



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**E a cultura? O Centro Nacional de Referência Cultural e a identidade do Brasil
(1975-1979)**

LUIZA DE CALVALCANTI AZEREDO FERREIRA

Orientadora: Profª Drª Beatriz Kushnir

Niterói
2015

LUIZA DE CALVALCANTI AZEREDO FERREIRA

**E a cultura? O Centro Nacional de Referência Cultural e a identidade do Brasil
(1975-1979)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a Dr^a Beatriz Kushnir

Niterói
2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

F383 Ferreira, Luiza de Cavalcanti Azeredo.
E a cultura? O Centro Nacional de Referência Cultural e a
identidade do Brasil (1975-1979) / Luiza de Cavalcanti Azeredo
Ferreira. – 2015.
132 f.
Orientadora: Beatriz Kushnir.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de
História, 2015.
Bibliografia: f. 125-131.
1. Centro Nacional de Referência Cultural. 2. Escola Superior de
Desenho Industrial. 3. Identidade. 4. Cultura. I. Kushnir, Beatriz.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas
e Filosofia. III. Título.

CDD 306

LUIZA DE CALVALCANTI AZEREDO FERREIRA

**E a cultura? O Centro Nacional de Referência Cultural e a identidade do Brasil
(1975-1979)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Beatriz Kushnir (Orientadora)
Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ)

Prof. Dr. Paulo Knauss (Arguidor)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. João de Souza Leite (Arguidor)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Prof^a Dr^a Samantha Viz Quadrat (Suplente)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof^a Dr^a Zoy Anastassakis (Suplente)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Niterói
2015

Dedico este trabalho ao meu sobrinho Gabriel, que nesses últimos dois anos, cresceu e pode dar seus primeiros passos junto desta pesquisa.

Agradecimentos

Primeiramente, à minha família, que durante esse processo tortuoso foi quem mais sofreu com as minhas constantes alterações de humor. Agradeço pelo amparo e companheirismo durante todo o percurso. Sem vocês nada seria possível.

Ao meu sobrinho Gabriel, que durante o período de escrita, sem compreender o mundo esquisito dos adultos, desarmava-me ao aparecer de tempos em tempos no meu quarto com o mais doce dos sorrisos no rosto, fazendo transparecer também o meu.

Ao meu namorado, Lucas, que com sua calma, carinho e tranquilidade fez dos últimos dois anos um período muito mais agradável.

Aos meus amigos, que diante dos mais tentadores convites, entenderam os sucessivos “nãos” como resposta. Estou voltando!

À minha orientadora, Beatriz Kushnir, que desde a graduação me inspira e que, felizmente, tive o privilégio de poder contar também durante o mestrado. Obrigada por ser uma pessoa incrível e compreensiva.

Ao professor Paulo Knauss, que foi bastante compreensivo com a minha situação e que, na eminência de ser ou deixar de ser meu orientador, nunca deixou de me guiar nesses dois anos, sempre questionando os rumos do meu trabalho. Muito obrigada.

Ao designer João de Souza Leite, que pode me auxiliar com o seu grande conhecimento, indicando leituras que foram indispensáveis ao prosseguimento do trabalho.

À Maria Cecília Londres Fonseca e Clara de Andrade Alvim, ex-funcionárias do CNRC, que aceitaram o convite para o depoimento e, assim, contribuíram muitíssimo para o meu trabalho.

Às amigas Bruna Salles e Maria Fernanda Corrêa, que me ajudaram com a transcrição das entrevistas quando o tempo ficou apertado.

Aos amigos feitos na Pós-graduação, o meu muito obrigada! As dúvidas, debates, questões, todas elas foram essenciais, acima de tudo, para o meu desenvolvimento.

Aos professores Marcelo Badaró, Marieta de Moraes Ferreira, Ismênia Martins e Magali Engêl, que com suas visões de mundo bastante diferentes e, muitas vezes, divergentes, estimularam a minha reflexão quanto ao objeto de estudo.

Aos funcionários do COPEDOC/IPHAN-DF que foram bastante solícitos comigo. Agradeço especialmente ao arquivista Kleber Mateus, que foi sempre muito gentil, respondendo prontamente aos meus e-mails e me auxiliando na busca por documentos específicos.

Ao funcionário Sátiro Nunes, do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, que me ajudou a localizar os documentos do CNRC existentes nesse acervo.

À funcionária Edna, do Fundo Severo Gomes – Fundação Cultural Cassiano Ricardo, que foi muito atenciosa durante a minha consulta, apresentando todo o entorno do arquivo.

À minha amiga Patrícia Alcântara, que tive o prazer de conhecer no curso ministrado pela professora Marieta de Moraes, no IFCS, e que residindo no Recife, pode fotografar alguns documentos importantíssimos que haviam passado despercebidos em minha primeira consulta à FUNDAJ. Muito obrigada!

À Fundação Joaquim Nabuco, que facilitou bastante a minha pesquisa, com seu acervo super organizado e que possibilitou que a Patrícia fizesse a consulta para mim.

Às amigas Bruna Salles e Marcelle Morais que me ajudaram com o *abstract*.

À Maria Isabela Mendonça, que estando um ano à frente de mim no mestrado, foi bastante solícita desde o início, primeiramente emprestando os textos necessários para a prova de ingresso e, posteriormente, esclarecendo todas as dúvidas que surgiam ao longo do processo.

A todos aqueles que de alguma forma me estimularam durante esse período e que eu possa estar esquecendo nesse momento.

Sumário

Agradecimentos.....	6
Resumo.....	10
Abstract	11
Introdução	13
Capítulo 1 - O Centro Nacional de Referência Cultural e a sua inserção nos anos 1970.....	22
1. A cultura crítica.....	24
1.1 A explosão artística na "Era dos Festivais"	33
2. A cultura fora do eixo.....	35
3. A cultura de massa na era da indústria cultural.....	38
4. Repressão cultural e a afirmação da censura e seu aparelho	42
5. A cultura cívica	46
6. A “distensão” do governo Geisel	48
6.1 As instituições de Cultura na ditadura civil-militar.....	49
6.1.2 Entre o desenvolvimento econômico e cultural	53
Capítulo 2 - “Para a defesa da cultura”: O produto para exportação, a cultura e o design.....	56
1 Visões.....	57
1.1 Três lugares de fala	62
1.1.1 A luta por instituições de cultura.....	62
1.1.2 O produto para exportação	64
1.1.3 O design	67
2 O CNRC e sua metodologia – funções e intenções.....	70
2.1 Os projetos	73
2.1.1 Inter-relacionamentos: novos olhares sobre os projetos do CNRC.....	77
3 Os intelectuais do CNRC – interação e busca por interdisciplinaridade.....	82
4 A modernidade: a importação de modelos externos e o <i>achatamento do mundo</i>	83
Capítulo 3 - Da institucionalização do Design à institucionalização do CNRC	89
1 Os primeiros tempos da ESDI.....	91
1.1 Reformulações, debates e a paralisação de 1968: um design brasileiro?	94
2 “Design: nada supérfluo” – uma década da ESDI: O produto nacional e a identidade para o design	98
2.1 O CNRC e a “busca” das condições para um design nacional.....	100
3 O CFC, a PNC e o período de criação do CNRC.....	105
3.1 Alguns pontos convergentes – quem se apropria de quem?.....	112
4 A institucionalização do CNRC: algumas estratégias.....	116

4.1 O CNRC como parte da memória institucional do IPHAN	119
Considerações finais.....	121
Referência Bibliográfica	124
Documentos.....	127
Documentos de imprensa	128
Entrevistas	129
Sites.....	130

Resumo

O Brasil vivia, desde 1964, sob uma ditadura civil-militar. Na segunda metade dos anos 1970, com o aniquilamento da resistência armada, os embates pareciam adquirir moldes mais “suaves”, mesmo que só no invólucro. No intento de garantir uma outra imagem ao poder, o governo Geisel implementou esforços em políticas públicas que instituíssem a ideia de ações positivas, ou menos negativas. Atuando, assim, no desenvolvimento de políticas públicas no âmbito cultural.

Uma destas ações foi o Centro Nacional de Referência Cultural, que iniciando seus trabalhos em 1975, funcionou por meio de convênios interministeriais que lhe subsidiariam até o ano de 1979, quando da sua fusão ao IPHAN. Ganhando visibilidade enquanto espaço vinculado ao Patrimônio, o Centro acaba perdendo a sua identidade inicial. Se hoje reconhecemos seu impacto na trajetória deste instituto, é necessário que travemos contato com os motivos que levaram a sua criação e percebamos em que momento e por quais razões o CNRC passa do campo do Design ao campo do Patrimônio.

Como parte dessas estratégias, este trabalho abordará a importância das figuras de Severo Gomes, Wladimir Murinho e Aloísio Magalhães para a formação do CNRC e, em que medida, estes intelectuais tiveram diferentes posicionamentos frente a esse projeto, balizando, assim, a sua atuação.

Palavras-chave: CNRC, ESDI, IDENTIDADE, CULTURA e DESENVOLVIMENTO

Abstract

Since 1964, Brazil was experiencing a civil-military dictatorship. During the second half of the 1970s, with the annihilation of armed resistance, the conflicts seemed to acquire "softer" molds, even if only in the enclosure. In intention to assure another image to the power, The Geisel government implemented policies in efforts to institute the idea of positive actions, or less negatives. Acting thus, in the development of public policies in the cultural sphere.

One of these actions was the National Center for Cultural Reference, which began its operation in 1975 and worked through inter-ministerial agreements that subsidize it until the year 1979, when its merged to IPHAN. Gaining visibility as an area linked to Heritage, the Center lost its original identity. If today we recognize its impact on the trajectory of this institute, it is necessary to discuss the contact with the reasons that led to its creation and realize when and for what reasons the CNRC passes from the design field to the field of Heritage.

As part of these strategies, this dissertaton will discuss the importance of the contributions from Severo Gomes, Wladimir Murtinho and Aloísio Magalhães to the formation of CNRC and in which point these intellectuals had different positions determining its activity.

Keywords: CNRC, ESDI, IDENTITY, CULTURE AND DEVELOPMENT

“Como começar pelo início se as coisas
acontecem antes de acontecer?

(...)

Como eu irei dizer agora, esta história será
o resultado de uma visão gradual – há dois
anos e meio venho aos poucos descobrindo
os porquês.

(...)

Só não inicio pelo fim que justificaria o
começo – como a morte parece dizer sobre
a vida – porque preciso registrar os fatos
anteriores”.

(A hora da estrela – Clarice Lispector)

Introdução

“Ninguém entra num mesmo rio uma segunda vez. Pois quando isso acontece, já não se é o mesmo; assim como as águas, que já serão outras.” (Heráclito de Éfeso)

Em 1975, os tempos eram outros. O Brasil que ainda estava sob uma ditadura civil-militar, preparava-se para uma abertura “lenta e gradual”. Exceto pela modernização da área cultural que vinha acontecendo ao longo dos anos 1970, os fatos nos mostrariam que o que vigorava, na realidade, eram promessas que davam ao país uma nova feição. Para Daniel Aarão,

“Eles [os anos 1970] precisam ser revisitados, pois foram também anos de ouro, descortinando horizontes, abrindo fronteiras, geográficas e econômicas, movendo as pessoas em todas as direções dos pontos cardeais, para cima e para baixo nas escalas sociais, anos obscuros para quem descia, mas cintilantes para os que ascendiam”.¹

No dia 1º de junho deste ano, iniciavam-se as atividades do Grupo de Trabalho que daria forma ao Centro Nacional de Referência Cultural. Amparado por um amplo convênio, num primeiro momento composto pela Secretaria de Tecnologia Industrial do Ministério da Indústria e Comércio (MIC-STI) e pela Fundação Cultural do Distrito Federal, logo em agosto do ano seguinte, este Centro seria contemplado por um 2º convênio ainda mais completo, passando a contar com o apoio financeiro da Secretaria de Planejamento da Presidência da República, o Ministério da Educação e Cultura, o Ministério do Interior, o Ministério das Relações Exteriores; a Caixa Econômica Federal e a Fundação Universidade de Brasília. O termo aditivo de 16 de Outubro de 1978 anexaria ao grupo o Banco do Brasil e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.²

Idealizado por Aloísio Magalhães, reconhecido designer, por Severo Gomes, Ministro da Indústria e Comércio, e por Wladimir Murtinho, diplomata e então Secretário de Cultura do Distrito Federal, este Centro formado a partir do projeto 01.01.15 do MIC, com participação de setores tão díspares, tinha como objetivo básico

¹ REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

² SPHAN e FNPM. *Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: Panorâmica de uma trajetória*. Brasília, 1980.

preservar os valores da formação cultural brasileira, que sofria abalos devido ao processo de desenvolvimento econômico pelo qual o país atravessava. As diferentes vozes atuantes neste Centro mostrariam as principais questões do período.

Esta pesquisa se inicia quando, em 2009, ainda nos tempos da graduação de História, na Universidade Federal Fluminense, cursei a disciplina “História e Espaço”. Apesar do caráter amplo da nomenclatura, o curso ministrado pela professora Beatriz Kushnir, abordava a trajetória das Políticas Patrimoniais oficiais no Brasil. Durante os debates em sala de aula, ficou claro que este caminho se confundia com a narrativa sobre o IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, fundado em 1937. Não por acaso, a maior parte das pesquisas que tratam desta temática, têm na criação do IPHAN o seu ponto de partida.

Para o trabalho de fim de curso dessa disciplina escolhi como objeto um centro que, segundo a bibliografia trabalhada no curso e minhas pesquisas pessoais, havia renovado o pensamento sobre o Patrimônio no Brasil. Grande parte do meu entusiasmo pelo tema veio da simpatia pela trajetória de Aloísio Magalhães, um designer brasileiro de grande reconhecimento, que era também artista plástico, e que nos últimos anos de sua vida dedicou seu tempo a pensar a cultura brasileira, sendo então convidado a presidir o IPHAN, em 1979. Embalada pelas leituras de Zoy Anastassakis, de Maria Cecília Londres Fonseca e de João de Souza Leite, pude compreender melhor o CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural – e a figura determinante de Aloísio Magalhães. Desde então desenvolvi grande apreço pela temática.

Das obras consultadas para o desenvolvimento do trabalho, apenas uma mergulhava com maior profundidade na história e nas atividades do CNRC. A dissertação de mestrado de Zoy Anastassakis, intitulada “Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural” trazia uma nova e importante contribuição sobre o Centro, principalmente por trabalhá-lo integralmente. Ainda que não houvesse outras pesquisas com um enfoque específico, diversos autores introduziam o assunto ao falar das modificações sofridas pelo IPHAN durante os anos 1980, mas de maneira muitas vezes apressada e superficial.

Quando desta primeira leitura, interessava-me compreender como, de fato, o CNRC influenciou e modificou as políticas de Patrimônio Cultural, assim como, perceber o seu processo de fusão ao IPHAN. Neste momento, eu ainda caminhava na

lógica do que me havia sido apresentado pelos pesquisadores sobre a preservação patrimonial no país.

Ao longo dos anos de estudo, minhas preocupações sobre o tema haviam se modificado inteiramente. Como surge a ideia do CNRC? Qual foi a motivação para a sua fundação? Por que um designer estava pensando a cultura brasileira? Os movimentos originários do Centro, e não o seu “fim”, já direcionado ao IPHAN, poderiam ser bastante esclarecedores para as minhas inquietações.

Aqueles trabalhos, que me estimularam inicialmente, também citavam o mesmo evento como marcante para a criação do Centro. “Por que o produto brasileiro não tem um estilo ?”³ A pergunta feita por Severo Gomes teria levado Aloísio a este propósito. No entanto, parecia-me que o CNRC, independente dos debates relativos ao desenho industrial que lhe fomentaram, mudara de feição e passara, sem menores problemas, ao seu caminho rumo ao patrimônio. Neste momento, o pano de fundo, o contexto político, a vida de seus criadores, passaram a ser o eixo principal desta investigação. Como poderia o CNRC, um espaço que posteriormente fora vinculado ao IPHAN, ter iniciado os seus trabalhos a partir de um convênio firmado pelo Ministério da Indústria e Comércio? O que havia de interessante para o governo no desenvolvimento dessa proposta, que apesar de autônoma, dependia da verba de importantes ministérios e empresas privadas?

Como bem salientou o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o livro muda quando o mundo muda⁴. Daí por diante, aproprio-me de outra forma da leitura que faço do trabalho de Zoy Anastassakis. Quando retorno à sua obra, já com outras indagações, fruto de novas visões de mundo, a questão do design, que desde o início configurava um dos pontos focais da pesquisadora, passa a ser também a minha preocupação. O estímulo promovido pelo seu trabalho me permitiu estabelecer correlações que pareciam distantes. Mestre em Antropologia Social, Zoy Anastassakis era originariamente uma designer, e a leitura de seu texto me aproximou de importantes debates e questões desta área, que me permitiram relacioná-los ao período, e refletir sobre seus aspectos políticos, econômicos e sociais.

³ “Por que o produto brasileiro não tem um estilo” (Entrevista com Aloísio Magalhães por Álvaro Rodrigues Pereira). Revista *Veja*, São Paulo: Editora Abril, 1977.

⁴ BOURDIEU, Pierre e CHARTIER, Roger. “A leitura: uma prática cultural – Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier”. In: CHARTIER, Roger. *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade 2009 (1993), p. 250.

Neste momento, o meu referencial historiográfico e teórico foi bastante relevante para destrinchar esses questionamentos que me assolavam. A história política e suas ferramentas metodológicas seriam de grande valia para o desenvolvimento da pesquisa.

Após um período de maior relevância dos processos econômicos e sociais, nos anos de 1980 e 1990 há um retorno do político viabilizado pela historiografia francesa e, sobretudo, da ênfase na *Cultura Política*, que segundo Rodrigo Motta permite uma abordagem culturalista dos fenômenos relacionados às disputas de poder.⁵ Fazendo parte deste grupo estavam Serge Berstein, Jean-François Sirinelli e René Rémond, tendo este último contribuído para o período com a criação de uma coletânea intitulada *Por uma História Política*, que contou também com a participação de Berstein e Sirinelli. Estes autores estavam à margem do movimento dos *Annales*, mas segundo Serge Berstein, a história cultural foi a via para a renovação do estudo das sociedades humanas.⁶

Corroborando essa ideia, René Rémond afirma que a história política não se faz sozinha. Ela depende das outras visões da história. “Não há, por exemplo, razão científica para estabelecer uma ligação mais estreita do político com o econômico que com o ideológico, o cultural, ou qualquer outro termo de relação”.⁷ É por esse motivo, por essa mudança de perspectiva frente à história política, que trabalhar a sua relação com a cultura é essencial para essa pesquisa.

No período que compreende a criação do CNRC, as questões políticas se estabeleciam de maneira cada vez mais complexa. A economia, a cultura e a política se interconectavam permitindo novos métodos de intervenção. A nova situação do governo autoritário, que aos poucos abandonava a boa fase econômica que vivera, deixando visível suas contradições, trazia a necessidade de novas atitudes no sentido de manter sua popularidade. Devido a isto, neste contexto, o governo passa a investir em cultura como forma de propaganda.

Segundo Rémond, a escrita da história é fruto do seu tempo, nesse caso, “suas variações são resultado tanto das mudanças que afetam o político como das que dizem respeito ao olhar que o historiador dirige ao político. Realidade e percepção

⁵ MOTTA, Rodrigo Sá. “Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia”. In: MOTTA, Rodrigo Sá. *Culturas políticas na História: novos estudos*. BH: Argumentum, 2009.

⁶ BERNSTEIN, Serge. “A Cultura Política”. In: Rioux, Jean-Pierre e Sirinelli, Jean-François. *Para uma História Cultural*. Lisboa : Editorial Estampa, 1998.

⁷ REMOND, René. “Uma História Presente”. In: REMOND, René. *Por uma História Política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003, p. 36.

interferem”⁸. Também partindo deste raciocínio, Hobsbawm afirma: “Todo historiador tem seu próprio tempo de vida, um poleiro particular a partir do qual sondar o mundo”⁹. Não por acaso, durante o ano de 2014, quando a maior parte desse trabalho foi desenvolvido, se “comemorou” o cinquentenário do Golpe. Os debates desse período, certamente, foram inteiramente importantes para os rumos da pesquisa. Se, desde o princípio, o intuito era compreender como o CNRC se relacionava com o governo e quais os fatores teriam habilitado o seu funcionamento, este momento desencadeou uma série de reflexões que me levariam a novas conclusões e que dariam uma nova roupagem ao projeto inicial. O primeiro capítulo tratará de parte dessas questões e é o momento onde apresento o contexto político, econômico e cultural que se desenhou paralelamente à criação do CNRC, tendo, obviamente, fornecido subsídios para a sua existência.

Num segundo momento, trato diretamente do funcionamento do CNRC: dos seus idealizadores, do seu discurso fundador, dos seus colaboradores e dos projetos que lá foram gestados. Nesta fase da pesquisa, estabeleço as primeiras correlações do projeto com a política vigente, e esclareço de que maneira o Centro seria um espaço de formação de novos intelectuais, que estariam atentos à formação de um pensamento interdisciplinar, assim como, nos rumos da modernidade para o Brasil. Qual era a identidade do CNRC? Qual deveria ser a identidade do país? Como dialogar com essa modernidade sem que ela se tornasse nociva para o nosso desenvolvimento? Estas são algumas das questões que busco apurar neste capítulo.

Sucessivamente, a reflexão sobre *os intelectuais*, tanto os que compunham o governo, quanto os que atuaram à margem dele, tornou-se importante ferramenta de trabalho. Notar a distância que havia entre esses grupos e a maneira como compreendiam a realidade brasileira, contribuiu para a construção de uma metodologia que me auxiliou em minhas investigações. Confrontar os intelectuais do Centro Nacional de Referência Cultural àqueles atuantes no Conselho Federal de Cultura, é parte importante desta estratégia de trabalho. A leitura de Renato Ortiz e a utilização de seus pressupostos quanto aos diferentes intelectuais nesse período foram determinantes para a construção da pesquisa.

Também considerei de grande valia um estudo mais aprofundado sobre a formação e instalação da primeira escola superior de desenho industrial do país, que

⁸ Ibidem, p. 22.

⁹ HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 317.

iniciou suas atividades em 1962, na cidade do Rio de Janeiro. O trabalho de Pedro Luiz Pereira de Souza foi indispensável para compreensão dessa fase, assim como os artigos consultados de outros pesquisadores que pensaram a história do design no país. O estudo desse período se justifica na busca pela trajetória de Aloísio Magalhães enquanto designer e, portanto, nos acontecimentos que antecederam a formação do CNRC. É necessário que analisemos conjuntamente situações pontuais e o contexto propriamente dito, e que busquemos reconhecer a relevância das questões levantadas nesse terceiro capítulo para os governos autoritários e para os seus projetos de segurança nacional e de modernização conservadora.

Para a estruturação da pesquisa contei com a ajuda tanto da bibliografia já comentada, como de diferentes séries documentais. Ao todo foram visitados cinco arquivos, onde busquei, principalmente, documentos sobre Aloísio Magalhães, como depoimentos, jornais e revistas que apresentaram o designer e seus projetos; e também registros sobre o Centro Nacional de Referência Cultural, tanto de ordem administrativa, como cartas e relatórios técnicos, quanto os que tratavam indiretamente sobre o espaço e suas funções, como jornais e revistas de grande circulação à época.

Minha primeira imersão foi no Arquivo Noronha Santos/IPHAN, localizado no Palácio Capanema, no Rio de Janeiro, onde pude encontrar um setor inteiramente dedicado ao material recolhido sobre pessoas que foram de grande estima para o instituto. Neste domínio, o das “personalidades”, encontrei documentos referentes à trajetória de Aloísio Magalhães que eram de meu interesse. Havia neste acervo muitos *clippings* sobre o designer e estes documentos estavam expostos em pastas que foram divididas cronologicamente.

O segundo arquivo a ser visitado foi o Arquivo Nacional. Foi lá onde, inicialmente, travei contato com alguma documentação direta sobre o CNRC. Por conta do convênio firmado entre o Centro e o DAC – Departamento de Assuntos Culturais, do Ministério da Educação e Cultura – MEC, neste arquivo existiam alguns projetos, contratos e também um quadro sinóptico com detalhada apresentação das atividades desenvolvidas pelo Centro.

O COPEDOC, arquivo localizado na sede do IPHAN, no Distrito Federal, foi o mais importante deles, pois neste espaço estão depositados todos os registros sobre a existência do CNRC. Lá, tive a oportunidade de analisar os projetos produzidos pelo Centro e todo o material diretamente relacionado a este, como cartas, relatórios técnicos e material referente aos eventos produzidos pelo CNRC. A documentação presente no

COPEDOC é tão extensa que foi necessário retornar à Brasília uma segunda vez para finalizar a pesquisa.

Na FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, localizei documentos pessoais de Aloísio Magalhães e outros referentes aos trabalhos do Centro. Esta visita foi de extrema importância para o desenvolvimento desta pesquisa, pois a sua melhor organização me permitiu localizar registros essenciais e que estavam perdidos no COPEDOC, em Brasília.

Apesar de apressada, não menos importante foi a consulta feita ao Fundo Severo Gomes, localizado na Fundação Cultural Cassiano Ricardo, em São José dos Campos. O arquivo onde hoje se encontram os documentos pessoais do ex-ministro da Indústria e Comércio do governo Geisel fica localizado nas terras de sua família, onde, durante a segunda metade do século XX, se instalou a empresa: a Tecelagem Parahyba. A visita foi importante, pois me possibilitou perceber a importância imensurável daquela família para a região. Logo ao chegar, recebi um material que apresentava uma pequena biografia do ex-ministro. A documentação que pude investigar não fazia nenhuma menção ao Severo Gomes como idealizador do CNRC. Este silenciamento me levou a uma série de reflexões quanto à construção da memória e sobre a real importância de Severo Gomes para o projeto.

Todos os arquivos contribuíram em maior ou menor grau para os rumos da pesquisa, no entanto, para este processo, foi necessário o auxílio das fontes orais. A metodologia conhecida como história oral é cada vez mais adotada em pesquisas que buscam uma abordagem política e tem seu uso justificado pela dificuldade dos historiadores em apreenderem a subjetividade dos processos históricos. O interessante é que, nesse método, o historiador é capaz de gerar sua própria fonte através do contato direto com o entrevistado, que lhe possibilita acessar as emoções deste indivíduo, tendo uma perspectiva que nenhum outro método lhe proporcionaria.

Na compreensão de Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, a função da história oral é a de estabelecer e organizar procedimentos de trabalho. Essa metodologia apenas suscita questões, jamais pode solucioná-las, sendo fundamental a sua interlocução com a teoria da história. Como ressalta Ferreira, “a interdependência entre prática, metodologia e teoria produz o conhecimento histórico, mas é a teoria que

oferece os meios para refletir sobre esse conhecimento, embasando e orientando o trabalho dos historiadores, aí incluídos os que trabalham com fontes orais”.¹⁰

Nesse sentido, a sua utilização me auxiliou no traçado de questões que fogem aos documentos textuais, como era o caso das atas de reunião, dos relatórios técnicos e das entrevistas jornalísticas de que dispunha. No intuito de entender como funcionava o CNRC, as relações interpessoais ali estabelecidas e de que maneira esse espaço dialogou com o seu contexto, entrevistei Maria Cecília Londres Fonseca e Clara de Andrade Alvim, ambas ex-funcionárias do Centro.

Em sentido próximo, também foi utilizado o depoimento concedido pelo ex-ministro da Indústria e Comércio, Severo Gomes, à Maria Antonieta Leopoldi para o CPDOC/FGV, no ano de 1978.¹¹ A relação entre o seu discurso e o contexto próprio do período, trouxe grandes contribuições aos rumos da pesquisa, deixando claros os motivos de sua aproximação com o CNRC. Sendo esta uma fonte oral relacionada a uma *grande testemunha*, ou seja, aquela que tem consciência da sua importância para o processo histórico, Danièle Voldman pensa na denominação *testemunhas-sujeitos*, que em sua compreensão representaria “aquele que construiu sua identidade sobre sua ação voluntária e consciente, qualquer que tenha sido o nível de responsabilidade ou de ação realmente vivenciado”¹². Nesse grupo ela insere tanto ex-ministros, quanto ex-militantes, portanto, seria necessária atenção redobrada na utilização dessa entrevista, visto que “fontes orais são fontes narrativas”.¹³

Cada levantamento foi indispensável para a construção do trabalho e o cruzamento destas fontes foi essencial para a interlocução dos fatos e a maior clareza destes.

O objetivo desta pesquisa é demonstrar como eventos marcantes podem acabar determinando as justificativas de algumas trajetórias, sejam estas de personalidades, ou de instituições, caso não tomemos o devido cuidado. Uma visão tendenciosa do passado pode comprometer a compreensão do tema no presente. O intuito do trabalho é fazer

¹⁰ FERREIRA, Marieta de Moraes. “História oral: velhas questões, novos desafios”. In: FLAMARION, Ciro e VAINFAS, Ronaldo (org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011, p. 170.

¹¹ GOMES, Severo. *Severo Gomes (depoimento; 1978)*. Rio; FGV/CPDOC – História Oral, 1989.

¹² VOLDMAN, Danièle. “A invenção do depoimento oral”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral* – 8. Ed – Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 259.

¹³ A autora faz essa afirmação baseada no exemplo do trabalho desenvolvido por Alessandro Portelli. (FERREIRA, Marieta de Moraes. Op. cit., 2011, p. 172)

com que essas fissuras transpareçam e nos permitam perceber as motivações por detrás dessas construções de memória equivocadas.

Parte da análise se dedica a discutir a importância da formação de uma *identidade nacional* para entender o contexto da época, sendo utilizada como fio condutor entre o CNRC e o design, a ditadura e o IPHAN. É pensando na proposta apresentada por Zoy Anastassakis, que teço meus argumentos sobre as origens do CNRC. Se antes este Centro estava inscrito na história das políticas públicas que se esgotavam na área do Patrimônio Cultural, meu olhar sobre o objeto recai sobre os movimentos políticos internos e externos que levaram a sua concepção e ao seu funcionamento. Ao trazer esta discussão à tona, procuro deslocar esta temática, que estava restrita ao campo do Desenho Industrial, e, em menor grau, ao campo da Antropologia, para o território da História, visando contribuir para a historiografia que estuda o espaço atribuído à cultura pelos governos autoritários no pós-1968.

O Centro só poderá ser compreendido integralmente se pudermos mantê-lo em relação intrínseca com o seu contexto. Distancio-me dos trabalhos que o abordam *apenas* como um espaço inerente ao IPHAN, onde teria sido cunhada a noção de Bem Cultural e um método de indexação que teria viabilizado o desenvolvimento da ideia de Patrimônio Imaterial. Darei outros enfoques ao tema, mas sem perder de vista o processo de fusão destes espaços. Minha preocupação passará pela inserção do CNRC no espaço político brasileiro propriamente dito, nos movimentos resultantes da institucionalização do design no Brasil e nos choques políticos também internos a este campo.

Capítulo 1 - O Centro Nacional de Referência Cultural e a sua inserção nos anos 1970

“Por forte que fosse, a pressão das circunstâncias não determinava as soluções artísticas diretamente. A escolha e a discussão estética estavam na ordem do dia. Entre 1964 e 1968, a resistência cultural havia respondido com agilidade ao retrocesso político, inventando espetáculos incisivos, de grande repercussão, e reproduzindo algumas obras-primas. Teatro, canção, cinema e artes plásticas desenvolviam atitudes e formas sob medida, inconformistas em toda linha, valorizadas pela alusão inteligente ao presente nacional, o que não excluía a atualização cosmopolita”.¹⁴

O Centro Nacional de Referência Cultural inicia seus trabalhos no dia 1º de Junho de 1975. A atuação desse Centro é um reflexo não apenas do contexto político e cultural em que ele se insere, mas de toda uma conjuntura que vinha se delineando desde décadas anteriores. Para falar desse Centro, é indispensável pensar no Brasil, e para falar do país dos anos 1970, é imprescindível abordar o regime político – a ditadura civil-militar – e suas estratégias.

Ao tratar da memória desses eventos, Daniel Aarão adentra um campo controverso. Segundo defende o autor, os militares tomaram o poder em 1964 sem que quase houvesse resistência, o que não teria sido possível sem o grande apoio da sociedade civil, que estava descontente com o governo legítimo de João Goulart e, sobretudo, temia o avanço do comunismo.

“Aconteceu, naquele ano, uma vitória fulminante das forças conservadoras no país. Apoiado em amplos movimentos sociais, quase sem dar um tiro, dobrando resistências que se imaginavam consideráveis, unificando quase todas as Forças Armadas e as principais instituições republicanas, um golpe de Estado depôs o presidente da República legalmente eleito e instaurou uma ditadura que durou quinze anos”.¹⁵

Há muitas divergências na historiografia sobre o golpe e a ditadura em si. A periodização é bastante complexa. A maioria dos pesquisadores parece compreender a

¹⁴ SCHWARZ, Roberto. “A lata de lixo da história: prefácio inédito a uma chanchada de 1968”. *Revista Piauí*, v. 91, pp. 68-69, abril 2014.

¹⁵ REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe à Constituição de 1988*. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 7.

existência de diferentes posições entre os militares, o que dificulta o estabelecimento de marcos para o término de algumas etapas. Há também desacordo sobre o fim da ditadura.¹⁶ A proximidade desses eventos e a sobrevivência de muitos desses personagens da história recente contribui bastante para o revisionismo constante. A história oral tem sido importante ferramenta, pois torna palpável novas visões, contribuindo para a revisão da memória dessas lutas.

Um das críticas feitas por Daniel Aarão, diz respeito exatamente à memória que se construiu de luta e resistência ao regime. Ao falar de uma ditadura civil-militar, o autor coloca em cheque essa perspectiva, mostrando que os militares não chegaram sozinhos ao poder e que muitos dos setores que hoje reivindicam para si uma imagem de oposição, foram, inicialmente, importantes aliados políticos.

Essa ideia de uma sociedade conservadora, que compactuou com as ações dos militares, atinge outras zonas de compreensão deste contexto. Assim como existiam cidadãos e grupos que corroboravam as propostas do governo autoritário, há, também, uma polêmica entre os historiadores que estudam o período, sobre o papel da cultura descompromissada. É possível, neste campo, ter a errônea ideia, principalmente no que se refere à música, de que quase uma totalidade de artistas se engajou e se opôs ao regime. A historiografia recente procura rever essa configuração, trazendo ao debate a cultura popular de massa, tanto pelo seu grande crescimento neste momento, quanto pelos interesses inscritos em seu amplo desenvolvimento. Para recriar a atmosfera dessa fase, é necessário pensar na cultura em sua totalidade.

Com a cultura adquirindo cada vez mais espaço em meio à sociedade, devido às inovações técnicas do período, a censura mais incisiva por parte do governo autoritário veio para mostrar que ela não era de forma alguma desimportante, e poderia ser uma grande aliada. Se poderia ser utilizada com fins ideológicos para a “subversão”, poderia ser aproveitada como meio de propagandear o ufanismo, o civismo, “a moral e os bons costumes” e dar credibilidade ao governo autoritário. Nos “anos de chumbo” ela vende a imagem de um Brasil tranquilo: do otimismo, da estabilidade aportada pelo “milagre econômico”, contrariando as prisões e torturas que eram uma realidade daquele momento. Com a crise do petróleo e o início da instabilidade, ela se torna um meio de

¹⁶ Sobre as diferentes visões historiográficas ver Daniel Aarão (2000), Carlos Fico (2004), Renato Lemos (2002), Maria Celina D’Araújo e Celso Castro (1994).

estimular “um clima de otimismo e esperança”. “Esse é um país que vai pra frente”.
Avante e sempre.¹⁷

Frente a toda essa atmosfera Renato Ortiz afirma:

“Reconhece-se, portanto, que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfica quando nas mãos de dissidentes, mas benéfica quando circunscrito ao poder autoritário. Percebe-se, pois, a importância de se atuar junto às esferas culturais. Será por isso incentivada a criação de novas instituições, assim como iniciará todo um processo de gestação de uma política de cultura”.¹⁸

Este capítulo versará sobre essa lógica e pretende lançar bases para o amplo entendimento do que significou a criação do Centro Nacional de Referência Cultural.

1. A cultura crítica

Diversas foram as formas artísticas que levantaram as questões críticas da fase. Marcelo Ridenti procura, em seu trabalho, compreender o contexto e a atmosfera política que teria contribuído para a radicalização dos grupos de esquerda durante a ditadura civil-militar, principalmente no pós-1968. Ridenti utiliza o conceito de romantismo revolucionário e verifica que há aí um movimento contraditório.

Para tratar desse momento, o autor recorre à obra e pensamento de diversos artistas marcados pela cultura política do período. Foram selecionados nomes importantes em diversas áreas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, José Celso Martinez Corrêa, Vianinha, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Edu Lobo, alguns militantes, como foi o caso de Carlos Zílio, e outros “por serem os artistas brasileiros mais conhecidos e influentes politicamente, quer pelo talento, quer pela presença frequente nos meios de comunicação de massa e pela inserção privilegiada na indústria cultural”, situação de Chico Buarque e Caetano Veloso.¹⁹

Renato Ortiz chama a atenção para o fato de muitas produções culturais do período encontrarem-se dispostas em movimentos, e não individualizadas no âmbito privado do artista. Movimentos e grupos como o Teatro Arena, o Tropicalismo, o

¹⁷ Ao analisar a AERP e a ARP, Fico discorre sobre o papel da propaganda para o governo autoritário. (FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil (1969-1977)*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, pp. 107-109.)

¹⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 116.

¹⁹ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. – 2.ed. rev e ampl. – São Paulo: Editora UNESP, 2014, p. 3.

Cinema Novo seriam a prova de que “cultura e política caminhavam juntas, nas suas realizações e nos seus equívocos”.²⁰

Na área Teatral tivemos três importantes formações: o Teatro Oficina, o Teatro de Arena e o show musical Opinião. O primeiro grupo, de características formalistas, seria aquele que na concepção de Marcelo Ridenti teria obtido maior êxito, devido ao seu distanciamento crítico. O autor indicou como principal objetivo do Oficina a agressão ao seu público de classe média, para que este sofresse um choque segundo a sua própria realidade e cumplicidade com o sistema. Ligado ao diretor José Celso Martinez Corrêa, o Oficina, que utilizava a tática da violência como alerta, acabava por gerar um paradoxo, que Ridenti expressa segundo a leitura de Schwarz:

“Em vez de gerar a reflexão pela agressão, o que houve foi a inesperada identificação do público com a violência do agressor no palco, e mais, a dessolidarização da plateia diante da vítima escolhida dentre os assistentes para ser massacrada pelos atores. Essa desidentificação de si enquanto plateia coletiva e a identificação com o agressor, inconscientemente, poderia significar a dessolidarização e cada um com uma causa coletiva e a identidade do público com o agressor no âmbito da sociedade mais abrangente, a saber, a ditadura militar”.²¹

Apesar desse ponto de conflito, a violência contracenada também poderia gerar relação do espectador com a luta armada, inclusive algumas peças sofreram ataques de grupos de direita que percebiam no espetáculo uma forma de militância de esquerda. Este foi o caso, por exemplo, da peça *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque e dirigida por José Celso, que teve seu cenário depredado e seus atores agredidos por um grupo conhecido como CCC – Comando de Caça aos Comunistas, em julho de 1968. A peça seria censurada ainda nesse ano.²²

O Teatro de Arena e o Opinião possuíam uma retórica que buscava atingir o público através da emoção. Ao gerar uma “catarse coletiva”, a “identificação emocional” da plateia com os oprimidos levaria ao mesmo tempo à “exorcização da culpa” e impossibilitaria a reflexão política. Ainda que com suas limitações, esses espetáculos traziam à tona a realidade do momento e eram legítimos como obras de arte. Dentro da lógica do trabalho de Ridenti, o que se observa é que mesmo essas peças sem

²⁰ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 110.

²¹ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. – 2.ed. ver e ampliada – São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 86.

²² “Invadido e depredado o teatro Galpão”. *Folha de São Paulo*, 19/07/1968. (http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm Acessado em 16/04/2015.)

tanto apelo político, foram essenciais para formação de uma “massa política crítica” durante os anos 1960.

Ainda visando definir as posições culturais defendidas naquele contexto, centrou-se também em outras diferentes manifestações artísticas. O cinema, assim como o teatro, conheceu fase de importante destacamento da situação do povo brasileiro frente às grandes mudanças econômico-sociais ocasionadas pelo desenvolvimento capitalista.

Com temas relacionados ao subdesenvolvimento, o Cinema Novo, movimento que emergiu em meados da década de 1950, mas que alcançou fama nos anos 1960, tentava sobreviver à falência das principais produtoras, se lançando no circuito ao realizar filmes mais baratos partindo do seguinte ideal: "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça". Utilizando como cenário cinematográfico as paisagens naturais brasileiras, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos foram alguns dos seus grandes nomes.

Alguns críticos dos anos 1950 consideravam que no Brasil não havia um cinema nacional, visto que o que tínhamos era uma cópia de Hollywood. A produtora Vera Cruz, localizada em São Bernardo do Campo, era a única referência cinematográfica nacional, embora seus filmes não tivessem qualquer feição regional. A produtora teria eclodido como uma tentativa de implantar uma indústria cinematográfica no país. No geral buscavam inspiração no Neorealismo italiano, que de acordo com Pedro Simonard prezava uma “produção barata, fora dos estúdios, com atores pouco conhecidos ou amadores”²³. Mas, este ressalta, a Vera Cruz construiu um estúdio onde era produzida a maior parte dos filmes, tornando a produção cara, além do gasto com a contratação de atores consagrados no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Com o intuito de revolucionar a forma da arte e criar um cinema de fato brasileiro, os cinemanovistas, se empenharam em novas técnicas para a criação de um movimento que representasse a realidade brasileira. Para este fim se contrapuseram aos seus antecessores. A derrocada da Vera Cruz teria orientado o grupo a tomar posições contrárias às que foram assumidas por essa produtora.

Ao contrário da elite que era retratada pela produtora, o movimento do Cinema Novo considerava que o “o cinema brasileiro deveria se preocupar com formas e conteúdos novos” e nesse espaço, o homem comum e a cultura brasileira adquiriram

²³ SIMONARD, Pedro. *Origens do Cinema Novo: A cultura política dos anos 50 até 1964*. Revista de Ciência Política, nº 9, julho de 2003 (http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm Acessado em 06/04/2014).

grande destaque. Segundo Ridenti, os intelectuais do Nacional e Popular por um lado combatiam o “feudalismo na zona rural”, mas por outro, percebiam no camponês explorado a sabedoria e arte genuinamente brasileira. Um problema apontado por Simonard referente a essa postura, seria a falta de identificação do grande público com as questões trazidas pelo movimento. O público das salas de cinema, que era basicamente urbano, não se interessava pela temática abordada. Apenas intelectuais e estudantes que compartilhavam da mesma cultura política dos realizadores viam os filmes.

Apesar do isolamento interno o movimento repercutiu no exterior, tendo seus filmes exibidos em inúmeros festivais. Desta forma, acabou conseguindo maior adesão da classe média, frente ao aval concedido pelos intelectuais dos países desenvolvidos. Este acontecimento “não foi suficiente para garantir-lhes uma fatia maior no mercado exibidor brasileiro” o que acabava por tornar o projeto incompleto, já que “sem acesso ao grande público não seria possível combater o imperialismo e o colonialismo cultural; não seria possível criar o novo homem brasileiro; não seria possível desalienar o povo.”²⁴

Filmes como “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964) e “Terra em transe” (1967), ambos produzidos por Glauber Rocha, tornaram-se os maiores representantes do movimento. Ridenti afirma que pelo menos até 1965-66 havia em sua filmografia grande alusão e identificação com os camponeses e com a luta dos trabalhadores.

Seguindo a perspectiva do seu trabalho, Ridenti comenta que muitos intelectuais interpretaram o final de “Terra em transe”, quando seu personagem principal, Paulo Martins, propõe a luta armada como forma de libertação popular, como adesão de Glauber Rocha ao militarismo de esquerda. No entanto, o cineasta desmente esta visão em entrevista, demonstrando que, na realidade, seu personagem era uma crítica a este militante. De acordo com Ridenti, é neste momento que começa a haver a mudança em sua produção, quando Glauber Rocha passa a “colocar na tela uma visão caustica do populismo, do qual fora aliado antes de 1964.”²⁵ Nos anos 1970, o cineasta endossaria o nacionalismo defendido por uma parte dos militares, simpáticos ao governo Geisel.

Outro movimento, o Tropicalismo, nasceu na música e nas artes plásticas e se estendeu também ao teatro e ao cinema. Mesmo no Cinema Novo alguns críticos

²⁴ Idem.

²⁵ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. – 2.ed. ver e ampliada – São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 104.

encontraram a sua marca, como encontrou Roberto Schwarz em “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade. Liderado por Caetano Veloso, o movimento contou com a participação dos compositores Gilberto Gil e Tom Zé, dos poetas Torquato Neto e Capinam, dos maestros de formação erudita Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia, do grupo Os Mutantes, da cantora Gal Costa e do artista plástico Rogério Duarte, entre outros artistas.²⁶

O disco inaugural “Tropicália ou Panis et Circensis”, lançado em 1968, com Gil, Caetano, Gal Costa, Torquato Neto, Capinam, Tom Zé, Rogério Duprat e Nara Leão, contribuiu para a renovação estética musical brasileira, pois permitia misturar “o berimbau às guitarras elétricas dos irreverentes Mutantes”. Segundo Marcos Napolitano e Mariana Vilaça, “o Tropicalismo acabou consagrado como ponto de clivagem ou ruptura, em diversos níveis: comportamental, político-ideológico, estético”. Era pensado por alguns como a versão brasileira da contracultura e, por outros grupos, como uma “convergência das vanguardas artísticas mais radicais”, compostas pela Antropofagia dos anos 20, pela poesia Concreta dos anos 50 e pelos procedimentos da Bossa Nova. Os autores afirmam que mesmo entre convergências e divergências, o movimento teve grande impacto, o que fez com que mesmo aqueles que não se identificassem com os seus pressupostos, não negassem “a radicalidade e a abertura para uma nova expressão estético-comportamental.”²⁷

Nas palavras de Ridenti os tropicalistas “pareciam ver a inexorabilidade da modernização cantando os paradoxos da sobreposição do Brasil agrário-atrasado-oligárquico ao país urbano-moderno-capitalista, com simpatia pelos espoliados na sua trajetória do campo para a cidade.” Contemplavam temáticas nacionais, mas aderiam à revolução estética de cunho formalista. Ao longo do tempo, muitos foram abandonando-a aos poucos, e adotando as posições “que preconizavam a incorporação à industrial cultural, para subvertê-la por dentro.”²⁸ Nesta lista estariam José Celso, do Teatro Oficina, Glauber Rocha e os cineastas do Cinema Novo após 1964, e o próprio Gilberto Gil na música.

²⁶ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbetes “Tropicália” (<http://www.dicionariompb.com.br/tropicalismo/dados-artisticos> Acessado em 20/04/2014).

²⁷ NAPOLITANO, Marcos. e VILAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: As relíquias do Brasil em debate*. Rev. bras. Hist. vol. 18, n. 35. São Paulo, 1998.

²⁸ RIDENTI, Marcelo. O fantasma da revolução brasileira. – 2.ed. ver e ampliada – São Paulo: editora UNESP, 2010, p. 76.

O seu início é relacionado ao ano de 1968, embora seus eventos fundadores sejam geralmente atribuídos ao ano de 1967. O movimento Tropicalista propriamente dito tem seu marco definitivo na música, seu mais importante suporte, fruto das atuações inovadoras de Gilberto Gil em “Domingo no parque” e Caetano Veloso em “Alegria, alegria”, no III Festival de Música Popular da TV Record. Napolitano e Vilaça o designariam como “um movimento surgido da radicalização das questões colocadas pelas artes nos anos 60, na sua interface com a vanguarda mundial e com a indústria cultural brasileira”.

Os autores comentam a importância das artes plásticas para a sua popularidade, geralmente negligenciadas pelo pouco acesso do público. Foi no trabalho de Hélio Oiticica, presente na exposição “A nova objetividade brasileira”²⁹, que o movimento encontrou o seu significado inicial, e seria por meio de um de seus trabalhos – um penetrável –, que mais tarde o Tropicalismo desenvolveria suas feições mais célebres. A obra conhecida como “Tropicália”, foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. O trabalho seria definido pelo artista da seguinte forma:

“Tropicália é um tipo de labirinto fechado, sem caminhos alternativos para a saída. Quando você entra nele não há teto, nos espaços que o espectador circula há elementos táteis. Na medida em que você vai avançando, os sons que você ouve vindos de fora (vozes e todos tipos de som) se revelam como tendo sua origem num receptor de televisão que está colocado ali perto. É extraordinário a percepção das imagens que se tem: quando você se senta numa banqueta, as imagens de televisão chegam como se estivessem sentadas à sua volta. Eu quis, neste penetrável, fazer um exercício de imagens em todas as suas formas: as estruturas geométricas fixas (se parece com uma casa japonesa-mondrianesca), as imagens táteis, a sensação de caminhada em terreno difícil (no chão ha três tipos de coisas: sacos com areia, areia, cascalho e tapetes na parte escura, numa sucessão de uma parte a outra) e a imagem televisiva.(...)”³⁰

A partir deste trabalho e de sua significação, Caetano Veloso compõe “Tropicália”, que tendo o mesmo nome do penetrável e sua definição como base, realiza uma releitura do conceito, propondo, segundo os autores, “um *inventário* das imagens de brasilidade vigentes até então”.

A *nova objetividade* almejada por Oiticica, líder do grupo neoconcreto, estava formalizada em sua aposta na emoção e na desvalorização da arte. Seria uma crítica à

²⁹ Desta exposição participaram diferentes vertentes da vanguarda nacional (arte concreta, neoconcretismo, nova figuração). Segundo Oiticica o objetivo é que nela houvesse a confluência de diferentes tendências. (NAPOLITANO, Marcos e VILAÇA, Mariana Martins, op. cit., 1998)

³⁰ Idem.

instituição-arte e ao artista como grande intelectual que deveria comunicar seu projeto às massas. Não era seu dever informar o público, nem elevar o gosto deste. Esta atitude era resquício da cisão com os concretos, em 1959-60, resultado de uma série de divergências com o movimento, que apresentava uma postura dogmática e avessa às causas sociais do país.³¹

Segundo Napolitano e Vilaça,

“As experiências de Hélio Oiticica visavam sobretudo resolver o problema de criação e intervenção artístico-cultural na sociedade brasileira, sem imitar os procedimentos e problemáticas das artes plásticas dos grandes centros internacionais, fugindo ao mesmo tempo do vanguardismo construtivista e do pedagogismo nacionalista”.³²

Os autores discutem neste artigo as várias acepções sobre o Tropicalismo, que desde os anos 1970, vêm norteando a compreensão sobre o tema e são espacialmente e historicamente definidos. Algumas posições mais críticas percebem no movimento ambiguidade relativa ao seu procedimento criativo, que é caracterizado por esses inventários culturais brasileiros que são contraditórios e insuperáveis historicamente, e outras mais favoráveis, tendem a analisar o seu viés estético, comportamental e cultural de renovação da arte voltada para as massas. Sobre esses dois eixos de compreensão os autores concluem:

“Uma tese inicial que gostaríamos de sugerir é que não devemos partir da ideia de que existiu um movimento artístico-ideológico coeso, que se abrigou sob o leque tropicalista, nem de um significado técnico-semântico unívoco para a palavra. A rigor, esta não é uma tese nova. O caráter de movimento tem sido ora negado, ora afirmado pelos próprios protagonistas, nas suas constantes entrevistas.

Em outras palavras, o Tropicalismo (vamos manter o termo para efeitos práticos, mesmo se tratando de um movimento de grande e heterogênea amplitude) não só provocou a reação das outras correntes estético-ideológicas, basicamente ligadas às matrizes nacionalistas de esquerda (que também não devem ser objeto de *tabula rasa*). *O que se chama de Tropicalismo pode ocultar um conjunto de opções nem sempre convergentes, sinônimo de um conjunto de atitudes e estéticas que nem sempre partiram das mesmas matrizes ou visaram os mesmos objetivos.*”³³ (grifos nossos)

³¹ A arte realizada por Oiticica já apresentava contrariedades ao grupo concretista, visíveis em algumas características determinantes do seu trabalho, como o salto do plano em direção ao espaço tridimensional, Slogans e palavras de ordem.

³² NAPOLITANO, Marcos e VILAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: As relíquias do Brasil em debate*. Rev. bras. Hist. vol. 18 n. 35. São Paulo, 1998.

³³ Idem.

Roberto Schwarz, grande crítico do movimento, com uma visão política que acabava por diluir os ganhos estéticos, considerava tropicalistas as obras “O rei da vela” e “Roda viva”, de José Celso Martinez Corrêa, no cinema, além da já citada “Macunaíma”, “Os herdeiros, de Cacá Diegues, “Brasil anos 2000”, de Walter Lima Jr., “Terra em transe” e “Antônio das mortes”, de Glauber Rocha. Para Ridenti, o autor considerava que o movimento – “miscelânea de arcaísmo, modernidade, crítica social, comercialismo e moda internacional” – “seria expressão artística da conjugação das forças conservadoras que se alinharam para dar o golpe de 1964.” Ainda assim, Ridenti afirma que o crítico reconhecia que as ambiguidades e tensões exprimiam as “contradições da produção cultural presente”.³⁴

Para Celso Favaretto, autor mais de acordo com o espaço estético e cultural alcançado pelo Tropicalismo, e cuja obra é explorada no artigo conjunto de Napolitano e Vilaça

“A mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização”.³⁵ (grifo nosso)

Levando-se em conta a produção artística do período e os debates que a permeavam, fica perceptível que as temáticas que envolviam as composições tropicalistas e que foram enumeradas por Favaretto, inseriam-se no contexto amplo e complexo da sociedade brasileira dos anos 1960. Esta, que cada vez mais se internacionalizava e se enquadrava nos moldes capitalistas, sobrevivia com as contradições impostas pela modernização conservadora, que estavam a todo o momento descritas nas letras das canções de Caetano e Gil, mesclando no mesmo verso, manifestações culturais genuinamente brasileiras e a cultura de massa, uma verdadeira geleia geral.

Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia/ Resplandente, cadente, fagueira num calor girassol com alegria/ Na geleia geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia/ Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi/ Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi (Geleia Geral – Os Mutantes). Esta canção, composta

³⁴ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. – 2.ed. ver e ampliada – São Paulo: editora UNESP, 2010, pp. 85-86.

³⁵ FAVARETTO, apud NAPOLITANO, Marcos e VILAÇA, Mariana Martins, op. cit., 1998.

por Gilberto Gil em parceria com Torquato Neto, representou a confluência dos principais preceitos do movimento Tropicalista, “além de ser um modelo de seu contorno poético”.³⁶

Em minha análise, aprofundo-me numa constatação que é “secundária” para Ridenti, que fica explícita na seguinte afirmação que se refere aos diferentes grupos e movimentos aqui apresentados

“é cabível uma crítica implacável às posições culturais nacionais e populares da década de 1960, que teriam fortes elementos conservadores tanto na forma (tradicionalista, avessa a inovações, geradora de emocionalismo passivo do público, não de reflexão e ação), quanto no conteúdo (um historicismo de louvação ao povo, que acabou por integrar-se como justificação da indústria cultural capitalista brasileira)”.³⁷

Na perspectiva de Renato Ortiz, os debates em torno do nacional-popular – que possuem o início de sua discussão em Silvio Romero – anteriormente estavam relacionados às preocupações folclóricas e nacionais, pela busca de um espírito do povo. Desta forma, elas devem ser revistas para se adequarem à nova realidade brasileira, da indústria cultural e do mercado de bens simbólicos.

“No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado. Um disco, uma novela, uma peça de teatro, serão considerados populares somente no caso de atingirem um grande público. Nesse sentido se pode dizer que a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais”.³⁸

O autor conclui que, especificamente nos anos 1950 e 1960, a complementaridade entre cultura e política seria possível devido ao clima de utopia política vivido no interior de uma sociedade de mercado ainda incipiente. Com o golpe civil-militar essa realidade muda, há um desenvolvimento do mercado levando a um

³⁶ SEVERIANO apud Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbetes “Gilberto Gil”. (<http://www.dicionariompb.com.br/gilberto-gil/dados-artisticos> Acessado em 29/04/2014.)

³⁷ RIDENTI, Marcelo. O fantasma da revolução brasileira. – 2.ed. ver e ampliada – São Paulo: editora UNESP, 2010, p. 84.

³⁸ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 164.

processo de especialização do mesmo: “os produtores culturais se encontram atomizados, e para se expressar enquanto tal devem se profissionalizar”. Estes, enquanto cidadãos, podem se manifestar politicamente, mas enquanto profissionais, estão fadados a exercerem atividades nas indústrias de cultura ou em agências do governo. Sendo este o destino desses artistas no pós-1964. A televisão teve grande importância para esse processo.

1.1 A explosão artística na "Era dos Festivais"

No terreno musical, os anos 1960 e 1970 foram bastante frutíferos, os festivais foram os grandes acontecimentos do período. Durante a "Era dos festivais" muitos artistas ganharam espaço no país, e mais precisamente na MPB, dentre os quais podemos destacar Elis Regina, Edu Lobo, Milton Nascimento, além dos já citados anteriormente. De 1965 até 1972 se concentraram os maiores festivais e que tiveram maior repercussão.

O Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior de São Paulo em 1965 foi o primeiro deles, tendo como vencedora a canção "Arrastão" de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, interpretada por Elis Regina. Com a notoriedade adquirida nesse festival, Elis Regina se lançaria como grande nome da MPB, ganhando vários prêmios e um contrato com a TV Record, onde passou a apresentar, junto com Jair Rodrigues, o programa semanal “O fino da bossa”. Em sua segunda edição, em 1966, a grande campeã foi “Porta-estandarte” de Geraldo Vandré e Fernando Lona, interpretada por Airto Moreira e Tuca.

Também em São Paulo se deu outro conhecido festival de ainda maior ressonância. Promovido pela TV Record, o Festival da Música Popular Brasileira, teve quatro edições. Logo na primeira delas, em 1966, ocorreu empate entre as canções “A banda”, composta por Chico Buarque e cantada por Nara Leão, e “Disparada”, de Téo de Barros e Geraldo Vandré, executada por Jair Rodrigues. A segunda edição, de 1967 é uma das mais lembradas. Nesta ocasião a vencedora foi “Ponteio”, com letra de Edu Lobo e Capinan, interpretada pelo primeiro em companhia de Marília Medalha. Nas outras três posições estavam, respectivamente, “Domingo no parque” de Gilberto Gil, interpretada por Gil e Os Mutantes, “Roda viva”, letra de Chico Buarque e interpretada pelo autor junto do MPB-4, e “Alegria, alegria” de Caetano Veloso, interpretada pelo compositor e pelo grupo argentino Beat Boys. O prêmio do Júri especial de 1968 foi

para “São São Paulo meu amor”, de Tom Zé, cantada pelo autor, Canto 4 e Os Brasões. Já o do Júri Popular foi para “Benvinda” de Chico Buarque, cantada por ele mesmo em conjunto com MPB-4. Em 1969 ganhou “Sinal Fechado”, escrita e interpretada por Paulinho da Viola.

O Festival Internacional da Canção, cuja versão nacional aconteceu no Maracanãzinho, Rio de Janeiro, teve ao todo sete edições durante os anos de 1966-1972, inicialmente promovidas pela TV-Rio e posteriormente pela TV Globo. “Sabiá” (Chico Buarque e Tom Jobim), “Fio Maravilha” (Jorge Benjor), foram algumas das músicas premiadas em suas edições. “Travessia” (Milton Nascimento e Fernando Brant) alcançou a segunda posição no II FIC. Na terceira edição do festival, em 1968, ocorreram fatos dos mais memoráveis. A canção de Caetano Veloso, “É proibido proibir” foi amplamente vaiada pelo público, fazendo o artista se exaltar: “(...) *Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. (...) Nós, eu e ele [Gilberto Gil], tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! (...)*”.³⁹ Acabou desclassificada. Na primeira posição ficou “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, que também foi vaiada pelo público, que torcia por “Caminhando (Para não dizer que não falei das flores)”, que terminou na segunda posição.⁴⁰

Em artigo recente, ao falar sobre o clima cultural do anos 1960 Roberto Schwarz faz a seguinte ponderação, bastante pertinente ao episódio que gerou a revolta de Caetano Veloso:

“O desacato à convenção artística dava a tônica febril ao período. Era um insulto deliberado ao gosto dos conservadores, que tinham saído às ruas em 64, marchando por ‘Deus, pátria e família’, e agora estavam no poder. Como as artes cênicas – o teatro, o cinema e a canção – estavam defasadas em relação à literatura, ou melhor, não tinham passado pela revolução modernista de 22, o escândalo que provocavam tinha a estridência das vanguardas em seu primeiro dia. Atrás da experimentação formal naturalmente estava o ânimo de revolucionar a sociedade ela mesma, como aliás apontavam os adversários de direita”.⁴¹

³⁹ Discurso na íntegra de Caetano Veloso em “É proibido proibir” no III FIC (<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano> Acessado em 30/04/2014).

⁴⁰ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete “Festivais de Música Popular” (<http://www.dicionariompb.com.br/festivais-de-musica-popular> Acessado em 30/04/2014)

⁴¹ SCHWARZ, Roberto. *A lata de lixo da história: prefácio inédito a uma chanchada de 1968*. Piauí, v. 91, p. 68-69, abril 2014.

É interessante entender que mesmo entre os setores mais progressistas havia dúvida quanto à proposta tropicalista. Nesse caso, o espanto estava relacionado ao uso das guitarras elétricas, que para muitos representavam a adoção de um instrumento que não condizia com a nossa cultura. Sobre o assunto Caetano completa *“vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem!”*.

Fora a revolução estético-musical proposta pelo Tropicalismo de fins dos anos 1960, a Bossa Nova era o que havia de mais requintado na Música popular brasileira desde os anos 1950, apesar de também ter sido acusada pelos críticos como uma versão brasileira do jazz. Nesse domínio, também houve grande explosão no pós-1964.

Inspirado no arbítrio e tendo como meio de propagação os festivais, o que podemos considerar como um novo “subgênero” se formou. As chamadas músicas de protesto faziam oposições sutis e inteligentes aos governos que daí se seguiram e ganhavam o público dos festivais. Nomes importantes como Chico Buarque de Hollanda e Geraldo Vandré ganharam dimensão neste contexto e, assim, tornaram-se os artistas mais populares neste território. Por consequência, possuíam grande parte de suas composições censuradas pelo regime, assim como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Músicas como “Sabiá”, “Roda Viva”, “É proibido proibir”, que ganharam consonância nos festivais, são consideradas importantes canções de oposição à ditadura. “Para não dizer que não falei das flores” é uma das mais importantes, tendo sido considerada hino de resistência em 1968, período marcado por inúmeros protestos no Brasil e no mundo.

2. A cultura fora do eixo

É importante lembrar que ainda que as músicas de protesto fossem bastante conhecidas, principalmente entre os jovens de classe-média, e que grande parte dos artistas aqui expostos tenham ganhado consonância nessa época, nem toda a produção cultural dos anos 1960 era de protesto ou de oposição ao regime, apenas uma destacada minoria.

Introduzida no país nos anos 1950, a televisão teve seu espaço ampliado nos anos 1960, permitindo o lançamento de novas modalidades de entretenimento. Os programas de auditório e as telenovelas trouxeram muito mais que 15 minutos de fama,

“a maioria dos grandes atores que marcaram presença por décadas na TV, no cinema e no teatro iniciaram a carreira naqueles anos”. Nesses anos, houve espaço para o surgimento de artistas descompromissados com a temática política e transformadora. A Jovem Guarda, comandada por Roberto Carlos, é um exemplo da “arte” para consumo do período, que embora não contestadora, carregava consigo os traços de rebeldia da época.⁴²

A historiografia recente vem revendo a escrita sobre a cultura durante o período da ditadura civil-militar. A perspectiva histórica que coloca em evidência os setores subalternos, os dominados, os “de baixo”, tem colaborado bastante para uma reflexão mais completa sobre o panorama dos anos 1970.

Paulo César de Araújo é um dos importantes nomes desta renovação. Em seu livro “Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar” o autor trata do silêncio quanto a um gênero musical pouco convencional aos estudos desta fase da história do Brasil: o hoje denominado “brega”, que nos anos 1970 é conhecido como “cafona”.⁴³

Já atentando aí para um preconceito, Araújo busca, através da análise da construção social da memória, compreender de que forma ficou marcada no país uma memória da história musical que valoriza obras e cantores que, na realidade, apenas representam um gosto da elite. Pelo contrário, o autor afirma: “o que a maioria da população brasileira ouvia eram outras vozes e outros discos”.

O período onde houve maior repressão coincide, no país, com a consolidação da cultura de massa e o desenvolvimento da indústria fonográfica. O autor apresenta alguns dados que ilustram este enorme crescimento: “Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos, entre 1967 e 1980, aumentou em 813%.” Alcançando o 5º

⁴² RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. – 2.ed. ver e ampliada – São Paulo: editora UNESP, 2010, p. 91.

⁴³ Paulo César de Araújo faz interessante reflexão sobre o significado e utilização dos termos. A palavra cafona, que derivada do *cafóne*, em italiano, designava “indivíduo humilde, vilão, tolo”, é substituída nos anos 1980 por brega, que significa “coisa barata, descuidada e malfeita (...) música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários” (ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não* – 8.ed. – Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 20).

lugar no mercado mundial de discos, a música no Brasil tornava-se, assim, um importante canal de expressão, e não somente para uma elite.⁴⁴

Para compor seu trabalho, o artista recorreu ao uso de depoimentos, onde pode perceber nas falas dos artistas – Agnaldo Timóteo, Waldik Soriano, Nelson Ned, a dupla Dom & Ravel, Paulo Sérgio, Odair José, Benito de Paula, Wando, Luiz Ayrão, Lindomar Castilho, dentre outros –, aspectos relevantes, como a mensagem de suas canções; a origem social dos artistas e do público; e o vínculo entre a produção cultural e o seu momento histórico.⁴⁵ A obra desses artistas, que em sua quase totalidade tiveram suas carreiras de sucesso compreendidas entre 1968 e 1978, foram classificadas pelo autor em três diferentes gêneros: o bolero, o samba (ou “sambão-jóia”, nomenclatura pejorativa da época) e o ritmo da balada.

Mergulhando numa realidade que divergia muito daquela dos artistas atuantes politicamente, Araújo pode perceber que os seus depoentes faziam parte de um contexto bastante duro. Ao abordar em suas entrevistas momentos chave, como, por exemplo, o ano de 1968, o historiador constata a falta de identidade que havia entre estes artistas populares e aquele capítulo da história. Alguns possuíam alguma consciência sobre os acontecimentos, apesar de nos discursos sempre enfatizarem as dificuldades financeiras em que viviam imersos e a grande preocupação em se sustentar, que os impedia de participar ativamente das manifestações. Outros, como era o caso da dupla Dom & Ravel, nem ao menos compreendiam o que se passava. Sobre o AI-5 Ravel afirma: “Eu pensava que AI-5 fosse o nome de uma banda que estava aparecendo ou de um novo grupo vocal de samba, tipo MPB-4, alguma coisa mais ou menos por aí. Eu não tinha noção do que era, do que deixava de ser ou de onde vinha. Eu não sabia o que era aquilo, não.” Mediante este distanciamento, Araújo atenta para a *pluralidade dos tempos históricos*: “a História está se transformando em histórias – plurais e diferenciadas – até mesmo sob o aspecto da cronologia”.⁴⁶

Outro importante trabalho que revisa a memória da música popular é “Simonal - Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga”, de Gustavo Alonso. O livro, oriundo de sua dissertação de mestrado, utiliza a reflexão sobre a relação do artista com o governo autoritário – Simonal caiu no ostracismo por conta de sua suposta colaboração com o DOPS –, para rever a memória sobre a MPB e sua interlocução com

⁴⁴ Ibidem, p. 19.

⁴⁵ Ibidem, p. 16.

⁴⁶ O conceito utilizado por Araújo é atribuído a Michael Pollak (1992). (Ibidem, pp. 45-47)

a resistência. Segundo Alonso, o livro surge sob a influência do trabalho pioneiro de Paulo César Araújo.

3. A cultura de massa na era da indústria cultural

A cultura de massa foi tema bastante negligenciado pelos meios acadêmicos, tornando-se apenas objeto de estudo durante os anos 1970. Os primeiros trabalhos se devem ao desenvolvimento das faculdades de comunicação, mas, segundo constata Renato Ortiz, apresentavam análises fragmentadas e pouco contundentes. Estudos relativos à Indústria Cultural surgem também nesse período, quando no campo da Sociologia, serão produzidas as primeiras pesquisas de mestrado versando sobre telenovelas, fotonovelas e programas de auditório. Estudar a Cultura de Massa é indispensável, pois como entende o autor, o debate configura “as contradições e entendimento da formação da nacionalidade na periferia.”⁴⁷

A questão nacional seria o ponto focal de discussão nas publicações analisadas pelo autor – Anhembi, Revista Brasiliense, Revista Civilização Brasileira e Tempo Brasileiro –, mas somente no final dos anos 1960 se desenvolveria um maior interesse pela temática da sociedade de massa, que pelo contrário, já era assunto bastante relevante entre órgãos de publicidade, da televisão e empresários, interessados nos aspectos mercadológicos desse processo. À esta, se aliaria uma nova dimensão: a luta contra o autoritarismo. Ortiz acredita que “a presença do Estado autoritário ‘desviou’ em boa parte a análise dos críticos da cultura do que se passava estruturalmente na sociedade brasileira” – a consolidação de um mercado de bens culturais.⁴⁸

Ao pensar como se dá na Europa a autonomização da literatura – e de outras esferas, como a arte e as ciências –, e as diferenças do processo na realidade socioeconômica brasileira, Ortiz conclui que “entre nós as contradições entre uma cultura artística e outra de mercado não se manifestam de forma antagônica.” No Brasil, “contrariamente aos países centrais, a dramaturgia do palco se associa a uma tecnologia de massa: a televisão”, acarretando uma dupla consequência: ao mesmo tempo que abre

⁴⁷ O autor entende por periferia os países dependentes, como é o caso do Brasil (ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 13).

⁴⁸ *Ibidem*, p. 16.

novos espaços de criação, faz com que os intelectuais atuem na dependência da lógica do mercado, dificultando a construção de uma visão crítica sobre sua produção.⁴⁹

A adesão desses artistas às novas tecnologias externava um dos traços do processo brasileiro de mercantilização da cultura e a resposta estava na busca por um reposicionamento do Brasil frente aos outros países, levando-o a uma visão acrítica do mundo moderno.

“Tem-se que modernização e desenvolvimento se identificam como elementos de uma realidade que se pretende construir. Dentro deste contexto, o pensamento crítico na periferia opõe o tradicional ao moderno de uma forma que muitas vezes tende a reificá-lo. (...) a necessidade de se superar o subdesenvolvimento estimula uma dualidade da razão que privilegia o polo da modernização. Não tenho dúvidas de que historicamente esta forma de equacionar os problemas desempenhou no passado um papel progressista”.⁵⁰

Assim sendo, Ortiz acredita que por essa razão o termo “indústria cultural” é visto de forma “restritiva”: “como para esse tipo de pensamento a industrialização é necessária para a concretização da nacionalidade brasileira, não há por que não estender esse raciocínio para a esfera da cultura”. Logo, o silêncio ao qual o autor se refere inicialmente, cederia espaço a uma fala entre os especialistas que articularia modernização e indústria cultural.⁵¹

Dito isso, a sociedade brasileira no pós-guerra atravessa um período de dinamismo, mas que ainda representaria uma fase bastante primitiva da industrialização no país. Apenas alguns setores vão sentir a expansão do capitalismo. O que existe nesse momento é uma incipiência em termos de indústria cultural e cultura popular de massa.

Para ilustrar a sua hipótese, o autor recorre à história da televisão no Brasil, que sendo implantada em 1950, ainda não possuía uma base sólida para o seu amplo desenvolvimento: existiam poucos canais e estes apresentavam caráter bastante regional; não havia uma disposição de rede e apresentavam-se muitos problemas técnicos. Além dos ainda poucos televisores – haveria um aumento destes somente em 1959, quando os aparelhos passam a ser fabricados no Brasil –, o hábito de se assistir televisão ainda não era uma realidade, dado que refletia no pouco interesse quanto a investimentos publicitários.

⁴⁹ Ibidem, pp. 28-29.

⁵⁰ Ibidem, p. 36.

⁵¹ Ibidem, p. 37.

Neste momento, faltava à televisão uma característica essencial da indústria cultural: o caráter integrador.⁵² Neste sentido, numa sociedade de massa, a indústria cultural seria o prolongamento das técnicas utilizadas na indústria fabril, onde a norma e seu objetivo principal seria a venda de produtos, levando-se em conta as forças do mercado, e pesquisas que permitam traçar um perfil do consumidor.

Essa ideia é trabalhada por Ortiz a partir do conceito de “distinção” cunhado por Pierre Bourdieu. Nesta interpretação, a luta de classes seria perceptível através do estilo de vida e escolhas estéticas do indivíduo. “Ele reconhece, desta forma, um gosto legítimo que é gestado na classe dominante, e passa a considerá-lo como unidade de medida em relação ao qual se relacionam as práticas estéticas das classes médias e populares.” Mas, segundo ressalta, essa teoria seria intransponível ao caso brasileiro. “Não basta apontarmos para a diferença de situações. É necessário mostrar que a interpenetração da esfera de bens eruditos e a dos bens de massa configura uma realidade particular que reorienta a relação entre as artes e a cultura popular de massa.”⁵³

Sobre essa, Ortiz retorna à análise aos anos 1940-50 – constituição de uma sociedade moderna incipiente –, quando a cultura popular de massa apresenta uma “aura” que deveria pertencer à esfera erudita da cultura. Esta ideia estaria evidente na sua reflexão sobre o papel do teatro – referência da elite – e do teleteatro na implantação da Tv no Brasil, durante os anos 1950. Esta seria uma peculiaridade da televisão brasileira.

Posteriormente, em meados da década de 1960, a televisão alcança uma estrutura definitiva, deixando de lado a precariedade dos primeiros tempos. Apesar dos diferentes setores da cultura de massa – indústria do disco, editorial, publicidade – terem se desenvolvido em tempos diversificados, podemos eleger os anos 1960 e 1970 como período de consolidação de um mercado de bens simbólicos.

O mercado editorial, por exemplo, atravessa uma fase de crescimento exorbitante nesse período, impulsionado pelos incentivos do governo tanto para a fabricação de papel como também para a importação de maquinário moderno, a partir de 1966. A produção de livros que neste ano era de 43,6 milhões de exemplares, passa em 1974 a 191,7 milhões. Ortiz atenta para a crescente setorização, que visando o

⁵² Ibidem, p. 48.

⁵³ Ibidem, pp. 64-65.

alcance de um público cada vez mais especializado, também teve influência sobre o aumento.⁵⁴

A impressão em offset foi outro importante elemento, que proporcionou a renovação no design de livros e revistas, passando de 7% em 1960 a 58% em 1978, contribuindo também para o maior consumo destes⁵⁵. Com a expansão dessa indústria, o design das capas assume grande relevância e se difere em muito do modelo utilizado nas décadas anteriores.

“Em primeiro lugar, estilhaça-se o diagrama consagrado de autor, título, ilustração e editora, dispostos um sobre o outro e centralizados em relação ao eixo vertical da capa. A imagem passa a ocupar todo o espaço disponível, e as demais informações flutuam de acordo com a situação. Por vezes a própria tipografia é elevada à categoria de imagem e protagoniza a cena gráfica. Aparecem ainda as primeiras capas nas quais o espaço vazio passa a ser tão importante quanto textos e figuras.”⁵⁶

Como podemos ver, concomitante a essas modificações, e interferindo na dinâmica destas, estão alguns aspectos estruturais do período, sendo o golpe civil-militar de 1964, fator preponderante, tanto pela dimensão política que carrega consigo, quanto pelas transformações econômicas promovidas.

Ortiz lembra que essa virada tem grande impacto na área cultural. “Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais”. Essa área seria tratada de forma diferenciada pelo Estado, no sentido de que não expressasse valores contrários ao daqueles difundidos pelo governo autoritário. Segundo o autor, a censura teria duas orientações, uma repressiva – que nega o que convém ser negado –, e a outra é disciplinadora – afirmando e incentivando uma visão estratégica.⁵⁷

⁵⁴ Ibidem, pp. 122-124.

⁵⁵ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 122.

⁵⁶ MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro – Anos 60*. – 2.ed. – São Paulo: Cosac Naify, 2008. v. 1, Encarte.

⁵⁷ ORTIZ, Renato, *op. cit.*, 1988, pp. 114-115.

4. Repressão cultural e a afirmação da censura e seu aparelho

Segundo Ridenti, com o “fim do surto modernista temporão”, motivado pelo AI-5 e pelo avanço da Indústria Cultural no pós 1969, os artistas mais influentes da fase que vai do início dos anos 1960 até 1968, tiveram suas trajetórias ofuscadas. Geraldo Vandré teria enlouquecido e Chico Buarque teria levado a sua carreira num canto de protesto isolado, sofrendo censuras e retaliações, tendo suas canções vetadas e seus discos retirados de circulação.

Como nos conta Paulo César Araújo, a censura não era um “privilégio” dos cantores da MPB. A música cafona, longe de ser o local do conformismo social – como lhe é geralmente atribuída – também foi perseguida pela ditadura, mas de uma forma aparentemente diferente. A repressão de cunho moral, bastante empregada durante o governo Médici (1969-1974), teve respaldo da sociedade civil, que, em muitos momentos, clamou por essas interdições. Este foi o caso de *Pare de tomar a pílula*, grande sucesso de Odair José, que antes mesmo de ser proibida pela censura, já sofria campanha midiática do apresentador Chacrinha, para que fosse banida da programação da TV e das rádios.

Mesmo em 1986, mais de cinco anos após o fim “definitivo” do AI-5, alguns traços do arbítrio pareciam estar entranhados nas relações sociais. O presidente José Sarney, a portas fechadas no Palácio do Planalto – num ato de autoritarismo – decide pela proibição do filme *Je vous salue, Marie*, de Jean-Luc Godard, que faz uma adaptação moderna à maneira como Maria foi retratada pela bíblia. Sobre este exemplo, Beatriz Kushnir compreende que “a legislação autoritária existiu porque uma parcela conservadora da sociedade clamava por essas ações repressivas e/ou preferia fechar os olhos para a sua existência”.⁵⁸ A permanência desse tipo de censura, mesmo após o final de sua vigência, demonstra que eram, e continuaram a ser, parte das ações e intenções de muitos.

Em depoimento à Revista *Visão*, em 1971, Chico Buarque expôs as dificuldades de sua carreira. Em alguns momentos o artista até se decidiu por não lançar novos discos, percebendo que seu nome já era carta marcada da censura prévia. Com algumas músicas interditas, como *Tiradentes*, *Bolsa de amores* e *Apesar de você*, outras presas

⁵⁸ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 140.

na censura, como *Cálice* e *Flor da Idade*, entre outras tantas que tiveram suas letras modificadas, o compositor falou sobre a facilidade dos censores em vetar canções. O fato de não haver prejuízo financeiro implícito na recusa de uma música, possibilitava que o veto acontecesse mais naturalmente, o que causava grande dano ao processo criativo. Em determinado momento mencionou algumas práticas curiosas do período, que endossam o favorecimento da Indústria Cultural, em detrimento do artista

“Agora eles estão usando esse negócio: proibem de tocar, proibem de difundir, de cantar, mas ao mesmo tempo não proibem a venda do disco. O disco, claro, vai cair nas vendas, mas a medida é mais drástica, mais violenta contra o artista do que contra a companhia”.⁵⁹

Para burlar esse processo, compôs com o nome de uma dupla fictícia - Julinho da Adelaide e Leonel Paiva. Obtendo êxito, conseguiu fazer passar as músicas “Jorge Maravilha” com versos supostamente direcionados ao presidente Ernesto Geisel “*Você não gosta de mim/ mas sua filha gosta*”, e “Acorda Amor”, que tratava veementemente sobre a ação repressiva da ditadura civil-militar em seus versos. *Acorda amor/ eu tive um pesadelo agora/ sonhei que tinha gente lá fora*.

O personagem, segundo Chico dizia em seus shows, se tratava de “compositor de morro carioca que vivia mais nas páginas policiais e que de repente passou para as páginas de crônica musical”. Até entrevista Julinho concedeu em 1974, explicando ao repórter Mário Prata, como “ficou marcado com duas cicatrizes no rosto depois de ser atingido pelo violão lançado por Sérgio Ricardo contra a plateia que o vaiava no festival de MPB da Record em 1967. ‘Pegou assim: o cabo aqui e a caixa desse outro lado’”. Dizia não tirar fotos por esse motivo.⁶⁰

Por processo semelhante passou Odair José, tendo sua composição – “A primeira noite de um homem” – que seria o carro chefe do álbum de 1974 “Lembranças”, cortada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas da Guanabara antes mesmo de ser lançada. O cantor foi até o chefe do Gabinete civil, general Golbery do Couto e Silva, para negociar o lançamento da canção e obteve um não como resposta. Para ludibriar os censores, Odair utilizou a mesma melodia, fez pequenos

⁵⁹ GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 70.

⁶⁰ Mário Prata era amigo da família de Chico e sabia de toda a invenção desde o começo. Chico incorpora Julinho da Adelaide em entrevista para zombar da ditadura. *Estadão*, 11/08/2012. (<http://www.estadao.com.br/noticias/artee lazer,chico-incorpora-julinho-da-adelaide-em-entrevista-para-zombar-da-ditadura,914668,0.htm>)

ajustes na letra e modificou o nome da música para *Noite dos desejos*, que foi liberada sem cortes já para o mesmo LP, substituindo a original.

Estas situações expressam o tipo de censura que existiu durante a ditadura, e aquela que já era comum e aceita pela sociedade e que continuou a vigorar nesse momento. O Serviço de Censura de Divisões Públicas (SCDP), de 1946, tinha por fim administrar e defender a moral e os bons costumes nas diferentes esferas da atividade cultural: programação das rádios, da televisão (mesmo sendo posterior à criação da legislação), no cinema, nas músicas e no teatro. O Serviço foi extinto apenas em 1988, pela nova Constituição, portanto, justificou a conduta dos censores no pós-1964.

Kushnir retorna ao decreto de 1946 e traça todo o seu trajeto legislativo, a fim de compreender as outras duas pontas do que chamou de tripé – termo utilizado pelo jornalista Pompeu de Souza – representadas por leis elaboradas em 1968 e 1970. A primeira delas, a lei 5.536 de 21/11/1968 adquiriu uma feição liberal, mas que não se delineou devido ao estado de sítio extraoficial instaurado logo após, pelo AI-5. Através desta, a censura seria classificatória, mas não no caso de atentar contra os ideais do regime. Dada as exceções presentes nessa lei, a autora afirma que “a censura, nesse momento, era percebida *sempre* como um ato político, e não restrito apenas ao universo das diversões públicas”.⁶¹

Em seguida, a autora apresenta a justificativa para a outra ponta do tripé, o decreto-lei 1.077 de 1970, que legalizaria a prática da censura prévia. O arcabouço legal para as restrições impostas pelo AI-5 quanto à censura, ainda não estavam prontas em fins de 1968. Mesmo sem a legislação pertinente, os atos de censura aconteceram prontamente, por meio de manuais de censura que foram entregues à imprensa carioca e paulista.

Desde o início do regime houve intervenções no que era noticiado pelos jornais, com o intuito de mascarar e maquiagem algumas ações do governo. A revista *Pif-Paf*, que tinha a frente Millôr Fernandes e contava com colaboradores como Sérgio Porto, Stanislaw Ponte Preta e Ziraldo, foi um exemplo, tendo sobrevivido apenas poucos meses após o golpe civil-militar de 1964. No pós AI-5 esses atos se intensificaram.

Contando, após esta fase, com aparato legislativo de apoio, a censura prévia aos meios de comunicação tornou-se constante. Alguns veículos possuíam censores em suas

⁶¹ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 105-107.

redações, quando não mais, eram obrigados a enviar o jornal para Brasília⁶² para que os cortes fossem feitos, o que acarretava grandes problemas financeiros à redação, visto que o jornal precisava ser fechado antes para poder passar pela inspeção e acabava por apresentar notícias defasadas, afastando os anunciantes.

O direito de não contar com um censor na redação, era concedido apenas aos jornais mais prestigiosos. Por imposição de seus patrões, alguns jornalistas faziam a autocensura, que parecia melhor que uma intervenção direta e diária. O que era sustentado por alguns como uma “questão de sobrevivência”, evidenciava o colaboracionismo com o sistema, e a estrutura forte da ditadura civil-militar. Acerca da autocensura Chico Buarque pontua: “tenho a impressão de que quem encara e enfrenta consegue no final dizer mais coisas que quem se comporta muito bem, acata direitinho e até *faz favores à censura*.”⁶³ No caso desses jornais, o termo certo seria: troca de favores.

Ao apresentar a trajetória do jornal “Folha da Tarde”, do grupo Folha, Kushnir comprova sua tese. O jornal que a princípio é criado por motivos comerciais, para dar conta das manifestações que vinham acontecendo e alcançar um público determinado⁶⁴, após o AI-5 torna-se um importante porta voz do regime, distorcendo os acontecimentos para dar credibilidade ao governo e esconder os crimes desse período. Sobre essas mutações Kushnir faz a seguinte ponderação “A Folha da tarde tornou-se um exemplo claro do colaboracionismo de parte da imprensa com o poder autoritário no pós-AI-5. Colaboraram tanto jornalistas como donos de jornal. E foi dentro de uma redação de jornalistas/censores, jornalistas/policiais, que tudo aconteceu”.⁶⁵

Por meio da legislação criada para dar suporte aos atos censórios, os veículos de comunicação tornaram-se importantes aliados do governo, propagando os valores impostos pela ditadura, e divulgando uma ideia positiva sobre o que se passava no país.

⁶² Como foi o caso d’ *O Pasquim* e d’ *O Movimento*, jornais alternativos.

⁶³ GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 70.

⁶⁴ Inicialmente o jornal contou até com jornalistas da esquerda, para que fosse possível alcançar o objetivo comercial de atingir a juventude que naquele momento ia às ruas. O seu chefe de reportagem nesta fase era Frei Betto, que posteriormente escreveu “Batismo de sangue” (BETTO, Frei. *Batismo de Sangue: Guerrilha e morte de Carlos Marighella*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2006)

⁶⁵ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo, Boitempo: 2004, p. 232.

5. A cultura cívica

Pensando no otimismo e no pessimismo próprios da sociedade brasileira, Carlos Fico trata da necessidade do governo autoritário de reinventar uma boa imagem para o país e, automaticamente, para a política. De acordo com Fico,

“O pessimismo tende a cristalizar-se em torno de ‘culpados’ (os governantes); o otimismo irradia-se em direção ao país promissor (o Brasil). Por isso, para a propaganda, é necessário trabalhar essas atmosferas otimistas, canalizá-las para interesses menos difusos, aproveitá-las ‘melhor’”.⁶⁶

Desse modo, desde os primeiros tempos, os generais que estavam à frente do governo contaram com o auxílio da propaganda, mesmo que em determinados momentos este recurso gerasse diferentes posicionamentos, elaborando, em alguns casos, uma propaganda aberta e, em outros, uma mais sutil.⁶⁷ “Uma série de relativizações conformava um regime político que, embora autoritário, ditatorial, não pretendia ser identificado desse modo”.⁶⁸

Ainda que os militares tivessem lançado mão de um golpe para chegar ao poder e, para isto, tenham contado com apoio de diversos setores da sociedade descontentes com o presidente João Goulart, principalmente por sua herança política em Vargas, havia o medo de serem iguados ao ditador do Estado Novo. A propaganda na política remetia ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) – criatura de Vargas –, e era dessa imagem que os militares abriam mão. Segundo o autor, o que para os setores mais críticos da sociedade parecia um “arranjo de propaganda muito bem estruturado”, resultava de algumas iniciativas que, em muitos casos, não contou com a simpatia de vários grupos da oficialidade. O que para Médici era indispensável, foi visto com receio por Geisel, que diante do impasse econômico, terminou por aceitar a propaganda como arma necessária.⁶⁹

A Aerp – Assessoria Especial de Relações Públicas – é criada em 1968 para dar forma ao governo e sanar a insatisfação crescente do público com o encaminhamento dado por sucessivos governantes ao problema econômico. Neste sentido, Fico evidencia

⁶⁶ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil (1969-1977)*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 61.

⁶⁷ Segundo Fico (1997), “os eufemismos ‘relações públicas’ e ‘comunicação social’, bem como as precauções com os estudos preliminares e a postergação de quase 10 meses para a efetiva instituição da Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas) indicam isso” (Ibidem, p. 92).

⁶⁸ Ibidem, p. 95.

⁶⁹ Ibidem, p. 93.

no documento deste órgão a necessidade de “tomar uma série de iniciativas, motivar a população, desviar a atenção para ‘fatos notáveis’”, através da criação de prêmios e de um calendários de eventos, que segundo consta, seriam instituidores de “uma certa mentalidade sobre o Brasil e sua rotina grandiosa”.⁷⁰ Esperava-se construir uma espécie de “cidadania decorativa”, onde a participação de todos comporia um “cenário de democracia” por meio das comemorações que enaltecessem os feitos brasileiros.

Em especial, buscava-se também modificar uma imagem “sombria” causada pela “impossibilidade da presença do povo”. O contato, prática muito utilizada por Vargas e Kubitschek, na concepção do autor, traduz “toda uma atmosfera política de grande importância para a consecução de diretrizes governamentais e ainda para o ‘estar público’ da sociedade – circunstância geradora de tranquilidade ou de instabilidade sociopolítica”.⁷¹

Um dos desafios para esses profissionais que seriam responsáveis pelas relações públicas do governo – eufemismo para o termo propaganda – era a contradição a que estavam imersos. Se por um lado buscavam ressaltar os valores positivos, por outro tinham que lidar com a censura, as perseguições e etc. “A estratégia retórica, portanto, consistia em negar propósitos que, no fundo, eram perseguidos; mas que, admitidos, configurariam uma situação difícil de enunciar”.⁷²

A saída para uma propaganda política que não deveria se expressar como tal, foi o de travestir-se em veículo destinado a interesses da comunidade, carregados de cunho cívico e educativo: “a propaganda governamental pretendia se passar por inofensiva, de utilidade pública, o instrumento criador de uma atmosfera de paz, de concórdia.”⁷³ Com efeito, foram criados filmes que influenciariam bastante a publicidade da época.

A propaganda que se fez pela Aerp/ARP durante a Ditadura e a que foi feita pelo DIP, em pleno Estado Novo, só divergiam em um sentido: na questão técnica. O papel da televisão foi bastante significativo. O assessor-chefe Otávio Costa percebeu que as imagens da TV seriam muito mais fortes que a mensagem verbal, via rádio. A utilização de simples slogans deveria ser o suficiente para trazer o telespectador para frente do aparelho durante o intervalo. E foram, pois havia bastante repercussão que se tornavam palpáveis por meio de pesquisas.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil (1969-1977)*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, pp. 63-64.

⁷² Ibidem, p. 95.

⁷³ Ibidem, p. 97.

Inicialmente, o governo Geisel não contou com um órgão de assessoria, como o anterior, pois este considerava um gasto desnecessário, além da insígnia do totalitarismo que poderia carregar. O ARP retornaria como um aliado eleitoral para auxiliar a ARENA, que vinha perdendo espaço nos últimos tempos. O governo que sofria os encargos da crise do petróleo, “utilizou bastante as imagens relacionadas ao passado imediato de grande crescimento, do qual só se podia aproveitar realmente a lembrança de um período de estabilização. Afirmar que a transitoriedade era da *crise*, e não do *milagre*, foi a estratégia mais comum”.⁷⁴

6. A “distensão” do governo Geisel

Muitas são as maneiras de compreender os anos que se sucederam à posse de Ernesto Geisel. Apesar da insígnia da “distensão”, nem todas as atitudes do governo apontavam para a abertura. Durante os cinco anos de governo houve muita hesitação por parte do presidente, que fazia concessões, mas estava atento aos resultados.

Diante do espaço adquirido pelo MDB – único partido de oposição –, em detrimento da ARENA, nas eleições parlamentares de 1974, o governo decide reorganizar seu espaço de atuação, lançando mão tanto da Lei Falcão, como do Pacote de Abril em 1977.

A Lei Falcão, de junho de 1976, visou regulamentar o espaço que os candidatos teriam no horário eleitoral na televisão, sendo decretada logo às vésperas das eleições municipais. Não obteve o resultado esperado, visto que mesmo sem este benefício, a oposição recebeu o dobro dos votos do pleito anterior, do ano de 1972.

O Pacote de Abril fechou o Congresso em 2 de Abril de 1977, mantendo-o fechado por 15 dias. No entender de Beatriz Kushnir, esta ação visou “redefinir o tabuleiro do poder”. Segundo a autora

“Alegando a ‘ditadura da maioria’, supostamente exercida pela oposição, o governo fechou o Congresso, decretou novos atos institucionais e tentou inverter o panorama de vitória que a oposição conseguiria nas eleições de 1974, principalmente na renovação de dois terços do Senado”.⁷⁵

⁷⁴ Ibidem, p. 82.

⁷⁵ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 139.

Para manter sua bancada, e por consequência, a sua hegemonia, Geisel instituiu o Senador Biônico, assim apenas uma das duas cadeiras por estado concorreriam em eleições. A partir deste momento a aprovação de emendas constitucionais seria por maioria simples, em lugar dos dois terços que eram exigidos anteriormente.

Todas as preocupações dispensadas por Geisel foram entendidas pela autora como “atos contínuos na busca de fins determinados”, como o era o de garantir a escolha do seu sucessor. Somava-se a esta tática a cassação a deputados estaduais e federais que ousaram se posicionar quanto às violações de direitos humanos cometidas pelo Doi-Codi, que abarcaram as mortes por tortura do jornalista Vladimir Herzog, em outubro de 1975, e do metalúrgico Manoel Fiel Filho, em janeiro de 1976. Tentando minimizar os acontecimentos e fazer novas concessões, principalmente pois um dos preceitos da abertura seria a investigação das torturas, Geisel decidiu por afastar Ednardo D'Ávila Mello, Comandante do II exército, em janeiro de 1976, dois dias após o assassinato de Fiel.

O ato ecumênico pela morte de Vladimir Herzog, que aconteceu na Catedral da Sé, em São Paulo, reuniu milhares de pessoas revoltadas com o acontecido. Este evento passou a ser lembrado como o primeiro grande protesto contra a ditadura civil-militar pós a promulgação do AI-5, em 13 de Dezembro de 1968. Após as duas mortes, a reorganização de diversos setores, como por exemplo a OAB, teria possibilitado o início de um processo que levou aos movimentos pela Anistia, cuja lei foi finalmente promulgada em 28 de agosto de 1979, mesmo ano em que o AI-5 perdeu a sua validade.

6.1 As instituições de Cultura na ditadura civil-militar

Se por um lado o governo Geisel restringia, por outro o momento era animador para as instituições que compunham o setor cultural do MEC. Apesar de toda explosão cultural dos anos 1960, a cultura nesta fase não foi importante objeto político do governo autoritário. Exceto por alguns casos, como o da criação do Conselho Federal de Cultura (CFC), em 1966, do Instituto Nacional de Cinema (INC) e da Embrafilme⁷⁶, o que ocorreu nesse período foi o enfraquecimento político de importantes instituições, situação, por exemplo, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

⁷⁶ Desde o final da década de 1950 já havia esforços do governo para possibilitar o desenvolvimento de uma indústria nacional de audiovisual, mas que acabou se restringindo à reserva de cotas para a produção brasileira. Havia muita associação entre o capital estrangeiro e o nacional para burlar essas restrições (CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil – dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro, FGV: 2009, pp. 46-47)

(IPHAN), ao perder seu genitor e figura mais determinante, Rodrigo Melo Franco de Andrade⁷⁷.

O jornalista Franklin de Oliveira iniciou em 1966 uma série no jornal “O Globo” onde denunciava a condição calamitosa de instituições culturais e do próprio patrimônio e atentava para a ameaça de decomposição dos principais órgãos. Como a desculpa para a ausência do poder público na cultura era sempre a falta de verba, Oliveira lançou mão de dados sobre os investimentos que eram feitos em outras áreas e que evidenciavam as reais preferências de investimento.⁷⁸

Ainda que Ridenti expresse que até dezembro de 1968 o Estado não teve fôlego para conter o avanço de uma cultura crítica que vinha se desenhando desde meados dos anos 1950, Calabre sustenta a ideia de que desde o início já havia uma preocupação do Estado autoritário com a área cultural. O Conselho Federal de Cultura montaria um grupo para pensar nos caminhos da cultura no país, estimularia conselhos estaduais de cultura que, posteriormente, auxiliariam na criação de uma Secretária de Cultura, já que a estrutura do MEC era toda voltada para a área da educação. Mas esses movimentos levariam algum tempo até gerarem mudanças efetivas.

Nos anos 1970, o processo de modernização conservadora dá início aos movimentos tardios do Estado autoritário no sentido de agir incisivamente sobre a área cultural, partindo da criação de novas instituições, na reformulação de outras e no desenvolvimento de políticas setoriais para o teatro, o cinema, as artes plásticas, dentre outros.

Findados os “anos de chumbo”, alguns pesquisadores da cultura acreditam que Geisel quis atribuir ao período de 1974-1979 ares de democracia e a estratégia de desenvolver e investir no setor cultural poderia render bons frutos. Alguns veem nessa tática um exemplo de que como a situação econômica do país não ia bem, motivada pelo declínio do “milagre econômico” e pela crise do petróleo, restava àquela gestão redobrar investimentos num espaço que pudesse trazer popularidade ao regime. No meu entender, é possível reunir essas duas acepções para que a compreensão se faça mais completa.

⁷⁷ Rodrigo Melo Franco se aposentou em 1967 e veio a falecer em 1969, causando grande enfraquecimento político ao então DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional já que foi o seu Diretor por 30 anos e não deixou ou constituiu um sucessor. Torna-se instituto (IPHAN) apenas em 1970, quando passaria a ter maior autonomia administrativa.

⁷⁸ Sua reflexões encontram-se também no livro “Morte da Memória Nacional”.

Apesar dos debates teóricos que envolvem as políticas culturais, sua acepção atual representa

“um conjunto de ações elaboradas e implementadas de maneira articulada pelos poderes públicos, pelas instituições civis, pelas entidades privadas, pelos grupos comunitários dentro do campo do desenvolvimento do simbólico, visando a satisfazer as necessidades culturais do conjunto da população”.⁷⁹

Esta visão pode ser entendida como um retrato das políticas públicas dos últimos anos, mas não era uma realidade nos anos 1970. Nesse período ainda não se contava com uma forte atuação das instituições civis e de grupos comunitários para o desenvolvimento dessas políticas. O pacto entre os diversos agentes (gestores, produtores e consumidores) é uma prática de governos democráticos. As políticas para a cultura na década de 1970 podem muito bem ser consideradas como “um movimento de mão única, por meio do qual o Estado determina o que será colocado em ação, quais práticas culturais deverão ser exercidas e consumidas pela população, ou ainda, como será o atendimento dos interesses exclusivos das classes artísticas.”⁸⁰

O primeiro grande marco do período seria a criação do DAC – Departamento de Assuntos Culturais, em julho de 1970, a partir da reformulação da estrutura administrativa do MEC. Segundo Calabre, nesse momento “o Conselho Federal de Cultura passou a cumprir mais o papel de instância consultiva e normativa, ficando a parte executiva sob responsabilidade do departamento”.⁸¹

Em 1973 o então ministro Jarbas Passarinho solicitou a esse conselho a criação de diretrizes para uma política nacional de cultura, que ao serem desdobradas pelo DAC, gerariam planos, programas, projetos e políticas. No mesmo ano o CFC entregou ao ministro o documento “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”, que, de acordo com Calabre, seria subsídio para a “Política Nacional de Cultura” que seria elaborada em 1975.

Em sua gestão também foi implementado o Plano de Ação Cultural (PAC) com o intuito de auxiliar financeiramente eventos culturais, como espetáculos de música, teatro, circo, folclore e cinema. Segundo Sérgio Miceli “tanto por haver logrado agilizar antigos órgãos oficiais como por ter concedido apoio a setores até então desassistidos, a equipe do PAC encontrou terreno favorável ao desafio de novos caminhos institucionais

⁷⁹ CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil – dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro, FGV: 2009, p. 12.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁸¹ *Ibidem*, p. 77.

para a vertente ‘executiva’ do interior do MEC”.⁸² Logo haveria uma nova política de repasse de verbas no sentido de não haver uma “intromissão” em esferas de competência de outros órgãos já estabelecidos. A vertente ‘executiva’ também cessaria a resistência da vertente patrimonial. Com o crescimento do programa buscou-se uma forma de institucionalização, que em 1975 daria corpo à Funarte, que abrigaria os setores sem uma instituição própria.⁸³

Em 16 de dezembro de 1975, por meio da Lei 6.312, a Funarte iniciaria sua atuação. Tendo como objetivo o amparo da prática, do desenvolvimento e da difusão das atividades artísticas em caráter nacional a fundação seria responsável pelos institutos de arte, folclore, teatro e música. Este órgão representou a intensificação, por parte do governo, de uma maior atenção dada ao setor cultural e seria um importante marco dessas políticas.⁸⁴

O ministro Ney Braga, empossado pelo general Ernesto Geisel em 1974, daria início ao período de reformulações na área cultural. Em palestra na Escola Superior de Guerra, Braga afirmava que a política cultural do MEC teria três princípios fundamentais: difusão das manifestações do âmbito da cultura, incentivo à criatividade artística brasileira, preservação e defesa dos bens culturais.⁸⁵ Em seu discurso também enfatiza os perigos do enfraquecimento da identidade cultural brasileira, uma nação ainda jovem.

Ainda nesta fala o ministro abordou os planos da sua administração para as artes, o cinema, a literatura e a história, e inclusive para o conteúdo televisivo. De fato modificações ocorreriam, pois em sua gestão foram criados, além da Fundação Nacional de Arte (Funarte), o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, e ocorreria a reformulação da Embrafilme.

A Política Nacional de Cultura encerrou o período de ausência de políticas públicas para a cultura, “promovendo a reorganização das instituições num organograma da área que, embora sofrendo algumas alterações, foi aquele que

⁸² MICELI, Sérgio. “O processo de ‘construção institucional’ na área cultural federal (anos 70)”. In: *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: IDESP, 1984, p. 68.

⁸³ A criação da Funarte também está associada à situação de crise da música erudita e das artes plásticas, vide o risco de extinção da Orquestra Sinfônica Nacional e as dificuldades que enfrentava o Museu de Arte Moderna do rio de Janeiro. (Idem)

⁸⁴ CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil – dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro, FGV: 2009, p. 89.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 78.

sedimentou o apoio federal à cultura até 1990”.⁸⁶ Calabre e outros autores atribuem esta ação ao processo de abertura política que estava sendo levada a cabo por Geisel. Após um período de intensa repressão, de prisões e torturas, o governo estaria nessa fase em busca de novos canais de interlocução, e a política cultural seria uma forma de estreitar laços com a classe artística e com os intelectuais.

A escolha pelo ministro Ney Braga também não foi aleatória. Segundo demonstra Miceli, esta opção estava relacionada não apenas aos seus trunfos ou ao rol de aliados que poderia recorrer⁸⁷, mas à sua trajetória de militar reformado com inúmeras vitórias eleitorais e à sua simpatia ao patrocínio das artes. Este conjunto de fatores estaria de acordo com as questões referentes ao processo de abertura que seria instaurado, pois como consta

“somente um ministro forte teria condições para assegurar o montante de recursos necessário ao trabalho de ‘construção institucional’ nas dimensões apreciáveis em que acabou se desenvolvendo, ou então, para guindar aos postos executivos de confiança nas instituições culturais porta-vozes legítimos da ‘classe intelectual e artística’, sobejamente à esquerda dos administradores culturais típicos até então recrutados pelo regime de 64”.⁸⁸

Além do empenho do governo Geisel em incorporar setores artísticos e intelectuais arredios ao regime, também fazia parte de uma estratégia governamental a decisão de permitir que as classes teatral e cinematográfica fizessem a indicação de seus representantes para alguns cargos oficiais, o que de acordo com o autor, teria conferido a adesão do pessoal do Cinema Novo ao projeto de abertura.

6.1.2 Entre o desenvolvimento econômico e cultural

Na vertente patrimonial, por iniciativa de Passarinho e do ministro do Planejamento, João Paulo dos Reis Velloso, em 1973 foi criado o Programa de Cidades Históricas (PCH), inicialmente destinado para o Nordeste e depois para o Rio de Janeiro, Minas Gerais e o Espírito Santo.

Para o seu funcionamento, foi estabelecido um grupo interministerial composto pelo IPHAN, pelo Ministério do Interior, através da Sudene e pelo Ministério da

⁸⁶ BOTELHO apud CALABRE, Lia, op. cit, 2009, p. 80.

⁸⁷ Miceli aborda o “neísmo”, que em suas palavras ‘designava em meados de 1970 o que era então considerado um dos clãs civis politicamente mais fortes do país’. Faziam parte desse grupo o ex-presidente da Caixa Econômica Federal e então presidente do Banco do Brasil, Karlos Rischbieter, Reinhold Stephanes, diretor do Instituto Nacional da Previdência Social, dentre outros.

⁸⁸ MICELI, Sérgio. *O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70)*. In: MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: IDESP, 1984, p. 65.

Indústria e Comércio, através da Embratur, contando com recursos da Seplan. A ideia básica era que os monumentos integrassem a realidade socioeconômica da cidade. Era necessário também que os moradores fossem prestigiados com a reativação das atividades locais e que houvesse investimento na qualificação de mão de obra técnica para os processos de restauração e conservação em todos os níveis, todos devidamente orientados pelo IPHAN.

Ao associar o Patrimônio Cultural e o desenvolvimento o programa ganhava força. Miceli afirma que a recomendação do grupo era de “proporcionar recursos financeiros para a restauração de sítios e monumentos históricos que se prestassem a uma reutilização econômica através do turismo”.⁸⁹ Mas o projeto não era marcadamente comercial e gerou importantes mudanças na área patrimonial.

“Ao insistir na necessidade de mobilizar a colaboração e a participação financeira daqueles setores sociais diretamente beneficiados pelos dividendos econômicos e simbólicos do investimento feito na conservação do acervo histórico e artístico, os responsáveis pelo PCH acabaram infundindo conteúdos originais à ‘doutrina-guia’ da área patrimonial”.

O programa dava início ao estreitamento entre Cultura e Desenvolvimento que havia sido recomendado pela UNESCO no início dos anos 1970. O PCH seria um importante catalisador de recursos para o IPHAN, além de ser uma alternativa moderna ao instituto. Em 1979, o PCH e o CNRC seriam fundidos ao IPHAN promovendo mudanças essenciais ao Patrimônio, propiciando a descentralização do órgão.

Se durante os anos 1960 a cultura se desenvolvia a pleno vapor e em diferentes sentidos, o aparelho repressivo veio – principalmente pós-1968 –, por tentar minar a possibilidade de maiores atuações. Posteriormente ao AI-5, a cultura de massa alcançaria outro patamar. Nos “anos de chumbo”, a boa fase econômica – que favoreceu a formação de um mercado de bens simbólicos – e a expansão de novos canais de interlocução, deram ao governo autoritário a ferramenta necessária para contrabalançar a própria imagem perante a sociedade. Essa trajetória até os anos 1970 e a maneira como a cultura veio sendo abordada a partir da gestão do ministro Jarbas Passarinho é

⁸⁹ Ibidem, p. 77.

fundamental para a compreensão do que veio a ser a criação do Centro Nacional de Referência Cultural e o paradoxo que sua origem representava.

Capítulo 2 - “Para a defesa da cultura”: O produto para exportação, a cultura e o design

“Se é válida para a compreensão do processo brasileiro a tese das alternâncias entre situações opostas, ao atual período deve suceder a tendência à descentralização do poder decisório e a procura de novos valores em nossas bases culturais onde se exprimem os anseios e necessidades da comunidade. Reação, aliás, já percebida na resposta de segmentos representativos de nossa estrutura social ao gesto de distensão e abertura”.⁹⁰

“Transitamos num espectro amplo de diversidade de saberes e de situações muito distanciadas: da pedra lascada ao computador. Não estarão aí algumas indicações de uma reconceitualização da atividade? Não será esta a tarefa que devemos fazer?”⁹¹

Os anos 1970 representaram uma mudança de postura do governo quanto ao setor cultural. A necessidade de diálogo tornava-se evidente e seria uma das principais estratégias nesse campo, como já discutido no primeiro capítulo. Entretanto, outras atitudes seriam tomadas para que a valorização da cultura não viesse só.

Para garantir apoio financeiro e, propriamente, político, os debates sobre o desenvolvimento abandonariam o patamar estritamente econômico e passariam a permear o território do Ministério da Educação e Cultura. Nesta conjunção, projetos antes setoriais, contariam com grandes associações, como foi o caso do Programa das Cidades Históricas, de 1973, que reunia a Secretaria de Planejamento, o Ministério da Indústria e Comércio, o Ministério do Interior e o Ministério da Educação e Cultura no mesmo convênio.

Partindo do mesmo pressuposto econômico-cultural, outra iniciativa tomaria corpo em 1975. O Centro Nacional de Referência Cultural nasce apartado da burocracia

⁹⁰ CNRC. *Bens culturais: instrumentos para um desenvolvimento harmonioso*. Brasília: COPEDOC/IPHAN-DF, s/d., p. 3.

⁹¹ MAGALHÃES, Aloísio. “O que o desenho industrial pode fazer pelo país?” In: Revista Arcos, Volume I, número único, Outubro de 1998.

estatal, mas sem perder o vínculo que asseguraria o seu prosseguimento. Em 1978 os envolvidos no projeto já manifestam a necessidade da institucionalização deste espaço.⁹²

O Grupo de Trabalho para a implantação do CNRC iniciaria seus trabalhos em 1º de Junho de 1975, na antiga reitoria da Universidade de Brasília (UnB), fruto do projeto 01.01.15 – publicado no Diário Oficial da União, em 08/05/1975 – firmado entre o Ministério da Indústria e Comércio e a Fundação Cultural do Distrito Federal.

Em 1976, ao fim do período de verificação de sua viabilidade, um convênio traria ao projeto a participação da Secretaria de Planejamento da Presidência da República, do Ministério da Educação e Cultura, do Ministério do Interior, do Ministério das Relações Exteriores; da Caixa Econômica Federal e da Fundação Universidade de Brasília. Em 1978, por motivo do termo aditivo, o Centro passa a contar também com o apoio do Banco do Brasil e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Seus idealizadores – Aloísio Magalhães, importante designer; Severo Gomes, grande empresário paulista e Ministro da Indústria e Comércio; e Wladimir Murtinho, diplomata responsável por coordenar a transferência do MRE para Brasília e então Secretário de Cultura do Distrito Federal –, lançariam diferentes olhares sobre o CNRC, e são suas perspectivas frente ao projeto que serão tratadas a seguir.

1 Visões

Tão logo o Centro desenvolveu a sua primeira versão de funcionamento, passou a ser amplamente noticiado pela imprensa. É possível localizar referências ao trabalho que seria realizado, em diferentes jornais e revistas, de diferentes estados, apenas durante o ano de 1975.⁹³

A matéria inaugural aconteceu na revista *Visão* (24/02/1975), onde a proposta foi apresentada por Severo Gomes, Wladimir Murtinho e Aloísio Magalhães num artigo de seis páginas, intitulado “Para a defesa da cultura”. Nesta ocasião, as três falas vão

⁹² CNRC. *Considerações sobre o programa de trabalho para o termo aditivo ao convênio de 1976 para a estruturação definitiva do CNRC*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, s.d., p. 7.

⁹³ Foram localizados oito artigos ao todo durante o ano de 1975, distribuídos nos jornais *Diário de Pernambuco*, *Jornal de Brasília*, *Jornal da Tarde*, *Revista Visão* e *Jornal do Brasil*. Desses, quatro foram anteriores a instalação do GT, em Junho daquele ano. Não estão descartados outros veículos de comunicação que possam ter divulgado os primeiros instantes do CNRC. Os artigos localizados encontram-se na FUNDAJ, no COPEDOC do IPHAN-DF, no Arquivo Noronha Santos (IPHAN/Rio de Janeiro), e no *Jornal do Brasil* (Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional).

esboçar expectativas distintas quanto ao funcionamento do centro, mas que como veremos, se complementam.

O projeto que inicialmente atuaria “basicamente na faixa social, econômica e sociocultural, tendo como um dos objetivos fundamentais, preservar, no processo de desenvolvimento econômico, os valores da formação cultural brasileira”⁹⁴, já demonstrava em sua síntese a amplitude de sua proposta.

No entendimento de Severo Gomes, o que se pretendia

“não [era] apenas salvar a ‘memória nacional’, mas compor uma instituição capaz de exercer uma atuação dinâmica no sentido de impedir que o desenvolvimento econômico acelerado atropеле e esmague a identidade nacional e de fazer com que se preservem, nesse processo, os valores da formação cultural do país”⁹⁵.

Ao afirmar que o ministério “dispõe de razão de sobra para aplicar nesse projeto, [e que] não é o mecenato que o move”⁹⁶, Severo Gomes esboçaria o viés econômico do Centro, tornando claro seu interesse para além de cultural. Como em outros projetos, a cultura e o desenvolvimento tornar-se-iam assuntos complementares e próprios do período, como foi o caso do PCH - Programa de Cidades Históricas, criado em 1973.

Quando diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1973, Severo Gomes teria procurado estabelecer um programa para o desenvolvimento do desenho industrial, partindo da ideia do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, de fazer um levantamento do acervo do desenho industrial brasileiro. Naquele momento, contatou a Secretaria de Tecnologia Industrial (MIC), a Escola de Desenho Industrial (ESDI) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas segundo consta havia muito “desencontro de opinião”. Ao assumir o Ministério, em 1974, já possuía preocupação inicial, ainda que lhe faltasse um projeto. O então ministro descobriu que o secretário Wladimir Murtinho pretendia formular uma infraestrutura cultural para o Distrito Federal, e vinha trocando ideias com Aloísio Magalhães nos últimos 10 anos. Entrou em contato com Golbery, o chefe do Gabinete Civil da Presidência, Ney Braga, então Ministro da Educação e Cultura, e Reis Veloso, Ministro do Planejamento, e “verificou que havia um consenso para o estudo de um projeto ambicioso, destinado a *criar uma*

⁹⁴ “Centro preserva os valores da nossa formação”. *Diário de Pernambuco*, 27/02/1975, Primeiro caderno, p. 6.

⁹⁵ “Para a defesa da cultura”. *Revista Visão*, 24/02/1975, p. 18.

⁹⁶ *Idem*.

memória nacional e colocá-la a serviço de todos os setores, que nela encontrarão as referências estilísticas da *autêntica cultura brasileira*.⁹⁷ (grifos nossos)

É interessante perceber como o CNRC, que durante seus quatro anos de trabalho era apresentado como um espaço autônomo – por não estar realmente vinculado ao governo, o que lhe conferia maior agilidade –, deve sua existência aos movimentos do Ministro Severo Gomes junto a outras instâncias do governo. Ao alegar que “todo o governo está interessado nele [CNRC], pois (...) sua abrangência é tal que tende a beneficiar todos os campos da atividade no país”⁹⁸, Severo põe em evidencia o papel de destaque que adquiriu a cultura durante o governo autoritário de Ernesto Geisel.

Dos dirigentes, o secretário Wladimir Murtinho procurou outras funcionalidades para o CNRC, talvez as mais esperadas. Seu entusiasmo estaria no “campo propriamente cultural”. À revista *Visão*, contou que o CNRC teria um “‘depósito’, constituído por uma iconoteca, uma biblioteca, uma fonoteca, uma filmoteca e um setor de tudo isso, que será o Centro de Exposições e Pesquisas da Forma”. Murtinho explica que era estratégica a não utilização da palavra “museu”, visto que esta daria uma conotação errada ao que se pretendia experimentar no centro, um espaço dinâmico, contrariamente a ideia designada por “museu” – “a que se nega o nome para fugir ao conceito estático aferrado a esse tipo de instituição”.⁹⁹

Aloísio emerge como aquele que daria consistência aos propósitos reais do Centro. Entre a questão do desenvolvimento do país e da busca de sua “memória nacional”, o design surgiria como o campo de interseção entre as diferentes preocupações advindas da área da cultura e da economia.

É unânime nos trabalhos que abordam o CNRC a definição de seu marco fundador, de acordo com a explicação dada por Aloísio Magalhães em entrevista, e depois publicada no livro *E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*¹⁰⁰. Segundo consta, o Centro teria sido formulado a partir de encontros onde se discutiam assuntos relativos ao Desenho Industrial. Numa dessas reuniões o Ministro Severo Gomes

⁹⁷ Ibidem, pp. 18-19.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Ibidem, p. 22.

¹⁰⁰ MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1997.

questionou Aloísio Magalhães quanto à falta de identidade do produto brasileiro “Por que o produto brasileiro não tinha força própria?”¹⁰¹

Enquanto o Ministro estava preocupado com os problemas que essa falta de identidade trazia à produção e à exportação do produto brasileiro, Aloísio Magalhães, além destas, possuía inquietações formais próprias do campo do design. Na revista *Visão*, o designer comenta as possíveis atuações do Centro: “É incalculável o potencial de contribuição do Centro ao desenvolvimento do país, já que ele pode fornecer elementos para a orientação de um processo evolutivo social, tecnológico, cultural e até mesmo econômico.”¹⁰²

Enumerando os possíveis desdobramentos do CNRC, Aloísio expõe a importância que poderia ser o Centro, por exemplo, para o Banco Nacional de Habitação: “O órgão operacional competente toma todas as providências para a execução do plano [a construção de 10 mil casas], mas não indaga que tipo de homem vai morar nessas casas, quais seus hábitos culturais e sua expectativa de evolução social”.¹⁰³ Atitude esta que seria tomada pelo CNRC, formando assim, um espaço de pesquisa, e impedindo que a pesquisa feita isoladamente por esses órgãos fosse perdida posteriormente, já que o Centro reuniria todos os estudos que fossem elaborados.

Num segundo momento, o designer adentra outra questão: “Será que o tipo de material usualmente aplicado na construção de casas, em certa região, é o que convém?” Pensar na matéria-prima normalmente utilizada e desenvolver alternativas às que são importadas, teria grande importância para a economia, e dentro de suas expectativas de designer, seria relevante “para descobrir o potencial de produtos ou matérias-primas tratados em termos artesanais e que sejam passíveis de transposição para o processo industrial”.¹⁰⁴

De acordo com Aloísio Magalhães, esta seria uma forma bastante eficaz para se diferenciar de outras culturas no processo que se vivia de “achatamento cultural” – quando “tudo está ficando parecido: pessoas, objetos, coisas”, daí a necessidade da busca por uma “qualificação de autenticidade”. Usando o exemplo dos móveis escandinavos, o designer e coordenador do CNRC conclui que nesses produtos

¹⁰¹ ANASTASSAKIS, Zoy. *Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural, ou como fazer pesquisa em design sem sabê-lo*. 4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design, Rio de Janeiro, 2007b, p. 2.

¹⁰² “Para a defesa da cultura”. Revista *Visão*, 24/02/1975, p. 20.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Idem.

industriais existe “uma verdade intrínseca incorporada ao longo do tempo, representada pela vivência e pelo esforço acumulados no trato do material por gerações inteiras de artesãos”.¹⁰⁵

Sobre a nossa capacidade autêntica, Aloísio elucida os padrões geométricos de desenho utilizados pelos índios, que havia encontrado na obra de Lévi-Strauss. Esses padrões desconhecidos, segundo ressalta, seriam potenciais para a utilização em tecido impresso. Neste sentido, cabia ao CNRC “despertar tudo isso e dar a esse potencial uma realidade nova”.¹⁰⁶ Em outro momento da entrevista, Aloísio Magalhães menciona que nos trabalhos finais dos alunos da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), vêm surgindo temas, que “menos parecem teses de design do que de antropologia cultural”. Alguns exemplos seriam os levantamentos sobre a vida das cidades ribeirinhas do São Francisco, trabalhos sobre a evolução da caligrafia, e a evolução do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Sobre as preocupações e os esforços convergentes, Aloísio conclui que estes revelariam que “o conhecimento da realidade sociocultural é uma necessidade objetiva”.¹⁰⁷

Para esses fins, esperava-se desenvolver pelo Centro um banco de dados, onde seria possível acessar todas as referências culturais “autenticamente brasileiras”. Seria utilizada a tecnologia do computador, devido a sua grande capacidade de armazenamento de informações. A referência ficaria por conta, principalmente, da documentação iconográfica, que no entendimento de Aloísio, seria mais neutra e suscetível a um maior número de leituras, o que não descartava o uso da informação discursiva.¹⁰⁸

A análise desta matéria veiculada pela revista *Visão* interessa por diferentes aspectos. Inicialmente, o destaque que recebeu o CNRC demonstra que, de fato, era um projeto bastante abrangente, ainda que a entrevista tenha possivelmente sido encomendada como meio de divulgação pelos setores envolvidos na formação do Centro¹⁰⁹. Interessa também como uma forma de expor as preocupações que levaram a sua criação. A entrevista nos permite perceber quais eram os interesses particulares e

¹⁰⁵ Ibidem, p. 22.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 24.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 20.

¹⁰⁹ Cabe acrescentar que o jornalista Zuenir Ventura, neste momento, dirige esta revista, possuindo estreitos laços de amizade com Aloísio Magalhães, seu companheiro na ESDI. Outras matérias da Revista *Visão* tratarão sobre o desenho industrial e seus caminhos e descaminhos no Brasil.

mútuos no desenvolvimento desse espaço, além dos problemas aportados pelo contexto histórico.

1.1 Três lugares de fala

Os trechos aqui reproduzidos já nos dão uma dimensão das motivações particulares de Severo Gomes, Aloísio Magalhães e Wladimir Murtinho neste processo. Diante da pergunta feita por Severo a Aloísio, sobre a fisionomia do produto brasileiro, Maria Cecília Londres Fonseca – ex-funcionária do Centro e, posteriormente, autora de “O Patrimônio em processo” (1997), obra que tratou do processo de construção do patrimônio histórico e artístico no Brasil, figurando o CNRC como espaço renovador das políticas patrimoniais –, acredita que cada um dos envolvidos no projeto teria respostas diferentes à pergunta de Severo.¹¹⁰ Essa afirmação justifica a busca e compreensão de suas trajetórias individuais como ferramenta para o presente trabalho.

É necessário não perder de vista a dimensão atribuída por Pierre Bourdieu à noção de trajetória. De acordo com o autor, não é possível compreendê-la

“sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado (...) ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis”.¹¹¹

Os apontamentos do autor relacionam-se com o meu esforço em tentar compreender primeiramente o contexto político do período a que me refiro, tentando neste universo analisar brevemente as trajetórias dos três responsáveis – Murtinho, Gomes e Magalhães – pela viabilidade da proposta.

1.1.1 A luta por instituições de cultura

Wladimir do Amaral Murtinho desde o princípio atentou para as características culturais do Centro, fosse por sua atuação como Secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal (1975-1978), ou por seu interesse em desenvolver uma infraestrutura cultural para o local, como Severo Gomes explica na matéria. De acordo com Maria Cecília, Murtinho “preocupava-se sobretudo com a questão da documentação e da

¹¹⁰ LONDRES, Cecília. “O Centro Nacional de Referência cultural: A contemporaneidade do pensamento de Aloísio”. In: SOUZA LEITE, J. (org.), *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, p. 234.

¹¹¹ BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral* – 8. Ed – Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 2006, p. 190.

difusão de informações sobre o Brasil”.¹¹² Temática que seria amplamente trabalhada pelo CNRC, já que desde o princípio o Centro contava com uma *Área de Documentação*, que posteriormente sendo revista, passou a se chamar *Levantamento da Documentação sobre o Brasil*.

Sobre a sua indicação como Secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal, o embaixador Jorge de Carvalho e Silva fez o seguinte comentário: “é a primeira vez que vejo um Embaixador, passar a secretário com sorriso nos lábios”.¹¹³ Murtinho, que como consta tinha grande afeição pela função a que fora designado, foi nome importante para as Relações Internacionais no âmbito cultural, tendo sido o primeiro presidente da Fundação Alexandre de Gusmão, no Rio de Janeiro, em 1981, cargo que assumiu até 1984.¹¹⁴

Recentemente, em 2010, foi criado um projeto de lei que visava estabelecer o período de 2013 a 2023 como década da Diplomacia Cultural brasileira. Por este projeto também seria instituído o “Dia Nacional da Diplomacia Cultural”, que deveria ser celebrado anualmente no dia 11 de junho, em homenagem ao embaixador Wladimir Murtinho, nascido nesta data em 1919. Também por meio do projeto, seria criada a premiação “‘Medalha Embaixador Wladimir do Amaral Murtinho’, a ser concedida anualmente a 15 indivíduos e instituições que contribuem para o desenvolvimento da Diplomacia Cultural brasileira”.¹¹⁵

Dentre os motivos que levaram a ser homenageado, figura o comando das ações de transferência do Ministério das Relações Exteriores do Rio de Janeiro, antiga Capital Federal, para o Palácio Itamaraty, em Brasília, no período de 1959 até 1969. Também foi destacada a sua atuação frente à Secretaria de Educação e Cultura, onde além da concepção do CNRC, foi o

“responsável pela consolidação do Festival de Cinema de Brasília e da Escola de Música, pela reativação do Teatro Nacional e da Sala Martins Pena e pela criação da Sala Alberto Nepomuceno – espaços que possibilitaram o funcionamento da Orquestra

¹¹² LONDRES, Cecília. “O Centro Nacional de Referência Cultural: a contemporaneidade do pensamento de Aloísio”. In: SOUZA LEITE, J.(org.), *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, p. 234.

¹¹³. “Embaixador e secretário”. *Jornal do Brasil*, 06/04/1974.

¹¹⁴ O primeiro estatuto da FUNAG foi aprovado em junho de 1972, no entanto, a fundação só iniciou seus trabalhos após a nomeação de seu primeiro presidente.

¹¹⁵ O Projeto de lei nº 7.534, de 2010, da autoria do Sr. Ângelo Vanhoni (PT) está disponível para acesso em(http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=2C5C6317EC40CC5042A66E600F013408.node1?codteor=786038&filename=Avulso+-PL+7534/2010)

O relatório completo está disponível em (<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/1006271.pdf> Acessados em 15 de maio de 2014).

Sinfônica do Teatro Nacional, hoje Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, e deram impulso à dança e ao teatro no Distrito Federal”.¹¹⁶

Da infraestrutura almejada pelo Governo do Distrito Federal, através da Fundação Cultural do Distrito Federal, buscar-se-ia: “a construção e a utilização de locais apropriados ao desenvolvimento das programações e atividades culturais em Brasília, tais como salas de espetáculos, salas de exposições, museus, centros de cultura e bibliotecas”¹¹⁷, ficando a cargo deste Grupo de Trabalho o enfoque em três projetos específicos “que viriam a dar real caráter de Capital a Brasília”: O Teatro Nacional, A Biblioteca Brasileira e o Centro Nacional de Referência Cultural, todos relacionados à necessidade de “implantação definitiva de condições de vida cultural nesta Capital”.¹¹⁸

1.1.2 O produto para exportação

Ao pensarmos o CNRC *apenas* como um espaço relativo ao Patrimônio Cultural – como muitos trabalhos sugerem ao partirem de uma análise teleológica –, o Centro perde a sua conotação inicial. Aproximando-nos do seu discurso fundador, é lógica a relação que é estabelecida por Severo. Como é contado à revista *Visão*, esse projeto toma forma a partir de suas indagações quanto ao desenho industrial e ao produto brasileiro. Severo Gomes assume o Ministério da indústria e Comércio num momento de crise. O “milagre econômico” havia se esgotado, vivia-se a primeira crise do petróleo e o país precisava recuperar-se desses baques.

Em entrevista ao CPDOV/FGV no ano de 1978, posterior à sua saída do Ministério, Severo Gomes comenta a complexidade econômica em que o país estava imerso. Fala sobre as suas referências políticas, focando sempre que possível nas associações de classe onde atuou e nos dois ministérios que comandou, o da Agricultura, por um pequeno período de oito meses, durante o governo de Castelo Branco, e o da Indústria e Comércio, já nos anos Geisel.

¹¹⁶ Projeto de lei nº 7.534, de 2010

¹¹⁷ Elmo Serejo Farias. Decreto 2.709 de 18 de Setembro de 1974. “Cria Grupo de Trabalho para estudar e propor medidas relacionadas com a implantação de infra-estrutura cultural do Distrito Federal”. COPEDOC/IPHAN-DF.

¹¹⁸ Ofício enviado pelo Governador do DF, Elmo Serejo Farias, ao Secretário de Planejamento da Presidência da República, João Paulo dos Reis Velloso, solicitando colaboração do Governo Federal para a realização do Programa. 01 de Agosto de 1975. COPEDOC/IPHAN-DF.

Sua família era dona da grande “Tecelagem Parahyba”, que também sofreu com o processo de internacionalização do mercado. Severo, em seu depoimento a FGV/CPDOC, afirma que

“A história da indústria têxtil no Brasil, nestes últimos vinte anos, é uma história de dificuldades. Mesmo no período de maior desenvolvimento, de 1968 a 74, a produção têxtil no Brasil foi menor do que o crescimento da população. (...) Não estou familiarizado com os dados, mas a simples implantação dessas indústrias, dos incentivos concedidos às indústrias de bens duráveis, a necessidade de financiar as vendas a prazo desses bens, isto certamente captou volume muito grande de recursos de um lado. (...) Houve grande estagnação na indústria têxtil brasileira, e a maioria das grandes fábricas de tecidos do passado ou reduziram muito a sua importância ou desapareceram. Houve uma penetração grande de capital estrangeiro. Acredito que hoje as maiores empresas têxteis são estrangeiras”.¹¹⁹

Segundo consta no encarte do Fundo Severo Gomes, disponível na Fundação Cultural Cassiano Ricardo, em São José dos Campos,

“A história da Tecelagem Parahyba se confunde com a história da industrialização de São José dos Campos. Em funcionamento desde 1927, a Tecelagem Parahyba alcançou nas décadas de 1950 e 60 o controle de 70% do mercado nacional de cobertores. Na década de 1970, a empresa passou a exportar cobertores para diversos países, tais como Canadá e Estados Unidos. Entretanto, com os novos rumos da economia do país, a indústria entrou em concordata em 1983 e, desde 1993, é dirigida por uma Cooperativa de Funcionários”.¹²⁰

Apesar desta atividade industrial, Severo, logo após deixar a empresa nas mãos dos irmãos, passou a se dedicar à atividade agrícola. Em seu depoimento, o então ex-ministro conta que ao longo dos anos participou de diversas associações de classe: foi presidente da Associação Brasileira de Criadores, foi diretor da Sociedade Rural da Federação da Agricultura do Estado de São Paulo, foi presidente da Associação dos Criadores de Gado Holandês, foi diretor da Carteira Agrícola do Banco do Brasil e depois do golpe, do qual foi um dos conspiradores¹²¹, foi convidado por Castelo Branco

¹¹⁹ Severo Gomes (*depoimento*; 1978). Rio; CPDOC/FGV – História Oral, 1989, pp. 15-16.

¹²⁰ GOMES, Severo. *Fundo Severo Gomes*. São José dos Campos: Fundação Cultural Cassiano Ricardo, s/d., p. 10.

¹²¹ Em seu depoimento, Severo Gomes afirma ter participado ativamente do processo civil-militar que desencadearia o Golpe de 1964. Perguntado pela entrevistadora sobre a sua atuação neste momento, o ex-ministro fala das “reuniões conspiratórias” para preparar “a revolução que estava sendo armada”, acrescenta também que “nós [as organizações de fazendeiros e os sindicatos patronais] sabíamos que em determinado momento receberíamos algum tipo de missão. Uns cinco dias antes da revolução, eu recebo o encargo – porque eu tinha articulação na minha região, o vale do Paraíba – de organizar uma cozinha, para dar as refeições quentes para as tropas que desciam pelo caminho de Caxambu para se

para ser Ministro da Agricultura. Muito bem relacionado com os empresários, Severo estava bastante afinado com questões realmente voltadas ao mercado interno e tentava, por dentro, tratar dos problemas de sua classe, de acordo com a sua postura nacionalista, muitas vezes levantada ao longo da entrevista.

Para Severo seria “um problema extremamente sério se imaginar o aumento da participação do capital estrangeiro na economia nacional”, pois assim as relações econômicas se tornariam ainda mais complexas do que já estavam. Severo atribuía à falta de capacidade crítica da burguesia a associação das empresas estatais ao capital estrangeiro. Baseado nessa visão, o ex-ministro fala sobre um *projeto de independência nacional*¹²², quando indagado sobre a possibilidade de ter modificado esse panorama através do MIC. Podemos pensar no CNRC como parte desse projeto pessoal.

Seu nacionalismo era tão forte, que lhe colocou em apuros em determinadas situações¹²³, inclusive naquela que levaria ao seu afastamento definitivo do Ministério durante o Governo Geisel¹²⁴. Severo Gomes era tão popular entre o empresariado nacional, que chegou até mesmo a ser apontado em segundo lugar, em uma pesquisa de opinião, como “autoridade para falar pelo empresariado nacional como um todo”.¹²⁵

Severo afirma que ainda que Geisel tenha mudado de posição ao longo de seu governo, provavelmente por influência de outros ministérios e por considerar que esse tipo de política poderia manchar a visibilidade do país no exterior, ele sempre demonstrou concordar com as suas posições nacionalistas.¹²⁶

juntar às de Agulhas Negras. Estava me organizando para isso, mas a revolução foi precipitada e não aconteceu nada. Não tive oportunidade de fazer isso, mas era concretamente o que eu tinha que fazer na hora”. (GOMES, Severo, op. cit., 1989, pp. 42-43)

¹²² Ibidem, pp. 76-77.

¹²³ Como foi o caso do impedimento da venda da Cônica a um grupo estrangeiro, tendo lhe causado severas críticas. Segundo declara, tudo foi feito com o consentimento de Geisel.

¹²⁴ Em um jantar oferecido pelo presidente do grupo Cica e do Banco Auxiliar, Rodolfo Bonfiglioli, no dia 1º de fevereiro, Severo Gomes teve uma discussão acalorada com o engenheiro Carlos D’Alamo Lousada, conselheiro do Banco Francês e Brasileiro, que possuía laços estreitos com Costa e Silva e Médici. Nesta ocasião, após ser chamado de “ministro de esquerda”, Severo retrucou classificando Lousada de “empresário fascista”. Fora denunciado por Lousada a Roberto Médici, filho do ex-presidente, por ter chamado de fascista os dois governos anteriores ao do general Geisel. Foi convocado pelo Serviço Nacional de Informações a depor. Este ocorrido, junto às defesas que fez à abertura política, inclusive no Congresso Nacional, levaram o Chefe da Casa Civil, Golbery do Couto e Silva a recomendar que o ministro pedisse exoneração do cargo, o que aconteceu no dia 8 de fevereiro.

¹²⁵ GOMES, Severo. *Verbete biográfico*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV.

¹²⁶ GOMES, Severo, op. cit., 1989, pp. 75-78.

1.1.3 O design

A trajetória de Aloísio Magalhães é bastante plural e foi largamente explorada no livro organizado pelo designer João de Souza Leite¹²⁷ “A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães” (2003), e em sua tese de doutoramento em Ciências Sociais, na UERJ, intitulada “Aloísio Magalhães, aventura paradoxal no Design brasileiro. Ou, o design como instrumento civilizador?” (2006).

O Pernambucano, nascido no Recife, em 5 de Novembro de 1927, formou-se na Faculdade de Direito do Recife para agradecer ao pai, Dr. Aggeu Sérgio de Godoy Magalhães¹²⁸, que valorizava o papel da universidade no desenvolvimento da intelectualidade. Naquela época, os cursos de Direito eram espaços de socialização das elites, e lá, Aloísio encontrou quem tivesse os mesmos interesses que ele. Aloísio Magalhães se graduou em 1950 sem a pretensão de advogar. Durante os anos em que estudou na Faculdade de Direito de Recife, a sua real formação foi outra, muito mais abrangente. Lá, ele conseguiu unir os dois desejos, o seu próprio e o de seu pai.

Em 1946, entrou para o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), onde atuou como cenógrafo, figurinista e responsável pelo setor de bonecos. O TEP tinha como princípio promover um teatro popular, aberto ao público. A intenção era que o povo tivesse acesso aos espetáculos, podendo permanecer o tempo que quisesse a prestigiar os artistas, afinal, as peças aconteciam em praça pública e não se cobrava a entrada. É nesse momento em que estabelece laços com Hermilo Borba Filho, José Laurênio de Melo e Ariano Suassuna. Em 1951, Aloísio Magalhães consegue uma bolsa do governo francês para estudar Museologia no Museu do Louvre, dando assim continuidade a sua formação artística, mas dessa vez em Paris.¹²⁹

Um ano após o seu retorno, ingressou n’*O Gráfico Amador*, uma mistura de atelier gráfico e editora, dedicado à arte gráfica, à tipografia e a impressão de livros.¹³⁰ Neste importante espaço de sociabilidade cultural do Recife, Aloísio exerceu as

¹²⁷ O autor foi aluno de Aloísio Magalhães na ESDI e seu estagiário no escritório de design que mantinha no Rio de Janeiro, em 1965.

¹²⁸ Aggeu era irmão de Agamenon Magalhães, braço direito de Getúlio Vargas (PTB). Agamenon Magalhães foi por duas vezes governador de Pernambuco, sendo a segunda vez de forma eleitoral, pelo PSD.

¹²⁹ MELO, José Laurênio. “Aloísio e o TEP”. In: SOUZA LEITE, J. (org.), *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, pp. 29-35.

¹³⁰ CLAUDIO, José. “O Atelier 415”. In: SOUZA LEITE, J. (org.), *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, p. 46.

atividades de ilustrador, gravador e tipógrafo.¹³¹ Com a bagagem adquirida, foi convidado a lecionar na *Philadelphia Museum School of Art*, para que pudesse mostrar aos alunos um mundo novo, a partir de sua formação autodidata. Ao retornar ao Brasil, tornou-se um dos fundadores da primeira Escola Superior de Desenho Industrial da América Latina – a ESDI, tendo anteriormente participado de outras experiências na área¹³². No decorrer desses anos, desenvolveu seu trabalho como artista plástico, participando de exposições nacionais e internacionais, dentre as quais figurou a série “Cartemas”¹³³, sua obra mais conhecida.

Durante os anos 1960-70 teve forte atuação como designer, mantendo seu escritório¹³⁴ no Rio de Janeiro até sua ida definitiva para Brasília, quando finalmente adentrou o campo político. Criou a identidade visual de importantes empresas e bancos, como Unibanco (1964), Light (1966), Souza Cruz (1971), dentre outras. Atuou, sobretudo, na criação da identidade visual de grandes empresas estatais e ministérios, como o do Ministério das Relações Exteriores (1966), o da Vale do Rio Doce (1967), da Petrobrás (1970). Criou o símbolo do IV Centenário do Rio de Janeiro (1964), onde seu trabalho foi o escolhido entre 500, o da Fundação Bienal de São Paulo (1965), desenhou as notas de Cruzeiro (1966), o símbolo da campanha para a Copa do Mundo (1969) e do Sesquicentenário da Independência (1971), dentre outros.¹³⁵

O CNRC teria sido a interseção entre a área do Design e da Política, e foi da sua importante atuação como designer que esta experiência se fez possível. Toda a visibilidade adquirida durante esses anos possibilitaram a Aloísio Magalhães um maior espaço de negociação com pessoas influentes, de diferentes “territórios”, possibilitando sua aproximação a Severo Gomes e a Wladimir Murtinho¹³⁶.

¹³¹ WEINSTEIN, Flávio. *Artes gráfica e renovação cultural: A presença d'O Gráfico Amador no cenário cultural do Recife (1954-1964)*. I Seminário brasileiro sobre Livro e História editorial. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2004.

¹³² Em 1961 participou como professor num curso de experimentação tipográfica no MAM-RJ, onde ministrou aulas com Alexandre Wollner. Já em 1962 os dois também atuaram num curso de gráfica.

¹³³ Cartemas era o nome dado aos trabalhos que Aloísio fazia utilizando cartões postais com paisagens de diversos lugares, como dos Países Baixos, da Amazônia, de Londres, ou de Caatinga. Os cartões eram sobrepostos causando uma sensação de *Gestalt*.

¹³⁴ O escritório sofreu modificações em seu nome ao longo dos anos, passando por MNP (Magalhães+Noronha+Pontual), AMPV (Aloísio Magalhães Programação Visual), AMPVDI (Aloísio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial) e PVDI, nome atual, onde foram suprimidas as iniciais de Aloísio. Maiores informações nos capítulos “O escritório Magalhães+Noronha+Pontual e sua transformação em PVDI” e “No escritório, com Aloísio” do livro “A herança do olhar”.

¹³⁵ Sobre seus projetos na área do design ver “Aloísio designer de sinais” e “Os projetos”.

¹³⁶ Fragmentos encontrados no jornal do Brasil indicam uma relação já antiga entre o embaixador e o designer. A própria revista *Visão* afirma que o projeto do CNRC já vinha sendo debatido entre eles havia 10 anos. Fora isso, em 1966, Aloísio cria símbolo do Ministério das Relações Exteriores, ganha concurso

Em artigo destinado a pensar na relação estabelecida entre a criação do CNRC e a concepção de Brasília, a nova Capital Federal, Zoy Anastassakis retoma a tese de Souza Leite, de que havia sido durante a visita feita por Aloísio Magalhães e pelo designer Eugene Feldman¹³⁷, quando de sua construção, que Magalhães teria contatado a ideia de projeto, e dessa conjunção, a atuação no campo da cultura se daria naturalmente. Seria na nova Capital que “o encontro das artes com o social [se daria], não artificialmente, mas no sentido mais real possível. Brasília é a realização concreta de uma representação do Brasil, para o todo da população”.¹³⁸

Na concepção de Souza Leite, da mesma forma que Brasília representou uma modificação no país, interiorizando o território e fazendo daquela cidade um projeto de governo de Juscelino Kubitscheck, sua construção transformou também Aloísio, que de sua atividade como artista passa à busca pelo design. “(...) a partir de Brasília, seu trabalho vai revelar outro aspecto: seu gesto livre de artista é incorporado a uma sistematização geométrica e modular que o design lhe solicitará dali por diante, ao menos por algum tempo.”¹³⁹

Anastassakis pretendeu ressaltar o impulso de transformação nacional a que podemos vincular a edificação de Brasília. No entanto, a autora compreende a concepção do CNRC, por Magalhães, Gomes e Murtinho, como um projeto *comum aos três*, que “a partir de sua(s) experiência(s) na capital-federal, e em função de suas trajetórias profissionais pessoais, conceberam um *projeto comum*, que partia da ideia de Brasília para ampliá-la, deslocando suas premissas básicas para o campo da produção cultural”¹⁴⁰(Grifos nossos).

Embora entendendo a importância de Brasília como um espaço de confluência cultural, que abrigaria perfeitamente bem a proposta do CNRC, vejo neste encontro uma necessidade estrutural, onde três *visões* “distintas” unir-se-iam como força política, dando caráter múltiplo ao CNRC. Na perspectiva de Severo Gomes – e em oposição ao impacto que a capital havia causado a Aloísio – “embora esta não fosse uma cidade

fechado para o desenho das cédulas do cruzeiro novo, concurso em que Wladimir Murtinho compunha a comissão julgadora.

¹³⁷ Designer americano que foi uma espécie de tutor para Aloísio Magalhães durante a sua estadia na Filadélfia, ensinando ao pernambucano diversas técnicas de impressão em offset.

¹³⁸ SOUZA LEITE, J. apud ANASTASSAKIS, Zoy. *Por que Brasília? O CNRC como uma equivalente cultural da capital federal brasileira*. I International Conference of Young Urban Researches, 2007c. p, 8.

¹³⁹ SOUZA LEITE, J. *Aloísio Magalhães, aventura paradoxal no design brasileiro. Ou, o design como instrumento civilizador?* Tese de Doutorado apresentada ao PPCIS/UERJ. Rio de Janeiro, 2006, p.242.

¹⁴⁰ ANASTASSAKIS, Zoy, op. cit, 2007c, p. 15.

propícia ao desenvolvimento do desenho industrial, nada impediria que dali se fizesse o levantamento sobre o que existe no país quanto à matéria”.¹⁴¹

2 O CNRC e sua metodologia – funções e intenções

Apesar das diferentes expectativas quanto ao funcionamento do CNRC, o seu *Convênio de estruturação*, assinado em 2 de Agosto de 1976, daria forma à proposta. Após um ano de trabalho conjunto para refletir sobre uma metodologia básica e viável para o projeto, alguns pontos seriam acordados.

O convênio que trataria do suporte técnico e financeiro à consolidação do Projeto 01.01.15, do MIC/STI, para a implantação do CNRC, apresentaria em sua primeira cláusula os objetivos do programa: “a realização de estudos, pesquisas, planos e programas, visando estabelecer um sistema nacional básico, a ser empregado na descrição e na análise da dinâmica cultural brasileira.”¹⁴² Suas principais características seriam

- a) adequação às condições específicas do contexto cultural do país;
- b) abrangência e flexibilidade na descrição dos fenômenos que se processam em tal contexto, e na vinculação dos mesmos às raízes culturais do Brasil;
- c) explicitação do vínculo entre o embasamento cultural brasileiro e a prática das diferentes artes, ciências e tecnologias, objetivando a percepção e o estímulo, nessas áreas, de adequadas alternativas regionais.¹⁴³

Entre 1975, período de início dos trabalhos, e 1978, quando é assinado um termo aditivo ao convênio, o Grupo de Trabalho desempenhou sua função ao elaborar inúmeros projetos acerca da temática da referência cultural – 27 projetos seriam iniciados, dos quais 8 já estariam concluídos e 19 encontrar-se-iam em andamento –, sendo organizados em quatro grandes áreas: Artesanato, Levantamentos socioculturais, História da Tecnologia e da Ciência no Brasil e Levantamentos de documentação sobre o Brasil.¹⁴⁴

¹⁴¹ “Para a defesa da cultura”. Revista *Visão*, 24/02/1975, p. 18.

¹⁴² CNRC. *Convênio de estruturação do CNRC*. Rio de Janeiro: COPEDOC/IPHAN-DF, 1976, p. 2

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ CNRC. *Proposta de Termo Aditivo ao Convênio para a Consolidação do CNRC*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, Abril de 1978, p. 25.

Para o período do *Termo Aditivo*, as novas orientações seriam

- Vincular os estudos e documentações que se realizam a uma compreensão mais específica da presente produção cultural brasileira.
- Compreender em profundidade os processos e produtos da cultura nacional, assim como apreender a sua inter-relação com o contexto de que provêm, e com as circunstâncias que os transformam.
- Desenvolver uma metodologia de referenciamento capaz de dar conta da inter-relação e, assim, da especificidade do objeto de registro.¹⁴⁵

Imbuídos pela experiência adquirida, um novo posicionamento seria adotado pelos pesquisadores do Centro. O trabalho passaria a ser desenvolvido em diferentes etapas, tornando-se meta da equipe atingir cada uma delas. No Relatório Técnico 21 (30/06/1977), seria definida essa nova linha de atuação do CNRC, que partiria da *captação* das mais relevantes vertentes culturais brasileiras; da *memorização* do que havia sido captado, “a ser utilizado como fonte de aprendizado, de reflexão e de referência”; do *referenciamento*, “adequado à metodologia descritiva e analítica adotada pelas pesquisas do CNRC e aos modos de documentação experimentados para um mais apropriado registro dos fatos e processos captados”; e da *devolução* de todo o esforço de pesquisa, não apenas ao grande público, como também aos grupos diretamente afetados pelos estudos.¹⁴⁶

O *Termo Aditivo* (16/10/1978), documento que levaria a incorporação do CNPq e do Banco do Brasil como signatários do convênio, passaria anteriormente pela anuência de todos os representantes do GT em forma de projeto, onde era explicitado o trabalho desempenhado pelo CNRC até aquele momento. Todo o processo, desde os convênios específicos firmados entre o CNPq e a FCDF (03/08/1977) e o Banco do Brasil com o CNRC (12/08/1977), até a assinatura do termo entre todos os envolvidos, levaria mais de um ano. A complexidade estava nos esforços em se definir uma metodologia que auxiliasse na futura institucionalização do Centro.

Em carta destinada a Aloísio Magalhães, em março de 1976, Fausto Alvim Jr. – então coordenador da Área de Sistema de Ciências Exatas – apresenta algumas ponderações quanto ao alcance do CNRC e das suas aquisições durante os nove meses de funcionamento. Fausto Alvim, Matemático da UNB que fora designado ao cargo como responsável pelas pesquisas relativas à criação do banco de dados com as

¹⁴⁵ Ibidem, p. 3.

¹⁴⁶ CNRC. *Considerações sobre o programa de trabalho para o termo aditivo ao convênio de 1976 para a estruturação definitiva do CNRC*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, s.d., p. 1.

Referências Culturais brasileiras, e posteriormente como coordenador do Centro, esclarece algumas dificuldades encontradas durante o período de organização metodológica.

Este banco de dados, que como previsto no artigo da revista *Visão* de 1975 – “Para a defesa da cultura” – poderia ser acessado por grupos interessados nas raízes culturais do país, se tornaria uma ferramenta restrita aos pesquisadores do CNRC. No centro de computação – “extremamente flexível, com o uso de máquinas pequenas e de baixo custo” –, a memória seria “construída com sugestões de pesquisa avançada em linguística computacional”, contando com uma série de “elementos sensores”, onde, por motivos técnicos, “manipularia diretamente matéria verbal”, composto por textos e arquivos periféricos – “fotográficos, cinematográficos, de fitas magnéticas; de microformas; etc.”.¹⁴⁷

Assim sendo, o retorno desta informação ao usuário se daria por via indireta, “mediante a utilização de assessoria do CNRC em empreendimentos diversos, como em desenho industrial, arquitetura, setores de planejamento, etc.” ou por vias de divulgação mais imediata, como “exposições itinerantes, ou mesmo com o auxílio de um ‘museu’ adequadamente construído, onde seriam capitalizados meios de acesso à memória central e técnicas especiais de exibição”.¹⁴⁸

Frente a todas essas demandas, Fausto Alvim Jr. afirma a necessidade de uma “certa estabilidade institucional” para o desenvolvimento do projeto, esta que só seria possível se “vinculada à viabilidade econômica do CNRC”, com recursos seis a sete vezes superiores aos aplicados pelo GT entre 1975 e 1976.

No entanto, no desfecho da carta, suas expectativas contradizem os seus planos.

“Estou a supor, todavia, que ainda não seria exagerado o volume de material coletado; que a manipulação de tais informações seria manual e não computadorizada; que a sede física do núcleo de trabalho do CNRC continuaria na Universidade de Brasília; que os esforços seriam concentrados no conteúdo do projeto do CNRC, com o mínimo de gasto para apoio periférico”.¹⁴⁹

Diferente do que havia sido previsto por Aloísio Magalhães na primeira exposição contundente sobre a atuação do Centro, o uso da documentação iconográfica,

¹⁴⁷ CNRC. *Comentários sobre o funcionamento do Grupo de Trabalho para o projeto do CNRC* (Carta de Fausto Alvim a Aloísio Magalhães). Brasília: COPEDOC/IPHAN-DF, 17 de março de 1976, p. 2.

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 4.

“mais neutra e suscetível a um maior número de leituras”¹⁵⁰, não seria fácil. Fausto Alvim Jr. estava certo quanto aos rumos do projeto. Investindo menos nos suportes e mais nas parcerias, o CNRC se desenvolveria em moldes mais simples, porém, mais vantajosos para a sua instalação e dimensionamento.

2.1 Os projetos

Com o grande apoio que passaram a ter, a equipe aumentou e os projetos se diversificaram. Para o desenvolvimento da proposta foram criadas algumas estratégias que possibilitariam o “referenciamento” das diferentes manifestações culturais. Um dos aspectos mais relevantes nos trabalhos desenvolvidos pelos CNRC se relacionava a importância da dinâmica cultural para a compreensão dos processos culturais. Com esta finalidade, os pesquisadores deveriam ir a campo para que pudessem conhecer a realidade da comunidade a ser estudada.

Os projetos eram desenvolvidos em suas áreas de atuação e contavam também com profissionais que não estavam diretamente vinculados ao CNRC, que atraídos por um guichê localizado nas instalações do Centro, poderiam compartilhar seus “projetos culturais pouco ortodoxos”.¹⁵¹ As equipes se deslocavam até as áreas onde se encontravam os bens que seriam estudados e, desse contato, desenvolvia-se o material da pesquisa. A *captação* era variada, contando com depoimentos, fotos e etc.

O Relatório 12 (22/06/1976), que tange a ocupação do CNRC de junho de 1975, até maio de 1976, apresenta parcialmente as atividades e conceitos desenvolvidos no período. Neste documento podemos compreender como se organizava o Centro, sua equipe, as coordenadorias e seus projetos. Tratando-se do período de instalação do Centro, onde se verificaria “a viabilidade de um organismo capaz de estabelecer um sistema referencial básico, a ser empregado na descrição e na análise da dinâmica cultural brasileira”¹⁵², este relatório tinha o objetivo de garantir a relevância dos trabalhos desenvolvidos até então.

Afirmando a importância do Centro, neste relatório é destacada a grande procura ao CNRC por diversas entidades e pesquisadores em busca de “assessoria e de apoio a projetos dos mais relevantes, desde o levantamento de história oral de Brasília até o

¹⁵⁰ “Para a defesa da cultura”. *Visão*, 24/02/1975, p. 24.

¹⁵¹ FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 3. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ; MinC – IPHAN, 2009 (1997), p. 146.

¹⁵² CNRC. *Relatório 12*. Recife: FUNDAJ, 1976, p. 2.

traçado do perfil cultural do Estado de Alagoas.” Ao aceitarem o desafio, “colheram-se subsídios para o projeto do CNRC, colecionou-se um material precioso e prestou-se um não trivial serviço à sociedade”. Do material adquirido durante o estudo da cerâmica utilitária de Amaro, em Tracunhaém (PE), o grupo obteve

“550 fotos e 4 horas de depoimento oral, descrevendo em detalhes o trabalho do artesão. Não apenas foi assim documentado um precioso processo de produção de utensílios importantes para a comunidade, como também o material recolhido poderá servir para a montagem de diversas experiências (em indexação e análise; em desenho de objetos de barro e seu processamento, etc.)”.

Dos projetos presentes neste relatório figuram, além deste estudo, a exposição “O Rio – As Carrancas do São Francisco”, a exposição volante “D. Pedro II e seu Tempo” a elaboração de um “Thesaurus para cultura brasileira” – referente à plataforma de pesquisa que se pretendia criar no CNRC –, e a organização sobre embasamento cultural e desenvolvimento científico e tecnológico para a XXVIII Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (Brasília, 7 a 14 de Julho de 1976).

Posteriormente, se desenvolveriam também os levantamentos socioculturais sobre o Complexo Cloro-químico de Alagoas, em Maceió, e o Complexo Industrial-Portuário de SUAPE, em parceria com a SUDENE e as respectivas secretarias de Planejamentos desses Estados. Também consta no documento a investigação sobre a Cultura do caju.¹⁵³

É neste momento que o grupo expõe a adoção de três diferentes premissas para a execução das propostas. A primeira, e mais importante, reflete sobre a importância de se compreender a cultura, não como um fenômeno isolado, mas em “interação com as diversas áreas da atividade humana”.

Como desdobramento da primeira, a segunda representa uma crítica clara às definições estáticas da cultura, muito comum, por exemplo, entre os folcloristas, que promoviam o “mero levantamento e classificação de repertórios”.¹⁵⁴ O grupo defendia a necessidade de se “ênfatizar os aspectos dinâmicos do processo cultural”, compreendendo nesta ação, os fatores no presente, no passado, como também suas eventuais projeções no futuro. Quanto à polêmica, Maria Cecília Londres Fonseca afirma que o CNRC se colocava realmente como uma “crítica à visão romântica”, que predominava entre os folcloristas ou “aos objetivos pragmáticos e assistencialistas dos

¹⁵³ Ibidem, pp. 2-3.

¹⁵⁴ Os grupos folcloristas não são diretamente indicados no relatório como responsáveis por essas práticas. (Ibidem, p. 5.)

programas de incentivo ao artesanato”. O posicionamento do órgão ilustrava a procura por uma nova abordagem, “a tentativa de lançar um novo olhar sobre os processos culturais”.¹⁵⁵ Neste sentido, ao invés de “engessarem” as práticas, valorizando o que seria tradicional a elas, buscavam dinamizá-las. No caso do artesanato, Aloísio dizia ser necessário “ver o nível de complexidade em que está, qual é o desenho do próximo passo e dar o estímulo para que ele [artesão] dê esse passo.”¹⁵⁶ Esta atuação estava de acordo com um dos princípios do centro, da elaboração dos indicadores sociais que seriam tomados como instrumento para um desenvolvimento harmonioso.¹⁵⁷

A última, indicada posteriormente por Maria Cecília Londres como a mais controversa, apontava que os componentes culturais se explicitariam de forma espontânea, onde, “tal como, num exame do trabalho do garimpeiro, o minério procurado é afinal descoberto como peça ativa de uma estrutura dinâmica”.¹⁵⁸ Segundo a autora, e antiga funcionária do CNRC, a ausência de um método pré-definido de análise, deixavam inseguros os grupos acadêmicos, que duvidavam da proposta do Centro, considerando-a pouco rigorosa. Outro problema era a desconfiança quanto aos convênios firmados pelo Centro, principalmente quando se tratava de sua relação com setores do Governo autoritário.¹⁵⁹

No Relatório 21 (30/06/1977), quando se faz uma nova exposição sobre o andamento do programa, o órgão tornou pública a elaboração de 25 projetos, com um pequeno resumo sobre cada um deles. Como é exposto em sua redação, os trabalhos desenvolvidos não contariam necessariamente com uma conclusão, “Executada sua fase de captação, poderá – por exemplo – passar a atuar nas dinâmicas da memorização ou da devolução, embora os esforços específicos para sua realização física já tenham sido concluídos”.¹⁶⁰ Era possível que o mesmo projeto transitasse, ao mesmo tempo, por diferentes etapas daquelas previstas pelo Centro – Captação, Memorização, Referenciamento e Devolução.

As atividades do Centro poderiam ser divididas, neste momento, em seis grandes categorias: Artesanato, Levantamentos socioculturais, História da Tecnologia e da

¹⁵⁵ FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 3. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ; MinC – IPHAN, 2009 (1997), p. 147.

¹⁵⁶ MAGALHÃES apud FONSECA (Idem).

¹⁵⁷ FONSECA, Maria Cecília Londres. “O Centro Nacional de Referência cultural: A contemporaneidade do pensamento de Aloísio”. In: SOUZA LEITE, J. (org.), *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, p. 231.

¹⁵⁸ CNRC. *Relatório 12*. Recife: FUNDAJ, 1977, p. 5.

¹⁵⁹ FONSECA, Maria Cecília Londres, op. cit., 2003, p. 232.

¹⁶⁰ CNRC. *Relatório 21*, Recife: FUNDAJ, 1977, p. 4.

Ciência no Brasil, Documentação brasileira no Brasil, Documentação brasileira no exterior e Editoração. Havia também um último grupo – *Diversos* –, com os projetos que não se encaixavam nos já determinados.

Ao apontar os projetos que tiveram continuidade após a fusão do CNRC ao IPHAN, Maria Cecília expõe uma lista de trabalhos que, possivelmente, foram aqueles de maior repercussão para o Centro durante os seus quatro anos de funcionamento. Servindo como referência para as mudanças nas políticas patrimoniais no país, projetos como “Estudo Multidisciplinar do Caju”, que abordava a importância dessa fruta para a cultura Nordestina e brasileira em diferentes aspectos, fosse por suas propriedades nutricionais, como pela sua “presença na iconografia e no imaginário brasileiro”, teria antecipado temáticas como “a proteção dos recursos genéticos e dos conhecimentos tradicionais a eles associados e, em última instância, a indissociabilidade das dimensões material e imaterial, natural e cultural, no trato das questões relativas tanto ao meio ambiente como ao patrimônio”.¹⁶¹

A instalação do “Museu ao Ar livre de Orleans”¹⁶², em Santa Catarina, que continha o maquinário e documentação relativa à imigração italiana durante o século XIX, “constituiu a base para o inventário do saber-fazer”, pois neste período de captação foi documentado todo o processo de montagem e desmontagem das peças por meio de fotografias e, do artesão responsável por fazê-lo, foi colhido o depoimento, para que fosse assegurada a memória de seu funcionamento. A mesma metodologia auxiliou também os projetos “A cerâmica de Amaro de Tracunhaém” e a “Tecelagem Popular no Triângulo Mineiro”.¹⁶³

Um projeto que, de acordo com a autora, representou a visão heterodoxa de Aloísio quanto ao artesanato, intitulou-se “Fabricação e Comercialização de Lixeiras – Um Artesanato de Transformação”. Nesta pesquisa, deixava-se de lado a ideia de que o artesanato deveria estar relacionado “com contextos rurais, arcaicos, parados no tempo”, chamando a atenção para a inventividade do povo, ao focar a utilização de “objetos

¹⁶¹ FONSECA, Maria Cecília Londres. “O Centro Nacional de Referência cultural: A contemporaneidade do pensamento de Aloísio”. In: SOUZA LEITE, J. (org.), *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, p. 235.

¹⁶² Desdobramento do projeto “Indústrias Familiares dos Imigrantes em Orleans”, iniciado em meados de 1977.

¹⁶³ FONSECA, Maria Cecília Londres, op. cit, 2003, p. 236.

industriais produzidos industrialmente mas já desprovidos de valor como mercadoria” para a fabricação de lixeiras.¹⁶⁴

No programa de “Levantamentos Socioculturais”, dois projetos se desenvolveram de maneira bastante próxima do que veio a ser a “Avaliação de impacto Ambiental, instrumento central da Política Nacional de Meio Ambiente instituída pela lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981”. O “Levantamento Ecológico e Cultural das Lagoas Mandaú e Manguaba”, em Alagoas e o “Levantamento Ecológico e Cultural do Complexo Industrial-Portuário de Suape”, em Pernambuco, que deveriam sanar o impacto dessas grandes construções sobre o meio-ambiente e sobre a comunidade local, não obtiveram o êxito esperado. Maria Cecília afirma que “as boas intenções que haviam movido as solicitações encaminhadas ao CNRC não se traduziram em força política suficiente para sustentar os custos das adaptações dos projetos indicados pelos estudos coordenados pelo CNRC”.¹⁶⁵

A autora aponta outros projetos que foram iniciados no CNRC e deram origem a importantes programas desenvolvidos posteriormente pela Fundação Nacional Pró-Memória. O “Indexação de Microfilmagem da Documentação em Depósito no Museu do Índio” e o “Artesanato Indígena no Centro-Oeste” foram integrados à área de “Etnias e Sociedade Nacional” da FNPM, e os trabalhos sobre cultura e educação, desdobramento do projeto de Tracunhaém, que originaram o “Projeto Interação”.¹⁶⁶

Em minha análise, procuro refletir sobre os projetos que maior proximidade estabeleceram com questões relativas à modernidade e que nos possibilitam compreender os interesses conflitantes e angústias trazidos à tona pelo desenvolvimento naquele período.

2.1.1 *Inter-relacionamentos: novos olhares sobre os projetos do CNRC*

Durante o século XX o Brasil atravessou um período de industrialização muito forte. Este processo não foi natural, sendo impulsionado por diversos acontecimentos ligados ao contexto internacional, que viabilizaram no país um projeto desenvolvimentista. A Primeira Guerra Mundial é o grande marco das mudanças na estrutura econômica brasileira. Renato Lemos afirma que apesar de não haver consenso

¹⁶⁴ Ibidem, p. 237.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 237-238.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 238.

na historiografia quanto ao impacto do conflito, há fortes indícios de que foi um momento de crescimento acima da média.

“Independente de se tratar de um ‘surto’, ‘espasmo’ ou ‘fase do processo industrializante’, o fato é que a comparação entre os dados dos censos de 1920 e o de 1940 – não se procedeu o recenseamento na década de 1930 – indica poderosas linhas de transformação na base da sociedade brasileira. A participação da agricultura e da indústria no PIB se aproximou do equilíbrio, que seria rompido em fins da década de 1960, em favor da segunda. O peso das populações rural e urbana na população total evoluiu segundo o mesmo padrão. Diversificação econômica no sentido da indústria e deslocamento demográfico rumo às cidades médias e grandes resultaram em reorientação do processo de urbanização. O Brasil adentraria a década de 1970 com um perfil urbano-industrial definido”.¹⁶⁷

De acordo com Lemos, em fins da década de 1940, o Brasil inseria-se no novo modo de acumulação do capitalismo mundial. Corporações oligopolistas deslocavam suas unidades produtivas para os países semi-industrializados, visando potencializar seus lucros, investindo nestes, através de associação com capitais locais e importavam de si mesmas, sistemas de produção e tecnologia defasados. Este processo se intensificaria nas décadas de 1950 e 1960, causando enorme dependência econômica, financeira e tecnológica.

Com o surto industrial, as grandes cidades passavam a não comportar o crescimento. Muitos complexos industriais começaram a se instalar em regiões mais afastadas. O impacto dessas mudanças era sentido por populações ribeirinhas, por famílias que habitavam regiões onde seriam construídas grandes indústrias, ou, onde passariam enormes rodovias e etc. Comunidades inteiras, que ainda viviam num outro Brasil, percebiam os danos que o progresso poderia lhes causar.

Pensando nisso, no programa “Levantamentos Socioculturais” buscava-se o “conhecimento dos processos de transformação sociocultural, especialmente com vistas ao estudo de modelos alternativos de desenvolvimento.”¹⁶⁸ Além dos trabalhos já comentados, que mais propriamente ilustram os interesses desse grupo, pois tratam de comunidades que estavam sofrendo com grandes mudanças estruturais, foram relacionados no Relatório 21 (30/06/1977) o “Etnomusicologia na Área Nordestina”, o “Pantanal Mato-grossense” e o “Cultura Paulista e Renovação Urbana”. Em 1978, entram para a lista o “Tesouro” e o “Estudo da Polêmica da Cultura Brasileira

¹⁶⁷ LEMOS, Renato, Regime político no Brasil pós-64 - uma proposta de periodização, In: XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH, São Paulo, ANPUH, 2011, p.6.

¹⁶⁸ CNRC. *Quadro Sinóptico*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, s/d.

Instaurada pelo Modernismo”. Alguns destes representam perfeitamente a atmosfera desses anos.

O projeto “Pantanal Mato-grossense”, figura no Relatório 21 (30/06/1977), mas desaparece do quadro sinóptico, entregue aos conveniados quando da proposta de um termo aditivo, já em 1978. Com apoio do PRODEPAN – Programa Especial do Desenvolvimento do Pantanal – este estudo previa um levantamento sociocultural da área vizinha à estrada Transpantaneira, que estava em construção. Para tal, a equipe travou contato com fazendeiros no intuito de elaborar um “trabalho de caracterização da economia das fazendas tradicionais pantaneiras”.¹⁶⁹ Aparentemente, o trabalho que ainda estava nesse momento em sua fase preliminar, não teve prosseguimento.

Com apoio financeiro parcial do CNRC e do CEDEC – Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, o projeto “Cultura Paulista e Renovação Urbana” tratava da renovação urbana de um dos mais importantes centros urbanos brasileiros, mais precisamente no bairro do Brás, em São Paulo. Pretendia-se comparar a dinâmica cultural, fruto da primeira industrialização, de “participação intensiva de mão de obra italiana”, com a sua sucessora, de mão de obra quase que exclusivamente nordestina.¹⁷⁰

“O Artesanato” foi um dos mais produtivos programas do CNRC, perdendo em número de projetos apenas para o “Levantamento de Documentação sobre o Brasil”, que menos se relaciona ao presente tema. Em 1978, estavam em diferentes fases de desenvolvimento os projetos “O Artesanato como Referência Cultural”, “Tecelagem Popular no Triângulo Mineiro”, “Artesanato Indígena no Centro-Oeste”, “Cerâmica de Amaro de Tracunhaém”, “Brinquedos Populares do Nordeste”, “Artesanato do Médio São Francisco” e, finalmente, “Fabricação e Comercialização de Lixeiras – Um Artesanato de Transformação”.

A criatividade é quesito comum a todas essas propostas. Ressaltá-la, nesses tipos específicos de artesanato, seria tão interessante para as questões culturais colocadas pelo Centro, quanto para a sua vertente econômica. Além de tentar conhecer e compreender modos de fazer tipicamente brasileiros – ainda desconhecidos –, estes poderiam ser captados e reaproveitados para o bem do produto brasileiro de exportação. Como é possível produzir na adversidade, utilizando materiais baratos, ou reaproveitando aqueles mais caros?

¹⁶⁹ CNRC. *Relatório 21*. Recife: FUNDAJ, 1977, p. 12.

¹⁷⁰ Idem.

“O Artesanato como Referência Cultural” possivelmente funcionou como um projeto piloto para todos os outros, servindo como um guia do que deveria ser avaliado neste programa. Era necessário traçar “uma sistemática ampla para o mapeamento da atividade artesanal no Brasil, [sendo] consideradas suas múltiplas vinculações com as circunstâncias históricas, socioculturais e econômicas do país.”¹⁷¹

Essa ideia envolve também o que Fausto Alvim Jr. conhecia por “Tecnologias Patrimoniais”, uma simbiose entre o programa “O Artesanato” e o “História da Tecnologia e da Ciência no Brasil”. Sobre este último se afirma que

“A defasagem entre a tecnologia de ponta, hoje encontrada no Brasil, e as raízes culturais do país, torna patente a necessidade de se pesquisar e divulgar o que existiu e existe entre nós, no terreno da tecnologia incipiente (proto-tecnologia ou tecnologia artesanal)¹⁷². Pretende-se, assim, a pesquisa de uma vasta e inexplorada região do universo cultural brasileiro, e a conscientização de todo um acervo de história praticamente desconhecido, no momento”.¹⁷³

Neste programa constavam três projetos: “Estudo Multidisciplinar do Caju”, “A Marca Estampada em Folha de Flandres” e “Indústrias Familiares dos Imigrantes em Orleans”. Com trabalhos nas regiões Sul, Sudeste e Nordeste, os estudos relacionavam, a grosso modo, o desenvolvimento econômico por detrás de cada processo.

De acordo com o relatório, o programa se estruturaria em diversos módulos. Esperava-se que, em determinado momento, os projetos particulares propiciassem a “criação de malhas coerentes de *inter-relacionamento*”.¹⁷⁴ A relação entre suas diferentes áreas, foi uma das grandes sacadas do CNRC.

No documento “Considerações sobre o programa de trabalho”, acoplado ao quadro sinóptico, os trabalhos que envolveram alguns dos projetos, dentre eles o “Indústrias Familiares de Imigrantes em Orleans”, levam à seguinte conclusão.

“Como é o caso deste projeto, vários outros encaminhamentos eminentemente técnicos possibilitaram determinadas indagações de caráter histórico, sociológico e antropológico que devem ser perseguidas no interesse de mais específica compreensão do fenômeno cultural estudado”.¹⁷⁵

¹⁷¹ CNRC. *Quadro Sinóptico*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, s/d.

¹⁷² Estas são algumas outras designações para as já referidas “Tecnologias Patrimoniais”.

¹⁷³ CNRC. *Relatório 21*, Recife: FUNDAJ, 1977, p. 5.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ CNRC. *Considerações sobre o programa de Trabalho*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, s/d, p. 5.

Sendo assim, estudos que, previamente, possuíam um interesse específico, tornavam-se ponto de convergência com outros programas e seus projetos, fazendo do quadro sinóptico apenas uma tentativa inicial de organização das pesquisas, contribuindo para a diversificação de abordagens e para a fisionomia interdisciplinar do Centro.

Os mesmos questionamentos levaram também a uma revisão dos “Levantamentos Socioculturais”

“Talvez se revele mais vantajoso para a compreensão das diretrizes da dinâmica cultural brasileira que, neste momento, os estudos a partir desta perspectiva não se realizem como integrados em um programa independente, mas como pesquisas necessariamente complementares às de caráter mais eminentemente científico ou tecnológico”.¹⁷⁶

Apesar da busca por diferentes perspectivas, havia uma dificuldade real em desenvolver um olhar verdadeiramente interdisciplinar sobre os trabalhos. Maria Cecília deixa transparecer em seu depoimento o interesse na interseção de saberes, no entanto, demonstra que, muitas vezes, não se realizava uma interlocução de fato. O projeto da “Tecelagem Popular no Triângulo Mineiro”, um dos que conseguiu alcançar todas as etapas, é um exemplo dessa questão. O projeto, que captou recursos para que fosse feita a devolução (publicação) após a fusão do CNRC com o IPHAN, não foi capaz de integrar os diferentes conhecimentos, cabendo ao leitor, fazê-lo.

“Então a publicação [Tecelagem Popular no Triângulo Mineiro] a gente organizou visualmente em três colunas. Uma coluna, a central, era da análise, vamos dizer assim, do ponto de vista do analista, do cientista social, a descrição; uma coluna era a voz das tecedeiras, relacionada aquilo que estava sendo descrito; e uma coluna eram as fontes históricas, que o Xavier fez uma belíssima pesquisa nos textos dos viajantes, que vários deles mencionavam as tecelagens dos lugares por onde eles andavam. Então ficou um cruzamento muito interessante em termos de exatamente você conseguir resumir num único texto, numa única página, diferentes planos, diferentes momentos de uma informação”.¹⁷⁷

Maria Cecília, oriunda da Teoria Literária, identifica nessa maneira de expor o texto o conceito de *dialogia* presente na análise de Mikhail Bakhtin, onde seria possível reconhecer as diferentes vozes nesse processo. A maneira de expor o conteúdo não se dava de forma impensada e, neste caso, estava relacionada à visão da autora.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ FONSECA, Maria Cecília Londres. Depoimento à autora. Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 2014, p. 7.

3 Os intelectuais do CNRC – interação e busca por interdisciplinaridade

Valorizando as diversas partes envolvidas nos projetos, e criando uma metodologia para lidar com tantas vertentes, o grupo formado pelos pesquisadores do CNRC se fundia ao ideal próprio do espaço que fora definido. A interdisciplinaridade e a interação eram importantes objetivos para uma versão dinâmica do bem cultural.

Como já apresentado, inicialmente, na cúpula do CNRC estavam as figuras de Wladimir Murtinho, Severo Gomes e Aloísio Magalhães, cada um com uma perspectiva. Após o início dos trabalhos, Aloísio tornou-se o personagem central daquela trama, não por uma questão de destaque, mas porque ele sempre fora o grande entusiasta do ambicioso projeto. Como relatado à revista *Visão*, aquele era um projeto em que ele vinha trabalhando havia 10 anos.

Sob aquela figura, e não menos importantes, estavam os nomes que levavam o projeto adiante. Além de Aloísio como Coordenador Geral, o CNRC, em 1977, contava com Fausto Alvim Jr. na Coordenadoria Adjunta e com cinco Coordenadorias de Área. Fausto, além da Coordenadoria Adjunta, comandava a Área de Sistemas e Ciências Exatas. De acordo com Clara Alvim, Fausto, que era Bacharel em Matemática pela UnB, Ph.D. em Matemática pela Universidade de Londres e Professor adjunto da UnB, foi figura central na idealização do Centro.

“Naquela época, você tem que lembrar também de uma coisa muito curiosa, na verdade, aqui em Brasília, ele era a única voz que já anunciava que tudo ia mudar a partir do computador, da informática. Quando as pessoas nem sonhavam que tudo que está acontecendo podia acontecer, ele desde o início... Toda a questão da referência cultural está ligada a essa cabeça dele de prever tudo, com a velocidade que ia acontecer, e prevenir que a gente tinha que se preparar, e tinha que organizar uma base capaz de recolher o que ele chamava de referência. Isso era uma coisa muito...que ele ficava por detrás de Aloísio fornecendo os elementos”¹⁷⁸.

À frente da Área de Indexação e Documentação estava Cordélia Robalinho Cavalcanti, que era Bacharel em Biblioteconomia pelo Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, Diretora do Centro de Documentação da

¹⁷⁸ ALVIM, Clara de Andrade. Depoimento à autora. Brasília, 09 de abril de 2014, p. 3.

Câmara dos Deputados e Professora Titular da Universidade de Brasília. Coordenando a área de Ciências Humanas estava George de Cerqueira Leite Zarur, Bacharel em Ciências Econômicas pela UnB, Mestre em antropologia Social pelo Museu Nacional - UFRJ e Ph.D. em Antropologia pela Universidade da Flórida. Clara de Andrade Alvim era a responsável pela Área de Artes e Literatura e era Bacharel em Línguas Neolatinas pela UFRJ e Livre Docente em Literatura Brasileira pela PUC-RJ. Por fim, Cláudio Renato Weber Abramo, que chefiava a Área de Editoração e era Bacharel em Matemática pelo Instituto de Matemática e Estatística da USP. O Centro também possuía uma equipe técnico-científica, contando, neste momento, com 10 membros de diferentes áreas de atuação.¹⁷⁹

Todos ali contribuía para aquele projeto experimental que ia aos poucos se delineando. Em meio a diferentes visões, Aloísio atuava como um grande catalisador, dando ao Centro uma feição mais uniforme e de fácil compreensão. Clara de Andrade Alvim expõe algumas características do coordenador do CNRC: “Aloísio era um cara muito aberto, você já deve ter ouvido falar que ele era absolutamente encantador, ele tinha um charme extraordinário e era capaz de desenvolver uma argumentação fantástica”.¹⁸⁰ Não muito diferentes são os comentários feitos por Maria Cecília Londres Fonseca. Todas as duas atentam para a liberdade dada por Aloísio para o desenvolvimento dos projetos. Segundo Maria Cecília “o que mais [lhe] fascinou no CNRC foi exatamente esse clima de experimentação, esse clima de querer abrir uma janela, uma atividade nova em relação à cultura”.¹⁸¹

4 A modernidade: a importação de modelos externos e o achatamento do mundo

O Centro, ao incluir a população dos pequenos centros urbanos, ou mesmo do campo, em sua busca por um *desenvolvimento harmonioso*, atuaria de forma pioneira no

¹⁷⁹ CNRC. *Relatório 21*, Recife: FUNDAJ, 1977, p. 24-26.

Faziam parte da equipe técnico-científica: Ana Maria Tapajós (Bacharel em Biblioteconomia – BN-RJ), Caetano Ernesto Pereira de Araujo (Bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Sociologia – UnB), Elza Maria Ferraz Barboza (Mestre em Ciência da Informação), José Carlos Barboza e Oliveira (Engenheiro – USP), José Jorge de Carvalho (Técnico em Musicologia), Luis Felipe Perret Serpa (Bacharel em Física – UFRJ), Maria Cecília Garcia Londres (Mestre em Teoria Literária – UFRJ), Newton de Góes Horta (Bacharel em Matemática – UnB), Regis Duprat (Bacharel em História – USP/ Doutor em Musicologia – UnB) e Rita Laura Segato de Carvalho (Técnica em Musicologia).

¹⁸⁰ ALVIM, Clara de Andrade. Depoimento à autora. Brasília, 09 de abril de 2014, p. 2.

¹⁸¹ FONSECA. Maria Cecília Londres. Depoimento à autora. Rio de Janeiro, 28 de Fevereiro de 2014, p. 2.

setor cultural. Do ponto de vista inicial, a proposta era de encontrar nas diferentes regiões – e não apenas no eixo Rio-São Paulo, já muito *descaracterizado* – exemplos culturais que pudessem amparar o nosso mercado com boas e novas ideias e uma identidade cultural forte. Sempre apoiado na visualidade, Aloísio assim define a sua concepção: “a imagem que eu tenho é de um grande tapete verde, muito rico, cheio de manifestações latentes que ainda não foram descobertas. E a gente fica muito preocupado em achar que São Paulo ou Rio de Janeiro seja o Brasil”.¹⁸²

Segundo Aloísio Magalhães,

“O que o CNRC tem de novidade é tentar uma visão cultural integrada às formas que são tipicamente de criatividade, de comportamento, como formas de produto, ou seja, de dinâmica de fazer objetos, de entrar na economicidade da família, do grupo social, enfim, a tentativa de uma visão de conjunto, dos fenômenos sociais criativos e econômicos.”¹⁸³

A identidade estava fatalmente relacionada à noção de autenticidade, mas a aposta do grupo era em dar tratamento *dinâmico* ao bem cultural. Essa busca por características próprias remetia ao processo que Aloísio Magalhães chamava de *achatamento do mundo*. Em seu entendimento,

“A descaracterização cultural se torna cada vez mais grave em virtude, principalmente, do avanço das comunicações, que provoca a absorção, por parte dos povos mais pobres, de valores de países mais desenvolvidos. E, se isso acontece em culturas antigas e tradicionais, as mais recentes ou em formação são ainda mais vulneráveis”.¹⁸⁴

Outra preocupação dizia respeito ao processo de industrialização pelo qual o Brasil e muitos outros países vinham passando. O desenvolvimento desordenado do país contribuiria para este *achatamento*, culminando na “perda ou diminuição de caracteres próprios das culturas.”¹⁸⁵

Aloísio não se mostrava satisfeito com as influências sobre a cultura e a sociedade brasileira da forma como estava sendo feita, mas ele reconhecia a importância da modernização para os países “novos e pobres”, como era o caso do Brasil. Entendia que “a aceleração do nosso processo de desenvolvimento é inevitável, é inevitável a cópia e a absorção de modelos, e inevitável porque o mundo não pode parar e uma

¹⁸² “Centro Nacional de Referência Cultural: Um projeto para evitar o massacre”. *Correio Brasiliense*, 24/07/1977.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ “Em defesa da cultura”. *Jornal da Tarde*, 15/09/1975, p. 24.

¹⁸⁵ “Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural. O produto brasileiro começa a ter desenhada a sua fisionomia”. *O Globo*, 05/01/1977.

nação não pode isolar-se das outras”.¹⁸⁶ Era necessário que o país se desenvolvesse sem que houvesse muitos danos aos “valores próprios da nação” – “nós inevitavelmente temos que absorver – inoculando uma vacina da adequação dessas alterações à verdade e autenticidade do perfil cultural da nação.”¹⁸⁷

Esse cenário era essencial para a compreensão das propostas do CNRC e lhe dava credibilidade, devido a real necessidade de algum tipo de intervenção sobre aquele processo. Contando com projetos de diferentes características e enfoques, o CNRC estabelecia também grande base de apoio, ao acrescentar em sua “receita” cada aspecto conflituoso do período.

Se por um lado, os diferentes enfoques de Gomes, Murtinho e Magalhães pareciam fragmentar o projeto em zonas de interesse, por outro devemos reconhecer que a busca por identidade dava coesão à proposta e era seu ponto chave. Em linhas gerais, aqueles primeiros interlocutores, que podemos reconhecer como operacionais, saem de cena. É possível, através dos depoimentos, perceber que Severo Gomes foi apenas o impulsionador de um projeto que ele considerava indispensável, pois ideologicamente, representava seus anseios, mas ele não acompanhou efetivamente as atividades do CNRC. Murtinho atuava mais fortemente sobre o Centro, mas num programa em específico, conduzindo toda a parte de documentação sobre o Brasil.

Anastassakis faz importante apontamento quando afirma que “nos ‘Levantamentos de Documentação sobre o Brasil’, a maioria dos projetos tinha por conteúdo a ‘cultura elitista’”¹⁸⁸. Embora este programa, em geral, possa ter auxiliado na sistematização das informações acumuladas pelo Centro, aparentemente, tornou-se uma experiência isolada.

Aloísio, junto de sua grande equipe, pode dar nova significação para aqueles programas. A questão da interdisciplinaridade tornou-se importante ferramenta, mas não somente. Nas palavras de Clara de Andrade Alvim: “o grande aglutinador, era o Aloísio, [que] sabia onde entrar, com quem conversar.”¹⁸⁹

Quando o CNRC inicia seus trabalhos, há um elemento da personalidade de Aloísio, que intriga a todos. Num período autoritário, havia a aversão de grande parte

¹⁸⁶ MAGALHÃES, Aloísio. *Saudação ao presidente João Figueiredo, em 12 de novembro de 1979, na sede do Iphan em Brasília*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NORONHA SANTOS, 1979.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ ANASTASSAKIS, Zoy. *Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural / Zoy Anastassakis*. – Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, PPGAS, 2007a, p. 98.

¹⁸⁹ ALVIM, Clara de Andrade. Depoimento à autora. Brasília, 09 de abril de 2014, p. 23.

das esquerdas a qualquer tipo de colaboração com o regime. No entanto, Aloísio se aproveita desse elemento, para dar continuidade ao seu projeto. Clara Alvim, logo no início de seu depoimento, faz menção ao que podemos considerar uma importante estratégia.

“é evidente que a alma do negócio era o Aloísio. Aí tem uma outra palavra chave de Aloísio que é *fresta*, quer dizer, a ditadura era um caixote fechado, ele dizia que era possível enxergar frestas e passar por elas. Ele era capaz de perceber onde elas estariam e abrir os lugares por onde penetrar. Evidentemente que, quando as primeiras propostas se puseram na mesa, a esquerda mais radical se opôs, porque achavam que isso podia ser uma colaboração. Então era um momento muito delicado, muito complicado”.¹⁹⁰

Clara complementa demonstrando que este não era um tema que Aloísio pudesse falar abertamente: “sobre as frestas ele conversava conosco, auxiliares dele, que, de uma maneira geral, tendíamos mais para a esquerda”.

Outro importante aspecto de sua personalidade era a importância da ação. Maria Cecília, ao tratar do projeto “Indústrias Familiares dos Imigrantes de Orleans” expõe também a importante atuação de Aloísio na captação dos recursos necessários

“Aloísio tinha esse mérito, quer dizer, ele tinha uma mente pragmática. Não adianta pensar tudo isso, tem que pensar como viabilizar, e na mesma hora ele disse: ‘Vou procurar o Karlos Rischbieter’ – que estava não sei se ainda na Caixa, ou já no Banco do Brasil, que claro, também se encantou pelo projeto. E aí, uma coisa que era assim modestíssima, se transformou numa experiência não só inovadora em termos de linguagem museológica, e também de preservação de culturas de imigrantes, que também no Brasil, nos anos 1970, não havia tanta preocupação com isso”.¹⁹¹

Sérgio Miceli, ao pensar na situação dos Ministros da Educação e Cultura durante a década de 1970, atenta para fatores que seriam indispensáveis para uma boa atuação: a importância conferida à política cultural por cada governo e a capacidade de pressão para a captação de recursos. Sobre esses anéis de captação, o autor afirma que o “neísmo” representava “um dos clãs civis politicamente mais fortes do país” do qual faria parte Karlos Rischbieter, ex-presidente da Caixa Econômica Federal e então presidente do Banco do Brasil.¹⁹²

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ FONSECA. Maria Cecília Londres. Depoimento à autora. Rio de Janeiro, 28 de Fevereiro de 2014, p. 5.

¹⁹² Também faziam parte desses anéis “Reinhold Stephanes, diretor do Instituto Nacional de Previdência Social, Maurício Schulmann, diretor do Banco Nacional de Habitação, Rui Ribas, sobrinho de Ney Braga e presidente da Companhia Brasileira de Armazenagem (Cibrazem). A imprensa dizia na época que o clã controlava praticamente metade do orçamento da União”. (MICELI, Sérgio. “O processo de ‘construção

“Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição”. Assim definiu Marshall Berman o período da história mundial, onde diferentes personagens, de diferentes nacionalidades, apresentavam compreensões diversas sobre o termo.¹⁹³

No Brasil – que dentro dos parâmetros estabelecidos por Marshall se adequaria mais ao *modernismo do subdesenvolvimento* – toda essa atmosfera ambígua propiciou o surgimento de um órgão como o CNRC. No paradoxo do desenvolvimento, importante plataforma do governo autoritário, descobriu-se uma mina de possibilidades, onde se ganharia legitimidade política e ideológica que conduziriam o Centro a novos patamares.

A metodologia conhecida como História Oral é muito cara aos estudos de História Política, pois nos aproximam de questões que fogem aos documentos textuais, principalmente, aquelas que remetem a temas propriamente ideológicos, em tempos de censura. Segundo Marieta Moraes,

“o retorno do político e a revalorização do papel do sujeito estimulam o estudo dos processos de tomada de decisão. Esse novo objeto de análise também dá maior oportunidade ao uso dos depoimentos orais: os arquivos escritos dificilmente deixam transparecer os meandros tortuosos dos processos decisórios, e muitas decisões são tomadas por meio da comunicação oral, das articulações pessoais; o número de problemas resolvidos por telefone ou pessoalmente não para de crescer. Para suprir essas lacunas documentais, os depoimentos orais revelam-se de grande valia”¹⁹⁴.

Nesse sentido, Clara expõe de forma bastante simples como Aloísio foi, aos poucos, estruturando sua ideia para o CNRC, projetando, como bem entenderiam os designers, para que a proposta pudesse se estabelecer. Vale a longa citação.

“Aloísio tinha na cabeça uma teoria que ele foi desenvolvendo ao longo do tempo, que era o seguinte: ele via no governo da ditadura desenvolvimentista aquelas contradições internas que havia de qualquer maneira, e o empenho, que havia dentro do golpe, de sucesso econômico, que era buscado de todo jeito. Aloísio pensava

institucional’ na área cultural federal (anos 70”). In: MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: IDESP, 1984, p. 64.)

¹⁹³ O autor utiliza como referência as obras de Goethe, Marx e Dostoiévski, representando diferentes perspectivas quanto ao modernismo. (BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007(1982), p. 21.)

¹⁹⁴ FERREIRA, Marieta de Moraes. “História Oral: velhas questões, novos desafios”. In: CARDOSO, C. F. e Vainfas, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 177.

que era interessante você conseguir responder à pergunta – Se o Brasil seguir, vamos dizer mais ou menos assim, o seu próprio caminho, suas próprias tendências, ele não dará mais certo? Não num sentido tradicionalista, mas num sentido de observar o seu próprio caminho, e ver que outras influências, sejam elas industriais, estrangeiras, e etc., podem apoiar esse caminho sem destruí-lo, e conseguir um desenvolvimento harmonioso, que não seja radicalmente primitivista, mas que permita ao Brasil desenvolver-se, sem contrariar basicamente as suas raízes, e ao mesmo tempo, apropriando-se fortemente das influências estrangeiras sem se desnaturalizar. Era uma proposta, que dentro do discurso dele, que era, como eu estou te dizendo, encantatória, colava muito, e que era, ao mesmo tempo, objeto de muita desconfiança da esquerda, pois para colocar isso em prática, você tinha que entrar pelas famosas *frestas*. (...) Então, essas *frestas*, na verdade, eram figuras que ele identificava, não era necessariamente isso, mas entre elas, eram homens que ele considerava inteligentes e capazes de ouvir, que ele identificava no governo. E, aí ele foi cooptando, captando colaboradores, entre eles o Ministro Severo Gomes”.¹⁹⁵

O diferencial do projeto proposto pelo CNRC não estava somente nos seus métodos flexíveis, ou na interação das pesquisas realizadas, encontrava-se em sua atitude “delicada” ao lidar com a modernidade e com o governo autoritário. Os erros apontados pela modernização conservadora eram apontados, sem que para tal, fosse necessário freá-la. O Centro demonstrava que a modernização era necessária ao progresso do país, e ela poderia muito bem acontecer de baixo para cima.

Essa visão moderna e flexível própria do CNRC se vincula a todo um raciocínio característico de Aloísio Magalhães em sua trajetória enquanto designer. Neste sentido, é necessário que a partir deste momento, esse período seja posto em evidência.

¹⁹⁵ ALVIM, Clara de Andrade. Depoimento à autora. Brasília, 09 de abril de 2014, p. 4.

Capítulo 3 - Da institucionalização do Design à institucionalização do CNRC

“Porque o problema é complexo quando verificamos que, ao mesmo tempo que é necessário o conhecimento geral, a atualização, mais necessário ainda é não perdermos o nosso patrimônio particular, aquilo que cada um de nós traz de seu, aquela precisa faixa de luz e vivência que estamos impregnados através da infância e da adolescência, patrimônio indispensável e razão de ser de cada indivíduo. É pois uma atitude de assumir dois extremos, o profundamente geral e o profundamente particular e íntimo sem o qual nenhuma criação é possível”.¹⁹⁶

“O homem deve estar sempre exposto a alternativas. Não pode ser confinado a escolas, a projetos prontos, a planos políticos já determinados. O homem deve ter o direito de escolher e inovar. Só assim ele pode se aprimorar, só assim se desenvolve uma civilização”.¹⁹⁷

Como bem entendeu o designer João de Souza Leite, desde muito cedo, o pernambucano estava habituado a lidar com dois mundos. No Recife, onde nasceu, Aloísio Magalhães conheceu todo tipo de gente. Convivendo com o nordestino simples e tendo no seio de sua família representantes políticos de grande expressão, aprendeu a se portar de forma única e natural nas mais diversas ocasiões. Por Aloísio Magalhães, todos eram tratados como “doutores”.¹⁹⁸

De suas relações interpessoais, trouxe muito mais que uma postura acessível. Foram dos anos vividos em Pernambuco que Aloísio adquiriu o costume de ver além da topografia litorânea. O Brasil não era apenas composto por aquela faixa “achatada” colada ao mar, era muito mais que Rio ou mesmo São Paulo. Havia no interior um universo novo a ser descoberto por aqueles que de alguma forma definiam o que era

¹⁹⁶Introdução à aula proferida por Aloísio Magalhães na Escolinha de Arte do Brasil. Documento reproduzido em: (SOUZA LEITE, J. *Aloísio Magalhães, aventura paradoxal no design brasileiro. Ou, o design como instrumento civilizador?* Tese de Doutorado apresentada ao PPCIS/UERJ. Rio de Janeiro, 2006, p, 326.)

¹⁹⁷ “Aloísio Magalhães : – Brasília é uma cidade de hoje, de agora”. *O Globo*, 02/02/1978.

¹⁹⁸ Para maiores informações sobre a trajetória de Aloísio Magalhães consultar os seus trabalhos: “A herança do olhar: o designer de Aloísio Magalhães” (org. - 2003) e “Aloisio Magalhães, aventura paradoxal no design brasileiro, ou, o design como instrumento civilizador?” (2006).

representativo do povo brasileiro. Coube a Aloísio, por meio de sua simplicidade e pragmatismo, demonstrar que a cidade antiga e interiorana de “Triunfo” tinha muito a nos ensinar.¹⁹⁹

Conhecendo bem a realidade nordestina, aventurou-se por outras culturas, onde certamente viu com ainda maior clareza a distância que existia entre a sua e as demais. Percorreu continentes e, dessas experiências, pode trazer um pouco do exterior para sua pátria. Da vivência cosmopolita, descobriu que não havia problema algum em fundir dois mundos, que adaptar-se era possível. A absorção deveria ser feita sem que para tal fosse necessário perder suas próprias referências.

Essa maneira de perceber o Brasil perpassa todos os setores de seu interesse. Está em sua pintura, na identidade visual que criou para as mais diversas empresas, em seu discurso e em seu modo de pensar a cultura. Seguramente, também estava na concepção do Centro Nacional de Referência Cultural.

Neste capítulo, procuro associar a trajetória de Aloísio Magalhães ao seu posicionamento em diferentes campos para compreender os motivos que o levaram ao CNRC.

Se anteriormente recorro a Pierre Bourdieu, que aponta para a necessária reconstrução do contexto na busca pela compreensão das ações individuais, é imprescindível que neste momento retomemos o pensamento de Giovanni Levi:

“Na verdade nenhum sistema normativo é suficientemente estruturado para eliminar qualquer possibilidade de escolha consciente, de manipulação ou de interpretação das regras de negociação. (...) não se pode analisar a mudança social sem que se reconheça previamente a existência irreduzível de uma certa liberdade *vis-à-vis* as formas rígidas e as origens da reprodução das estruturas de dominação”.²⁰⁰

É essa liberdade que faz do designer Aloísio Magalhães um ponto fora da curva. Podemos, através de sua carreira como designer, perceber uma linha de pensamento que está de acordo com suas vivências, mas que não obedece obrigatoriamente a qualquer

¹⁹⁹ A cidade de Triunfo, localizada no interior de Pernambuco, dá nome ao livro editado com discursos feitos por Aloísio Magalhães – “E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil”. O título remete a uma pergunta feita pelo designer em uma reunião referente aos problemas do metrô de São Paulo, onde ele buscou enfatizar as facetas da modernização num país como o Brasil, onde existem cidades que vivem processos tão distintos.

²⁰⁰ LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, pp. 179-180.

lei pré-concebida em seu campo profissional. Sua visão ampla e livre seria sua maior marca e estaria sempre presente nos caminhos que trilhou.

1 Os primeiros tempos da ESDI

A Segunda Guerra Mundial foi determinante para o desenvolvimento do design mundial muito em função da evolução tecnológica e produtiva própria deste período.

“Os anos da guerra foram um período de notáveis avanços tecnológicos, desde conquistas notórias, como o radar e a bomba de hidrogênio até progressos menos conhecidos mas igualmente impressionantes na produção de motores, plásticos, equipamentos eletrônicos e outros componentes que serviriam de base para a expansão industrial fenomenal das décadas seguintes.”²⁰¹

Antes importador, o Brasil, devido ao conflito, se vê obrigado a desenvolver seu próprio parque industrial. É durante o período de intensificação da industrialização que começam a se desenvolver no país as primeiras propostas de implementação do Desenho Industrial. O desenvolvimentismo dos anos 1950 lançou as bases essenciais para que na década seguinte a primeira Escola voltada unicamente para o design estivesse em pleno funcionamento. Marcos Esquef, em seu trabalho de doutorado, apresenta brevemente o período JK, ressaltando que é nesta fase que se instalam no Brasil diversos segmentos da esfera industrial. Dentre eles, aqueles provenientes do setor de bens de capital, como a indústria de produção de automóveis e a de construção naval. Também há uma expansão de seus setores básicos, como o siderúrgico, o petrolífero, o metalúrgico, dentre outros.²⁰²

Junto a essas mudanças, inicia-se a fase de construção de um novo paradigma para o design. Do Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo, pertencente ao MASP, semente do ensino superior de design no Brasil, à criação em 1963 da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, é trabalhada a “consciência do design como conceito, profissão e ideologia”.²⁰³ Procuo aqui enfatizar os caminhos e descaminhos desta última, por considerar que é no cerne desta Escola que se dão as discussões que movem esta pesquisa.

²⁰¹ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do designer*. 3ª Ed. São Paulo: Blucher, 2008, p. 160.

²⁰² MACIEL, Marcos Aantônio Esquef. *Desenho Industrial e desenvolvimentismo. As relações sociais de produção e o ensino de Design no Brasil* / Marcos A. E. Maciel – Niterói: UFF, Pós-graduação em Educação, 2009, p. 137.

²⁰³ CARDOSO apud MACIEL (Ibidem, 152)

Segundo consta em documentos trabalhados por diferentes autores²⁰⁴, a criação da primeira Escola de Desenho Industrial no Brasil teria partido de uma articulação política que reunia a Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Guanabara e a Câmara de Deputados. Tornou-se evidente que interesses políticos foram determinantes para o curso da administração e do ensino do design no Brasil.

Havia sido solicitado por Flexa Ribeiro, secretário de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, ao senhor Lamartine Oberg, então diretor do Instituto de Belas Artes (IBA), uma importante pesquisa de campo, nas mais renomadas escolas de design do mundo, para que se chegasse à conclusão sobre como deveria se desenrolar um ensino de Desenho Industrial no país. Após realizar muitas entrevistas com importantes profissionais da área no exterior²⁰⁵, chegou à conclusão de que seria prematura a organização da escola, visto que a opinião pública ainda não possuía consciência da importância dessa ferramenta, além de no país não existirem professores com a devida formação. Relatou a necessidade de se criarem canais de difusão, como a organização de exposições sobre o assunto, bem como de uma revista voltada para o Desenho Industrial, e etc.²⁰⁶

Sendo estes argumentos pertinentes ou não, ainda assim a escola foi formalizada em 25 de dezembro de 1962, como órgão relativamente autônomo da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara. A preocupação de criar esta escola em um curto período de tempo, para que esta marcasse positivamente o governo de Carlos Lacerda, fez com que se importasse um modelo pedagógico externo sem quase ter sofrido alterações: o da Escola de Ulm, na Alemanha²⁰⁷. Neste ponto, iniciam-se as divergências quanto à influência real sofrida pela ESDI e por seus profissionais pelo modelo alemão de ensino.

²⁰⁴ Autores que estudaram o período de formação da ESDI: Lucy Niemeyer, Pedro Luiz Pereira de Souza, dentre outros.

²⁰⁵ Com o apoio da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, da qual fazia parte o embaixador Wladimir Murinho, foi possível fazer um levantamento sobre o ensino do desenho industrial no exterior. (PEREIRA DE SOUZA, P. L. *ESDI: biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p. 11)

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 14.

²⁰⁷ A Escola de Ulm – Hochschule für Gestaltung – ou simplesmente Escola da Forma, como era popularmente conhecida, tem como marco de sua criação a Alemanha do pós-guerra, tendo seus primeiros planos datados de 1947. Iniciando seus trabalhos em 1953, a escola funcionou até 1968, quando por conta de grandes embates teóricos, de um crescente criticismo interno e da conjuntura política, foi obrigada a fechar suas portas.

Apesar dos impasses, no jornal *O Globo* em sua edição de 18 de novembro de 1963, já era possível perceber quais eram as expectativas quanto às atribuições da mais nova Escola de Desenho Industrial do Brasil:

“É sabido que no Brasil, embora já se fabricando quase todos os utensílios domésticos, inúmeras ferramentas, carrocerias, e até automóveis, na maioria das vezes utilizamos desenhos importados por não termos um centro preparatório de técnicos especialistas. Na Escola Evaristo da Veiga, estão formando profissionais que se espalharão pelo Brasil e *farão com que nossos bules, xícaras, enceradeiras, geladeiras, liquidificadores, carrocerias de automóveis e caminhões, deixem de obedecer a modelos de outros países e sejam produzidos ao gosto brasileiro.* A Escola vai ainda ser muito falada porque representa um passo de suma importância para a indústria nacional. Além disso, a produção de desenhos aqui, evitará o pagamento de royalties referentes a patentes estrangeiras.”²⁰⁸(Grifos nossos)

Nesta ligeira descrição das funções do design para a sociedade brasileira naquele momento, já podemos localizar uma das questões que estariam sempre presentes nos debates dos anos que se seguiram: Como produzir produtos que remetam ao gosto brasileiro?

Apesar de muitos trabalhos de hoje tratarem a Escola Superior de Desenho Industrial de forma inflexível ao lançarem um olhar embebido pelo contexto dos anos 1960-70, dentro desta desenvolveram-se diferentes vertentes do desenho industrial. Como ressalta Pereira de Souza, afirmar que a ESDI foi criada a partir da transplantação pura e simples do programa da *Hochschule für Gestaltung* - HfG-Ulm, ou Escola da Forma de Ulm, e assim permaneceu é um grande equívoco.

O autor entende que:

“Reduzir todo o trabalho a um conjunto de ações descoordenadas e ao voluntarismo de alguns indivíduos, cujo resultado seria apenas um papel carbono do currículo da HfG-Ulm seria menosprezar, por exemplo, a inteligência e a habilidade de Aloísio Magalhães, sabidamente um designer não comprometido com os princípios da pura racionalidade e das metodologias sistemáticas”.²⁰⁹

Aloísio Magalhães, com sua formação autodidata, de artista plástico e de gráfico experimental, foi um dos profissionais que participaram de uma comissão montada para tratar da criação da ESDI e fazia coro com pessoas que não concordavam com o currículo, como era o caso de Oberg, que posteriormente se afastou do grupo. Já

²⁰⁸BACK apud MACIEL, Marcos Antônio Esquef. *Desenho Industrial e desenvolvimentismo. As relações sociais de produção e o ensino de Design no Brasil* / Marcos A. E. Maciel – Niterói: UFF, Pós-graduação em Educação, 2009, p. 190.

²⁰⁹ PEREIRA DE SOUZA, Pedro Luiz. *ESDI: biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p. 44.

Alexandre Wollner, que estudara na escola de Ulm, era um dos defensores do caráter do curso, assim como Karl Heinz Bergmiller, seu companheiro na escola alemã. Os três já haviam travado contatos profissionais previamente no Brasil. Além de Maurício Roberto e Wladimir Alves de Souza que compunham o grupo de trabalho original, participaram também das decisões Orlando de Souza Costa, Simeão Leal, Flávio de Aquino e Euryalo Cannabrava.²¹⁰

Seguramente, o currículo adotado pela escola tinha caráter predominantemente técnico como em Ulm. Nem os cursos de graduação da época, nem as escolas de arte e arquitetura estavam nesse momento preparados para ministrar disciplinas como Teoria da Percepção, Semiótica, Metodologia, Teoria da Produção, Tecnologia e Pesquisa Operacional. Esta era uma maneira de distinguir a atuação da ESDI de um ensino dito acadêmico.

A escola, apesar de sua propensão ao tecnicismo, mantinha em seu interior algumas vozes dissonantes. Como bem salientou Giovanni Levi, os sistemas normativos jamais estão isentos de contradição. A importância da leitura feita pelo autor para esse trabalho, é demonstrar que, apesar das tendências, nenhuma estrutura é rígida o suficiente para engessar decisões pessoais.

1.1 Reformulações, debates e a paralisação de 1968: um design brasileiro?

Nos anos posteriores, a Escola foi constantemente taxada por importar um modelo pedagógico que não servia a um país de situação periférica, como era o caso do Brasil. De acordo com Souza Leite, um dos problemas da implantação desse modelo residia no fato de que não se havia pensado nem mesmo na nossa tradição modernista brasileira, “à qual [a ESDI] se opôs, oferecendo-se como outra face do moderno”.²¹¹

Como um importante alibi, sempre havia espaço para esse tipo de colocação a cada discussão interna. Na concepção de Pereira de Souza, as crises eram um espelho da exacerbada autocrítica dos docentes e principalmente dos alunos. Não estando incorporada a padrões rígidos, a dúvida tornava-se corriqueira. Neste sentido, é essencial situarmos o período que tratamos: de 1963 a 1968.

²¹⁰ Ibidem, p. 29.

²¹¹ SOUZA LEITE, J. “De costas para o Brasil: O ensino de um design internacionalista”. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro – Anos 60.* – 2.ed. – São Paulo: Cosac Naify, 2008. v. 1, p. 260.

A ESDI passa em 1968 por um período de revisão do seu discurso e prática. Washington Dias Lessa contextualiza esse momento de interligação da imagem passada pela escola e pelas atitudes tomadas no seu interior. Durante o Milagre Econômico, a lógica da produção industrial muda, centrando-se no produto para exportação, tornando o acesso aos bens industrializados cada vez mais restrito para grande parte da população. Segundo Lessa, aí teria início a busca pela identidade cultural pelo design, que teria levado Aloísio ao CNRC.²¹²

A situação econômica desse período diferia em muito daquela que havia se delineado ao longo dos anos 1950. Se por um momento a Escola é idealizada como um espaço que serviria ao desenvolvimento cada vez maior da industrialização brasileira, durante os anos 1960 esse panorama se modifica por completo. O espaço que havia sido projetado a partir do “favorecimento do poder público” e que reiteraria as políticas dessa administração, passa neste momento a obedecer a uma nova ordem de valores, a da economia internacionalizada.²¹³

Todo esse movimento possibilitou o estado de crítica em que se manteve a ESDI em seus primeiros anos. Para Pereira de Souza essa situação se mantinha também pela sua própria estrutura.

“Graças à sua própria marginalidade, suas características de fraqueza e flexibilidade estrutural e à relativa autonomia pedagógica de que se beneficiaram, principalmente em seu início, puderam formar pessoas inovando conceitos e abrindo algumas novas perspectivas. Situadas sempre em pontos críticos de pensamento e ação, entre teoria e prática, arte e ciência, entre o perfil individual e o interesse social, elas sempre enfrentaram, porque a isso estavam dispostas, problemas e controvérsias internas e externas que as tornavam suspeitas.”²¹⁴

As crises dessa primeira fase não foram privilégio dessa escola em específico. Importantes escolas de design viveram períodos “semelhantes”. Mesmo a Bauhaus, hoje vista como mito, passou por três fechamentos quase que consecutivos em seus 14 anos de existência. Todas sofreram os efeitos do contexto econômico, político e social de que fizeram parte.

“A Bauhaus nasceu com a República de Weimer e morreu com ela. O Vchutemas foi criado e carregado pelo ímpeto de uma revolução e não resistiu ao autoritarismo estalinista. A HfG-Ulm não

²¹²LESSA, Washington Dias. "A ESDI e a contextualização do design". In: SOUZA LEITE, J. (org.). *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, p. 149.

²¹³ PEREIRA DE SOUZA, Pedro Luiz. *ESDI: biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p. 46.

²¹⁴ Ibidem, p. 47.

suportou o peso do milagre econômico que consolidou na Alemanha o poder do capitalismo monopolista e freou o problema social (...).”²¹⁵

Ainda que passando pela crise logo no início de sua existência, a ESDI sobreviveu às adversidades. Aí, aponta Pereira de Souza, reside a sua diferença para as demais.

A Escola, de currículo definido, contava com uma grande heterogeneidade de propostas. Um conselho consultivo avaliava a cada período o rendimento não somente dos alunos, como também dos professores, o que culminou em mudanças frequentes. Professores que participavam dos quadros do Estado muitas vezes não compreendiam a flexibilidade com que passaram a lidar. Também havia problemas que abarcavam a falta de coordenação entre disciplinas práticas e teóricas.

Esses problemas levaram a diversas tentativas de reformulação do programa. A primeira ocorreu em 1964, culminando na primeira revisão crítica da ESDI. Em um dos itens presentes no documento desenvolvido por Flávio de Aquino, seu então diretor, lia-se que “a filosofia básica de nosso ensino, embora levando em conta a realidade brasileira, deve continuar fundamentada na da Escola de Ulm, principalmente no seu conceito de que o *designer é um coordenador, que ele não é o artista da forma, nem o engenheiro do produto*”. Mais a frente, nas conclusões, afirmava-se que “em todo nosso currículo a sistemática pedagógica deve levar em conta que o objetivo fundamental da ESDI é o nosso Desenvolvimento do Projeto para o qual as demais cadeiras devem confluir através do raciocínio lógico”. Aquino completa reiterando a necessidade de que todos cooperem com o currículo, “mesmo com o sacrifício da personalidade de seus professores ou das sutilezas específicas de suas matérias”²¹⁶.

Ainda que houvesse opiniões divergentes dentro da Escola, que alguns professores fossem menos ou mais racionalistas, todos deveriam considerar o modelo do curso. Apesar dos diferentes posicionamentos e do próprio currículo, inicialmente não existia na ESDI uma preocupação teórica, tornando impossível a tão desejada junção entre teoria e prática.

Durante as férias de 1967/1968, os professores passaram a se reunir com frequência para pensar numa proposta original para o curso levando em conta os cinco primeiros anos de trabalho. Nesta nova fase, as disciplinas técnico/teóricas passariam a

²¹⁵ Ibidem, p. 48.

²¹⁶ Ibidem, p. 107.

ter um maior destaque. De acordo com Pereira de Souza, este “era um conceito que prevaleceria nos anos seguintes à crise de 68/69, servindo de referência básica para a formação de outros cursos de desenho industrial surgidos na década de 1970”.²¹⁷

O ano de 1967 foi marcado pela crescente mobilização dos estudantes por todo o país, o que não foi diferente com relação à Escola. A manifestação dos discentes ao longo desse ano e o início da prática de mesas-redondas convocadas pela professora Daisy Igel com a presença destes, colocaria o espaço, novamente, em pleno debate sobre os seus rumos e levaria inclusive a uma paralisação de tempo considerável.

Pereira de Souza afirma que os estudantes da ESDI diferiam do padrão encontrado, por exemplo, na UNE. Esse tipo mais elitizado, que determina o autor como uma esquerda mais romântica, acusava a Escola de se calcar em modelos externos. Com o crescente descontentamento dos estudantes Brasil afora, os alunos da ESDI, ao obterem espaço de decisão tal qual ao dos professores, optaram por tentar mudar o curso, na impossibilidade de conseguirem mudar o país. Para o autor, “a realidade nacional foi apenas um pretexto”.²¹⁸

A segunda fase deste processo correspondeu ao primeiro semestre de 1969. Neste período se deu como prematura a decisão de derrubada da estrutura anterior. As poucas pessoas que haviam participado das Assembleias foram se dispersando, tanto por motivo da implementação do AI-5, quanto pelo próprio esvaziamento dos trabalhos. O currículo que havia sido aprovado no final de 1968 somente pelos membros do diretório acadêmico – DAESDI – não representava a grande maioria, sendo por esse motivo abafado. Apesar de suas intenções e linguajar democráticos, o programa propôs uma estrutura confusa e mesmo conservadora.

No entanto, todo o processo gerado por esse período de discussões levou a importantes reflexões, que foram essenciais para a profissão e possibilitaram a aparição de novas tendências, que de acordo com Pereira de Souza, eram “oriundas dos que nunca aceitaram totalmente as ideias racionalistas e que procuraram também novas referências, (...)”.²¹⁹

Depois da Bienal de Desenho Industrial que havia acontecido em 1968, no MAM, em meio ao caos político dentro e fora da escola, a Bienal seguinte, de 1970, seria lembrada como uma versão mais madura da primeira. A reflexão que deu origem

²¹⁷ Ibidem, p. 138.

²¹⁸ Ibidem, p. 148.

²¹⁹ Ibidem, p. 197.

aos trabalhos apresentados nessa edição foi fruto das discussões levantadas durante a Assembleia Geral. Segundo Pereira de Souza:

“Dela foram deliberadamente isoladas as relações diretas entre design e política. As críticas estavam nas entrelinhas. Tratou-se de uma declaração de fidelidade ao racionalismo, uma forma de preservação doutrinária e, de forma indireta, uma crítica ao ensino superior que se estabelecia então, cada vez mais dirigido à massificação, coerente com a política genericamente irresponsável do milagre econômico.”²²⁰

Essas concepções estavam também relacionadas ao entendimento sobre as dificuldades do mercado de trabalho, que traziam à tona os debates em torno da importância do design para a sociedade brasileira. A partir dessas colocações, se chegou a seguinte conclusão: se a implantação da ESDI foi precoce, o que dizer de sua revisão?

A ideia sobre o espaço alcançado pelos profissionais do design no Brasil, durante os primeiros anos da ESDI, tornou-se questão preponderante entre os designers dali por diante. Mesmo sem uma comemoração de fato, como a que ocorreria em 1977, por motivo dos 15 anos da Escola, em 1972/1973, quando esta estava para completar 10 anos de atividade, já se percebia que a discussão começava a extrapolar os muros da Escola, passando a estampar as páginas dos principais jornais.

2 “Design: nada supérfluo” – uma década da ESDI: O produto nacional e a identidade para o design

A partir da análise de impressos de grande circulação, como *O Globo* e *Jornal do Brasil*, durante os primeiros anos da década de 1970, foi possível localizar matérias que deram ênfase aos grandes debates firmados entre os profissionais do desenho industrial no Brasil. A discussão mais marcante era sobre a impossibilidade do país aprimorar seu mercado exportador a partir da reutilização de modelos externos que voltariam a essa dinâmica para competir com os seus reais desenvolvedores. Na matéria d’O Globo de 4 de setembro de 1972 iniciamos a leitura com a seguinte reflexão:

“Um produto brasileiro no exterior é igual a qualquer outro no mercado internacional. Porque não há um ‘design’ brasileiro de exportação, aquele que torna os manufaturados italianos, japoneses, dos países escandinavos, reconhecíveis para qualquer consumidor. *Se toda empresa precisa ter uma identidade visual*

²²⁰ Ibidem, p. 211.

para vender, uma país necessita igualmente criar um padrão para exportar”²²¹.(grifos nossos)

Ao Jornal do Brasil, Karl Heinz Bergmiller acusa a falta de pesquisa nas indústrias como empecilho ao aperfeiçoamento da produção. “Em geral elas se limitam a produzir, deixando a originalidade em segundo plano. E mesmo o artesão, deve ter em mente a procura de novas formas e a análise constante de tudo o que faz, para melhorar sempre.”²²²

Fica claro na análise dos jornais deste período, que apesar da ESDI estar completando 10 anos de vida, ainda não havia grande interesse dos empresários no melhor desenvolvimento de embalagens, produtos e rótulos. Segundo Aloísio

“O designer ainda passa 30% de seu tempo persuadindo empresários da importância de seu trabalho, tanto no campo da comunicação como no da forma do produto. No primeiro seminário de design, realizado em Recife, 99% dos participantes eram estudantes, arquitetos e economistas. O design ainda motiva muito pouco justamente as partes que mais deveria interessar.”²²³

Em outro artigo de fevereiro de 1973, Aloísio Magalhães se queixa novamente sobre a falta de interesse das empresas e dessa vez os números são ainda mais evidentes: “Em janeiro, num congresso que se fez sobre o assunto, convidamos 500 empresas. Apenas cinco compareceram.”²²⁴

Professores como Alexandre Wollner, Karl Heinz Bergmiller e Aloísio Magalhães foram responsáveis por definir a atuação do designer à época. Muito próximos dos alunos, acabavam selecionando alguns para trabalharem em seus escritórios, formulando assim um processo de endogenia na Escola, o que se justificava pela ainda pouca procura a esses profissionais.²²⁵ Alguns críticos viram nesse tipo de conduta a perpetuação de modelos de ensino. Apesar da intenção de se criarem produtos brasileiros, as influências eram externas e continuavam a se reproduzir dentro da escola.

Ainda na matéria de fevereiro de 1973, a questão central diz respeito à fragilidade dos produtos brasileiros no mercado externo, e em como o Ministério da Indústria e Comércio começa a ver na ESDI a possibilidade de superar esse impasse.

²²¹ “Brasil precisa de um “design” para exportação”. *O Globo*, 04/09/1972, p. 23.

²²² “Design’: nada supérfluo”. *Jornal do Brasil*, 07/02/1973. Caderno B, p. 5.

²²³ Idem.

²²⁴ “ESDI pode ajudar o país a conquistar o mercado externo”. *Jornal do Brasil*, 23/02/1973. Primeiro Caderno, p. 7.

²²⁵ HATADANI, Paula; ANDRADE, Raquel; SILVA, José Carlos. *Um estudo de caso sobre o ensino do Design no Brasil: A Escola Superior de Desenho Industrial*. In: 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, São Paulo, 2010, p. 8.

Sobre essas primeiras tentativas de uma política voltada para a área do desenho industrial, Aloísio afirma que “antes não havia uma política de exportação do nosso design. Hoje há. O que precisamos é, ao invés de mostrar o trabalho isolado de algumas firmas, reunir todos eles debaixo de um único centro. Então teríamos a representação brasileira de design.”²²⁶

Com a preocupação do Governo Federal em financiar e viabilizar pesquisas sobre o produto brasileiro e sua recepção no mercado externo, a ESDI deixa de ser, aos poucos, a única instituição voltada integralmente para a compreensão da importância do Desenho Industrial. Assim como a ESDI, outras escolas surgirão, bem como, diferentes trabalhos sob outros pressupostos. Aloísio Magalhães, ao investir numa atuação que diferia daquela conduzida pela própria Escola, começa a idealizar outros projetos e ter a oportunidade de colocá-los em prática, tanto pelo alcance de seu trabalho, quanto pelas facilidades que lhe foram oferecidas pelo contexto político.

2.1 O CNRC e a “busca” das condições para um design nacional

Num primeiro momento, a posição do Ministério da Indústria e Comércio - MIC seria investir em ações que promovessem melhorias. De acordo com a matéria de fevereiro de 1973, o secretário de Tecnologia Industrial Luis Correia da Silva afirmou que o MIC empregaria 5,5 milhões de Cruzeiros no projeto específico do desenho industrial no biênio 73/74. “Diversos países possuem programas específicos de desenho industrial e o Brasil não deverá ficar atrás, devendo incluir também algo semelhante, como a criação de centros de desenho industrial e incentivos diretos à indústria.”²²⁷

Quanto ao interesse demonstrado pelo governo, Aloísio expressa alguma preocupação. Para o designer, era necessário que houvesse cuidado com as distorções. Segundo aponta:

“Para se atingir um bom resultado, a longo alcance, o trabalho deve ser lento e contínuo: a conquista do mercado internacional é feita principalmente em termos de *qualidade*. Além disso, a *autenticidade* da imagem apresentada também é muito importante. A política a ser implantada deve procurar aberturas no mercado internacional para introduzir *produtos novos*, sem grandes concorrentes.” (grifos nosso).²²⁸

²²⁶ “Design’: nada supérfluo”. *Jornal do Brasil*, 07/02/1973. Caderno B, p. 5.

²²⁷ “ESDI pode ajudar o país a conquistar o mercado externo”. *Jornal do Brasil*, 23/02/1973. Primeiro Caderno, p. 7.

²²⁸ “Design’: nada supérfluo”. *Jornal do Brasil*, 07/02/1973. Caderno B, p. 5.

Sobre a criação e composição desses centros, Aloísio ressalta:

“O Brasil, que ainda não tem uma imagem definida no mercado externo, deve procurar transformar os elementos ecológicos e culturais que aqui se desenvolvem espontaneamente, em produtos industriais de exportação. Para isso é necessário um levantamento em conjunto de todos os elementos que poderiam representar a autenticidade de seu produto. Além do estudo das *condições específicas do caso brasileiro*, feito por *sociólogos, antropólogos e designers*, deve ser feito outro, de grande importância, sobre o processo industrial e a receptividade dos mercados”²²⁹

Nestes dois trechos é possível perceber como a busca de uma identidade brasileira estava a serviço de interesses econômicos, ou, mais precisamente, do desenvolvimento industrial do país frente ao mundo. Não é de se estranhar que em dois anos o Centro Nacional de Referência Cultural - CNRC estivesse iniciando suas atividades, como um espaço que pensaria num desenvolvimento mais apropriado.

Repensar a forma de produção, os materiais adequados à nossa realidade, era uma maneira responsável de trabalhar nossa inserção nesses mercados. Conforme ressalta Pereira de Souza, a exportação, sendo uma preocupação real do milagre econômico, trouxe o design para a ordem do dia. No entanto, não foi a ESDI que projetou essa participação. Como afirma o autor, “a não consideração tanto do mercado interno como de aspectos qualitativos da produção geraram desvios graves, visíveis com clareza apenas no início dos anos 1980.”²³⁰

O planejamento da ESDI, e que também comporia o pensamento de Aloísio Magalhães diante do CNRC, não estava sendo considerado no âmbito econômico e político.

“Redução de custos, racionalização e produtividade foram fatores considerados sob outros pontos de vista, muitas vezes apenas em função de uma rentabilidade, nem sempre correta, de uma balança comercial e não em função de um *crescimento harmônico e equilibrado* que colocasse também o *cidadão entre seus objetivos*”²³¹.

Ao pensar em um crescimento harmônico e equilibrado e na inserção do cidadão nessas políticas, Aloísio rompe com o design conjurado pelo governo para valorizar a balança comercial à revelia dos princípios da ESDI.

²²⁹ Idem.

²³⁰ PEREIRA DE SOUZA, Pedro Luiz. *ESDI: biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p. 215.

²³¹ Idem.

Ainda em 1973, em março, ocorreu o Seminário Internacional do Desenho Industrial, no Recife. Nesse contexto reiterou-se toda a problemática envolvendo a profissão no país: o mercado, a indústria e, principalmente, a dificuldade de competir com a tecnologia e *know how* preexistentes. Quanto ao problema, Aloísio Magalhães sugere

“Então nossa saída está em conseguir fabricar produtos novos que correspondam a uma série de outros e que venham a atingir esse mercado. No Nordeste, analisando o processo ecológico de desenvolvimento encontra-se um potencial de produtos que, transpostos para o plano industrial, poderão vir a criar um novo e expressivo campo para aumentar nossas divisas”.²³²

Muito do que aqui é proposto por Aloísio, fará parte do projeto que mais tarde desenvolveria em parceria com outros intelectuais de diferentes áreas, como já abordado anteriormente. O que pretendo é traçar uma linha de interpretação para os motivos e estratégias que levaram à criação do Centro Nacional de Referência Cultural a partir dos levantamentos feitos até o momento. Para tal é necessário que pensemos na atuação de Aloísio Magalhães dentro e fora da ESDI e de que maneira o seu discurso, ao sair do âmbito da escola de design, toma outras feições. Obviamente, sendo o CNRC um espaço composto por diferentes profissionais, de preocupações variadas, é difícil compreender que aquele Centro havia sido motivado por indagações inicialmente pertinentes ao Desenho Industrial.

Quando de sua primeira experiência com o experimentalismo gráfico na Filadélfia, Aloísio já possuía uma personalidade própria que viria a se aprimorar nos anos seguintes. Fora convidado para lecionar na *Philadelphia Museum School of Art* exatamente por sua formação autodidata, que lhe concedia uma feição mais intuitiva quanto ao fazer artístico e, nesse caso, gráfico. Enquanto artista aproximou-se de um abstracionismo informal e expressivo, sendo também nesse sentido, avesso às correntes artísticas em voga na época.

Na ESDI, a abordagem que se pretendia era outra. Teoricamente, a Escola nasce imersa num *formalismo técnico*, que “manteve a metodologia e a ideia de conceito do produto como principal referência”. No entanto, esta era na realidade uma tendência minoritária, apesar de ser a melhor estruturada. Por essa razão, esta abordagem serviu de

²³² “A prova de identidade do produto brasileiro”. *Jornal do Brasil*, 28/03/1973. Revista Econômica/Indústria e Comércio.

base para outras menores, que trataram de tecer importantes críticas à sua tendência matriz.²³³

Uma tendência originada com a ESDI, sendo abafada em seus primeiros tempos, foi a do design ligado a um conceito difuso de *identidade nacional*. Tendo sido resgatado durante a Assembleia Geral, esta abordagem já havia sido debatida durante a criação da Escola – na busca por um modelo próprio – tendo também uma vertente que visava buscá-la nas raízes nacionais.

Era nesse campo que Aloísio transitava desde os primórdios da Escola. Menos afeito à ortodoxia de Ulm, o principal do seu trabalho se dava fora da escola, tendo se tornado “mais um instigador de novas ideias que um professor e realizado profissionalmente, completou seu perfil como um homem extremamente atento a novas possibilidades de atuação do design”²³⁴. O seu escritório em pouco tempo passou a ser frequentado por artistas, personalidades e, principalmente, estudantes da ESDI, sendo reconhecido no meio como uma espécie de “escola paralela”.²³⁵

Como parte de sua característica aglutinadora, foi aos poucos construindo uma maneira de trabalhar bastante peculiar, em que, avesso a radicalismos, pode relacionar em seu trabalho o melhor dos mundos: o formalismo técnico como método para a estruturação de um modelo sólido de design nacional, onde, de acordo com André Storlaski, “produziu uma obra de espectro ainda mais amplo, colocando a pesquisa formal e a cultura nacional em pé de igualdade”.²³⁶

Em 1975, a ESDI é incorporada a Universidade Estadual da Guanabara, atual UERJ, tornando-se assim um espaço mais rígido e formal, perdendo em parte a autonomia que lhe havia sido conferida quando de sua criação e que fora discutida ao longo dos anos. Curiosamente, é nesse mesmo ano que Aloísio vai aos poucos se desligando da Escola, passando daí a projetos mais ambiciosos. O designer adentra então uma nova fase, onde o experimentalismo do CNRC lhe traria certa independência novamente. Daí por diante, trataria do que fosse tecnológico, do que representasse o universo do desenho industrial, mas sem deixar de lado os “Triunfos”.

²³³ Pereira de Souza citou, dentre elas, o *tecnicismo*, o *empirismo* e o *pragmatismo*. Para maiores informações, ver páginas 257-258.

²³⁴ Ibidem, p. 270.

²³⁵ STOLARSKI, André. “A Identidade Visual toma corpo”. MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro – Anos 60.* – 2.ed. – São Paulo: Cosac Naify, 2008. v. 1, p. 244.

²³⁶ Ibidem, p. 246.

Levando-se em conta a realidade brasileira, novas questões se tornariam relevantes dentro e fora do CNRC. Em 1977, num dos simpósios da 29ª reunião anual da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), realizada em São Paulo, com o tema “O Desenho Industrial nos Países Dependentes”, um dos questionamentos centrais era quanto ao papel do Desenhista Industrial nos países de “economia periférica”.

No texto, Aloísio Magalhães declara que o dever do desenho industrial é entrosar por um lado a tecnologia e, por outro, “as aspirações humanas de uma coletividade”. Segundo o designer, o contexto brasileiro, que se apresentava de maneira mais complexa do que o dos países economicamente desenvolvidos, exigia uma atitude “meta” e “paradesign” pelos desenhistas industriais. A primeira atitude designava a “tomada de consciência de uma fisionomia globalizante e abrangente do contexto social, envolvendo todas as atividades que dizem respeito a uma planificação global, a grandes estruturas ou o estabelecimento de infraestruturas.” A segunda se basearia “na identificação, no reconhecimento de formas de fazer e atuar de um grupo social, criando alternativas tecnológicas e econômicas além de contribuir para a afirmação de uma cultura nacional”.²³⁷

A finalidade de sua fala estava na necessidade de se pensar num modelo de design no Brasil, que pudesse ter forma própria, que não fosse uma cópia, que fosse um design genuinamente brasileiro. Deveria se criar uma tecnologia própria para se alcançar “uma sociedade organizada, economicamente válida e harmoniosa.”²³⁸ O desenvolvimento harmonioso seria uma de suas bandeiras, e o aproximaria de outros campos.

Ao pensar em alternativas que partissem da nossa própria vivência, que representassem o esforço produtivo de pequenos artesãos do interior do Brasil e a dinâmica própria dessas comunidades, o discurso de Aloísio Magalhães ultrapassa o sentido atribuído pelo design e se confunde com uma visão mais ampla da sociedade brasileira. Em 1979, após a fusão do CNRC ao IPHAN, Aloísio passa a se apresentar mais como um antropólogo que como um designer. E assim a história anterior ao Centro é “apagada”, favorecendo à sua trajetória posterior, já incorporada às políticas culturais no Brasil.

²³⁷ “O dilema do Desenho Industrial brasileiro”. *Jornal do Brasil*, 25/07/1977.

²³⁸ Idem.

3 O CFC, a PNC e o período de criação do CNRC

Desde os primeiros anos dos governos autoritários, houve forte interesse na área da cultura, como esclarece Renato Ortiz no livro *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*.²³⁹ Um exemplo foi a criação em novembro de 1966 do Conselho Federal de Cultura, órgão composto por 24 intelectuais de grande relevância no país²⁴⁰, que foram designados para juntos pensarem nos rumos da cultura brasileira. Dividido em quatro câmaras – Artes, Letras, Ciências Humanas e Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – uma das ideias do CFC era estimular a criação de conselhos regionais nos mesmos moldes do Federal e elaborar o Plano Nacional de Cultura, que atenderia às especificidades regionais do país.

Os integrantes do Conselho, cujos mandatos variavam de 2 a 6 anos, eram escolhidos pelo ministro da Educação e Cultura e empossados pelo Presidente da República.²⁴¹ Logo no início de suas atividades, compunham o CFC figuras como Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Arthur Reis, Cassiano Ricardo, Gilberto Freyre, João Guimarães Rosa, Manuel Diegues Junior, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Roberto Burle Marx, Rodrigo Mello Franco, personalidades de grande expressão em território nacional, assim como representantes de diversas regiões do país.²⁴²

Em 1967, logo no início de sua atuação, o Conselho cunhou o anteprojeto do Plano Nacional de Cultura, este que na verdade só seria validado em 1975, já fora do âmbito do Conselho. Segundo Calabre,

“o plano deveria ser executado ao longo de quatro anos, com metas de curto e longo prazos, e programas tanto de cunho nacional quanto regional. O foco central da ação do anteprojeto estava no reaparelhamento e na reforma das instituições nacionais tais como: a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional, o Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional do Cinema, o Serviço Nacional de Teatro e o Serviço de Radiodifusão Educativa – com previsão de obras de infra-estrutura, renovação de equipamentos e custeio de programas”.²⁴³

²³⁹ A importância da cultura para o regime autoritário também serviu como objeto de estudo para autores como Ruben Oliven, Sérgio Miceli, Gabriel Cohn e Lia Calabre.

²⁴⁰ Representantes das artes, literatura e ciências.

²⁴¹ MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: O Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012, p. 28.

²⁴² CALABRE, Lia. *Intelectuais e Política Cultural: o Conselho Federal de Cultura*. Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no mundo Ibero-americano. Rio de Janeiro, 2006, p. 2.

²⁴³ *Ibidem*, p. 4.

O projeto nunca foi posto em prática, contudo, o CFC se balizou nesses pressupostos para a distribuição de auxílios para estados e municípios. O Plano foi entregue ao Congresso em 1969, mas não foi votado, pois se concluiu que a ação não era de competência do Conselho.²⁴⁴

Em 1974, o ministro Ney Braga iria requisitar, com o auxílio de uma equipe técnica, a elaboração de um documento que deveria lhe amparar em seu governo. Um grupo de técnicos ligado ao Departamento de Assuntos Culturais - DAC²⁴⁵ desenvolveu a “Política Nacional de Cultura”, utilizando como subsídio as “Diretrizes Para uma Política Nacional de Cultura” desenvolvidas pelo CFC em 1973, diminuindo assim a força política do CFC, de pretensamente “executiva” para normativa e consultiva. No entanto, o Conselho atuaria por mais de 20 anos, tendo somente em 1990 a sua dissolução decretada pela gestão de Fernando Collor.²⁴⁶

De acordo com Maia, no documento originário da PNC,

“Os conceitos fundamentais apresentavam as definições de política cultural e cultura brasileira, associando-as a noções como desenvolvimento, patrimônio e identidade nacionais. Além disso, apresentava a política cultural como complementar a outras duas políticas caras à ditadura civil-militar: As políticas de segurança e de desenvolvimento (...) Construía-se, então, um tripé de áreas fundamentais à manutenção da sociedade: cultura, desenvolvimento e segurança”.²⁴⁷

Apesar do seu caráter meramente consultivo, que veio a se consolidar ao longo dos anos, o Conselho teve importante participação na construção e sustentação do civismo. Uma das principais atividades do CFC relacionava-se à área de editoração. Foram muitos os livros publicados de caráter enciclopédico, que tinham por definição a valorização de personalidades ilustres e de fatos históricos que representariam a memória do povo brasileiro. Uma dessas coleções se chamou *História da Cultura Brasileira*, deixando claro o seu perfil abrangente. Outra publicação foi o *Atlas Cultural do Brasil*, que fez parte das comemorações pelo Sesquicentenário da Independência do

²⁴⁴ Ibidem, pp. 4-6.

²⁴⁵ O Departamento de Assuntos Culturais – DAC, criado em 1970, foi a primeira tentativa de estruturação de uma área apenas relativa às questões culturais. Em 1973 o Departamento criaria o PAC – Programa de ação Cultural –, propiciando a abertura de crédito às áreas desassistidas da produção cultural. Logo o Programa ganharia importância devido ao montante de recursos envolvidos em seu funcionamento, levando posteriormente à criação da FUNARTE.

²⁴⁶ CALABRE, Lia. *Intelectuais e Política Cultural: o Conselho Federal de Cultura*. Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no mundo Ibero-americano. Rio de Janeiro, 2006, p. 1.

²⁴⁷ MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: O Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012, p. 218.

Brasil. O grupo também atuou na elaboração de um calendário de festividades²⁴⁸ e na editoração de livros comemorativos.

Ainda que o Conselho fosse aos poucos se enfraquecendo, ele foi um dos alicerces da política do governo autoritário. O conhecimento da história do CFC interessa, pois, a partir dos trabalhos desenvolvidos por seus membros, percebemos que este espaço atuou como importante porta-voz do civismo instaurado pelo governo autoritário naquele período, tendo como uma das suas ocupações maiores prezar pela unidade, harmonia e segurança nacional, vivenciadas a partir do discurso modernista de preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Cabe a nós perceber as convergências e divergências implícitas nas propostas do Centro e do Conselho e visualizar o que elas representaram em 1967, quando da criação do CFC e em 1975, com o início dos trabalhos do CNRC. Cada um desses espaços se refere às aspirações próprias de seu contexto.

A historiadora Tatyana de Amaral Maia acredita que a formação de uma “consciência cívica” seria considerada pelos conselheiros como a “função prioritária das políticas culturais”. Utilizando como base para o seu raciocínio a obra de Carlos Fico, a autora afirma que “nesse período, o civismo sobrepõe-se à cidadania, amputando alguns de seus direitos fundamentais em nome da preservação da nação ameaçada pela presença constante do inimigo interno”.²⁴⁹ A criação do CFC está relacionada a uma radicalização das posições modernistas e conservadoras remanescentes dos anos 1930 que, de maneira não linear, irá se pautar no civismo e no otimismo da ditadura civil-militar.

É importante compreender esse processo que se inicia em 1966 e culmina em 1975 na criação da Política Nacional de Cultura (PNC), e estabelecer as possíveis conexões entre este último e o CNRC, seu contemporâneo. Neste documento, estão presentes algumas considerações sobre a cultura que são encorajadas e reafirmadas pelo governo autoritário e que permeiam também algumas falas de Aloísio Magalhães sobre o CNRC e algumas de suas diretrizes.

Segundo Lia Calabre, a PNC rompe com o período anterior de ausência de políticas públicas e vai balizar a atuação de Ney Braga a frente do Ministério da Educação e Cultura. Suas orientações básicas eram “Respeitar a índole do povo

²⁴⁸“Os Calendários homenageavam reconhecidos literatos, instituições culturais, personalidades políticas e acontecimentos históricos. (...) As personagens homenageadas eram naturais de diversos estados da federação, indicando a pluralidade intelectual e política brasileira”. (Ibidem, p. 208).

²⁴⁹ Ibidem, pp. 29-30.

brasileiro; colaborar com a cultura nacional, apoiá-la e incentivá-la; e, preservar as *características regionais* em busca do *sincretismo nacional*.”²⁵⁰

Neste mesmo momento, os intelectuais ligados ao CNRC estão pensando em uma identidade cultural autenticamente nacional, mas que surge de regiões que apresentam costumes bastante diferentes. Ortiz parte de uma análise do que seria *Particular* e do que seria *Universal* no período e em como essas considerações se relacionam às ideias de Nacional-Popular que são a base de sua argumentação. Ortiz afirma que “Memória Nacional e Identidade Nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico.”²⁵¹ E, como percebido por meio do trecho reproduzido a partir do PNC e pelos atividades elaboradas pelo Conselho Federal de Cultura, esta ideologia vinha sendo trabalhada desde o início do regime e se intensificou durante os anos 1970.

É imprescindível diferenciar o CFC e o desdobramento de seus trabalhos, da função desempenhada pelo CNRC e por seus intelectuais, no entanto, cabe a essa pesquisa refletir sobre os pontos em comum expressos por esses espaços, fosse por estratégia de sobrevivência ou mesmo por crença política. Os intelectuais que compunham o Conselho acreditavam na preponderância do Estado no alcance das políticas almejadas. Não contrária a essa ideia, a equipe do CNRC percebeu a necessidade de se relacionar ao Estado, mas de forma que mantivesse sua autonomia.

O uso de algumas categorias podia muito bem representar posicionamentos políticos distintos. Ao utilizar termos semelhantes ao do Conselho, o CNRC não necessariamente os encarava da mesma forma. Ao pensar no caso do CFC e na sua composição, Maia afirma:

“Esses homens acreditavam que o Estado contribuiria para a formação de uma sociedade moderna, minimizaria a desigualdade social e orientaria o processo de mudança em curso. Dessa forma, foram seduzidos pela necessidade de forjar um novo Estado-nação, ainda que suas concepções de ‘consciência’, ‘povo’, ‘desenvolvimento’, ‘cultura’ e ‘identidade’ variassem conforme as alianças políticas e os embates ideológicos do período”²⁵².

Um ponto importante na organização do CFC estava nos seus quadros: apesar do grupo possuir trajetórias que os aproximam ideologicamente, a autora prefere tratá-los

²⁵⁰ BRAGA apud CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 81.

²⁵¹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 138.

²⁵² MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: O Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itá Cultural: Iluminuras, 2012, p. 48.

de forma heterogênea. Dentro desse território, Maia acrescenta um ponto importante para o funcionamento do Conselho:

“O consenso não deve ser compreendido como a formação de um discurso ou prática monolíticos, mas do possível convívio entre propostas distintas, que pelas trajetórias semelhantes não eram radicalmente contraditórias. Aqui, o consenso opõe-se ao confronto – e não às divergências – gerando a formação de uma ação integrada, capaz de articular propostas diversas e torná-las complementares”.²⁵³

Assim como não havia uma unidade no seio do próprio Conselho, o CNRC também não estava isento de posicionamentos diferentes, dado que Aloísio Magalhães, Wladimir Murtinho e Severo Gomes vinham de esferas bastante diferentes. Como visto anteriormente, seus três idealizadores partiram de propostas distintas ao conceberem o CNRC. Aloísio, nesse sentido, foi a figura proeminente que soube dar forma às aspirações do Centro. Segundo Renato Ortiz, “o processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação” e esta é resultado de como a cultura é apreendida por cada intelectual. O intelectual, neste sentido, é entendido como um “mediador simbólico”, que opera transformações numa dada realidade social, tornado-a unívoca.

Para dar forma, ou “identidade” ao CNRC, cada um de seus idealizadores se utilizou de uma linguagem pessoal, de uma visão de mundo, que introduziu no Centro um caráter global, mas que lido nas entrelinhas era bastante particular. “A *identidade* é neste sentido elemento de *unificação das partes*, assim como fundamento para uma *ação política*”.²⁵⁴ Assim podemos apreender o Centro tanto no seu plano micro, quanto no macro.

Atuando numa linha diferente, o CNRC daria voz ao que era desconhecido, à cultura local, principalmente à nordestina, e aos regionalismos, mas sempre valorizando a dinâmica própria desses espaços e não exatamente o seu passado. Muito do que fora abordado nesse Centro tinha a ver com as vivências de Aloísio Magalhães no Recife e de sua rede de sociabilidade. Aloísio travou contato com o conhecido sociólogo Gilberto Freyre e com o premiado poeta e escritor Ariano Suassuna – posteriormente membros do CFC – ainda nos tempos da faculdade de direito e trouxe consigo a

²⁵³ Ibidem, p. 58.

²⁵⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 139-141.

compreensão do local onde viveu²⁵⁵. Projetos como o “Estudo multidisciplinar do Caju” seriam um exemplo de cooperação entre esses indivíduos. Freyre foi um de seus colaboradores no desenvolvimento desse estudo.

Em uma coluna intitulada “Em torno de uma sugestão de mestre, Aloísio Magalhães”, o sociólogo tece algumas considerações sobre o trabalho que seria futuramente desenvolvido pelo CNRC. Inicia seu texto abordando um evento ocorrido ainda a pouco, chamado Seminário de Tropicologia do Recife, e que o designer Aloísio Magalhães teria apresentado algumas questões em torno do problema da conciliação entre o moderno e o tradicional. Freyre então reproduz a proposta do Centro descrita por Aloísio nesta palestra:

“É pretensão do Centro Nacional de Referência Cultural, não apenas salvar a memória nacional, mas compor uma instituição capaz de exercer uma atuação dinâmica, no sentido de impedir que o desenvolvimento econômico acelerado atropel e esmague a identidade nacional, e fazer com que se preservem, nesse processo, os valores da formação cultural do país”²⁵⁶.

Numa avaliação um pouco tendenciosa dessa oratória, o sociólogo conclui que o que estava sendo defendido no Centro era um tipo de nacionalismo fechado, no entanto, sabemos que esta não era a postura de Aloísio, que não apenas compreendia a importância das raízes culturais, como sabia da necessidade de que o país se desenvolvesse em consonância com o mundo. Segundo a sua interpretação, “Há uma notável coincidência entre esses objetivos e os propósitos com que, no Recife, e pioneiramente, surgiu há meio século o Movimento Regionalista, Trabalhista e, ao seu modo, Modernista”²⁵⁷.

Neste trecho, Gilberto Freyre faz referência ao “Manifesto Regionalista” de sua autoria, escrito em 1926. Nesse documento, que foi apresentado durante a realização do “Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo”, acontecido em Recife, nesse mesmo ano, o sociólogo se posiciona de maneira bastante romântica contra a absorção das tradições e costumes americanos e europeus, pois considera a cultura local brasileira muito mais profunda e importante para o progresso do país. De acordo com o sociólogo,

“Procurando reabilitar valores e tradições do Nordeste (...). Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo (sic) de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e ‘progressistas’

²⁵⁵ SOUZA LEITE, J. *Aloísio Magalhães, aventura paradoxal no design brasileiro. Ou, o design como instrumento civilizador?* Tese de Doutorado apresentada ao PPCIS/UERJ. Rio de Janeiro, 2006, p. 55-75.

²⁵⁶ FREYRE, Gilberto. *Em torno de uma sugestão de mestre, Aloísio Magalhães*. Recife: FUNDAJ, s/d.

²⁵⁷ Idem.

pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. A novidade estrangeira de modo geral. De modo particular, nos Estados ou nas Províncias, o que o Rio ou São Paulo consagram como ‘elegante’ e como ‘moderno’ (...).²⁵⁸

Além da arquitetura que ia aos poucos de modificando, das ruelas típicas que passavam a grandes *boulevards*, Freyre aborda todo o universo culinário que circundava Pernambuco e que estava se perdendo ao longo do tempo. Como ressalta o autor: “Toda essa tradição está em declínio ou, pelo menos, em crise, no Nordeste. E uma cozinha em crise significa uma civilização inteira em perigo: o perigo de descaracterizar-se”²⁵⁹. Suas considerações não se esgotam nesse quesito e podem ser lidas e compreendidas em outros contextos.

Nesse manifesto, Freyre também faz menção aos brinquedos que aos poucos foram sendo importados, deixando de lado os que aqui já existiam. É interessante perceber que este tema também foi reverenciado pelo CNRC, que criou projeto e documentário que contemplavam os brinquedos populares do nordeste.

Ao abordar essas temáticas, o Centro não tinha como intenção sobrevalorizar esse tipo de produção. O que o CNRC reconhecia nessas práticas, além de sua própria história, era a sua dinâmica e a criatividade implícita no processo. Entretanto, não é errado afirmar que Aloísio obteve grande influência de seu conterrâneo que veio posteriormente a compor o Conselho Federal de Cultura e que, ao contrário do designer, tinha interesse, mais na preservação do que era tradicional, do que na sua inevitável transformação. Aloísio, no entanto, percebia que a mudança fazia parte do percurso.

Conforme explica Renato Ortiz, quando os membros do CFC tratam a cultura brasileira como plural e variada, busca-se valorizar aspectos de diversidade. Retomando a compreensão de Gilberto Freyre em seus estudos, o autor afirma que em sua obra o sociólogo considera a pluralidade étnica, cultural e física. Em sua concepção é possível concluir o sentido atribuído à unidade e diversidade: “A região é uma das partes desta diversidade que define a unidade nacional. O elemento da mestiçagem contém justamente os traços que naturalmente definem a identidade brasileira: unidade na diversidade”²⁶⁰. Partindo desse pressuposto, o documento cunhado em 1975 – a PNC – vai entender essas categorias de forma apropriada ao interesse do governo na manutenção da segurança nacional. Segundo a PNC, a cultura brasileira decorreria “do

²⁵⁸ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. pp.47-75.

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 93.

sincretismo de diferentes manifestações que hoje podemos identificar como caracteristicamente brasileiras, traduzindo-se num sentido que, embora nacional, tem peculiaridades regionais.”²⁶¹

3.1 Alguns pontos convergentes – quem se apropria de quem?

O Centro Nacional de Referência Cultural é criado numa fase de intensa preocupação com as virtudes e problemas trazidos pela Modernidade. O programa do CNRC reflete bem esse momento e os muitos discursos feitos por Aloísio Magalhães deixam claro o tipo de intelectual que era.

“A aceleração do nosso processo de desenvolvimento é inevitável, é inevitável a cópia e a absorção de modelos, e inevitável porque o mundo não pode parar e uma nação não pode isolar-se das outras.”²⁶²

Longe de ser tradicionalista, Aloísio se apresentava como um intelectual empreendedor, dinâmico e modernizante. Sua atuação na área do design já era um forte indício de sua conduta, no entanto, ao falar sobre as propostas do Centro, muitas vezes ele utilizava termos não só tradicionais, como que estavam de comum acordo com setores Patrimoniais e do Governo. Renato Ortiz enfatiza a necessidade de reconhecer que “o antagonismo das ideologias tradicional e administrativa não implica em exclusão.”²⁶³

Os anos 1960-70 são um período de crítica à modernidade. Neste embate duelariam as forças do desenvolvimento e as da tradição. Seguindo este raciocínio o autor afirma que para os mais conservadores “somente a tradição encerra os valores universais que definiriam a essência humana. Tem-se assim uma necessidade estrutural de conservação.”²⁶⁴ Ortiz estabelece uma relação de valores entre a cultura dita popular e a de massa – “popular é cultura, a massa é técnica. Por isso o pensamento tradicional opõe os valores humanos e regionais ao tecnicismo moderno.”²⁶⁵

O Estado incorpora o discurso tradicionalista – como era o caso daquele proveniente do CFC – no sentido de legitimar a sua política cultural, uma espécie de “humanismo dirigido”, porém estas ideias não seriam mais apropriadas ao

²⁶¹ Política Nacional de Cultura apud ORTIZ, Renato (Idem).

²⁶² MAGALHÃES, Aloísio. *Saudação ao presidente João Figueiredo, em 12 de novembro de 1979, na sede do Iphan em Brasília*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NORONHA SANTOS, 1979.

²⁶³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 123.

²⁶⁴ Ibidem, p. 105.

²⁶⁵ Idem.

desenvolvimento do capitalismo. Assim, “o Estado (composto por setores diferenciados) se vê diante da necessidade de bricolar as ideias disponíveis, reservando-se o direito de incorporar algumas, mas de abandonar outras.”²⁶⁶ Dessa forma, ele se volta para os intelectuais administradores, pois esse novo tipo representaria “a possibilidade real de consolidação de uma organicidade política e ideológica”.²⁶⁷

Isso ocorre, pois, com as modificações sofridas pelo MEC – como a criação do DAC – há um “desgaste do projeto modernista conservador”. Segundo Maia,

“O projeto político inaugurado pelos modernistas-conservadores no interior do MEC, na década de 1930, apresentava fortes sinais de esgotamento no final da década de 1970, mostrando-se incapaz de absorver as novas demandas surgidas com a complexificação do setor cultural, afinal ‘se a questão modernista era o caráter do homem brasileiro, agora a questão se atém ao produto brasileiro’”.²⁶⁸

As ações e o discurso de Aloísio Magalhães o tornaram este novo intelectual em potencial. Não se tratava de uma colaboração do designer com o governo autoritário, mas sim de uma determinada visão de mundo que naquele momento o auxiliaria em suas investidas no setor cultural. Considerando a maneira como Ângela de Castro Gomes pensa a participação de intelectuais em governos autoritários, não podemos dizer que Aloísio Magalhães e seus companheiros estivessem engajados em projetos do regime. No texto “Cultura Política e Cultura Histórica no Estado Novo”, Gomes afirma que o envolvimento dos intelectuais com o Estado Novo estava muito além de “adesão ideológica”. Para a autora, existiam três importantes motivações para a participação desses intelectuais no governo, a primeira se devia a existência de um novo espaço político, a segunda pela oportunidade financeira e, finalmente, pelo prestígio sociocultural. Acredito que no caso de Aloísio Magalhães a primeira opção fosse a cabível.²⁶⁹

No trecho a seguir, Aloísio Magalhães explicita várias características dessa percepção harmoniosa e tradicionalista da cultura que vinha sendo encorajada pelo governo, dispondo-as de maneira bastante clara.

²⁶⁶ Ibidem, p. 108.

²⁶⁷ Idem.

²⁶⁸ Neste trecho a autora cita o trabalho de Lúcia Lippi intitulado “Política nacional de cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005”. (MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: O Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012, p. 223)

²⁶⁹ GOMES, Angela de Castro. “Cultura Política e Cultura histórica no Estado Novo”. In: Abreu, M., Soihet, R. e Gontijo, R. *Cultura Política e Leituras do Passado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Faperj, 2007.

“Ao contrário do que aconteceu na América hispânica, aqui os fatores se conjugariam no sentido da formação de uma *cultura homogênea*, ou menos contrastada, suscetível, de *fácil ajustamento*. Até a língua teria contribuído. (...) Relativamente isolado o Brasil teria tendido para a atitude mais reflexiva, o que explicaria a maior lentidão do seu desenvolvimento e, por outro lado, ter-se-ia livrado da implantação de uma sociedade marcadamente europeia, como aconteceu na vizinha Argentina. (...) o isolamento e lentidão teriam ajudado a estabelecer o *equilíbrio racial* e o intercâmbio entre as culturas que aqui conviviam. E teriam impedido que a imitação da Metrópole abafasse o aparecimento de *valores autenticamente brasileiro* (não europeus, nem índios, nem africanos). Mas ‘a *exigência do desenvolvimento econômico acelerado*, que corresponde à *inexorável necessidade* de colocar o país numa posição correta dentro do sistema universal, econômico, comercial, político e cultural’, diz Magalhães, traz séria ameaça à civilização que lentamente se compunha no ‘*maravilhoso contexto que herdamos, de unidade* num espaço físico tão grande, *unidade* de língua, de temperamento e de tranquilidade ecológica, *tranquilidade étnica*, etc’”.²⁷⁰ (Grifos nossos)

Ao longo dessa passagem, localizamos muitos temas controversos. Se pensarmos em alguns dos conceitos destacados no texto, como o de *cultura homogênea*, *equilíbrio racial*, *valores autenticamente brasileiros*, *unidade*, a tendência é que se transforme o país numa verdadeira “aculturação harmônica entre os povos” respeitando assim a ideologia que se pretendia construir a partir do PNC, de um possível *sincretismo nacional*. “A ideologia do sincretismo exprime um universo isento de contradições”, onde não se manifestam as relações de poder. Esta, segundo a perspectiva tradicionalista, traria uma feição democrática à cultura.²⁷¹

A maioria dos projetos desenvolvidos pelo CNRC buscavam na Cultura Popular e no Artesanato em geral, os indicadores do que poderia ser eleito como nacional e do que poderia auxiliar no desenvolvimento.

“Segundo o coordenador-geral, o que preocupa o CNRC não é a preservação do passado, do antigo, no sentido estático. Mas através de indicadores do passado, estabelecer uma dinâmica e uma prospecção do futuro. ‘É o movimento, a *transformação* que caracterizam uma cultura’, disse o professor, acrescentando que ‘o *artesanato* está entre as fontes mais ricas de onde são tirados os *indicadores do passado*.’”

No próprio discurso do Centro e em seus projetos, há uma sobrevalorização de práticas que são consideradas por Aloísio uma espécie de “protodesign”, ou seja, maneiras criativas de sobrevivência nas sociedades onde as relações sociais são outras,

²⁷⁰ “Para a defesa da cultura”. *Visão*, 24/02/1975, p. 20.

²⁷¹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 95.

diferentes das que eram experimentadas nos grandes centros urbanos naquele momento, onde os estudos sobre desenho industrial já eram uma realidade e o contato com outras nações era maior.

No pós-1964, a Economia se torna cada vez mais complexa devido a grande internacionalização do capital, modificando as relações sociais. O desenvolvimento tecnológico torna as distâncias menores, de modo que as sociedades tornam-se cada vez mais próximas e parecidas. É nesse contexto que uma ideia de integração do espaço público se coloca para o Estado. Sobre o assunto, Ortiz afirma que “a noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais.”²⁷² O principal objetivo seria a Segurança Nacional. Dessa forma, é interessante ao Estado centralizar e coordenar a cultura e tentar controlá-la. O que Ortiz ressalta é que esse controle não necessariamente fosse absoluto: “Existe evidentemente um hiato entre o pensamento autoritário e a realidade”²⁷³. É nesse lapso que atua o CNRC.

É imprescindível constatar que a mesma Identidade que sendo descoberta pelo Centro Nacional de Referência Cultural facilitaria o projeto de desenvolvimento da área econômica, era a Identidade que diluiria as diferenças culturais e estaria associada aos *objetivos* do Governo Militar. Esta relação teria possibilitado que Aloísio Magalhães ascendesse ao Patrimônio e fosse o novo nome do IPHAN, que através de suas modificações se desmembraria em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e na Fundação Nacional Pró-memória (FNPM).

Obviamente, a conjuntura foi significativa para os acontecimentos marcantes de meados da década de 1970. Não apenas o CNRC demonstrou flexibilidade com a modernidade. Desde o início da década já se percebiam movimentos nessa direção, primeiramente com o Compromisso de Brasília (1970) e posteriormente com o Compromisso de Salvador (1971), ambos empenhados na relação entre cultura e desenvolvimento e na criação de áreas dedicadas exclusivamente à cultura.

Os anos 1970 foram marcados por mudanças dessa ordem e nesse painel podemos situar o Programa das Cidades Históricas – PCH (1973), que junto ao Centro implementou as modificações indispensáveis ao MEC e sua vertente patrimonial, reiterando o que havia sido recomendado pela UNESCO. Partilhando de um sentido

²⁷² Ibidem, p. 82.

²⁷³ Ibidem, p. 83.

econômico e desenvolvimentista, o PCH pretendia integrar os monumentos das cidades históricas à realidade socioeconômica destes espaços. Segundo a lógica do PCH:

“Ao mesmo tempo que buscavam parceiros empenhados entre proprietários de bens tombados, entre figuras do empresariado do setor turístico, ou junto aos dirigentes públicos estaduais e municipais e aos curadores de fundações culturais privadas, tendiam a justificar o vulto do investimento na conservação do acervo histórico e artístico salientando o valor dessa contribuição ao desenvolvimento econômico, social e cultural de áreas carentes, onde a maioria da população vivia em condições precárias”.²⁷⁴

De forma similar atuou o CNRC, não através de investimentos, mas visando, à medida que tornavam os seus projetos notórios, a busca por um desenvolvimento harmonioso. Ao comentar um dos trabalhos desenvolvidos pelo Centro que alcançou as quatro etapas previstas, inclusive a devolução do estudo para a comunidade – a Tecelagem Popular no Triângulo Mineiro –, Maria Cecília expõe o que teria havido de mais importante em sua execução:

“(…) Nessas conversas com as tecedeiras, se viu que uma das reivindicações que elas gostariam de ter era exatamente um catálogo para poder mostrar [os desenhos] para os seus clientes. (...) Para as tecedeiras se produziu uma separata da publicação, um catálogo, que foi até produzido pela Xerox no Brasil, ela que patrocinou”.²⁷⁵

Esse trabalho, portanto, era vantajoso tanto para o Centro, que desenvolvia pesquisa aprofundada sobre a prática, a composição dos padrões e desenhos – que interessariam aos designers – e sua história, como para a tecedeira, que percebia mudanças de ordem econômica em sua comunidade. Importante seria também todo o inventário desses processos, que levariam o CNRC a outro patamar.

4 A institucionalização do CNRC: algumas estratégias

Segundo a própria conclusão de Aloísio: “Constata-se, assim, que situações paradoxais, permeadas de ambiguidades, são indispensáveis e imanentes a todo processo social criativo”²⁷⁶. Essa compreensão se estenderia não só ao momento vivido

²⁷⁴ MICELI, Sérgio. “O processo de ‘construção institucional’ na área cultural federal (anos 70)”. In: *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: IDESP, 1984, p. 78.

²⁷⁵ FONSECA, Maria Cecília Londres. Entrevista à autora. Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 2014, p. 8.

²⁷⁶ CNRC. *Bens culturais: instrumentos para um desenvolvimento harmonioso*. Brasília: COPEDOC/IPHAN-DF, s/d., p. 3.

politicamente, que daria nova roupagem ao setor cultural, quanto à própria modernidade, que, na visão do designer, não seria de todo mal. Essa percepção do processo histórico lhe trouxe grandes oportunidades.

Aloísio possuía uma boa imagem como pessoa pública e de fortes intenções modernizadoras. Analisando o seu discurso e o vínculo que pudemos perceber a partir de um estudo comparado, fica claro que as articulações que o levam a criar o CNRC, obtendo apoio de tantas instituições, têm a ver com a popularidade que alcançou durante os anos 1960-70, o que também viabilizou a sua ida para o Patrimônio.

Na passagem do Centro para o IPHAN, Aloísio se fundamenta no que teria descoberto a partir dos trabalhos do CNRC – a também importância do passado.

“O trabalho do Centro Nacional de Referência Cultural, durante três anos, cuidando principalmente de identificar a dinâmica do processo cultural brasileiro, me levou à reflexão de que era *necessário recuar no plano histórico* e examinar essa dinâmica dentro de um tempo mais específico. Daí a importância desse trabalho ser feito pela instituição cujo instrumento legal cobre essa abrangência. A fusão do CNRC e do Programa de Cidades Históricas vai revitalizar o IPHAN em termos de metodologia. O tempo cultural tem sua dimensão própria, compreende o passado, o presente, para poder estabelecer uma projeção futura, e a isso se chama *continuidade do processo cultural*. A visão dos três tempos é simultânea e imprescindível.”²⁷⁷ (Grifos nossos)

A ideia de *continuidade do processo cultural* romperia com a visão tradicional de que haveria uma cultura autenticamente brasileira que deveria ser rapidamente preservada para que não se perdesse com o desenvolvimento. Néstor Canclini defende que o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares. Para ele “nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade”²⁷⁸.

Em entrevista concedida a Álvaro Rodrigues Pereira, Aloísio faz a seguinte consideração:

“A memória nacional está nos livros, trabalho do Instituto do Patrimônio Histórico, enfim, em todas as entidades que, ao longo do tempo, se ocupam do problema da trajetória histórica da nação. A memória nacional, portanto, não precisa ser procurada. O que precisa ser feito é a dinamização da memória nacional, é a

²⁷⁷ “Memória Nacional: a comunidade é a principal guardiã do bem cultural”. *Correio Brasiliense*, 21/07/1979.

²⁷⁸ CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas; estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 239.

mobilização dessas informações guardadas para que participem da vida nacional.”²⁷⁹

Sua colocação é uma visível crítica ao passadismo das duas gestões anteriores do IPHAN. Como ele mesmo diz, o mais importante naquele momento seria a dinamização das informações guardadas, e esta visão balizaria a sua atuação no Instituto. E a participação da memória na vida nacional era algo que o CNRC vinha buscando, mas, anteriormente, essa era uma expectativa do designer Aloísio Magalhães.

Segundo José Reginaldo, Aloísio Magalhães autenticaria sua posição, colocando em causa a estratégia de Rodrigo Melo Franco. Ele acusa o Serviço do Patrimônio de não ter adotado o projeto original, criado por Mário de Andrade, em 1936. Mas, por meio de uma posição conciliadora, Aloísio tenta explicar qual teria sido o motivo: “Rodrigo nos primeiros tempos do Patrimônio viu, de maneira extremamente inteligente, que tinha que atacar em uma só linha, a mais dramaticamente atingida”²⁸⁰ Esta linha era a da arquitetura, dos bens imóveis em geral. Já na nova gestão, seriam recolocadas as questões de Mário de Andrade, gerando espaço para o popular e para a valorização dos saberes e fazeres do povo. A fase “moderna” daria novo sentido ao termo.

Aloísio dispunha naquele momento do IPHAN, que apesar das diferenças de conduta frente ao CNRC, era o espaço mais apropriado para receber este Centro. Para o designer “A possibilidade de ampliar e revitalizar esse órgão é viável e lógica. Assim, não haveria criação de nova instituição e sim a dinamização de uma já existente, que passaria a cobrir maior espectro de bens culturais (...).”²⁸¹

Dentro da nova estrutura que havia sido criada, a Fundação Nacional Pró-Memória - FNPM teria nascido da impossibilidade de tratar projetos, que antes pertenciam ao CNRC – como o artesanato de Tracunhaém, o Vinho de Caju nordestino, as Indústrias de Imigrantes de Santa Catarina, a Tecelagem do Triângulo Mineiro ou os trabalhos indígenas do Centro-Oeste –, na antiga estrutura do IPHAN.

A atuação de Aloísio é legitimada pelas modificações que estavam acontecendo na área de política patrimonial, principalmente, pois a Unesco, no início dos anos 1970,

²⁷⁹ MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: FNRM, 1997, pp. 75-76

²⁸⁰ “Aloísio Magalhães, novo diretor do Iphan: Salvar Ouro Preto, Olinda, painéis de barro e todas as coisas vivas”. *Jornal do Brasil*, 11/05/1979.

²⁸¹ CNRC. *Bens culturais: instrumentos para um desenvolvimento harmonioso*. Brasília: COPEDOC/IPHAN-DF, s/d., p. 6.

passa a apoiar e semear uma política que busca o desenvolvimento econômico.²⁸² Segundo Maria Cecília Londres Fonseca, esta articulação agia em dois sentidos, ou tratando os bens culturais como potenciais turísticos, ou buscando nos bens culturais formas de um desenvolvimento apropriado. A primeira ideia se materializava nas ações do Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas - PCH, criado em 1973; e a segunda no CNRC, criado em 1975.²⁸³

Os novos debates do campo da preservação faziam do IPHAN um órgão defasado. A existência desses Programas que atuavam paralelamente ao Instituto, demonstra a necessidade que havia de se criarem alternativas voltadas para as novas tendências do campo do patrimônio à época, visto que o Instituto já não conseguia acompanhar as modificações do momento.

Unindo o cenário político e os desdobramentos dos trabalhos desenvolvidos pelo CNRC, chegou-se à conclusão de que o Centro só alcançaria a sua última e mais importante etapa, a da devolução, se vinculado a um órgão já estruturado. “De fato, é chegado o momento de constatar que uma ação efetiva dos resultados obtidos só pode ser realizada tendo o CNRC uma posição claramente definida dentro do quadro geral do sistema administrativo e dele fazendo parte como instrumento auxiliar válido”²⁸⁴.

4.1 O CNRC como parte da memória institucional do IPHAN

O Centro que funcionou durante quatro anos apartado da burocracia Estatal passa, em 1979, a uma nova etapa. A leitura que é feita desse processo hoje tem suas raízes na memória construída sobre essa trajetória. Nesse sentido, dois documentos são de suma importância: o “Quatro anos de trabalho” (1979) que é uma compilação de informações sobre o CNRC e seus projetos que foi desenvolvido para balizar a fusão, e o “Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: Panorâmica de uma Trajetória” (1980), que desenvolvido após esse período, teve sua autoria atribuída ao SPHAN e FNPM. Hoje é possível localizá-lo facilmente no site do IPHAN.

Esta publicação, a mais determinante, relaciona a história do CNRC à trajetória das Políticas Patrimoniais no Brasil. O relevante aqui é compreender que apesar do

²⁸² Sobre estas tendências, ver “Normas de Quito” (1967) e no Brasil “Compromisso de Brasília”(1970) e “Compromisso de Salvador” (1971).

²⁸³ FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 3. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ; MinC – IPHAN, 2009, p. 142.

²⁸⁴ CNRC. *Bens culturais: instrumentos para um desenvolvimento harmonioso*. Brasília: COPEDOC/IPHAN-DF, s/d., p. 8.

Centro ter sido conveniente ao IPHAN, ele não surge com a pretensão de compor esse quadro. No entanto, a partir do discurso utilizado por Aloísio Magalhães para ascender ao Instituto, o vínculo se estabelece.

Seguindo a linha do que foi exposto por Aloísio nos jornais e nos documentos referentes à fusão, este documento tem como epígrafe a seguinte frase de Mário de Andrade: “Defender o nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização”. É compreensível que ao traçar os caminhos do Patrimônio no país se utilize a imagem desse intelectual pioneiro, mas, nas entrelinhas, é evidente a tentativa de aproximação entre ambos.

O documento de 1980 indica um caminho que ainda estaria se delineando. O trabalho foi dividido em cinco partes:

- I – Antecedentes;
- II – IPHAN: o início da proteção
- III – PCH: novos recursos
- IV – CNRC: a dinâmica cultural
- V – SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA: a fusão

A fusão era recente, ainda assim ela consta prematuramente como parte integrante da História do IPHAN. O CNRC realmente importa ao Instituto, mas parcela do que se sabe desse período foi escrito no calor do momento e, atualmente, determina a discussão sobre o tema.

Segundo o conceito de *enquadramento da memória*, Michael Pollak afirma que

“O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro”.²⁸⁵

O CNRC nasce de um projeto pessoal de Aloísio Magalhães e é fruto, primeiramente, de embates que dizem respeito ao campo do design. Por essa razão, é necessário que a História que nos foi contada seja revista, ou ao menos relativizada, pois “o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos”.²⁸⁶

²⁸⁵ POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 8.

²⁸⁶ Idem.

Considerações finais

As décadas de 1960-70 são rememoradas atualmente por infelizes acontecimentos de ordem política, no entanto, seu legado cultural é objeto de grandes discussões, pois é nesse contexto que a cultura se firma enquanto importante ferramenta política. Se inicialmente as músicas, os jornais, a literatura, etc., são utilizados pela oposição para tecer críticas e denunciar as práticas autoritárias do governo aqui instalado, no decorrer dos anos 1970 o panorama se inverte e o setor cultural é controlado pelo Estado, passando a propagandear sentimentos alusivos à pátria, condizentes aos anseios do regime. A censura tem papel preponderante nessas mudanças e a despolíticação possibilitada pelo AI-5, a partir de 1968 vai viabilizar a formação de uma Indústria Cultural ainda incipiente no país.

Nessa conjuntura, não apenas a propaganda política travestida de civismo se tornará comum, como os governos autoritários irão investir em políticas públicas que darão maior independência e destaque ao setor cultural, sendo este o período de criação e redefinição dessas políticas.

É nesse panorama, se colocando como parte dos mecanismos criados pelo governo para a sustentação da área, que o CNRC vai legitimar a sua atuação, ainda que o Centro seja também um reflexo dos debates culturais dos anos 1960. Contudo, um projeto que vinha se delineando ao longo da década anterior, que se tratava de uma tendência natural tanto do desenho industrial brasileiro, quanto da cultura, não deve ser automaticamente associado aos interesses do governo autoritário. A situação era bastante complexa para que se faça esse tipo de alusão sem o devido aprofundamento.

A primeira escola superior de desenho industrial seria criada em 1962 e iniciaria seus trabalhos no ano de 1963, contudo, os movimentos que levariam a formação da ESDI têm raízes muito mais profundas, que remetem às primeiras experiências de design vividas no país, ainda durante a década de 1950. Os debates relativos ao desenho industrial não estão apartados de sua própria realidade. Se nos primeiros anos da escola existiam duas vertentes principais, uma mais racionalista, se contrapondo a uma corrente artística e intuitiva, é porque ambas dialogavam com os acontecimentos daquele período. Nenhuma ação é isenta de um posicionamento político, ainda que este não transpareça facilmente. Aloísio Magalhães, ao pensar num novo rumo para o

design, onde seriam valorizados os pontos positivos de cada uma dessas vertentes, explicitaria o seu próprio: o de homem conciliador.

Atuando entre indivíduos de diferentes esferas e posturas, Aloísio é lembrado por sua diplomacia. Sua atitude política, assim como o prestígio adquirido como designer, lhe renderam os subsídios indispensáveis para a criação do CNRC. Aproximar-se de algumas reivindicações presentes no Plano Nacional de Cultura e de pessoas proeminentes do governo, certamente, mais que uma aprovação, configurava uma estratégia operacional. A sua habilidade de identificar as *frestas* daquele sistema foram de grande valia.

Reconhecendo a necessidade do país se atualizar frente às outras nações, sem que para tal perdesse suas raízes, Aloísio Magalhães se sobrepõe aos *intelectuais tradicionais* que compunham o Conselho Federal de Cultura, e passa a compor um novo grupo, que, de certa forma, legitimaria as modernizações vividas no período. Como um *intelectual moderno*, do design, Aloísio passaria à carreira política e alcançaria os mais importantes cargos culturais no governo, possuindo liberdade e credibilidade, inclusive, para reorganizar este setor.

Tendo como preocupações iniciais a definição de uma identidade para o produto brasileiro de exportação e o desenvolvimento de um design nacional, o CNRC serviu a diversos fins. Ao relacionar cultura e desenvolvimento, atraiu olhares dos mais importantes setores do Estado. Partindo de um discurso onde se pensava nos prós e nos contras da ação modernizadora sobre a cultura popular brasileira, pensou-se numa forma de desenvolvimento que poderia ser apropriado ao pequeno artesão. Ao fazer um inventário dessas práticas criativas que estavam, aos poucos, perdendo valor num mundo veloz e mecanizado, Aloísio e os intelectuais do CNRC desenvolveram uma ampla concepção sobre o bem cultural, a qual seria muito oportuna para a institucionalização do Centro por meio do IPHAN.

Ainda hoje o CNRC é lembrado por ter atribuído uma nova feição ao IPHAN, mais dinâmica, que posteriormente auxiliaria o órgão a pensar na metodologia ideal para o registro do patrimônio imaterial. A confluência de suas ações e os projetos que desenvolveu enquanto espaço autônomo foram interessantes à renovação modernizadora do IPHAN pleiteada pelo governo autoritário. Pensar a trajetória do CNRC é considerar a grande relevância da *identidade nacional* para este contexto político e cultural em específico, e compreender como este conceito poderia ser maleável e apropriado de maneiras diversas, sendo assim importante instrumento para a manutenção da segurança

nacional, para o desenvolvimento do produto de exportação e, portanto, para o progresso econômico do país. O CNRC era, sobretudo, um laboratório para se pensar no *design nacional*.

Mais do que tratar o CNRC apenas como a raiz das modificações vividas pelo Patrimônio nas décadas seguintes, ou entendê-lo como um espaço que ao lidar bem com a modernidade, encorajou a modernização conservadora sentida, sobretudo, durante os anos 1970, devemos compreender sua origem nos debates brasileiros relativos a instalação da primeira escola de desenho industrial no país. A concepção do Centro, apesar dos personagens envolvidos em sua formação, corresponde, particularmente, às preocupações políticas, profissionais e, principalmente, experimentais de Aloísio Magalhães. Enquanto designer conciliador, atento às questões da modernidade, Aloísio atribuiu identidade ao Centro, unificando as visões divergentes existentes naquele projeto, tornando-se assim, o intelectual empreendedor interessante aos rumos do país.

Referência Bibliográfica

AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

ANASTASSAKIS, Zoy. *Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural / Zoy Anastassakis*. – Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, PPGAS, 2007a.

_____. *Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural, ou como fazer pesquisa em design sem sabê-lo*. 4º congresso internacional de pesquisa em design, Rio de Janeiro, 2007b.

_____. *Por que Brasília? O CNRC como uma equivalente cultural da capital federal brasileira*. I International Conference of Young Urban Researches, 2007c.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. – 8.ed. – Rio de Janeiro: Record, 2013.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: companhia das Letras, 2007 (1982).

BERNSTEIN, Serge. “A Cultura Política”. In: Jean-Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli. *Para uma História Cultural*. Lisboa : Editorial Estampa, 1998.

BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral* – 8. Ed – Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 2006.

BOURDIEU, Pierre e CHARTIER, Roger. “A leitura: uma prática cultural – Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier”. In: CHARTIER, Roger. *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade 2009 (1993).

CALABRE, Lia. *Intelectuais e Política Cultural: o Conselho Federal de Cultura*. Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no mundo Ibero-americano. Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Políticas culturais no Brasil – dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro, FGV: 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas; estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 3ª Ed. São Paulo: Blucher, 2008.

CLAUDIO, José. “O Atelier 415”. In: SOUZA LEITE, J. (org). *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

FERREIRA, Marieta de Moraes. “História Oral: velhas questões, novos desafios”. In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil (1969-1977)*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. – 2.ed. ver e ampliada – São Paulo: editora UNESP, 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 3. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ; MinC – IPHAN, 2009 (1997).

_____. “O Centro Nacional de Referência cultural: A contemporaneidade do pensamento de Aloísio”. In: SOUZA LEITE, J (org.), *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GOMES, Angela de Castro. “Cultura Política e Cultura histórica no Estado Novo”. In: Abreu, M., Soihet, R. e Gontijo, R. *Cultura Política e Leituras do Passado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Faperj, 2007.

HATADANI, Paula; ANDRADE, Raquel; SILVA, José Carlos. *Um estudo de caso sobre o ensino do Design no Brasil: A Escola Superior de Desenho Industrial*. In: 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, São Paulo, 2010

HOBBSAWN, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LEMOS, Renato. *Regime político no Brasil pós-64 - uma proposta de periodização*, In: XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH, São Paulo, ANPUH, 2011.

LESSA, Washington Dias. "A Esdi e a contextualização do design". In: SOUZA LEITE, J.(org.). *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

MACIEL, Marcos Antônio. Esquaf. *Desenho Industrial e desenvolvimentismo. As relações sociais de produção e o ensino de Design no Brasil* / Marcos A. E. Maciel – Niterói: UFF, Pós-graduação em Educação, 2009.

MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1997.

MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: O Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro – Anos 60. – 2.ed. – São Paulo: Cosac Naify, 2008. v. 1.*

MELO, José Laurênio de. “Aloísio e o TEP”. In: SOUZA LEITE, J. (org.), *A herança do olhar: o design de Aloisio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003, p. 29-35.

MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: IDESP, 1984.

_____. “O processo de ‘construção institucional’ na área cultural federal (anos 70)”. In: MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: IDESP, 1984.

MOTTA, Rodrigo Sá. “Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia”. In: Rodrigo Sá Motta. *Culturas políticas na História: novos estudos*. BH: Argumentum, 2009.

NAPOLITANO, Marcos e VILAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: As relíquias do Brasil em debate*. Rev. bras. Hist. vol. 18 n. 35. São Paulo, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PEREIRA DE SOUZA, Pedro Luiz. *ESDI: biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe à Constituição de 1988. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2014.*

REMOND, René. *Por uma História Política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003.

_____. “Uma História Presente”. In: REMOND, René. *Por uma História Política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira. – 2.ed. ver e ampliada – São Paulo: editora UNESP, 2010.*

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. – 2.ed. rev e ampl. – São Paulo: Editora UNESP, 2014.*

SIMONARD, Pedro. *Origens do Cinema Novo: A cultura política dos anos 50 até 1964*. Revista de Ciência Política, nº 9, julho de 2003.

SOUZA LEITE, J. (org.), *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

_____. *Aloísio Magalhães, aventura paradoxal no design brasileiro. Ou, o design como instrumento civilizador?* Tese de Doutorado apresentada ao PPCIS/UERJ. Rio de Janeiro, 2006.

_____. “De costas para o Brasil: O ensino de um design internacionalista”. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro – Anos 60. – 2.ed. – São Paulo: Cosac Naify, 2008. v. 1.*

STORLASKI, André. “A Identidade Visual toma corpo”. In: MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro – Anos 60. – 2.ed. – São Paulo: Cosac Naify, 2008. v. 1.*

WEINSTEIN, Flávio. *Artes gráfica e renovação cultural: A presença d’O Gráfico Amador no cenário cultural do Recife (1954-1964)*. I Seminário brasileiro sobre Livro e História editorial. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2004.

VOLDMAN, Danièle. “A invenção do depoimento oral”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral – 8. Ed – Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 2006.*

Documentos

COPEDOC/IPHAN-DF

CNRC. *Comentários sobre o funcionamento do Grupo de Trabalho para o projeto do CNRC* (Carta de Fausto Alvim a Aloísio Magalhães). Brasília: COPEDOC/IPHAN-DF, 17 de março de 1976.

CNRC. *Bens culturais: instrumentos para um desenvolvimento harmonioso*. Brasília: COPEDOC/IPHAN-DF, s/d.

CNRC. *Convênio de estruturação do CNRC*. Brasília: COPEDOC/IPHAN-DF, s/d.

FNPM. *Quatro anos de trabalho*. Brasília: COPEDOC/IPHAN-DF, 1979.

FUNDAJ

CNRC. *Relatório 12*. Recife: FUNDAJ, 1976

CNRC. *Relatório 21*. Recife: FUNDAJ, 1977.

FREYRE, Gilberto. *Em torno de uma sugestão de mestre, Aloísio Magalhães*. Recife: FUNDAJ, s/d.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO

CNRC. *Quadro Sinóptico*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, s/d.

CNRC. *Considerações sobre o programa de Trabalho*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, s/d.

CNRC. *Proposta de Termo Aditivo ao Convênio para a Consolidação do CNRC*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, Abril de 1978

CNRC. *Considerações sobre o programa de trabalho para o termo aditivo ao convênio de 1976 para a estruturação definitiva do CNRC*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, s/d.

OUTROS

GOMES, Severo. *Verbete biográfico*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV.

GOMES, Severo. *Fundo Severo Gomes*. São José dos Campos: Fundação Cultural Cassiano Ricardo, s/d.

MAGALHÃES, Aloísio. *O que o desenho industrial pode fazer pelo país?* In: Revista Arcos, Volume I, número único, Outubro de 1998.

MAGALHÃES, Aloísio. *Saudação ao presidente João Figueiredo, em 12 de novembro de 1979, na sede do Iphan em Brasília*. Rio de Janeiro: ARQUIVO NORONHA SANTOS, 1979.

SPHAN e FNPM. *Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: Panorâmica de uma trajetória*. Brasília, 1980.

Documentos de imprensa

“Centro Nacional de Referência Cultural: Um projeto para evitar o massacre”. *Correio Brasiliense*, 24/07/1977.

“Memória Nacional: a comunidade é a principal guardiã do bem cultural”. *Correio Brasiliense*, 21/07/1979.

“Centro preserva os valores da nossa formação”, *Diário de Pernambuco*, 27/02/1975, Primeiro caderno, p. 6.

“Em defesa da cultura”. *Jornal da Tarde*, 15/09/1975, p. 24

“‘Design’: nada supérfluo”. *Jornal do Brasil*, 07/02/1973. Caderno B, p. 5.

“ESDI pode ajudar o país a conquistar o mercado externo”. *Jornal do Brasil*, 23/02/1973. Primeiro Caderno, p. 7.

“A prova de identidade do produto brasileiro”. *Jornal do Brasil*, 28/03/1973. Revista Econômica/Indústria e Comércio.

“Embaixador e secretário”. *Jornal do Brasil*, 06/04/1974.

“O dilema do Desenho Industrial brasileiro”. *Jornal do Brasil*, 25/07/1977.

“Aloísio Magalhães, novo diretor do Iphan: Salvar Ouro Preto, Olinda, panelas de barro e todas as coisas vivas”. *Jornal do Brasil*, 11/05/1979.

“Brasil precisa de um ‘design’ para exportação”. *O Globo*, 04/09/1972, p. 23.

“Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural. O produto brasileiro começa a ter desenhada a sua fisionomia”. *O Globo*, 5/01/1977.

“Aloísio Magalhães : – Brasília é uma cidade de hoje, de agora”. *O Globo*, 02/02/1978.

“Por que o produto brasileiro não tem um estilo” (Entrevista com Aloísio Magalhães por Álvaro Rodrigues Pereira). Revista *Veja*, São Paulo: Editora Abril, 1977.

“Para a defesa da cultura”. Revista *Visão*, 24/02/1975, p. 18-24.

SCHWARZ, Roberto. *A lata de lixo da história: prefácio inédito a uma chanchada de 1968*. Piauí, v. 91, p. 68-69, abril, 2014.

Entrevistas

ALVIM, Clara de Andrade. Depoimento à autora. Brasília, 09 de Abril de 2014.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Depoimento à autora. Rio de Janeiro, 28 de Fevereiro de 2014.

GOMES, Severo. *Severo Gomes (depoimento; 1978)*. Rio; FGV/CPDOC – História Oral, 1989.

Sites

“Chico incorpora Julinho da Adelaide em entrevista para zombar da ditadura”, *Estadão*, 11/08/2012.

<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,chico-incorpora-julinho-da-adelaide-em-entrevista-para-zombar-da-ditadura,914668,0.htm>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira

<http://www.dicionariompb.com.br/>

Discurso na íntegra de Caetano Veloso em "É proibido proibir" no III FIC
<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>

“Invadido e depredado o teatro Galpão”. *Folha de São Paulo*, 19/07/1968.
(http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm acessado em 16/04/2015.)

O Projeto de lei nº 7.534, de 2010

http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=2C5C6317EC40CC5042A66E600F013408.node1?codteor=786038&filename=Avulso+-PL+7534/2010

Relatório completo

<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/1006271.pdf>

