

Aloísio Magalhães. Das inconstâncias e coerências do fazer-se artista e intelectual*

Flávio Weinstein Teixeira (DH/PPGH-UFPE)

I.

Acredito que se faz necessário um esclarecimento inicial: meu contato com a vasta e multifacetada obra de Aloísio Magalhães decorre de um trabalho de pesquisa que se colocava o seguinte problema: como dimensionar, qualificar e, portanto, compreender os pressupostos e alcances das importantes mudanças e inovações observáveis no campo cultural do Recife ao longo do período que marca o fim do Estado Novo e o advento da ditadura (1964).

Pareceu-me, então, e ainda hoje permaneço convencido de que a opção metodológica mais apropriada, quero dizer, que a melhor e mais eficiente maneira de enfrentar essa questão seria a partir do privilegiamento de alguns grupos que exerceram certo protagonismo nas transformações que se operavam na produção cultural local. Minha escolha recaiu, naquele momento, sobre o TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco – 1946-1952) e O Gráfico Amador (1954-1961). Essa opção de se empreender a análise das questões em causa pelo prisma dos produtores – e não dos produtos – culturais se apresentava como particularmente interessante na medida em que colocava no centro das preocupações as indagações acerca dos processos que conformaram a produção de um conjunto muito rico de obras e iniciativas diversas. O que esperava com esse enfoque metodológico era que ele fizesse sobressair os balizamentos culturais, estéticos e sociais, dentro dos quais aqueles coletivos de intelectuais, artistas, escritores, etc. produziram seus trabalhos: quais os questionamentos que se faziam, os objetivos que se propunham, as dificuldades materiais com que precisaram lidar, os constrangimentos sociais e institucionais que enfrentaram; como se organizaram, segundo que hierarquia interna, articulados em volta de que idéias; como as intensas sociabilidades partilhadas, as redes de relações estabelecidas, os espaços de interação social por eles constituídos – como tudo isso interveio para o maior ou menor sucesso de suas iniciativas?

* O presente texto foi concebido como contribuição a evento alusivo aos 90 anos de nascimento de Aloísio Magalhães.

E foi em razão disto que, pela primeira vez, tomei conhecimento da figura incomum e das muitas frentes artísticas, intelectuais e políticas com as quais A.M. esteve envolvido e desempenhou um papel relevante. Não sou, portanto, nem biógrafo – embora tenha tido que pesquisar sua trajetória –, nem pesquisador da obra de A.M. Mas não tenho dúvidas de que seu trabalho, com todas suas singularidades e traços pessoais que possui, está em sintonia com o que ele vivenciou naqueles anos de formação e de intensa participação nos espaços sociais, de sociabilidade e de trocas intelectuais que, também para muitos outros, seus companheiros de aventura (Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, José Laurenio de Melo, Gastão de Holanda, Orlando da Costa Ferreira), desempenharam um papel decisivo na produção cultural da cidade do Recife nos anos 1940/50. Em outras palavras, ao lado de suas ambições e projetos artísticos individuais, entendo que é preciso que se tenha em consideração essa outra dimensão da obra coletiva que realizaram: de terem criado os espaços de interação social – os seguidos arranjos e agenciamentos que possibilitaram um trabalho conjunto – que serviram de base para suas respectivas formações enquanto artistas, intelectuais, escritores. Na ausência de escolas onde pudessem ser iniciados, ou ver adensados seus conhecimentos literários, estéticos, artísticos ou culturais, de um modo geral, foi como fruto das constantes discussões que mantiveram que acabaram se estruturando suas credenciais de produtores de bens simbólicos. Não seria insensato, pois, admitir que essas referências construídas conjuntamente vieram a produzir neles um universo partilhável de noções, conceitos, compreensões do que se constituía, no fim das contas, o fazer artístico.

II.

A trajetória de vida, e também profissional, de Aloísio Magalhães, tem alguma coisa de desconcertante. Suas realizações, as experiências que teve, as atividades as mais diversas com as quais se envolveu, tudo parecia apontar para um inconstante. E, no entanto, como prova a excelência que logrou atingir nas várias iniciativas às quais se dedicou, é como se tudo se conectasse a um fundo comum de princípios e concepções. E talvez fosse assim mesmo. Para Aloísio Magalhães, o interesse nas manifestações da arte e cultura popular não se dissociava de sua prática de *designer* e programador visual, seus experimentos com gravuras e artes gráficas mantinham ligação com seus desenhos de figurinos e cenários para o teatro, o abstracionismo informal de sua pintura não se chocava com suas paisagens marinhas, suas vistas de Olinda. Por trás de tudo, parece haver uma só preocupação: a de afirmar os valores culturais a partir dos quais se podia pensar em alguma coisa próxima a um projeto de nação. O que quero sugerir é que é possível perceber uma continuidade entre o Aloísio artista plástico dos anos 40/50, o *designer* e

programador visual dos anos 60/75 e o militante da causa cultural nos anos 75/82. Ele soube se renovar, e mesmo se reinventar quando foi preciso, para se manter fiel àquilo em que acreditava.

Como referido antes, foi por ocasião de sua entrada na Faculdade Direito do Recife, em 1946, e o imediato envolvimento com o TEP, que toda uma geração de jovens aspirantes a artistas e intelectuais viu abertos os canais que os levariam ao reconhecimento. Assim como para os demais, também para Aloísio, participar do TEP foi um aprendizado. Talvez nem tanto no sentido de promover seu convencimento íntimo de que era por imagens que melhor sabia se comunicar (e por isso se encarregou, no maior número de vezes, de desenhar os figurinos e projetar os cenários do grupo), mas principalmente para afiar suas competências e conhecimentos da literatura ocidental (dramatúrgica, em especial) e, em igual medida, seu apego e respeito à cultura popular. Como todos os seus companheiros de jornada no TEP, Aloísio, nesta época, era um devoto da obra e exemplo – mais do exemplo que da obra – de García Lorca. Designado pelo grupo como responsável pelo “departamento do teatro de bonecos” do TEP, Aloísio irá pesquisar os processos e técnicas desse divertimento popular, criando palco e bonecos, encenando *Os Amores de Dom Perlimplin com Belisa em seu Jardim*, de autoria do próprio Lorca, e dirigindo *Haja Pau*, de José de Moraes Pinho.

Talvez se possa afirmar, sem grandes margens para erro, que essa experiência com o TEP – os encontros que ele permitiu, os debates a que deu vazão – foi crucial no sentido de se afirmar uma sensibilidade que não mais seria descartada. Isso é tanto mais importante quando se reconhece que depois desse momento, ao concluir, em 1950, seu curso na Faculdade de Direito, até meados da década de 70, quando se volta para as questões relativas às políticas culturais do Estado brasileiro, ao longo, portanto, de duas décadas e meia, toda a sua obra como artista plástico e *designer* foi pautada pelos parâmetros vigentes no cenário internacional. Em sua memória, contudo, parece ter ficado a marca e a força daqueles artistas populares, de suas obras, que aprendeu a admirar nesses anos de participação no TEP e que, posteriormente, quando da criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), voltaria a visitar e valorizar em sua plenitude.

Foi seu grande interesse em tornar-se artista plástico, em aprimorar sua educação artística (no duplo sentido de educação de uma sensibilidade e de aprendizado de técnicas), que levou Aloísio a se candidatar, e obter, uma bolsa para estudar em Paris. Em princípio voltada para realizar o curso de museologia no Louvre, sua estadia de dois anos na Europa permitiu-lhe uma proximidade e convivência com obras e artistas que representaram uma verdadeira formação no campo das artes. Em particular, a frequência ao Atelier 17, de Stanley Hayter, um dos mais importantes artistas nos segmentos do

designer gráfico e gravuras, ao que parece foi decisiva¹. Ao voltar para o Recife em 1953, Aloísio já era um artista formado e um pintor de futuro promissor. Participar do Gráfico Amador era algo que, seguramente, mantinha-o ativo e permitia, a partir da convivência e das experiências que lá pôde ter, incrementar seu domínio sobre arte e *design* gráficos. Permitia também se exercitar nas técnicas de gravura. Mas foi também durante esse período que Aloísio mais se dedicou à pintura, a um projeto de se firmar como pintor no cenário nacional. O fato de ter ido morar no sótão da casa que abrigava o Gráfico Amador, durante o tempo em que este funcionou na Rua Amélia, 415, não tinha outro propósito que o de aproveitar ao máximo as circunstâncias, uma vez que lá instalou também seu atelier de pintura.

Mesmo depois, e não apenas durante o período do Gráfico Amador, Aloísio manteve seu envolvimento com o mundo dos livros. Tendo sido agraciado com uma bolsa do Departamento de Estado do governo americano, seguiu em 56 para os EUA onde participou de uma série de exposições. Durante essa estadia, entrou em contato com Eugene Feldman, destacado artista gráfico, diretor do Departamento de *Design* Tipográfico da *Philadelphia Museum School of Art*, e com quem Aloísio fez seu aprendizado quanto às possibilidades e recursos da impressão em offset. Da colaboração entre eles resultaram dois livros experimentais, um dos quais, *Doorway to Portuguese* (1957), recebeu três medalhas de ouro do *Art Directors Club* da Filadélfia. Essa experiência de trabalho com Feldman (e no *Philadelphia Museum*, onde deu cursos em 1957, 1959 e 1961/62) parece ter sido decisiva em sua vida. Significa, de qualquer modo, um ponto de inflexão em sua concepção plástica. Vê-se aí um gradativo abandono (ou colocar em segundo plano) das técnicas e preocupações próprias do artista plástico (pintor e gravurista) em favor daquelas que habitavam o universo do *designer*. Os livros que produziu a partir de então já deixavam entrever essa transição íntima pela qual passava.

A partir dos anos 70 Aloísio viria se firmar como um dos dois ou três mais importantes e consagrados *designers* do país. Antes, porém, de me deter sobre essa que é uma de suas facetas mais conhecidas, convém explorar um pouco sua incursão no mundo das artes plásticas. Até porque, como afirma José Cláudio, “o ser pintor era nele a espinha dorsal”². Sua lógica era visual. Como dito alguns parágrafos acima, o retorno de Paris, em 1953, inaugura um grande investimento da parte de Aloísio em sua carreira de pintor. Nos cinco

¹ Não deixa de ser sugestivo, a esse propósito, que em matéria do *Última Hora* sobre jovens brasileiros em Paris, Aloísio apareça afirmando de seu relativo desencanto com a estadia na capital francesa. Ao ser indagado sobre o que, em vão, esperava ter encontrado na cidade, ele afirmou: “Mestres que me ensinassem o que não sei. Pensei que poderia trabalhar com alguns pintores que admiro, porém não foi possível. Inclusive no que diz respeito àqueles que, como Léger ou como Lothe, têm academia, não ensinam como eu entendo.” (*Última Hora*, 26/03/52, p. 03)

² José CLÁUDIO. “História do Pintor Aloísio Magalhães”; in J. de Souza Leite, op. cit., p. 38.

ou seis anos seguintes, foram muitas, e significativas, as exposições das quais participou, e o reconhecimento que granjeou não foi nada desprezível. A relação de tais exposições evidencia com propriedade o alcance de sua carreira como pintor: em 1953, realiza sua primeira exposição individual no Recife (patrocinada pela Diretoria de Documentação e Cultura – DDC), e participa da 2ª Bienal de São Paulo; no ano seguinte, expõe no Museu do Estado de Pernambuco, no MAM/SP, e na sede do MEC, Rio de Janeiro (sede provisória do MAM/RJ); em 1955, participa da Exposição Anual do Estado da Bahia, da 3ª Bienal de São Paulo e do Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio; em 1956, faz sua segunda individual no MAM/SP, participa da coletiva *50 Anos da Paisagem Brasileira*, também no MAM/SP, e expõe em seu atelier da rua Amélia, 415 os quadros que levaria para os EUA (onde exporia na *Pan-America Union*, em Washington, D.C.); em 1957, participa de uma coletânea no *Museum of Modern Art – MoMA*, de Nova Iorque, que adquire um de seus quadros, e integra uma exposição itinerante pelos EUA; em 1958, expõe na Galeria Oxumaré, Salvador, participa da 5ª Bienal de Litografia Contemporânea no Museu de Arte de Cincinnati/EUA, e realiza uma individual no MAM/RJ; em 1959, integra uma exposição coletiva de artistas brasileiros (Portinari, Pancetti, Segall, Di Cavalcanti, Fayga Ostrower, Guignard, etc.) através dos EUA (Washington, Filadélfia, São Francisco e Nova Iorque), expõe na Roland de Gaenlle Gallery, de N. Iorque; em 1960, integra a representação brasileira na 30ª Bienal de Veneza (além de ser o responsável pela elaboração do catálogo correspondente) e, no ano seguinte (1961), realiza a que será por muitos anos sua última exposição de pinturas (já desde o ano anterior, vinha priorizando seu trabalho como *designer*), na Petite Galerie, do Rio de Janeiro.³

Há, evidentemente, mais de um ângulo a partir do qual se pode observar o Aloísio pintor. Pelo menos dois, quer se olhe a partir do que se desenrolava no Recife ou, diferentemente, tomando por foco o cenário nacional das artes plásticas. De um ponto de vista ou de outro, Aloísio aparece seguindo uma linha de trabalho que, se não era própria, estava longe de ser a predominante entre os tidos por renovadores das artes plásticas no país.

Considerando o que se passava no Recife, é preciso que se assinale que, quanto às artes plásticas, sequer o modernismo dos anos 20 havia feito escola na cidade. Nos anos 40/50, os artistas locais ainda precisavam se debater contra os padrões dominantes da Escola de Belas Artes para poderem ser reconhecidos como renovadores. Um rompimento mais definitivo com esses padrões, só mesmo nos anos 50. Foram muitos os nomes que surgiram nessa época. Cada um com sua singularidade. Em todos, entretanto, um ponto em comum: o figurativismo (e, em muitos casos, um aproveitamento da cor e temáticas

³ Ver, “Cronologia”; in João de Souza Leite, op. cit., pp. 272-273.

regionais). É nesse meio que Aloísio chega praticando uma pintura influenciada pelo abstracionismo informal.

Ariano Suassuna, que muito o prezava e admirava, precisou nele encontrar determinados elementos (a cor, a luz, uma certa reminiscência da paisagem) que o conciliasse com a natureza local, a fim de aceitar e assimilar a sua contribuição à renovação artística. Isto era importante para Ariano na medida em que, a seu ver, caberia à natureza servir de acervo último, do qual se deveria extrair o repertório de “cores, de linhas, de concepções sempre novas”, oferecendo, assim, um “material selvagem e rico, de onde o artista deverá partir na sua obra de escolha e de criação”; daí sua convicção de que todo artista “há de ser humilde diante da natureza”⁴. Para quem, portanto, como Ariano, que não concebia a criação artística senão inspirada na Natureza, digerir a pintura de Aloísio Magalhães exigia enzimas sumamente poderosas. Tanto mais que, no fim, a distância entre eles, entre suas respectivas concepções de arte, era quase inconciliável. Todavia, para além da amizade e respeito mútuo que nutriam um pelo outro, e que os moviam no sentido de buscar pontos de convergência, o que importa aqui considerar é o ambiente hostil com que A.M. precisa lidar ao expor seus quadros no Recife dos anos 1950. Afinal, a voz de Ariano, o que ela vocalizava, estava longe de ser opinião exclusivamente pessoal. Antes, pelo contrário, exprimia as concepções de toda uma geração de novos artistas que despontavam na cidade.

A importância desse choque de percepções quanto à legitimidade do fazer artístico está, por conseguinte, em deixar à mostra a condição um tanto isolada com que se defrontava Aloísio quando situado frente ao plano mais geral da arte praticada no Recife. Compreende-se bem o seu empenho em buscar espaços fora do Recife, e mesmo do Brasil. Ocorre que, em nível nacional, considerando as duas principais províncias culturais do país (São Paulo e Rio de Janeiro), seu deslocamento não era menor. Malgrado o abstracionismo por que se pautava, a arte de Aloísio, curiosamente, não tinha nada em comum com o concretismo e geometrismo então em plena voga. Na verdade, para os praticantes mais empedernidos da arte concreta, o subjetivismo próprio a trabalhos como o seu chegava a ser um anátema. Em outras palavras, ainda que por razões opostas, sua pintura não dialogava nem com as tendências dominantes que caracterizavam o panorama nacional, nem tampouco com o que, localmente, emergia como arte legítima. Um *outsider*, é assim, basicamente, que ele era visto lá e cá.

Há, contudo, algo curioso, e mesmo revelador, a ser considerado. Como afirmou Chico Homem de Melo, se, por um lado, na década de 50 “sua produção não estava alinhada com os grupos concreto e neoconcreto; por outro lado, quando inicia sua produção

⁴ Ariano Suassuna. “Dois servos da natureza. A pintura de Francisco Brennand e Aloísio Magalhães”; in *Nordeste*, nº 01, jan/fev, 1956, p. 5.

regular como *designer*, a partir de 1960, sua linguagem apóia-se fortemente no léxico desses grupos [espelhamento, rotação do círculo tripartido, sugestão de tridimensionalidade], ajudando a construir as referências que guiaram o *design* gráfico moderno brasileiro até a década de 1980”⁵. Mesmo que, como anota o autor, a absorção, da parte de Aloísio, desses procedimentos formais, ligados a um estreito geometrismo, se deva menos à “vizinhança com nossos artistas e *designers* construtivos” do que, sobretudo, às influências adquiridas em sua estadia na Filadélfia, ainda assim é de se reconhecer que, fiel a si mesmo, Aloísio estava sempre disposto a incorporar aquilo que melhor servisse a seus interesses expressivos.

No início dos anos 60 ele decidiu abandonar a carreira de artista plástico. Julgava, então, a pintura de cavalete incompatível com a sociedade moderna. Nem por isso deixou de, no seu tempo livre, produzir suas litografias, aquarelas e, testemunho maior de sua permanente inquietação, inventar aquilo que A. Houaiss chamou de *cartemas*.

Tendo abandonado a carreira de pintor, Aloísio volta-se inteiramente para o *design*, com o qual vinha flertando desde os últimos anos da década 50. Seu pioneirismo nesse universo, cabe registrar, valeu-lhe uma condição de extrema singularidade. De um lado, ele participou ativamente da criação da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), sendo um de seus próceres, e, portanto, tendo uma atuação decisiva no sentido de definir e configurar não apenas todo um novo campo disciplinar mas também profissional. Por outro lado, considerando-se o porte dos contratos que conquistou, a importância das concorrências das quais saiu vitorioso, o impacto que suas obras alcançaram na sociedade como um todo (criando as imagens corporativas, os símbolos e marcas que passaram a povoar o cotidiano das populações urbanas), Aloísio acabou por delimitar alguns marcos e referências para o exercício da atividade de *designer*, em especial para seu segmento de programação/comunicação visual.

De todos os projetos que desenvolveu, no entanto, nenhum teve penetração social comparável à definição do padrão monetário brasileiro. As razões são óbvias. A partir de quando venceu o concurso instituído pelo recém-criado Conselho Monetário Nacional para este fim, cada cidadão que se servisse de uma cédula do dinheiro em circulação teria, mesmo sem o saber, uma arrojada obra de *design* gráfico em suas mãos⁶. O trabalho aí envolvido, na verdade, foi muito além do simplesmente desenhar a nova cara que o

⁵ Chico Homem de MELO. “Aloísio, designer de sinais”; in J. S. Leite, op. cit., p. 153.

⁶ “Em 1969, no redesenho das cédulas brasileiras, ele parece atingir a potência máxima do espelhamento, naquele que é talvez o mais genial projeto do *design* brasileiro. São cédulas sem pé nem cabeça, literalmente: o duplo espelhamento elimina a existência de uma única posição correta de examiná-las. Além do jogo formal, temos uma resposta magistral a um problema do uso cotidiano: ela será sempre lida com conforto e rapidez, independente de sua posição na carteira”. Chico H. de Melo, citado, p. 151. As cédulas projetadas por Aloísio só começaram a circular de fato em 1970, quando se dá a substituição das cédulas carimbadas do Cruzeiro Novo pelas novas cédulas de Cruzeiro.

dinheiro brasileiro teria. Englobou toda uma série de técnicas, de procedimentos e processos de produção que precisariam ser desenvolvidos para permitir à Casa da Moeda do Brasil atingir plena autonomia em seu trabalho de projetar e efetivamente produzir (industrialmente, falando) nossas cédulas monetárias⁷. O resultado final foi, sob esse aspecto, definitivo. Mais ainda. Serviu de padrão para outros países.

III.

Em 1975, Aloísio Magalhães estava no auge de sua carreira como *designer*. O reconhecimento de seu trabalho se estendia aos principais centros internacionais do *design*. Seu escritório era, seguramente, o mais importante do país em programação visual. Uma obra havia sido realizada. O *design* brasileiro tinha ali um de seus marcos. Boa hora, talvez, para se aventurar por outros caminhos.

Consta que no primeiro semestre de 75, durante um de seus compromissos em Brasília, Aloísio teria sido questionado pelo então ministro da Indústria e Comércio, Severo Gomes, preocupado com uma maior presença dos artigos brasileiros no exterior, “por que os produtos brasileiros não têm fisionomia própria?”. Provavelmente, as intenções do ministro se resumiram a obter alguma opinião balizada quanto ao que se poderia fazer no sentido de se desenvolver alguma marca *made in Brazil*. O resultado, porém, foi outro. A centelha que despertou no seu interlocutor foi a de fazê-lo dedicar-se a uma investida mais profunda nos fundamentos mesmos da cultura brasileira, uma investigação sobre a identidade cultural de um país que mal se conhecia.

Os últimos anos de sua vida, Aloísio dedicou integralmente ao que acabou sendo um redesenho completo das instituições públicas de fomento e preservação da cultura nacional. Afastou-se de seu escritório, e passou a ocupar-se exclusivamente com a nova obra que vislumbrava realizar. Trabalhou em duas frentes. De um lado, foi engendrando o reaparelhamento do Estado brasileiro com vistas a dotá-lo dos instrumentos necessários a desempenhar um papel mais efetivo no campo cultural, dinamizando-o com políticas públicas, verdadeiramente falando. Paralelamente, e isto se mostrava crucial sob o seu ponto de vista, era preciso que se redefinisse o que, pelo menos do âmbito das instituições oficiais, se entendia por cultura. Não teria sentido dotar o Estado dos recursos necessários para desenvolver política cultural se esta continuasse presa àquela perspectiva que, no fim das contas, a havia transformado em uma coisa estéril: a de que se resumia

⁷ Visto que, até então, nós consumíamos cédulas confeccionadas no exterior. Ver João de Souza Leite, op. cit., pp. 191-195, 210 e 218.

aos “monumentos” artísticos e culturais que compunham nosso “patrimônio nacional” de pedra e cal, como se dizia.

Numa entrevista a Zuenir Ventura, para a revista *Isto É*, em 1981, resumiu com bastante realismo o trabalho que vinha realizando de redesenhar todo o arcabouço institucional do Estado brasileiro relativo à cultura. “A sensação que eu tenho é de que agora estão na mesa as pedras de um jogo que deve ser armado. Antes não estavam. Estava tudo disperso. Estava tudo confuso”⁸. Com isso queria dizer que, não obstante este reaparelhamento, inclusive do ponto de vista orçamentário, este era apenas o primeiro passo. Fundamental, é verdade, porque criava as bases institucionais para uma ação mais coordenada e, neste sentido, eficaz, do Estado. Todavia, isto poderia resultar num arcabouço inerte, em um aparato portentoso, porém formal e vazio, se seus dirigentes não tivessem o elan e o comprometimento necessários.

Começando por propor a criação de um Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), ainda em 1975, com o qual pretendia realizar um mapeamento o mais completo possível das manifestações culturais do país – notadamente aquelas situadas fora do circuito das elites letradas –, Aloísio foi gradativamente conquistando as autoridades públicas para a urgência de se trazer o tema da cultura nacional para o centro dos debates e investimentos públicos. Alicerçava seu projeto em duas questões muito caras ao regime militar: o nacionalismo e o desenvolvimento econômico. A seu ver, revolver as camadas mais profundas (esquecidas e desprezadas) da identidade cultural nacional (heteróclita, diversa, complexa) resultaria em alguma coisa além do “conhece-te a ti mesmo”. Para ele, esse seria um bom caminho pra fortalecer elos de determinados sistemas e cadeias produtivos (artesanais, principalmente), mas também de desenvolver tecnologias. Na verdade, ambas as coisas se lhe apareciam como interligadas entre si.

Não se deve pensar, contudo, que a essa visão “instrumental” de cultura se resumisse a concepção esposada por Aloísio Magalhães. Para ele, a cultura também era aquilo que fundava uma nação, um povo.

Será que a nação brasileira pretende, ao longo dessa sua trajetória projetiva... será que a nação brasileira pretende desenvolver-se no sentido de se tornar uma nação rica, uma nação forte, poderosa, porém uma nação sem caráter? Será que o objetivo do chamado processo de desenvolvimento é somente o crescimento dos benefícios materiais, o aumento de uma ilusória alegria e felicidade do homem através dos seus bens e de seus elementos do conforto material? Ou, ao contrário, o verdadeiro processo, o verdadeiro desenvolvimento de uma nação baseia-se em, harmonicamente, dar continuidade àqueles componentes que lhe são próprios, aos indicadores do seu perfil ou da sua fisionomia e, portanto, de sua identidade? [...]

⁸ Este trecho está transcrito em Aloísio MAGALHÃES. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*; Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Roberto Marinho, 1997, p. 148.

Quais são os valores permanentes de uma nação? Quais são verdadeiramente esses pontos de referência nos quais podemos nos apoiar, podemos nos sustentar, porque não há dúvidas de sua validade, porque não podem ser questionados, não podem ser postos em dúvida? Só os bens culturais. Só o acervo do nosso processo criativo, aquilo que construímos na área da cultura, na área da reflexão, que deve tomar aí o seu sentido mais amplo – costumes, hábitos, maneira de ser. Tudo aquilo que foi sendo cristalizado nesse processo, que ao longo desse processo histórico se pode identificar como valor permanente da nação brasileira. Esses são os nossos bens, e é sobre eles que temos que construir um processo projetivo. [...] Pode-se [...] dizer que a previsão ou a antevisão da trajetória de uma cultura é diretamente proporcional à amplitude e profundidade de recuo no tempo, do conhecimento e da consciência do passado histórico. Da mesma maneira como, analogicamente, uma pedra vai mais longe na medida em que a borracha do bodoque é suficientemente forte e flexível para suportar uma grande tensão, diametralmente oposta ao objetivo de sua direção. Pode-se mesmo afirmar que, no processo de evolução de uma cultura, nada existe propriamente de ‘novo’. O ‘novo’ é apenas uma forma transformada do passado, enriquecida na continuidade do processo, ou novamente revelada, de um repertório latente⁹.

Parece razoável admitir que uma das coisas que mais o encantava era a diversidade, a multiplicidade de um complexo cultural como o brasileiro. Esta, sua grande riqueza (inclusive com potencialidade do ponto de vista material), que lhe conferia os anticorpos necessários para resistir à “monotonia”, ao “achatamento”, e à tendência de homogeneização (“que chamam de universalidade”), que àquela época já o preocupavam. “Universal, meus senhores, não é o igual; universal é o diversificado, é a interligação, é a interface de diversas coisas, da heterogeneidade que compõe o caráter de uma nação”¹⁰. Daí seu interesse mais vivo pelos fazeres populares, pelas soluções locais de problemas que não necessariamente o eram.

Foi, portanto, ancorado nessas convicções e convencido que já ‘testemunhara descaso e abandono demais para continuar fora das políticas concretas de Estado’¹¹, que Aloísio põe-se na condição, assim entendo, mais de militante que de dirigente da causa cultural. Depois de criar o CNRC passou, a partir de 79, a cuidar de dar vida a instituições que, ou não existiam ainda, ou era como se não existissem. No início de 79 é convidado para assumir a direção do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Sua proposta, expressa em documento elaborado em ano anterior, era de revitalizar o IPHAN através de uma série de medidas que visavam melhor habilitá-lo para o exercício efetivo de suas funções. Tendo considerado as faltas de agilidade, de flexibilidade e da possibilidade de prover recursos, próprias a um órgão público, Aloísio julgou ser necessário criar uma fundação que reunisse tais características e que se tornaria o braço

⁹ Idem, pp. 45-51.

¹⁰ Idem, p. 90.

¹¹ Paulo Sergio Pinheiro, citado em Joaquim Falcão, “Um líder e seu projeto”; in José de Souza Leite, op cit., p. 50.

operacional do IPHAN. O novo IPHAN, agora revitalizado e renomeado de SPHAN – Secretaria do Patrimônio..., pôde contar então com o auxílio desse órgão complementar, a Fundação Nacional Pró-Memória. Em 1980, com a chegada de Rubem Ludwig ao MEC, no lugar de Eduardo Portella, Aloísio é indicado para a Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC). No ano seguinte, 1981, o ministro Ludwig cria a Secretaria da Cultura com as funções de dirigir e coordenar as ações das, agora, Subsecretarias de Patrimônio (SPHAN) e de Assuntos Culturais (SEAC), com suas respectivas fundações: Pró-Memória e Funarte. Aloísio é nomeado secretário da cultura e a ele passam a ficar subordinados todos os serviços culturais do Estado brasileiro.

Em 1981, Aloísio era tido e tratado como um virtual ministro da cultura. Sempre que confrontado com esta realidade, ele negaceava. Tinha clareza que, mais importante que o *status* de ministro/ministério, era dispor dos instrumentos minimamente necessários para tratar a questão cultural com mais propriedade – conceitual e institucionalmente falando. Este foi um dos muitos legados que deixou. Não foi o único, nem, lamentavelmente, o mais duradouro, como podemos tristemente constatar nos dias que correm, quando todo esse aparato parece vítima de uma curiosa espécie de entropia, em que, lenta e dolorosamente, vai se esgarçando e sucumbindo à inépcia, à incúria, ao dismantelo, mas foi, assim mesmo, um legado memorável. Aloísio Magalhães foi, também ele, e não apenas sua obra, um homem memorável, a quem devemos, respeitosa e obsequiosamente, rememorar.