

ENTREVISTA





Nicolau Sevcenko é atualmente professor titular de línguas e literaturas neolatinas da Universidade Harvard e professor aposentado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), departamento de História. Um dos mais brilhantes historiadores de sua geração, já tem entre suas diversas publicações, pelo menos, dois clássicos da historiografia cultural brasileira: *Literatura como missão* (agora publicado pela Companhia das Letras) e *Orfeu extático na metrópole* (também pela Companhia das Letras). Também fez traduções, entre elas, *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll (publicado pela Cosac Naif). Nascido em São Vicente, litoral paulista, no ano de 1952, fez uma carreira brilhante como professor na USP e em universidades estrangeiras, como a de Londres, na qual compartilhou um gabinete com Eric Hobsbawm no Instituto de Estudos Latino Americanos, e a de Georgetown, antes de ingressar em Harvard, como explica na entrevista a seguir, concedida no dia 19 de julho de 2012, em São Paulo, aos professores Martin Cezar Feijó, do programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (EAHC-UPM) e Christopher Dunn, da Universidade Tulane, Nova Orleans, Louisiana (Estados Unidos). As notas são do doutorando Tiago Xavier (EAHC-UPM), que também fez a transcrição da entrevista.

Nicolau, gostaria que você falasse um pouco da sua trajetória acadêmica. Da sua passagem da USP para Harvard.

Eu me formei na Universidade de São Paulo (USP) em 1975 e fiz a pós-graduação até o final dos anos 1980, na área de História Social, sob orientação da professora Maria Odila Leite da Silva Dias. Concluí o meu doutorado em 1981 e comecei a minha atividade no ensino superior, dando aula simultaneamente na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e na Universidade de São Paulo (USP). Dava aulas nas áreas de História Moderna e Teoria da História. Quando saiu meu tempo integral na USP, acredito que em 1985, aí me transferi para o tempo integral e dedicação exclusiva da Universidade de São Paulo. Passei a trabalhar na área de História Moderna, mas logo depois, por carência de pessoal, na área de História Contemporânea. Porque originalmente as duas áreas eram uma só – chamava História Moderna e Contemporânea, e normalmente os professores davam qualquer das duas especialidades. No final dos anos 1970 foram separadas, tornaram-se áreas autônomas e criou-se uma área de História Contemporânea à parte. Em meados dos anos 1980 houve falta de professores e me convidaram para trabalhar em História Contemporânea. Daí eu continuei só com História Contemporânea, até o fim da minha carreira na Universidade de São Paulo (USP), onde eu me aposentei, no ano passado (2011).

De relevante no meio do caminho, a partir de 1986 eu fui participar de um projeto na Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia de São Paulo, de microfilmagem de documentos

históricos dos arquivos ingleses em Londres. Estando lá, fui convidado pelo então diretor do Centro de Estudos Latino-americanos da Universidade de Londres para me tornar colaborador do centro. A partir de então, eu passei a viajar para Londres todo ano, e passava um período letivo lá. Este foi um fato muito marcante na minha vida, em especial porque eu cheguei à Universidade de Londres em 1986, quando a Universidade completava 150 anos. E a Universidade de Londres tem uma história peculiar, porque ela foi a primeira universidade criada fora do sistema estatal convencional. As universidades inglesas, as tradicionais, eram parte do Estado, no sentido em que elas eram centradas no departamento de Teologia, normalmente ligado à Coroa britânica, sendo que o Rei é o chefe de Estado e o chefe da igreja ao mesmo tempo. E as universidades eram vinculadas ao Estado inglês e era o clero quem dirigia as universidades diretamente sob a tutela da monarquia.

A Universidade de Londres foi criada para ser 100% laica e 100% separada do Estado, para que fosse autônoma e gerida em função dos interesses da população e não do governo, não do Estado inglês. Então ela tem uma história de dissidência no contexto acadêmico inglês. Óbvio que, com o tempo, o Estado foi tendendo a encampar várias unidades da Universidade de Londres e, na dependência de verbas, a universidade foi se tornando cada vez mais próxima do Estado, mais parecida com as outras. Mas justamente nesse momento de celebração dos 150 anos, a ideia era resgatar este espírito da autonomia da Universidade de Londres. Então eles fizeram uma espécie de festival e convidaram pensadores radicais de todas as partes do mundo, para virem a Londres e fazerem uma espécie de grande debate sobre o destino da cultura, particularmente da cultura independente, da cultura desligada do Estado, desligada de instituições oficiais e de instituições religiosas. Foi nesse momento que eu tive, então, a primeira sintonia com o debate internacional em escala global, conhecendo diretamente todas as principais posições e todos os principais representantes do pensamento de linhas radicais, independentes, basicamente da esquerda independente. Embora também houvesse mais representantes de esquerda alinhada com partidos políticos oficiais.

Em 1986 também, havia um resgate da memória dos dez anos do Punk, que aconteceu na Inglaterra em 1976. Ele surgiu nos Estados Unidos, em 1975, mas chegou à Inglaterra em 1976 e teve uma vida curta – do sentido episódico do Punk, foi um momento, de 1976 a 1979, nitidamente na Inglaterra – e foi também um momento que radicalizou enormemente o debate na área cultural, particularmente nas escolas de arte e de arquitetura. Então tinha esses dois momentos acontecendo em simultaneidade no contexto da Universidade de Londres. E para mim aquilo foi uma efervescência mental, intelectual e cultural em uma escala que eu nunca tinha experimentado. Foi realmente um grande momento que eu vivi em termos de redefinir minha carreira, e era esse o momento em que eu estava escrevendo o livro da pesquisa sobre São Paulo. Então, já refletia essa espécie de grande convulsão intelectual pela qual o contexto da Universidade de Londres estava passando e que eu estava vivendo junto.

A partir do final dos anos 1990 eu comecei a ser convidado para trabalhar em algumas universidades americanas, que têm nomes atrativos, porque são universidades particulares e muito bem estruturadas, financeiramente independentes, de uma maneira que é desconhecida tanto aqui no Brasil quanto na Europa, onde o Estado tem o peso fundamental em manter as universidades. E com a política derivada do contexto neoconservador Thatcher/Reagan, houve uma espécie de assalto às universidades para impor critérios de eficiência, de gestão administrativa de cunho empresarial e, portanto, uma descaracterização da cultura tradicional das universidades que estavam diretamente vinculadas ao Estado e, portanto, sob o peso da gestão estatal, mas que nos Estados Unidos não é tão pesado porque as universidades são mais independentes, porque são fundações privadas.

Então, para mim, assistir, do ambiente americano, essa desestruturação das universidades estatais do Brasil, da América Latina e da Europa foi um momento muito marcante também, e muito doloroso. No entanto, isso me dava a oportunidade de poder me beneficiar dos recursos e das oportunidades, dessas universidades. Trabalhei em Georgetown, na Universidade de Georgetown, em Washington D.C. e, depois, na Universidade de Illinois, que, embora seja estatal, é uma das mais importantes universidades de pesquisa dos Estados Unidos e que tem institutos avançados ligados às áreas mais dinâmicas da economia e do aparelho militar norte-americano. Então é uma universidade muito rica, muito dinâmica e com um corpo docente muito qualificado. Um ambiente extraordinário para se trabalhar. E dali, em 2004, fui convidado para ir para Harvard e também, em 2004, eles me convidaram para ir para lá, todo semestre, até que eu me efetivei em 2011, quando me aposentei na USP.

Para Christopher Dunn, aqui presente, em seu livro *Brutalidade jardim* (2010), o tropicalismo foi a porta de entrada de jovens urbanos de classe média no Brasil, no final da década de 1960 do século passado, nas ondas da contracultura. Eu estava presente em sua banca de doutorado na História na USP em 1981, que, entre seus membros, contou com a última participação acadêmica do professor Sérgio Buarque de Holanda, no seu projeto que deu origem ao (livro) *Literatura como missão*.

E você afirmou durante a banca que o tropicalismo teve uma importância decisiva em sua formação intelectual. Como é que você analisa isso hoje, na sua trajetória acadêmica, como algo que vinha fora da academia, vinha dos meios de comunicação, na contracultura, e que teve importância em sua formação intelectual. Em suma, como é que você vê isso hoje?

O período da ditadura polarizou muito o meio, o debate intelectual, o debate cultural de forma geral, no sentido em que praticamente tudo se restringiu a duas posições: a favor ou contra a ditadura. Tudo aquilo que, todas as pessoas que, por acaso se sentiam desconfortáveis ou inconformadas com a ditadura militar, acabaram compondo: um grande corpo

unificado de resistência. Mas as posições eram muito díspares, evidentemente. No entanto, não havia espaço para você manifestar essa diferença. Predominava uma quase que obrigação de alinhamento com certas posições de esquerda, que eram as posições, digamos, oficiais da oposição.

Eu, vindo de uma família de imigrantes, vivendo na periferia da cidade de São Paulo – uma família de operários, em que, praticamente, ninguém, a não ser eu e meu irmão, falava português; e nós falávamos muito mal –, tive uma inserção muito difícil na sociedade e na cultura brasileira. Eu lembro que o primeiro grande impacto cultural da minha vida foram, de fato, os Beatles e os Rolling Stones, aquela cultura que vinha pelo rádio. E que era uma cultura, em primeiro lugar, da Inglaterra (*British invasion*) e que se estendeu, pela cultura anglo-saxônica, pelos Estados Unidos que, àquela altura, era mais ou menos identificada como sendo a cultura do inimigo, porque era a cultura que representava os Estados Unidos – país que apoiava a ditadura militar, que tem por trás o golpe militar. Então, era muito mal visto alguém que se identificava com aquilo. Era uma situação de vida meio dupla. Eu, intimamente, sabia do que gostava, mas, publicamente, eu tinha que fazer de conta que não gostava do que gostava. O tropicalismo meio que veio dar uma porta de entrada para a aceitação de pessoas que tinham tido aquela formação. Através do tropicalismo, os signos da cultura pop internacional, os ritmos internacionais ligados à herança da cultura negra, tanto quanto o Samba brasileiro, como eram o Jazz, o Blues, o Rhythm and Blues, o Rock 'n' Roll, foram, de alguma maneira, cruzados com ritmos brasileiros e deram aquele momento prodigiosamente criativo que foram os anos iniciais da Tropicália. Num certo sentido, eu tenho também a impressão de que a Tropicália foi curta aqui no Brasil, como o Punk foi curto na Inglaterra e nos Estados Unidos. Caetano Veloso tem essa mesma opinião, porque a Tropicália começou em 1967, o que, mais ou menos, corresponde com o *Summer of love* nos Estados Unidos e terminou no final de 1968, com o Ato Institucional n. 5 (AI-5). Depois disso, o que há – e aí a diferença é notável – é tropicalismo e não mais Tropicália. Tropicália como talvez o nome que define melhor esse momento de grande turbulência criativa, de grande inventividade e originalidade cultural que envolveu principalmente estes três polos – Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo – e depois como impacto dessa enorme revolução cultural, foi absorvido pela linguagem, pelos modos de aliciamento visual dos canais de comunicação e pela linguagem da publicidade em todo o Brasil, de uma maneira que, obviamente, diluiu os conteúdos originais e colocou aquele conteúdo potencialmente revolucionário para se prestar à difusão de uma concepção de consumo, que é o que passou a prevalecer, sobretudo a partir dos anos 1970 no país.

Então, quando eu digo que a Tropicália me marcou muito, eu quero enfatizar que é aquele primeiro momento e não tanto aquilo que se tornou uma espécie de moda muito associada a um estilo de consumo e a um estilo de vida das classes abastadas das grandes metrópoles. O mesmo aconteceu com a cultura hippie, por assim dizer, com os signos exteriores da

contracultura. A certa altura, você não podia ser um intelectual respeitado se você não tivesse cabelos longos, vestisse calça jeans e coisas do gênero. Então, o que originalmente tinha um sentido transgressivo se tornou uma espécie de código dominante, um código de sucesso.

Então acho que, agora, isso aqui, de certa forma, é uma introdução pra gente poder falar da sua pesquisa. Você realiza, desde a graduação, em História uma pesquisa consistente e coerente. Primeiro dedicou-se ao período da passagem do século XIX ao XX na cidade do Rio de Janeiro, o que deu origem ao seu doutorado, publicado em várias edições e, inclusive, premiado. Depois se dedicou ao estudo, hoje já considerado um clássico, que deu origem ao *Orfeu extático na metrópole*, sobre a História Cultural de São Paulo dos anos 1920 aos anos 1930. Na sequência você desenvolveu um período que você chamou de *A Era do Rádio*, que vai até os anos 1960. Então, pode-se dizer que, atualmente, você pesquisa e se dedica mais ao contexto do pós-guerra e, nesse sentido, envolvendo tanto a questão da arte e da cultura nesse período como, por exemplo, na questão que envolve a Tropicália, que você acabou de mencionar, como também na obra do Hélio Oiticica.

Gostaria que você falasse um pouco dessa pesquisa recente e como que ela está se dando.

A origem da pesquisa foi um tanto casual, porque o jornalista Elio Gaspari, que é um historiador também, com uma das editoras da Companhia das Letras, que é a Lília Schwarcz, decidiu criar uma série de biografias. E aí eles pensaram em algumas pessoas que eles queriam consultar se estariam dispostas a escrever algum livro para a série. Eu estive entre os escolhidos; eles me ligaram e perguntaram se eu teria interesse em fazer um livro para essa série sobre algum personagem – diziam de uma forma bastante ampla – que fosse representativo do ponto de vista histórico, político, econômico, social, artístico etc. E eu tinha, enfim, vagamente, esse interesse que crescia ao redor do Hélio Oiticica – um personagem que eu conhecia o suficiente para perceber que era extraordinário, notável, definia todo um período, mas que eu tinha vontade de conhecer mais a fundo. Mas não encontrava um pretexto para organizar uma pesquisa ao redor dele. Quando veio esse convite, enfim, a primeira pessoa que me surgiu em mente foi o Hélio Oiticica. Mas o Hélio é uma pessoa tão controversa: não só a arte dele é controversa, mas a vida pessoal dele é muito controversa. E eu temia que, por conta disso, o Elio Gaspari e a Lília Schwartz, pelo menos nessa fase inicial da coleção, quisessem alguém que fosse mais conhecido do público e fosse um personagem mais consensual.

Para minha feliz surpresa, eles foram imediatamente favoráveis e entusiásticos com a ideia de fazer um trabalho sobre o Hélio. Então, a partir desse ponto, eu comecei a me reorganizar para conhecer um período e um contexto artístico que foi o mais importante – não

apenas do Brasil do pós-guerra, mais da História do Brasil de todos os tempos: nunca houve tanta criatividade, tão diversificada em tantos campos de manifestação e expressão artística quanto no período do pós-guerra que, particularmente, se concentrava na cidade do Rio de Janeiro. E o desafio de tentar entender que química era essa, como é que se produziu esse contexto tão extraordinariamente rico em termos de criatividade, expressão e comunicabilidade com novos públicos, quanto de conhecer esses personagens que, quase todos, tiveram uma experiência de vida muito fora dos padrões convencionais. E sobre os quais pesam, simultaneamente, questões de desinformação, de preconceito e de distorção. Portanto, um contexto muito difícil de ser abordado por uma pesquisa histórica, além do fato de estar muito recente ainda e, enfim, mexer muito com a emoção das pessoas. É um desafio enorme. Eu me vi numa situação em que eu tinha que reelaborar todo o meu repertório teórico, metodológico e minha experiência de pesquisa para poder estar à altura desse novo desafio. Posso dizer que, no sentido de que este processo já está avançado, de fato, o pesquisador que faz esse livro é muito diferente do pesquisador que fez os livros anteriores. Porque o objeto da pesquisa, na verdade, reformulou todo o conjunto de conceitos e de estilo de pesquisa com o qual eu trabalhava anteriormente. E, nesse sentido, foi e está sendo muitíssimo enriquecedor para mim. Se eu vou ser capaz de transmitir toda essa enorme efervescência que o projeto me causou para o trabalho que eu estou tentando concluir, eu não sei. Só os leitores é que vão poder dizer. Mas, de qualquer forma, o efeito sobre mim foi o melhor possível, no sentido de me obrigar a reconsiderar e reconfigurar completamente, não apenas os meus elementos filosóficos, mas as minhas próprias concepções pessoais, minhas convicções de vida e a minha maneira de entender a experiência humana no mundo contemporâneo.

Nesse sentido, como é que você poderia refletir, dentro de uma revista de um programa que se pretende interdisciplinar, como é que você vê essa questão da História Cultural e a interdisciplinaridade? Como é que esse desafio, de certa forma, o leva a dialogar com outras perspectivas teóricas? Como você vê isso?

Então, o meu estilo de trabalho, como eu trabalho com História da Cultura, é de entender como as mudanças nos recursos tecnológicos que organizam as rotinas do cotidiano acabam impondo mudanças nos processos de interação e de criação cultural. Por isso, um pouco desse espaçamento, em décadas, que fui acompanhando ao longo do meu trabalho. Cada período, na verdade, tenta entender um momento tecnológico. Por exemplo: no começo do século, o surgimento de uma imprensa diária mais rápida, mais dinâmica e mais barata – o que é chamado de jornalismo moderno e o efeito que ele teve sobre a produção cultural, pois quase todo escritor vive no jornalismo, do jornalismo, e transfere às técnicas jornalísticas para o seu processo de criação – nas primeiras décadas do século XX. Depois, nos anos 1920, o impacto da Primeira Guerra e o surgimento das modernas técnicas de comunicação –

particularmente o cinema, o cinema falado, o rádio, a indústria fonográfica, a fotografia, as revistas ilustradas. É o momento do Modernismo, em que essa nova constelação de recursos midiáticos comunicacionais impactam a comunidade artística, e aí você precisa de uma arte capaz de responder muito mais energicamente. Razão pela qual, no começo, no primeiro livro, eu me concentrei na ficção, nos escritores de ficção e, em um segundo momento, eu me concentro mais sobre poesia e artes plásticas. No terceiro momento, que é o da *Era do Rádio*, sobretudo no rádio, no cinema e nesse recurso pactualmente enérgico que é a imprensa da crônica diária e no atual projeto do pós-guerra, sobretudo as artes visuais – em especial as formas de expressão da arte concreta e da arte espacial, da arte ambiental.

Isto significa que, para você trabalhar com História da Cultura, você tem que ter uma boa capacidade de compreensão de como opera esse aparato tecnológico. Como esse aparato tecnológico, por sua vez, é uma decorrência direta do desenvolvimento científico, é necessário entender esse contexto científico.

Como o desenvolvimento científico tem uma contrapartida no debate teórico, você tem que entender o debate teórico. Então, desde o mais abstrato, do debate teórico, até o cotidiano das cidades, como a tecnologia invade o dia a dia das pessoas, você tem que entender todas as camadas sucessivas para entender como cada pessoa vai ter o seu modo de ser, o seu modo de se entender, o seu modo de se relacionar com as outras pessoas, alterado por conta desse contexto ambiental em que as mudanças ocorrem muito mais rápido do que as pessoas são capazes de entender.

Essas mudanças acabam impondo formas de ser, formas de existir, situações do dia a dia, em função das quais conceitos elaborados em épocas anteriores já não funcionam mais. Este é um pouco o problema com as ciências humanas. As ciências humanas foram basicamente modeladas no seu padrão acadêmico na segunda metade do século XIX, e elas acompanham, com dificuldade, essa aceleração tecnológica prodigiosa que ocorre ao longo do século XX. Então a gente tenta entender, por exemplo, o conceito do pós-guerra com conceitos da sociologia ou da ciência política do final do século XIX. Obviamente isso cria um impasse. Um jornalista desprendido dessa formação acadêmica é capaz de entender mais rápido – porque não tem esse bloqueio, não tem esse aparato rígido de enquadramento da realidade. Ele é capaz de estar mais próximo do fluxo rápido e metamórfico do dia a dia do que alguém que tem toda essa herança acadêmica sobre os ombros. Nesse sentido, acho que a História da Cultura é um campo decisivo do debate nas ciências humanas porque está o tempo inteiro tirando o solo estável debaixo do pé do cientista social e obrigando ele a se reformular em função dessas mudanças ultrarrápidas, que foram se tornando cada vez mais a realidade do século XX e nos traz a esse momento de extrema instabilidade e de uma condição quase que volátil do processo de mudança tecnológica no início do século XXI.

A gente, a cada dia, abre o jornal e descobre que todos os equipamentos que a gente tem e que a gente sabe dominar, já são obsoletos, e que há uma nova geração de recursos dos

quais dependem todas as operações básicas para você ter algum grau de conteúdo da sua vida. Isso exigiria um esforço de meses, talvez anos, pra você se adaptar. Mas no dia seguinte você vai ler no jornal que a coisa mudou de novo. E muito mais rápido do que a mente humana é capaz de se ajustar. Portanto, se as ciências humanas querem ser de fato eficazes, e devem ser, elas precisam adquirir uma capacidade de buscar sintonia com essa volatilidade do mundo contemporâneo e da tecnologia contemporânea.

Por exemplo, em outros momentos, houve, se pensarmos no período que precede o Renascimento, basicamente do que foi o estilo de vida do Império Romano até o que foi o estilo de vida até o início do Renascimento, do *Trecento*, você tem praticamente um mesmo padrão tecnológico por séculos a fio, por praticamente um milênio. Todos vivem basicamente da mesma maneira. E, de repente, as coisas começam a mudar com enorme rapidez. Então, a História da Cultura é, sobretudo, a interpretação destas mudanças rápidas e a maneira como elas desestabilizam os processos pelos quais o pensamento tenta compreender e se colocar em sintonia com as transformações do mundo contemporâneo ou cotidiano do pensador. Daí a enorme dificuldade desse campo de atividade intelectual da História da Cultura – ele obriga a pensar em uma grande escala horizontal e em uma grande profundidade vertical, simultaneamente.

O que impõe uma necessidade de diversidade disciplinar, que é você conseguir se sentir a vontade em vários campos de pesquisa e em várias linguagens de formulação do conhecimento. Por exemplo: no mundo contemporâneo, um dos recursos que se tornaram cruciais é a topologia matemática, ou seja, a geometria que extrapola a herança euclidiana das três dimensões – uma geometria chamada de multidimensional ou n -dimensional – que é típica da mecânica quântica, da física quântica ou da biologia genética.

Ou da linguagem de configuração dos programas de computadores. Para você entender topologia matemática, você tem que ter uma formação capaz de te permitir entender o mundo a partir de uma forma de pensamento abstrata que é completamente estranha ao senso comum. E que, enfim, as pessoas que não têm esse grau de estudo não compreendem. Esse é um dos grandes dilemas do nosso mundo. Ele é praticamente gerido por técnicos que operam com linguagens que são absolutamente estranhas para as pessoas que são aqueles que recebem, em última instância, os processos e recursos de ordenação da vida cotidiana.

Eu acho que é uma área de síntese que implica você dominar várias disciplinas e saber trabalhar na interface entre todas elas, mas que obriga também uma segurança, uma consistência teórica que te dê uma ossatura firme para você conseguir se relacionar com essa diversidade sem que você se perca ou sem que você não consiga mais atar os nós entre as diferentes partes para construir a sua rede de conhecimento, a sua rede de interpretação sobre o mundo contemporâneo. É uma área de desafio e eu acho que é uma área que exige muito da imaginação e da capacidade de percepção. Não só pensar com os conceitos e com a herança teórica recebida das gerações anteriores, mas ter o desprendimento para perceber a

mudança do aqui e agora, das situações guiadas por essas mudanças que ocorrem em uma escala quase que diária no contemporâneo.

Então, não ter um aparato tão fixo que te afaste das mudanças diárias, mas também não tão inconsistente que, em você se ligando às mudanças diárias você já não tenha mais uma visão de conjunto. Aí é necessária a plasticidade, necessária a elasticidade ou versatilidade para você manter coerência entre o legado intelectual dentro do qual você trabalha e a capacidade de deixar aberturas – porosidades pelas quais você tenta operar com uma espécie de radar das mudanças que vão se fazendo ao longo do processo de construção do conhecimento.

Nesse sentido, como é que você veria, historicamente, o papel da contracultura nesse processo? De um lado, um alto desenvolvimento tecnológico; uma grande capacidade técnica e também tecnocrática. A contracultura entraria aí, historicamente, do ponto de vista cultural, como uma reação romântica e regressiva ou em uma possibilidade de abrir um novo campo de sensibilidade? Como é que você vê isso – tanto a contracultura no sentido histórico da sua emergência no contexto anglo-saxão, ou basicamente norte-americano, e como a contracultura foi recebida, ou se desenvolveu no Brasil?

Essa é a questão crucial de quem estuda essas manifestações de dissidência com relação à cultura oficial, dominante, do pós-guerra, e que recebe diferentes nomes, não é completamente indiferente o nome que se use, mas prevalecem essas duas nomenclaturas: a nomenclatura do subterrâneo cultural, do *underground*, ou a contracultura.

Há um contexto histórico peculiar para cada um desses dois nomes. A certa altura, eles se tornaram quase intercambiáveis. Mas se você quiser ser rigoroso, eles têm uma definição muito particular, o que seria talvez um pouco demasiado para essa entrevista, entrar nessas diferenças. Só quero marcar que elas são relevantes e que me preocupo com elas. Mas, para efeito da nossa conversa, vamos trabalhar como se mantivessem numa situação intercambiável.

Óbvio que elas tenham um sentido antitecnológico e anticapitalista, na medida em que os dois adversários fundamentais eram a Guerra do Vietnã e a corrida armamentista na composição de um mega-arsenal nuclear por parte das potências da Guerra Fria. Esses dois elementos representam o pináculo do desenvolvimento tecnológico, mas um desenvolvimento tecnológico que vai ao sentido da morte, da destruição, da aniquilação. Não só da nossa espécie, mas de todas as espécies. Contracultura, *underground*, em primeiro lugar, significa estar contra isso.

A diferença, agora notável, é: não significa estar contra a tecnologia, mas contra a tecnologia dirigida a esse instinto de morte, que era o produto direto da Guerra Fria. Portanto, o objetivo da contracultura é desarmar a Guerra Fria e desarmar esse monopólio do pensamento militarista sobre os potenciais tecnológicos. Então, como usar a tecnologia a favor da

vida, a favor da recuperação dos laços sociais, da coesão social e a favor do prazer? Este é o grande lance da contracultura. Há esse lado de interpretação romântica da contracultura, simplesmente como uma negação da civilização moderna. E obviamente há personagens relevantes na contracultura que tiveram essa atitude. Mas eu acho que é simplista e ela não representa o que é a contracultura, que é algo bem mais complexo do que isso. Contracultura significa entender tecnologia e entender como ela pode ser usada para o bem.

A primeira observação mais óbvia, claro, é que – e isso Marx havia previsto – a tecnologia, especialmente o fruto maior da herança tecnológica do pós-guerra foi a automação. E a automação é capaz de fazer que as máquinas substituam o trabalho fastidioso do ser humano, deixando para o ser humano apenas o trabalho criativo e, sobretudo, o tempo livre do lazer e do prazer. Então, graças à tecnologia, pela primeira vez, pode-se chegar ao grande objetivo da humanidade que é a libertação do homem da penúria do trabalho, do sacrifício do trabalho, do sacrifício do seu lazer, do sacrifício do seu corpo.

Pela primeira vez a humanidade pode viver no ócio sem escravizar ninguém. As máquinas fariam tudo. É essa a aposta tecnológica do pós-guerra, por exemplo, do Lefebvre, em *A introdução à modernidade*, que é a base teórica dos situacionistas, ou dos Provos¹. A aposta da contracultura, do *underground*, é essa: em um mundo em que nós temos a tecnologia da automação, não faz mais sentido você trabalhar a sua vida inteira, perder completamente os melhores momentos da sua vida, renegar às pulsões desejanças e o potencial de prazer do seu corpo em um trabalho extenuante e neurotizante.

No entanto, a preservação da disciplina do trabalho é um quesito fundamental de um modelo de ordem capitalista que é o que prevalece na cultura oficial. Não há mais necessidade de impor às pessoas um trabalho de oito horas por dia. Não há uma necessidade de manter as pessoas trabalhando até os 65 ou 70 anos de idade. Graças à automação, pela primeira vez, você pode trabalhar o mínimo e dedicar sua vida basicamente à criatividade, ao lazer e ao prazer. Marx previu isso, mas na época dele isso não era possível. No pós-guerra é possível, depois da automação. A automação é a chave da cibernética e a cibernética é a ciência da sistematização das máquinas autônomas.

Então, a cibernética seria esse recurso da libertação do homem. O sujeito que criou a ciência da cibernética, que criou o nome, a expressão, o conceito de cibernética – Norbert Wiener, em seu livro *Cibernética e sociedade*, diz isso claramente. Temos duas possibilidades, uma vez inventada a cibernética e desenvolvida as tecnologias básicas da automação, ou

1 - Provo foi um movimento holandês de contracultura em meados dos anos 1960 que tinha como foco provocar reações violentas das autoridades utilizando-se de "iscas" não violentas. Foi precedido pelo movimento Nozem e seguido pelo movimento Hippie. Ao contrário dos outros dois movimentos, o Provo foi, de fato, fundado, em 25 de maio de 1965, por Robert Jasper Grootveld, um ativista antifumo, e Roel Van Duyn e Rob Stolk, ambos anarquistas. O Provo foi oficialmente descontinuado em 13 de maio de 1967.

abolimos o trabalho e as máquinas vão fazer tudo ou, ao contrário, as máquinas vão desvalorizar o trabalho de tal maneira que a humanidade vai voltar a um estágio de segunda escravidão. Ele temia essa segunda possibilidade.

Mas muito mais do que ele, temiam aqueles que investiam exatamente no direcionamento da nova tecnologia para essa direção. E por isso, depois da primeira edição em que ele faz isso, o capítulo final do livro dele foi suprimido em todas as edições posteriores. Você já não encontra esse capítulo no livro do Norbert Wiener. Então, eu diria isso: todas as figuras-chaves deste processo de cultura *underground* ou contracultura, como quer que se chame, eram gente que tinha uma compreensão aguda da redefinição, da reformulação do desenvolvimento tecnológico em função da automação e da cibernética. Figuras como o Herbert Marcuse, ou como Timothy Leary, ou como o Ronald Laing. Para dar alguns exemplos: Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Daniel Cohn-Bendit...

E Guy Debord nisso?

Debord, pois é. Talvez mais nitidamente do que todos os outros ainda. E aqui entre nós, com a mesma clareza e um pioneirismo extraordinário com relação a todos esses personagens é o Mário Pedrosa. Mário Pedrosa já dizia isso no final dos anos 1950. Isso que só foi ficando claro ao longo dos anos 1960 e no começo dos anos 1970, na formulação do Theodore Roszak, do texto sobre a contracultura. Então, esse é o legado que se perdeu, lamentavelmente, e um pouco da minha pesquisa é sobre o que eu queria resgatar. Porque, hoje em dia, se pensa contracultura ou *underground* simplesmente como desbunde comportamental. Como uma espécie de atitude relaxada de descomprometimento com estudo, com trabalho, com qualquer disciplina criativa. Do que se fala aqui é o oposto disso – é uma capacidade de inserção intelectual e entendimento do momento em um grau que permite rever todo nosso legado de cultura teórica crítica para atualizá-la com o novo momento tecnológico. É isso que o *underground* é: ele não renega esse legado. Ele atualiza. Tanto Marcuse quanto Debord são gente que tem uma formação marxista absolutamente rigorosa. São pensadores sistemáticos como os pensadores do século XIX. Gente de uma profundidade extraordinária. Não são gente que passa o dia se drogando, fazendo sexo grupal e rezando mantras hindus. Essa percepção de contracultura, realmente, foi o estigma que se lançou para acabar com uma cultura que, de fato, tirou o chão debaixo do pensamento capitalista, oficial, no pós-guerra.

A cena se reformula a partir dos anos 1970, quando essa operação pela qual a cibernética acaba criando um campo de trabalho das máquinas que passa a concorrer e, portanto, a desvalorizar o trabalho humano. Ela se impôs definitivamente com as reformas de liberalização dos mercados mundiais no contexto Ronald Reagan/Margareth Thatcher, mais ou menos a partir de meados dos anos 1970. Isso resultou nesse mundo dominado pelo chamado

pensamento único neoconservador, em que a ideia é essa: que todo mundo tem que se ajustar a uma nova disciplina de trabalho que é ainda mais rigorosa, mais exigente do que a anterior. Porque, na anterior, você tinha oito horas de serviço. Você entrava no seu trabalho – fosse numa fábrica, fosse numa usina, em um escritório – às oito da manhã, e saía às cinco ou seis da tarde. Mas quando você saía, você saía. Hoje em dia, não. Com esses novos recursos tecnológicos, você trabalha em tempo integral. Inclusive no seu tempo de dormir, você pode ser acordado em qualquer momento. E você não vai dormir sem levar para a cama todos os problemas que você leu no e-mail antes. Então, hoje em dia a disciplina do trabalho é muito mais pesada e rigorosa do que foi no século XIX. Do que foi na primeira industrialização, na primeira Revolução Industrial. Então, a escravização do ser humano é, hoje, muito maior do que foi antes. Exatamente no momento em que nós temos recursos tecnológicos para livrar o homem da escravidão do trabalho, graças a esse prodigioso aparato tecnológico trazido pela automação e pela cibernética.

Essa era a equação da contracultura que praticamente saiu do debate desde meados dos anos 1970 e, infelizmente, não voltou mais. Um pouco, acho que o professor Christopher Dunn, eu e você fazemos ao tentar trazer esse tema que parecia um tema já completamente esgotado e desinteressante como sendo a grande questão ainda não enfrentada, não resolvida, desse momento do pós-guerra.

Como é que pode se situar um país periférico dentro dessa centralidade das transformações do pós-guerra? Como é que isso repercutiu no Brasil no contexto que você está pesquisando?

Eu acho que, no Brasil, nós tivemos um sufocamento dessa questão por conta do contexto da ditadura militar. De tal maneira que o que prevaleceu como o pensamento legítimo era o pensamento de confrontação ao regime e que vinha por dentro de uma esquerda tradicional. Uma esquerda partidarizada, com diferenças de grupos – comunistas, esquerda liberal, trotskistas, maoístas – mas que traziam esse legado de uma política de esquerda partidária típica do começo do século XX. Típica do momento em que se formam os primeiros grandes partidos de massa. Esse tipo de pensamento prevaleceu até a derrubada da ditadura, em 1985, quando o momento da contracultura, o debate contracultural ou o debate do momento *underground* já tinham passado. E o Brasil perdeu o bonde. Em grande parte, passou batido. Poucos personagens aqui entenderam a complexidade desse fenômeno. Como eu digo, ninguém como o Mário Pedrosa. Mário Pedrosa é o grande personagem nesse sentido. O homem que representou este estilo de pensamento aqui, como poucas pessoas percebem. Como ele tinha, em paralelo, um comprometimento também político partidário – ele era um homem dividido entre uma militância política e uma militância cultural – ele ficou sendo

percebido como esse militante intelectual. Esse militante político que começou no comunismo, renegou o comunismo, passou para o trotskismo, renegou o trotskismo, criou o Partido Socialista Democrático e se afastou dele para criar o Partido dos Trabalhadores e morreu pouco depois, sem, obviamente, poder perceber no que é que se transformou, ou no que é que se transformaria o Partido dos Trabalhadores e, obviamente, vendo a história de vida dele e tudo que ele renegou quando ele viu se cristalizar como uma forma autoritária e centralista, dá pra imaginar que posição ele teria hoje.

Mas de qualquer forma, a percepção do Mário Pedrosa ficou presa à esse universo da política oficial, da política antiditatorial. A militância cultural dele, a maneira como ele esteve por trás de todos os artistas criativos do Brasil, como ele foi a fonte de inspiração do Hélio Oiticica, da Lygia Clark, da Lygia Pape, do Rubens Gerchman, Cildo Meireles, enfim, nomeie quem você quiser, todos eles beberam na fonte de Mário Pedrosa. Ele soltou essa gente pelo mundo como a obra dele. Cada qual, fazendo sua obra, no fundo, estava fazendo a obra maior que era a do pensamento fertilizador e dinamizador do Mário Pedrosa.

E, nesse caso, o Hélio Oiticica, de qualquer forma, representa artisticamente...

Ele é o principal. Ele é a figura diletta. Ele é o discípulo por excelência do Mário Pedrosa. Ninguém mais do que ele representa exatamente esse legado e a participação nesse debate. E o fato de o Hélio ter vivido na Inglaterra e em Nova York deu a ele a chance de se integrar perfeitamente nesse debate maior e nessa compreensão do momento cultural do pós-guerra. De um modo que, aqui no Brasil, passou batido também. A imagem do Hélio é a imagem de um drogado, uma figura marginal que vivia as noites pelas ruas e fazia sexo promíscuo. A imagem dele ficou isso aí – o espírito do desbunde: um cara desligado, relaxado, o cabelão longo, maconha, cocaína... Enfim... Sexo, drogas e rock'n'roll, com Mangureira e Samba no meio. E este estereótipo do Hélio é uma maneira de tirá-lo da discussão. O estereótipo sobre a contracultura, em particular, pelo modo como ela foi absorvida dentro do tropicalismo, pela linguagem publicitária, descaracterizou também completamente esse debate e tirou o teor político, o teor teórico que o debate poderia ter. Então eu acho que sim, no Brasil, mais do que em outros pontos do ocidente, nós tivemos uma manifestação que foi em linha de sintonia com as manifestações mais radicais, onde elas se deram em outras partes do mundo – Paris, Londres, Nova York, Califórnia – o Brasil não deve nada a esses centros de cultura nesse momento. Mas a circunstância da ditadura abafou e não permitiu que isso deixasse um legado, uma herança, da maneira como deixou em outras partes do mundo e o debate se mantém e está vivo até hoje. Ele renasce, em momentos como o Punk ou nos movimentos antiglobalização, como a gente vê até os dias de hoje. A gente perdeu esse fio da meada e, por isso, eu acho que sim, é crucial retomar os estudos desse período no Brasil, exatamente para resgatar

essa ponte, reatar esses nós onde eles foram deixados e tirar essa montanha de estigma, de preconceito que pesa sobre esse período e sobre as pessoas que foram as principais representantes desse estilo de reflexão que era também um estilo de vida. No estilo de vida delas, eles concentravam essa crítica a uma disciplina do trabalho que não fazia mais sentido. Como hoje em dia parece uma coisa absurda. Você pensa do ponto de vista de qualquer liderança intelectual do país hoje como a ideia de ser comparado a um hippie parece ser um xingamento e uma redução depreciativa das mais revoltantes. Quando, na verdade, deviam ter um enorme orgulho disso. Eu acho que, se você pega o Mário Pedrosa, que conseguiu, por conta dessa vida dupla, ter e manter um prestígio, uma respeitabilidade que, por exemplo, ao Hélio Oiticica não foi permitida, e você consegue ver que o Hélio é a forma ativa do pensamento do Mário Pedrosa. Você põe os dois juntos e você tem a dinamite e o detonador da dinamite. As coisas se repõem no seu lugar. É um pouco esse o meu esforço nessa pesquisa.

Christopher Dunn – Só mais uma pergunta, que é só para estender um pouco mais o nosso papo sobre Hélio Oiticica, porque introduz, com Hélio – na figura e no projeto dele, dos anos 1950 até o final dos anos 1960 – a questão da vanguarda. Como você vê a relação entre a vanguarda – inclusive as vanguardas históricas, o construtivismo, que teve uma presença muito forte no Brasil e na América Latina como não teve nos Estados Unidos? Quer dizer: é uma tradição vanguardista construtivista do qual ele está afiliado. E a relação dessa tradição vanguardista e a contracultura, do final dos anos 1960, na figura dele? Que muitas vezes não são fenômenos que a gente pensa em conjunto, mas eu acho que, na obra dele, houve um projeto vanguardista.

Se a gente pensar exclusivamente na vanguarda construtivista aqui no Brasil, ela vai ter diferentes nexos. Por exemplo: os concretistas de São Paulo têm um nexo; o Mário Pedrosa tem um nexo; o Hélio tem outro nexo. Então, como você me perguntou diretamente sobre o Hélio, vou falar a partir do Hélio.

No caso do Hélio é bem mais nítido pelo fato de ele vir de uma família de anarquistas – o avô dele (José Oiticica) tendo sido o principal líder anarquista brasileiro, que encabeçou a rebelião anarquista de 1919, no Rio de Janeiro – da qual pouquíssimo se sabe – e que, por muito pouco, não tomou o poder. Toda ela inspirada no estilo de atuação da Revolução Russa e, por pouquíssimo, não tomou o poder. A polícia conseguiu infiltrar um oficial dentre os conspiradores, meio que de última hora e esse oficial acabou delatando todo o projeto. No dia e na hora em que as coisas iam acontecer a polícia tomou todas as precauções e abortou a rebelião. Mas esse é o homem. Esse é o espírito da família do Hélio. Porque ele manteve essa atuação como um pensador anarquista até o fim da vida dele. E, portanto, influenciou todas as gerações da família. No caso do pai do Hélio, o filho desse líder José Oiticica. O filho chamava-se José Oiticica Filho, ele era fotógrafo. E como fotógrafo, a inspiração principal

dele eram os construtivistas russos – László Moholy-Nagy². Portanto, o trabalho mais avançado que ele fez foi exatamente nessa linha e quando o Hélio começou a estudar – ele colocou o Hélio e o irmão do Hélio para estudar – o irmão do Hélio se chamava César Oiticica – na escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, criado havia pouco por Ivan Serpa, que era discípulo do Mário Pedrosa – a linha da escola já era construtivista. Uma linha de coerência muito grande já que a família inteira ia para esse lado. E o Mário Pedrosa, a vida inteira, sempre pensou... Quando ele pensava – o que seria uma sociedade livre? Para ele, o modelo de uma sociedade livre seria aquela sociedade dos primeiros anos da Revolução Russa, antes de ela ter sido sufocada pelo aparato burocrático partidário leninista. Antes daquela geração artística absolutamente esfuziante do início da revolução, aquela convergência de pensamento criativo, todo ele na direção da revolução. E quando a Revolução aconteceu, os artistas celebravam, faziam teatro de rua, pintavam os prédios, os trens, e a população participava das escolas de arte, enfim.

Aquele, para o Mário, sempre foi o modelo do que deve ser a sociedade livre. A ligação dele, embora ele tivesse rompido com os comunistas, com o partido comunista, rompido com os trotskistas, foi mantida pela ideia dos primeiros anos da Revolução Russa. E são os anos do construtivismo. Então, para o Mário Pedrosa arte é aquilo – é o limite, a fronteira da criação artística é o construtivismo. Ele colocava nisso os construtivistas russos e os abstratos, e o Wassily Kandinsky, que era russo também e o Piet Mondrian. E, para ele, qualquer expressão artística para resgatar aquele momento e para levar a humanidade de novo para aquele momento tinha que partir desse mesmo repertório. E também não é o momento de falar aqui – existe uma diferença aí. Mário nunca expressa isso – eu, pelo menos, não achei. Há tanto texto dele perdido que é difícil ter uma ideia muito clara do conjunto da obra. Porque ele escrevia sem parar, dúzias de artigos, aparentemente, por semana. É uma coisa inacreditável a criatividade e a capacidade de trabalho do Mário Pedrosa. E eu não vi nenhum texto em que ele fizesse a distinção, que para mim é nítida, entre suprematismo e construtivismo. O suprematismo do Kazimir Malevich³, a primeira manifestação da arte abstrata russa. A ideia dele é básica: você pega três figuras elementares – o quadrado, o círculo e o triângulo – e a partir daí, todas as outras formulações são possíveis, como derivações de um mesmo repertório, de uma mesma gramática fundamental. Tão básica e tão óbvia que qualquer pessoa, do povo, pode entender sem ter que ir para escola de arte, sem ter que estudar arte em academia. Você pode usar estas representações no plano ou abri-las, e aí você tem

2 - László Moholy-Nagy (1895-1946) foi um designer, fotógrafo, pintor e professor de design pioneiro, conhecido especialmente por ter lecionado na escola Bauhaus. Ele foi muito influenciado pelo construtivismo russo e um defensor da integração entre tecnologia e indústria no design das artes. Nagy aplicava a técnica de colagem de negativos e uso de instrumentos que interferem artisticamente na impressão das fotos.

3 - Kazimir Malevich (1878-1935) foi um pintor abstrato soviético. Fez parte da vanguarda russa e foi o mentor do movimento conhecido como suprematismo.

a mesma figura em três dimensões – o cubo, a esfera e a pirâmide. Aí você pode transformar o que é uma arte bidimensional – arte visual, artes plásticas – em arquitetura. E aí, com a composição da arquitetura você cria o urbanismo, você replaneja a cidade, replaneja o mundo, replaneja a humanidade. E qualquer pessoa simples, sem ir à escola, pode entender isso. A ideia do suprematismo é absolutamente revolucionária – transformar todo ser humano em alguém capaz de recriar o mundo com seus próprios recursos. O construtivismo já é uma situação disciplinante. De colocar a arte em sintonia com a industrialização avançada. Aí já existe uma ideia de subordinação, de adesão. Adesão a uma ordem industrial. Essa é a ligeira – para mim não ligeira, é fundamental – mas o que fica nítido aqui, sem que eu tenha visto o Mário Pedrosa fazer essa distinção clara. Ele enaltece a posição do Malevich, nitidamente, sobre todos os demais. E o Hélio também vai ter uma obsessão com o Malevich.

A vida inteira, Hélio perseguiu essa questão do quadrado negro ou do quadrado branco. Ou o que ele chamava de negro no negro ou branco no branco. Até as experiências dele com cocaína eram, no fundo, reflexões sobre a experiência do Malevich. É de uma riqueza prodigiosa. Portanto, no Hélio, é nítido como ele está ligado nesse momento da Revolução Russa e no diálogo com o Mário Pedrosa.

No caso dos paulistas, isso vem mais pela maneira como os russos, os construtivistas, trabalhavam no plano gráfico também. Como eles eram poetas que queriam levar poesia para uma dimensão objetual, eles querem pensar a poesia decomposta em palavras/objetos, e as palavras/objetos em letras/símbolos. E aí a inspiração da maneira como os construtivistas fizeram das artes gráficas uma arte autônoma e não uma arte subordinada às artes decorativas. Foi o caminho pelo qual eles se aproximaram da vanguarda russa. Mas é seminal. Os construtivistas mantiveram essa coerência. Desde o começo, até o fim, eles sentem que o momento construtivo é a fonte da arte concreta contemporânea. Para o Mário é o momento político da revolução. E para Hélio é essa situação em que o avô dele fez exatamente o que os revolucionários russos fizeram em 1917, ele fez no Brasil. Então, do ponto de vista da família do Hélio, eles viveram sempre em sintonia com esse momento. Eles nunca largaram desse momento. O Hélio é o Rio de Janeiro, mas ele é São Petersburgo, ao mesmo tempo. A cabeça dele funciona nos dois âmbitos, o tempo todo. Aí quando ele encontra o Mário Pedrosa, enfim... É como você encontrar a gasolina e o fósforo.