

PINCELADAS POLÍTICAS: BRIGADAS MURALISTAS NO CONTEXTO ELEITORAL EM RECIFE E OLINDA

Elizabet Soares de Souza*

elizabethistoria@gmail.com

A cidade favorece a arte, é a própria arte.

Lewis Mumford

Introdução

Nesse trabalho, buscamos analisar os processos políticos existentes no país para entender como arte se aproximou dos partidos para promover a propaganda política. Dessa forma, partimos da análise da decretação da anistia para entender o retorno dos exilados políticos no cenário nacional, e ambientar o leitor no momento histórico-político que antecede a emergência da Pintura Mural como forma de propaganda política nas cidades de Olinda e Recife. No entanto, o movimento criado não se restringiu apenas ao jogo político, ele também foi uma maneira de artistas locais exporem suas obras em grandes painéis ao ar livre e, com isso, aproximarem arte e povo.

As pinturas murais elaboradas pelas brigadas para os partidos políticos representavam, também, um projeto cultural originado das lutas político-ideológicas daquele momento. Partindo dessas constatações e considerando o momento histórico-político vivenciado à época, com a abertura política em que o país atravessava, analisaremos o movimento de murais brigadistas que coloriram as cidades de Olinda e de Recife, e como sua atuação foi importante para o período em tela.

Anistia Política: algumas questões

Para compreender a temática em questão devemos ter em mente que desde o início do regime militar, o governo buscou eliminar a subversão interna dos grupos de esquerda e restabelecer a “ordem”, classificando como inimigos do Estado, todos

* Professora de História e Mestranda em História Social da Cultura Regional, Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Bolsista Capes/CNPq

aqueles que se opusessem às suas diretrizes. Segundo Glenda Mezarobba, para reprimilos, o governo não economizou e extrapolou na violência:

*Entre as penas adotadas com mais frequência estavam o exílio — nas modalidades de confinamento, banimento ou mesmo asilo e refúgio —, a suspensão de direitos políticos, a perda de mandato político, de cargo público e de mandato sindical, a perda de vaga em escola pública ou a expulsão de escola particular e a prisão.*¹

Após inúmeras derrotas dos movimentos sociais, o ano de 1979 trouxe um valioso instrumento contra o regime autoritário no país. Apesar da década de 1970, já ter como preceito a bandeira da redemocratização, a Lei da Anistia foi um importante passo na luta pelo fim da Ditadura Civil-Militar². O avanço das reivindicações populares ocasionava em medidas extremamente autoritárias, a exemplo das operações repressivas promovidas pelo DOI-CODI, que levaram a morte o jornalista Wladimir Herzog em 1975, bem com os operários Manoel Fiel Filho, torturado em 1976, e Santos Dias, baleado por policiais durante uma greve de metalúrgicos, em 1979.³

A decretação da anistia representou um avanço para que o Brasil reintegrasse na sociedade e na política os milhares de exilados políticos que haviam fugido para o exterior desde 1964, e com isso abandonasse o regime autoritário em que estava imerso. No entanto, a lei não parecia agradar a todos, ao passo que não perdoava todos os envolvidos, não punia os torturadores. Para tanto a sociedade civil teve um valioso papel na luta pela revogação dos direitos de parentes e amigos:

*Parte da campanha da anistia destinava-se a lembrar aos brasileiros (e aos militares brasileiros) que as anistias foram frequentes em sua história e desempenharam papel de importância vital na manutenção de sua unidade a longo prazo. Seu objetivo era gerar apoio para a anistia dando ênfase à injustiça que os exilados sofreram.*⁴

¹ 25 anos de anistia: um processo inconcluso, foi apresentado no 4º Encontro Nacional da Associação Brasileira de Ciência Política, com parte das conclusões apresentadas em MEZAROBBA, Glenda. *Um acerto de contas com o futuro: a anistia e suas consequências — um estudo do caso brasileiro*. São Paulo: dissertação de mestrado, Departamento de Ciência Política da FFLCH-USP, 2003.

² A luta pela anistia no país havia começado ainda de forma tímida desde 1968 por meio dos estudantes, jornalistas e políticos e, com o passar dos anos, foi somando ao seu contingente de militantes, adesões de populares.

³ Revista *A UNE contra o SNI*. São Paulo: Editora Alfa-Omega LTDA. 1987.

⁴ SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, pág. 423.

O Congresso aprovou o substitutivo da Comissão Mista, transformado em lei com o qual o presidente João Figueiredo anistiou, (no Dia do Soldado, 25 de agosto de 1979), cerca de cinco mil pessoas. Houve em todo o país dezenas de manifestações a favor dos presos políticos excluídos desse benefício, mas apesar disso alguns só foram compensados no Natal por meio de um indulto. A lei beneficiou aqueles que foram prejudicados pelos atos institucionais e restabelecia os seus direitos políticos.

A anistia se tornaria, naquele momento, um passo imprescindível ao processo de redemocratização. Com ela, os presos políticos ganhavam liberdade e os exilados poderiam retornar ao país. Apesar das limitações decorridas da Lei da Anistia, ela significou um importante avanço em direção a normalização institucional. Para Couto, *ela concilia, proporciona o restabelecimento dos direitos políticos. Permite o retorno de todos os exilados. De líderes políticos como Leonel Brizola, Luís Carlos Prestes, Darcy Ribeiro e outros.*⁵

Já Pernambuco, ocupa um destaque relevante nesse momento contando ainda na lista de anistiados mais notórios o ex-governador de Pernambuco, cassado com o Golpe de 1964, Miguel Arraes, o ex-deputado Francisco Julião Arruda de Paula, o ex-deputado comunista Gregório Lourenço Bezerra, além do educador Paulo Freire.

Eleições: dispositivos legais

Com a decretação da anistia, Pernambuco tornou-se palco de várias atividades culturais, mas uma delas teve um especial destaque por unir elementos artísticos e políticos: as eleições de 1982. Estas representaram um novo momento da propaganda política, sobretudo no estado de Pernambuco, mas existiam barreiras impostas para limitar o avanço de novos partidos criados com a recente abertura política, resultando na manutenção do poder sob a égide dos partidos tradicionais.

Entre as medidas utilizadas vale lembrar que, naquela época, vigorava a Lei Falcão⁶, instituída na Ditadura Militar, que proibia a propaganda eleitoral e permitia apenas a veiculação de programas mediados pela censura. A lei tinha como principal

⁵ COUTO, Ronaldo Costa. *História Indiscreta da Ditadura e da Abertura (1964-1985)*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, pág. 278.

⁶ A Lei nº 6.339, de 1º de julho de 1976, ficou muito conhecida por esse nome devido ao seu criador, o então Ministro da Justiça, Armando Falcão.

propósito limitar a propaganda do partido de oposição ao governo, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB).

A agência central do SNI (Sistema Nacional de Informações) elaborou um extenso estudo⁷ sobre os resultados da eleição de 1974, e constatou que o rádio e a televisão contribuíram de forma considerável às vitórias alcançadas pelo MDB. O governo temia, portanto, que se algo não fosse mudado, nas eleições de 1976 tal episódio se repetisse e com isso o MDB conquistasse a maioria das cadeiras municipais. O fato é que algo deveria ser mudado rapidamente, e quatro meses antes do pleito, em novembro de 1976, a lei é assinada. Alguns opositores, como o senador pelo MDB Paulo Brossard criticou a nova lei: *A lei Falcão significa o retorno ao cinema mudo.*⁸ O decreto viria para consolidar o clima apático que girava em torno das propagandas eleitorais:

*Nas pequenas cidades, a supressão do uso intensivo do rádio e da televisão pelos candidatos às eleições de novembro não teve conseqüências práticas: mesmo antes da aprovação da lei que regulamentou o assunto, os reforços decisivos da campanha convergiam para os comícios e as visitas de porta em porta. (...) Nas capitais, todavia, persiste um generalizado clima de apatia entre o eleitorado. Embora inquietos com os baixíssimos índices de audiência no horário eleitoral no rádio e na televisão, quase todos os candidatos não encontraram meios de transmitir sua mensagem ao eleitorado.*⁹

A propaganda, nesse período, tornou-se uma extensa sucessão de nomes, números, currículos e fotografias dos candidatos dos partidos PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) e PDS (Partido Democrático Social) provocando o desinteresse em grande parcela da população, nas eleições que se seguiram.

⁷ O estudo conta com o detalhado mapeamento eleitoral de todos os municípios do país. Revista *Veja*, 10 nov. 1976.

⁸ Revista *Veja*, 09 de junho de 1976.

⁹ Revista *Veja*, 10 de Novembro de 1976, pág. 23.

A arte como propaganda política: as brigadas muralistas

O movimento de Brigada Muralista¹⁰ teve início com um mural pintado na Rua da União, no Bairro da Boa Vista¹¹ – Recife, e foi denominado Brigada Portinari. As motivações relativas à escolha do nome giram em torno da coerência tanto ideológica quanto profissional do pintor. Cândido Portinari militou no Partido Comunista até poucos anos antes de sua morte, em 1962, bem como vivenciou diferentes momentos em sua produção artística, tendo produzido uma parcela significativa de obras por encomendas (assim como muitos dos murais propagandísticos), tanto de gêneros tradicionais, como retratos, e murais histórico-nativistas, elaborados para instituições públicas ou privadas¹².

Outro fato importante a ser mencionado é a aproximação entre a arte do pintor com o muralismo mexicano, um dos movimentos que serviu como inspiração para os murais brigadistas. Porém foi no muralismo chileno que as brigadas pernambucanas tiveram suas maiores referências. Produzidos na década de 1970, para a campanha presidencial de Salvador Allende, as propagandas políticas feitas pelos artistas chilenos buscavam, sobretudo, envolver a população para o momento histórico-político que o país atravessava¹³.

É preciso entender, dessa forma, que em ambos os casos a imagem da propaganda era produzida com o objetivo de conquistar o apoio popular para o momento histórico político que os dois lugares atravessavam. No Chile, os murais buscavam a conscientizar a população para tendências socialistas, e em Pernambuco para o momento de abertura política. Nesse sentido, os murais representavam não apenas valores políticos e ideológicos, mas também tensões internas no campo político.

¹⁰ A denominação “brigadas muralistas” se baseou no estudo desenvolvido pela historiadora Carine Dálmas, intitulado: *Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo.

¹¹ Fonte: *Jornal do Commercio*. Data: 01/12/1990.

¹² Portinari também era conhecido pela sua militância política, em 1945 alista-se no Partido Comunista. Foi candidato a deputado federal por São Paulo, fazendo constar no seu programa uma exposição na capital paulista proibida pelas autoridades. Em 1947, candidata-se novamente, desta vez a senador, no entanto o clima de animosidade, e as diversas intimações para depor na polícia o fazem sair do Brasil só retornando 1948, coincidindo com a dissolução do Partido Comunista pelo governo e a consequente cassação dos mandatos dos seus representantes. Fonte: FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. Pág. 19.

¹³ DÁLMAS, Op. Cit.

Segundo o militante do PMDB e um dos coordenadores da Brigada Portinari, Francisco Almeida:

Nós sabíamos que durante o governo Salvador Allende, no Chile, e a Revolução dos Cravos, em Portugal, os artistas foram mobilizados pelos dirigentes a pintar murais que estimulassem a participação popular na política. Estamos tentando reproduzir essa idéia aqui. A escolha do nome não exigiu grande pesquisa, quisemos homenagear em Cândido Portinari um pintor coerente com suas posições, na vida e na arte.¹⁴

A idéia de sair pintando os muros das cidades com a “arte política” surgiu no comitê eleitoral do deputado federal Roberto Freire, do deputado estadual Hugo Martins e do advogado Carlos Eduardo Pereira, candidato a vereador¹⁵. A intenção era que a brigada, surgida como uma alternativa às imposições que tanto limitavam as propagandas políticas, aproximasse o povo para o processo que se desenrolava no estado.

Esse movimento fez com que os artistas criassem como menciona Michel de Certeau a arte da “sucata”, ou seja, uma junção de elementos do cotidiano, com as experiências vividas na formação desses profissionais, participando daquilo que ora distingui-se como trabalho, ora como prazer.¹⁶ Percebemos, portanto, que os artistas, bem como os partidos políticos utilizaram os murais como “táticas” diante das alternativas apresentadas, contra as “estratégias” limitadoras, impostas como forma de manutenção do poder. Assim artistas e partidos buscaram alternativas dentro do sistema sem, necessariamente, confrontá-lo.¹⁷

O estudo dos murais brigadistas, numa perspectiva histórica, sobretudo, a partir de imagens, se fundamenta no conceito de socialização da arte, proposto por Nestor García Canclini. Os murais propagandísticos analisados no livro *A Socialização da arte: teoria e prática na América Latina*, propõem uma concepção que diverge à pintura de cavalete, em consonância com uma arte que interagisse com a população. Segundo o

¹⁴ Revista *Veja*, 1/09/82, pág. 68.

¹⁵ Revista *Veja*, 1/09/82, pág. 68.

¹⁶ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, pág. 92.

¹⁷ Idem.

autor, estabelece-se, por meio da idéia de arte socializada, a articulação entre o político e o visual.¹⁸ Nesse aspecto, Canclini afirma que:

*As artes plásticas devem ser tanto o lugar onde o povo cria suas imagens para a luta como o lugar onde consegue o prazer de reconhecer-se em sua obra. O que justifica as artes plásticas, o que as torna uma atividade necessária é, num país socialista, o fato de constituir um novo espaço visual no qual possa crescer a vida em liberdade; num processo de libertação, gerar imagens que ajudem à identificação e ao progresso da consciência política. Em ambos os casos ser o lugar onde o povo consiga o prazer de reconhecer-se e transformar-se.*¹⁹

A respeito disso, o filósofo e crítico de arte Arthur Danto, menciona que os artistas que *subvertiam* a situação institucional, e agiam contra uma arte institucionalizada, presente nos museus, galerias, coleções, eram vistos por si mesmos como *agentes de mudança social ou até de uma revolução*.²⁰ Nessa perspectiva, Danto considera que:

*A própria pintura veio a ser representada como forma de arte por excelência do grupo autorizado pelas instituições em questão e, por conseguinte, cada vez mais, e de forma inevitável, como publicamente incorreta; e os museus vieram a ser estigmatizados como repositórios de objetos repressivos que tinham pouco a dizer aos próprios oprimidos. A pintura, em suma, tornou-se obliquamente politizada, e, de uma maneira singular, quanto mais pura a sua inspiração, mais política ela parecia.*²¹

Em contraponto, Walter Benjamin considera que a reprodutibilidade das obras de arte, de forma massiva é um risco a perda aurática de sua essência. No entanto, considera a reprodução uma possibilidade de massificar a contemplação de imagens, ora limitadas aos meios elitistas. O filósofo defende a propagação, a multiplicidade das obras, desde que não aconteça de forma banal.²² Nesse sentido comenta que,

¹⁸ CANCLINI, Nestor García. *A Socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980, págs. 130 e 153.

¹⁹ Idem, ibidem.

²⁰ DANTO, Arthur C. *Após do fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

²¹ Idem, pág. 161.

²² BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*.

*É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a descoberta decisiva: com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.*²³

Todavia, Giulio Carlo Argan, alerta para o valor temporal de uma obra de arte, bem como a necessidade de um historiador da arte considerar toda cadeia de juízos que foram pronunciados a respeito das obras que trata. Assim, o autor relata que, a *obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam.*²⁴ Segundo Argan, a análise das obras não deve se furtar à compreensão do contexto de sua produção, e portanto reconhecer o *que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte.*²⁵

Numa perspectiva similar, Bourdieu considera a sociedade discursivamente organizada, como um campo de batalha onde os meios de produção de bens simbólicos não determinam as relações, porém as relações determinam esses meios de produção. Dessa forma, a arte pode ser utilizada fora dos meios acadêmicos como um instrumento de propaganda política.

*O processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social, seja das censuras morais [...], seja dos controles acadêmicos e das encomendas de um poder político propenso a tomar a arte como um instrumento de propaganda.*²⁶

São consideradas então as condições de produção de um determinado discurso que compreendem os sujeitos, a situação e a memória. Os sujeitos nada mais são do que os produtores desse discurso influenciados sempre pela exterioridade na sua relação

Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.165-196. v. 1

²³ Idem, pág. 171.

²⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade.* 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pág. 25.

²⁵ Idem, pág. 29.

²⁶ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 101

com os sentidos. Situação trata-se do contexto, imediato ou amplo, levando sempre em consideração o momento histórico que se estava vivendo na época da produção. E a memória é o que sustenta os dizeres desse discurso, tudo que já se disse sobre o assunto tratado.

Desse modo, a analista do discurso, Eni Orlandi diferencia a análise de discurso da análise do conteúdo, dizendo que esta última procura extrair sentidos do texto, enquanto a outra considera que a linguagem não é transparente e vê o texto tendo uma materialidade simbólica própria e significativa e uma espessura semântica, ou seja, não leva em consideração somente o texto analisado para compreender e identificar os significados presentes nele. O fato de que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma do dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso e sua relação com os sujeitos e com a ideologia.²⁷

É preciso, porém atentar para utilização de conceitos que devem ser localizados historicamente, pois, “*sem conceitos comuns não pode haver sociedade e, sobretudo, não pode haver unidade de ação política. Por outro lado, os conceitos fundamentam-se em sistemas político-sociais que são, de longe, mais complexos do que faz supor sua compreensão como comunidades lingüísticas organizadas sob determinados conceitos-chave.*”²⁸

Consideramos as pinturas murais como expressões da luta política cultural encabeçada pelo partido da oposição (PMDB). Entendemos, portanto, as brigadas como manifestações visuais que atuaram como meio de divulgação intensa de um projeto político específico. Desta forma, as imagens de propaganda das brigadas muralistas foram produzidas com o objetivo de conquistar o apoio popular, em consonância com o momento histórico político. Compreendemos, nesse sentido, que as imagens analisadas revelam, enquanto documento histórico, os valores políticos e ideológicos nelas imbuídos.

As imagens produzidas pelas brigadas trazem cenas frequentemente observadas nas cidades, fazendo com que a população, de um modo geral, se identifique com elas, podendo, inclusive, interagir com as obras no momento de sua criação. Não é raro

²⁷ ORLANDI, Eni. P. (org.). *Cidade Atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas, SP: Pontes, 2001.

²⁸ KOSELELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2006.

perceber elementos artísticos diferenciados no mesmo mural. Alguns deles apresentam rabiscos ingênuos, indicando que alguma criança passou por ele no momento de sua elaboração e ajudou a compor a “tela”.²⁹



Fonte: *Acervo da Fundação Joaquim Nabuco*.

Mural da Brigada Portinari com a propaganda de Marcos Freire e Cid Sampaio, para governador e vice, respectivamente, ambos do PMDB.

O mural acima foi produzido pela Brigada Portinari durante a campanha de 1982, e apresenta cenas do cotidiano: os alagados, as pontes, o contraste social. Através dessas cenas os artistas do período aproximaram a população da propaganda política. A frase utilizada “PERNAMBUCO VAI MUDAR” remete ao discurso utilizado pelos partidos de oposição, tendo em vista o início do processo de abertura política que o país atravessava.

A imagem abaixo, realizada pela Brigada Portinari, retrata a forte tendência desse momento: o apelo popular.

²⁹ *Diário de Pernambuco*, 02 de setembro de 1982, pág. B-1.



Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.
Propaganda realizada pela Brigada Portinari para a campanha de Arraes em 1986.

Imagens que retratam o trabalhador comum aparecem como elemento identificador das camadas mais populares, nesse caso, a bodega ou mercearia. A balança “Filizola” é característica desses ambientes e representa a venda de produtos alimentícios, bem como as garrafas nas prateleiras e a mesa com um copo para a venda e consumo de bebidas. Outro elemento importante, e que nos confirma a interação entre os diversos artistas, é a mensagem poética com o respectivo endereçamento: *aos poetas pernambucanos*.

O muralismo brigadista vivenciado em Pernambuco tem como uma de suas principais propostas transformar o processo de criação da arte em um ato democrático e coletivo. Os murais eram realizados ao ar livre, em grandes painéis, sem os limites da tela, procurando interagir com o cotidiano das pessoas. Um dos fundadores da Brigada Portinari, Luciano Pinheiro, afirmou que o movimento era a realização de um sonho:

...ir às ruas, fazer arte nos muros das cidades, entrando em contato e participando com a população do mistério que envolve a arte, de modo geral limitada às paredes dos ateliês, cavernas e úteros. Era uma forma participativa para um trabalho conjunto possível na prática, a partir da comunhão, do respeito e da crença do homem como ser social.³⁰

³⁰ *Jornal do Commercio*, 01/12/1990. Caderno C (capa)

Por outro lado, José Claudio, artista também engajado na arte mural, declarou que a propaganda política existente era mais um detalhe, o importante mesmo era colorir a cidade e divulgar seus trabalhos:

A propaganda eleitoral era somente um pretexto. Me interessava era pintar muros, fazer figuras de dez metros ou mais ao longo das paredes, sem preocupação de espaço; e ter de parir na hora, sem elucubrações de ateliê: eu riscando na frente, a carvão e a “equipe”³¹ enchendo as áreas de acordo com as disponibilidades de tintas, pincéis, latas e a iniciativa de cada um.³²

Os artistas pertencentes ao movimento que utilizava a pintura mural para a realização de propaganda política se declaravam *tocados pela experiência, frisando que já não eram os mesmos de antes*, e ainda que *alguns descobriram o espaço aberto, amplo fugindo às dimensões normais de uma tela*³³. Uma das características do movimento era a liberdade artística. Percebe-se, nesse sentido, a não aceitação da institucionalização da Brigada Portinari e, por esse motivo, ela se multiplicou em muitas outras como Cor de Rosa e Gregório Bezerra.

A propaganda feita nos muros era considerada o último recurso dos partidos para apresentar aos eleitores suas propostas. Realizada por meio de grande pressão ao governo, o intuito era que a Lei Falcão fosse revogada. O então vereador do Recife pelo PMDB, Luiz Vidal, declarou que:

A repressão do regime contra a manifestação política nos últimos anos tornou a máxima na famigerada Lei Falcão. Em função desta lei, os candidatos tiveram que apelar para o último recurso a fim de se apresentarem aos eleitores – um respiradouro através de qual sobrevivesse a campanha: a pichação dos muros e paredes na cidade.³⁴

Percebemos dessa forma, a importância dos murais brigadistas para a integração da população com o processo político que se desenrolava no Estado. Tão importante

³¹ A fonte não traz referência ao grifo, mas, diante das pesquisas, entendemos “equipe” como algo bastante coletivo, pois a elaboração dos murais não se restringia apenas aos artistas, eram realizados também com a ajuda da população, que não passava alheia àquela movimentação.

³² *Jornal do Commercio*, 01/12/1990. Caderno C (capa).

³³ *Jornal do Commercio*, de 03 de abril de 1983, pág. 8

³⁴ *Diário de Pernambuco*, de 11 de julho de 1982, pág. A-6.

que, na eleição seguinte ao governo do Estado, em 1986, haverá não só a continuidade da brigada existente, como o surgimento de novas brigadas, transformando as cidades de Olinda e Recife em um imenso atelier a céu aberto.

A Brigada Portinari serviu de exemplo para a organização de outras brigadas muralistas, como, por exemplo: Cristina Tavares, Arraes, Gregório Bezerra, Lula Cardoso Ayres e, num momento posterior, a Brigada Henfil (1988), entre outras. Segundo Luciano Pinheiro, em depoimento à Joanna D'Arc de Sousa Lima:

*Foram fundadas na decorrência da Portinari diversas brigadas de outros partidos, de várias colorações, das de esquerda às de direita, da Brigada Gregório Bezerra a... sem querer caracterizar Lula Cardoso Ayres de direita, mas foi o nome da brigada que os candidatos de direita usaram.*³⁵

Nesse período, há registro de mais de uma brigada fazendo campanha para o mesmo candidato, como podemos observar acima. Nessa imagem, a Brigada Chico Mendes realizou propaganda para a candidata Cristina Tavares, também apoiada pela Brigada Portinari.

Percebemos na eleição de 1986 a criação de outros tipos de brigadas como a que foi formada por músicos e buscava fortalecer a imagem do candidato Arraes: a Brigada Pernambuco Cantando Para o Mundo. Havia também a Brigada Barão de Itararé, composta por humoristas, e outra formada por atores, que reunia grupos de várias escolas de formação.

Havia ainda uma espécie de “disque mural”, um serviço promovido pelo comitê arraesista que buscava divulgar ainda mais o talento dos artistas e o nome do candidato. A campanha foi chamada de “Pintando seu Muro”, lançada pela Brigada Portinari. Para Tereza Rozowykwiat, biógrafa de Arraes:

*O movimento “Pintando Seu Muro” tinha por objetivo substituir a tradicional pichação com spray por painéis artísticos, de colorido forte e temática política. Quem quisesse ter seu muro pintado, era só comunicar o fato ao comitê arraesista.*³⁶

³⁵ Fragmento retirado da Revista do Conselho Municipal de Cultura *ArRecifes*, ano 29, nº 9, dez 2004. p. 41.

³⁶ ROZOWYKWIAT, Tereza. *Arraes*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

Essas ações de grupos aglutinavam artistas mais experientes e também os mais jovens, que ficavam contaminados pelo clima de liberdade de manifestação política e criativa, pois era uma excelente oportunidade de pintar grandes superfícies, expressar-se e interagir com a população. A iniciativa das brigadas possibilitou a esses artistas exporem a sua arte, ampliando as fronteiras do campo para novas e ousadas atitudes.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- _____. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007
- CANCLINI, Nestor García. *A Socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- COUTO, Ronaldo Costa. *História Indiscreta da Ditadura e da Abertura (1964-1985)*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DÁLMAS, Carine. *Brigadas muralistas e cartazes de propaganda da experiência chilena (1970-1973)*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo.
- DANTO, Arthur C. *Após do fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DOSSE, François. *História do Estruturalismo*. Vol. I e II. Bauru, SP, Edusc, 2007.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- FALCÃO NETO, Joaquim de Arruda (Org.). *Nordeste: Eleições*. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1985.
- FREIRE, Marcos. *Última palavra*. Brasília: Senado Federal Centro Gráfico, 1980.
- LAVAREDA, Antônio e SÁ, Constança (Org.) *Poder e voto: luta política em Pernambuco*. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1986.
- LAVAREDA, Antônio (Org.). *A vitória de Arraes*. Recife: M. Inojosa LTDA, 1987.

- MEZAROBBA, Glenda. *Um acerto de contas com o futuro: a anistia e suas conseqüências — um estudo do caso brasileiro*. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) Universidade de São Paulo.
- ORLANDI, Eni. P. (org.). *Cidade Atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. 2ª Ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP, Ed. Unicamp, 2007.
- ROZOWYKWIAT, Tereza. *Arraes*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- RÜSEN, Jörn. *Reconstrução do passado. Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica*. Brasília, UnB, 2007.
- SCHMITT Ricardo. *Os partidos políticos no Brasil: (1945-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004
- SOUZA, Elizabet Soares de. *Entre a anistia e a vitória de Arraes: a arte como propaganda política e a redemocratização em Pernambuco (1979-1986)*. Recife, 2009. Monografia (Curso de Licenciatura Plena em História). Universidade Federal Rural de Pernambuco.