente. Quando aconteceu a queda do muro de Berlim, nós na Espanha vimos como um fenômeno extremamente relevante. Mas um



pouco alheio à nós. Digo isso como um convivente aos espanhóis naquele momento. Estávamos preocupados ainda com o próprio umbigo. Era uma necessidade. Eu tive uma maior vivência da experiência do que significou a queda do muro quando fui para Alemanha, e eu fui para Alemanha meio ano após a queda, em agosto de 1990. Nesse sentido, eu não fui testemunha ocular da queda, soube com certa distância. Mas eu fui testemunha ocular do que para Alemanha isso significou. Eu vivi isso. Quando cheguei em Munique percebi que ali estava bastante mudado. Eu tinha passado um ano em Heidelberg uma década antes, em 1980, e quando retornei em 1990 vi que era um mundo bem diferente. Os alemães estavam se repensando. Havia o crescimento repentino da Alemanha, por ter sido um país pela metade, que então se incorporava e recuperava a grandiosidade do mundo alemão. E o mundo alemão é um mundo gigantesco. Uma questão que eu também não tinha percebido e comecei a sentir a partir desse momento foi precisamente a riqueza do mundo alemão. Começou a me chamar a atenção, claro: de repente os alemães passaram a ser quase 65 milhões de habitantes do dia para a noite. E antes eram 40 milhões! Isso é uma mudança muito grande. Pois, a partir daí passam a ser uma unidade, uma nação, tem uma identidade, uma convivência em espaço comum. Essa era uma questão muito conflitiva, cheia de espinhos. Para mim, como estrangeiro, com uma situação de vida que não respondia à problemática média do alemão (eu



417
tinha sido financiado em parte por graça dos meus amigos [risos], tinha trabalhos na Suíça e na Espanha), eu via desde fora como essa incorporação de 20 milhões era crítico para muita gente. Eu não sentia na pele, mas via como acontecia. O que era evidente para mim era que o país tinha crescido, não apenas fisicamente, mas também na minha cabeça. Foi a primeira vez que eu vi que a Alemanha não tinha unicidade, senão que era a compilação de parcelas que mantinha uma disposição para conviver. Mas essa disposição também trazia dificuldades. Essa percepção surgiu ao viajar, conhecer o interior da Alemanha. Em 1974, por exemplo, eu estive em Dresden, uma cidade que havia sido valiosa e que foi destruída totalmente no final da Segunda Guerra, e naquele momento, depois de 1990, estava sendo recuperada. Eu voltei para Dresden naqueles anos depois da unificação e então percebi a riqueza fabulosa da cidade, que de fato estava vinculada a uma Alemanha muito maior. Comecei a perceber que era possível conceber a Alemanha por meio de uma analogia com a Itália: uma Itália múltipla e uma Alemanha igualmente múltipla. A Itália de Nápoles, da Sicília, da Toscana, do Vaticano, de Roma, da Lombardia, do Veneto. Na Alemanha percebi algo equivalente: o mundo da Saxônia com Dresden como capital, o mundo bávaro com Munique como capital, da Prússia com Berlim, da Liga Hanseática com Hamburgo. Mundos totalmente diferentes que começavam a recuperar essa ideia que havia surgido séculos antes e que havia sido sempre um



motivo de conflito e dificuldade. Pela primeira vez, diante da ruptura da fronteira intra-alemã, eu percebi a grandiosidade do mundo alemão. Com uma riqueza cultural, riqueza material. Se posso falar em termos bem autobiográficos, a reunificação me permitiu reconhecer a grandeza da Alemanha.

9) *Nesse sentido, como o senhor avalia as mobilizações e atual onda de derrubada de monumentos nos EUA, Chile e Europa? Não me parece o caso de apagamento da memória, mas de outra coisa...*

419

PD: É algo muito necessário. E eu sou partidário que isso aconteça, sem dúvida nenhuma. Eu já pensei bastante sobre isso, porque quando começaram as grandes manifestações no Chile, em 19 de outubro de 2019, começaram precisamente em função da derrubada de monumentos. Às vezes uma derrubada física, outras vezes em termos de transformações de nomenclatura. Há um exemplo que é emblemático: a praça central de Santiago. A praça tem vários nomes, mas oficial é “Praça Baquedano”. Manuel Baquedano González (Santiago, 1823 - 1897) foi um militar do século XIX, um herói militar e um político conservador. Quando se fala em praça Baquedano, se faz referência a uma das figuras que construíram o país. Essa praça tem em seu meio uma ilha de circulação com uma estátua equestre do general Baquedano. E os manifestantes chilenos, a



partir de meados de outubro de 2019, a rebatizaram chamando-a de “Praça da Dignidade”. Eu achei isso fantástico! Porque fazer uma homenagem a Baquedano, militar e político conservador, é uma opção do patriarcalismo próprio da tradição política e social chilena. E chamá-la de “praça da dignidade” é fazer referência a um conflito substancial dentro da tradição recente do Chile. É um país que perdeu a dignidade após a ditadura militar e que não conseguiu recuperar. Então, essa transformação, essa derrubada – neste caso, simbólica – do general Baquedano, ignorar e omiti-lo como algo irrelevante, para então chamá-la de “Praça da Dignidade”, foi algo emblemático. Significou uma auto valoração do povo chileno, uma valoração de si mesmo. O chileno médio, conservador, tradicionalista e paternalista, não gostou nada. É uma sociedade tradicionalmente machista, hierárquica e paternalista. Pensando nisso, fui caminhando um pouco para trás e lembrei da Revolução Francesa. A Revolução Francesa precisou destruir e queimar Cluny! Depois do Vaticano, o maior acervo de arte e cultura do mundo cristão estava em Cluny⁸. Era o maior convento europeu de monges beneditinos. E a turba assaz violenta foi atrás dos padres, e não só matou 90% dos monjes

⁸Abadia localizada na Borgonha, na França, que começou a ser construída no ano de 910 e exerceu profunda influência na cultura cristã. Considerada uma das maravilhas da Idade Média, foi destruída durante a Revolução Francesa e posteriormente restaurada.



no monastério de Cluny, como queimou manuscritos, rompeu joias, incendiou a igreja. Agora, precisamos pensar: vamos censurar a Revolução Francesa porque queimou Cluny? Essa é uma questão complexa, sem dúvida. Eu sou historiador da arte, eu valoro essas coisas e objetos porque sei que são discursos. Mas antes disso eu sou um homem, existo no social. Para a Revolução Francesa, queimar Cluny foi uma necessidade. Caso contrário teria sido uma revolução pela metade. A destruição de símbolos faz parte e é necessária. É importante. Sobretudo quando ocorre de forma massiva e espontânea. Eu não sei, por exemplo, se a derrubada das estátuas de Saddam Hussein, no Iraque, responde a mesma lógica. Não sei realmente. Não sei, pois isso ocorre em um país ocupado, invadido militarmente, quer dizer, é uma situação que eu não poderia avaliar. Mas sei avaliar perfeitamente como algo popular e massivo transformou a “Praça Badequano” em “Praça da Dignidade”. E eu entendo historicamente o que significa queimar Cluny. Acho que está dentro das necessidades. Isso tem acontecido reiteradamente. No final de novembro de 2019, estive em Punta Arenas⁹, no sul do Chile, e me chamou a atenção um comentário a respeito da derrubada física de uma estátua de José Menéndez (1846–1918). Menéndez foi um colonizador espanhol do final do século XIX, se fez o maior latifundiário da Patagônia e aparece como uma espécie de “pai moderno” da região. Mas historicamente é uma

⁹Extremo sul do Chile, próximo da linha de Magalhães.



figura cruel, indivíduo muito ambicioso, que se apropriou de terras indígenas com uma violência horrorosa. Então, sua estátua foi derrubada, e no lugar foi colocado um símbolo religioso de um dos povos que foram massacrados pela ocupação desses novos colonizadores do século XIX. E eu considero isso justo, considero apropriado. Responde a uma questão social. A pergunta é o que eu penso quanto à derrubada de monumentos e se se trata de um apagamento de memória... Eu acho que se trata de uma substituição de memória, de abrir espaço para a memória daqueles que historicamente não tinham esse direito. No caso do Chile, quando se fala em “Praça da Dignidade”, é a construção de um monumento, mesmo que não seja físico. O nome do lugar é importante, para lembrar a dignidade dos povos. Povos que perderam a dignidade por conta do fascismo que assolou o país. E essa recuperação de uma memória silenciada é algo bom, eu concordo. Mais que apagar memória, é a construção de memórias daqueles que foram silenciados.

10) *Com uma ampla experiência (acadêmica e de vida) no exterior, como o senhor caracterizaria a historiografia brasileira? Qual a sua singularidade?*

PD: É uma pergunta comprometedora [risos]. Comprometedora, entre outras coisas, porque me exige fazer





um juízo que eu não tenho condições de fazer. Nunca até agora tenho me dedicado a estudar sistematicamente a historiografia brasileira. Nos vinte e tanto anos que vivo aqui, me esforço por preencher, completar uma bagagem de informação mínima necessária. E por isso assumo que jamais poderia trabalhar com questões de história do Brasil e menos ainda com historiografia brasileira. Eu sei que há uma diferença entre alguém que vem de fora e alguém que desde a escola, passa pela formação universitária, e aí segue trabalhando com essas questões. Eu vejo isso em Fá, vejo em outros colegas competentes. Vejo em alunos que trabalham com isso, que estudam o tema. Todos têm uma bagagem de leitura que é diferente da minha. Minhas referências de leitura não são iguais às de vocês. Inclusive de obras literárias. É muito provável que eu não tenha lido as obras literárias que vocês leram. Na minha infância e formação, as obras brasileiras nunca estiveram em primeiro plano. Com poucas exceções, por exemplo, Celso Furtado e Paulo Freire. Portanto, eu não tenho gabarito para fazer um juízo sobre a historiografia brasileira. Conheço e sei que existem aqui trabalhos de história que são extraordinários. Desde o século XIX o Brasil tem uma historiografia muito rica, muito completa e frequente em termos de análises e reanálises, de publicações. E isso torna a historiografia muito rica. Na realidade, o que mais me chama a atenção, e penso que seja o grande atrativo da sua historiografia, é o objeto. O objeto da historiografia brasileira é

423



fantástico: Brasil e seus povos! É um objeto que oferece uma diversidade, uma disparidade social, e o desenvolvimento dessa disparidade é único. É muito diferente daquilo que conheci no Chile. E é muito diferente daquilo que vi por tantos anos na Europa. Acho que o fato de o Brasil ter sido um país escravocrata até pouco mais de cem anos, é uma questão tão marcante que é difícil pensar que haja em algum outro país uma situação equivalente. A tradição escravocrata do Brasil devia ser prioridade em qualquer estudo, entre outras coisas, porque isso marca o comportamento social e político de boa parte da sociedade brasileira. Esses temas como objeto de estudo da história do Brasil são algo fantástico. São questões de um interesse que podem orientar formas de pensamento no mundo inteiro. Penso que isso já está sendo feito parcialmente. Digo parcialmente por desconhecimento meu. Existe uma dificuldade no tratamento desses temas, pois deve ser feito com rigor. Não como panfleto, de forma banalizada, como propaganda. Mas com rigor científico de historiador. Não vejo isso com frequência. Vejo muito uma historiografia mais fácil, que de repente me lembra aquelas aulas de quadro político de quando eu vivia em Leipzig. Escuto colegas da sociologia, das ciências políticas e acho esses discursos simplórios. Os fenômenos sociais são complexos. De qualquer forma, considero o objeto fantástico. E a diversidade populacional do Brasil é igualmente extraordinária. É um país com população caucásica, africana,



indígenas das mais diversas procedências, e oriental, no último século. É uma mistura que cria uma fonte de diversidade fabulosa. Em parte, também por isso, me interessou muito a linguística histórica. A linguística fornece informações muito sólidas da história e do devir dos povos. Isso foi o que me seduziu quando fui estudar linguística histórica com Aryon Dall'Igna Rodrigues em Brasília. E admiro muito as pessoas que fizeram escola com ele. Por exemplo, a Ana Suelly Arruda Câmara Cabral¹⁰, atualmente em Brasília; em Campinas, o Wilmar D'Angelis¹¹. Pessoas que desenvolveram linhas de estudo da diversidade, um dos objetos que ainda existe a possibilidade de um estudo muito bem fundamentado. Ainda está, ainda existe. Mas o atual governo está destruindo com grande velocidade boa parte desses vestígios. A destruição de povos, destruição de suas línguas, de tradições, de memórias. É possível que daqui a dez anos as possibilidades de estudo sejam menores, e aí teremos de lamentar muito. Sempre me surpreende a estreiteza da nossa UFMT por não assumir isso. Nós, no departamento de história, não temos ninguém que trabalhe sistematicamente, de forma rigorosa, as questões de

¹⁰Ana Suelly Arruda Câmara Cabral. Professora Titular do Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

¹¹Wilmar da Rocha D'Angelis. Professor no Departamento de Linguística da UNICAMP desde 1994. Ver: <http://www.etnolinguistica.org/perfil:29>.

Consultado em 10 out. 2020.



história indígena. É surpreendente. Precisamente porque esses temas são a grande singularidade da história brasileira. Um objeto singularíssimo, único. Sim, nos Estados Unidos também têm diversidade. Mas percentualmente, a população negra lá não chega aos 20%. Aqui beira os 50% da população. Uma diferença quantitativa que se torna qualitativa, e isso é muito relevante. Outro campo que a historiografia do Brasil deve se desenvolver é sobre o espaço geográfico. O Brasil é um país que deve fazer história ambiental, porque faz parte substancial do seu desenvolvimento. A história ambiental, na perspectiva da história do Brasil, apresenta objetos fabulosos. Por exemplo, quando conheci a Fá, ela trabalhava na história do pantanal¹². Eu fiquei admirado! Isso para mim jamais seria um objeto de estudo. Eu vim do Chile, e mesmo o país tendo uma geografia igualmente atrativa, não tem a contundência da geografia brasileira. Então, não posso falar da historiografia propriamente tal; mas sim, penso que a historiografia deve se orientar naquilo que tem de mais singular o seu objeto.

¹²A tese de doutoramento de Maria de Fátima Costa, “Notícias de Xarayes: Pantanal entre os séculos XVI e XVIII” (USP, 1997), tornou-se um livro bastante conhecido e esgotado: “História de um país inexistente. Pantanal entre os séculos XVI e XVIII” 1999.





11) *O senhor se aposentou recentemente do Departamento de História da UFMT. Como classificaria a experiência da docência em uma carreira tão variada?*

427 PD: A docência é algo que eu acho muito legal, muito atrativo. Acho até que pode ser gratificante. Mas eu tinha dúvida quanto ao exercício da docência, em parte por razões que eu já comentei. Quer dizer, eu sou estrangeiro. No mais amplo sentido da palavra, isto é, estrangeiro também culturalmente. Comecei a me familiarizar com o Brasil tarde, eu já era quarentão [risos]. Então, passei a duvidar que a docência fosse uma opção realista para mim. Mas, na medida em que acompanhava o trabalho de Fá, e Fá me incorporando com alguma frequência em algumas atividades, comecei a ter um pouco de apetite. Percebi que era viável, mas precisava encontrar o viés no qual as desvantagens, que inequivocamente eu tinha, não obstaculizassem meu trabalho como docente. E aí apareceu a oportunidade como professor de teoria. Mesmo que nunca tenha sido meu forte como exercício profissional, achei interessante. Era uma possibilidade de transformar em benefício essa bagagem mais abrangente que eu tinha. Eu podia trazer uma informação ampla para abordar e comentar questões de caráter teórico. ‘Des-teorizar’ um pouquinho [risos], levando a um nível quiçá menos complicado, mais simplificado, a partir de informações mundanas. Isso foi viável. Eu desfrutei, aproveitei muito. Abriu



caminhos de existência, mas não de vocação. Eu não mudei de interesses. Eu trabalhei rigorosamente questões de teoria, de metodologia. Mas como vocês devem ter visto, todas as minhas publicações continuaram mais ou menos na linha que eu tinha. Teorizei um pouco mais, quiçá. Mas nunca foi aquilo no qual, enquanto pesquisador, tenha colocado o foco. Meu forte na pesquisa sempre foi a pesquisa histórica propriamente, e não a pesquisa teórica. A docência foi gratificante. Foi uma opção de vida, sobretudo. Eu precisava trabalhar. Eu havia optado por vir ao Brasil e aqui não existem muitos espaços para um historiador ou um historiador da arte. Um lugar com poucos museus, os jornais não valorizam a erudição. O que fica? Realmente a docência. Os espaços não são muitos. E esse é um problema da nossa profissão: estamos formando gente e não existem espaços de trabalho. Mas eu sou grato. E agora posso me permitir, inclusive, fazer algumas críticas. Nunca malevolentes, claro [risos].



Referências e Bibliografia

COSTA, Fátima Costa e DIENER, Pablo. **Martius**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2018.



COSTA, Maria de Fátima e DIENER, Pablo. **Spix e Martius: Relatórios ao Rei**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2018.

COSTA, Maria de Fátima e DIENER, Pablo. **Bastidores da Expedição Langsdorff**. Cuiabá: Entrelinhas, 2014.

DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas: el artista-viajero**. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2021. Disponível em: <https://www.bibliotecanacional.gob.cl/publicaciones/rugendas-el-artista-viajero>

429

DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. **La obra de Juan Mauricio Rugendas**. Ilustrando su viaje a través de Chile. Santiago de Chile: Origo, 2012.

DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. **Um Brasil para Martius**. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes – Fundação Biblioteca Nacional, 2012.

DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas**. 1802-1858. Catálogo razonado de la obra. Augsburg: Wissner Verlag, 1997.



DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. São Paulo: Editora Capivara; 1ª edição de 2002; 2ª edição de 2012.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [1986], p. 143-180.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. **Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur**, 1807.

Data de envio: 29 de novembro de 2021

Data de aceite: 19 de outubro de 2022

