

ENTRE A ARTE E A POLÍTICA

Brigadas Muralistas nas cidades de
Olinda e Recife na década de 1980

ELIZABET SOARES DE SOUZA



RECIFE
2012



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA REGIONAL**

Elizabet Soares de Souza

ENTRE A ARTE E POLÍTICA:

Brigadas Muralistas nas cidades de Olinda e Recife na década de 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura Regional da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora:

Prof^ª. Dr^ª. Maria Ângela de Faria Grillo

RECIFE

2012

Ficha catalográfica

S729e Souza, Elizabet Soares de
Entre a arte e a política: brigadas muralistas nas
cidades de Olinda e Recife na década de 1980 / Elizabet
Soares de Souza. -- Recife, 2012.
145 f. : il.

Orientadora: Maria Ângela de Faria de Grillo.
Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) –
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento
de História, Recife, 2012.
Inclui referências e anexo.

1. Eleições – Pernambuco 2. Brigadas muralistas
3. Propaganda política I. Grillo, Maria Ângela de Faria,
orientadora II. Título

CDD 981.34

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA
REGIONAL**

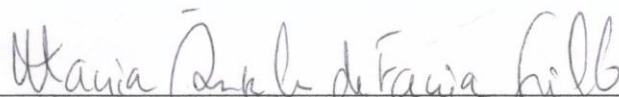
**ENTRE A ARTE E A POLÍTICA: BRIGADAS MURALISTAS NAS CIDADES
DE OLINDA E RECIFE NA DÉCADA DE 1980**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR

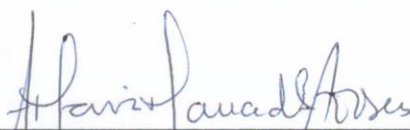
ELIZABET SOARES DE SOUZA

APROVADA EM 29/02/2012

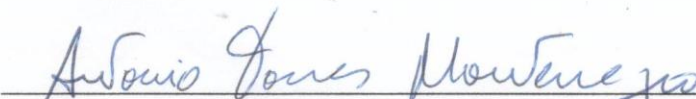
BANCA EXAMINADORA



Prof^ª Dr^ª Maria Ângela de Faria Grillo
Orientadora – Programa Pós-Graduação em História – UFRPE



Prof^ª Dr^ª Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus
Programa Pós-Graduação em História – UFF



Prof^º Dr^º Antônio Torres Montenegro
Programa Pós-Graduação em História – UFPE

A Helder, em nome do amor.

AGRADECIMENTOS

Eis que chegou o momento de expressar sinceros agradecimentos a muitos e tantos adorados familiares e amigos – tanto aos ‘velhos’ e queridos quanto aos que se revelaram ao longo desse tempo. Bem sei que corro o risco de não dar conta desse ‘muitíssimo obrigado’ como é merecido, porque será difícil exprimir a beleza que foi esse movimento de energias e impulsos que foram chegando. Por tudo isso destaca-se também, para além da mera formalidade, um sentido: o da formação de uma verdadeira rede de solidariedade e de muito afeto. Para maior percepção desse sentido devo contar que esta não foi uma caminhada breve, mas uma travessia que parecia sem fim.

Se o desafio era enorme, as motivações eram grandiosas, somadas às espontâneas generosidades que fizeram possível a transformação de instantâneos momentos de angústia e sofrimento em uma estrada larga, margeada de flores, frutos e frondosas árvores!

Tentarei lembrar das pessoas, não por ordem de importância, mas tecer uma linha de agradecimentos, que seja no mínimo coerente. No entanto, as linhas que compõem este espaço não são suficientes para nomear a todos que fizeram parte dessa jornada, dessa maneira, gostaria de me desculpar pelas possíveis ausências.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Maria Ângela de Faria Grillo, pelo acolhimento desde a graduação, sempre passando muita segurança e ao mesmo tempo liberdade para escolher os direcionamentos teóricos e metodológicos. Acreditando nas nossas ideias, aceitou o desafio da orientação e tornou possível a execução desse trabalho. Com sua tranquilidade e bom humor, transformou o exercício da escrita em momentos de descontração e crescimento intelectual. Muito obrigada!

Devo agradecimentos vários à banca de qualificação e defesa. À Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad, que tive o prazer de conhecer no Rio de Janeiro, ainda no primeiro ano de mestrado e que na oportunidade já conversamos sobre a defesa.

Agradeço por ter aceitado o convite, pelos ensinamentos na qualificação e pelas indicações de leitura.

Ao Prof. Dr. Antônio Torres Montenegro, que admiro desde a graduação e que me mostrou que a história se faz “a contra pelo”. Agradeço por aceitar o convite de ler tão atenciosamente meu trabalho e também pelas críticas tão importantes ao exercício da escrita. Meus sinceros agradecimentos.

Sou grata também aos professores que foram suplentes da banca de defesa e qualificação, pois sempre estiveram dispostos a contribuir com suas importantes considerações acadêmicas. Agradeço a Prof.^a Dr.^a Noemia Luz por sempre se mostrar solícita, indicando leituras e apontando possíveis análises teórico-metodológicas. Meus sinceros agradecimentos a Prof.^a Dr.^a Suely Luna que teceu inúmeras contribuições nos caminhos que trilhei durante essa pesquisa.

Agradeço também a Prof.^a Regina Beatriz Guimarães Neto pelas enormes contribuições no âmbito da pesquisa. Em suas aulas regadas a Benjamin percebi a necessidade nada fácil de reinventar e “pensar de novo” o nosso trabalho. Muito obrigada.

Aos meus professores no Programa de Pós-Graduação em História da UFRPE. Ao Prof. Dr. Wellington Barbosa, à Prof.^a Dr.^a Giselda Brito, a Prof.^a Dr.^a Vicentina Ramires, à Prof.^a Suely Almeida. Um agradecimento especial à Prof.^a Ana Lucia do Nascimento Oliveira, minha primeira orientadora na graduação, bem como à Prof.^a Dr.^a Mari Noeli Kiehl Iapenhino e à Prof.^a Dr.^a Valéria Severina Gomes, que me conduziram ao universo da pesquisa. Devo estender meus agradecimentos a Alexandra Barbosa secretária do Programa de Pós-Graduação que com empenho, cordialidade e competência esteve muito presente durante os dois anos do curso. Agradeço a Prof.^a. Dolores pelo convívio prazeroso, bem como por estar sempre disposta em ajudar.

Agradeço a CAPES que fomentou essa pesquisa viabilizando nossas viagens aos Congressos Acadêmicos, a aquisição de livros e equipamentos (gravador de voz, câmera digital) que foram fundamentais para a realização do trabalho.

Agradeço também a Universidade Federal Rural de Pernambuco que durante sete anos me proporcionou encontros, desencontros e acima de tudo a vivência universitária que levarei comigo a vida inteira.

Agradeço imensamente aos artistas que gentilmente cederam seus relatos de memória para a tecitura deste trabalho. À Tereza Costa Rêgo, artista de muitas vidas; ao Cavani Rosas, o múltiplo artista; e ao Luciano Pinheiro, artista das cores, que além da entrevista, me deixou passear por seu acervo. Devo agradecimentos também ao Daniel Rozowykwiat, que quando menino coloria os muros de Olinda com sua avó, Tereza.

À minha mãe Vera, uma guerreira na acepção da palavra, ao meu pai que mesmo ausente fisicamente na maior parte do tempo, se faz presente em pensamentos e à minha irmã, a maior entusiasta do meu trabalho. A estes agradeço enormemente.

A Helder Remigio de Amorim, companheiro de todas as horas. Agradeço pela paciência nos momentos de maior aflição, pela solicitude em ajudar sempre que precisei, e, sobretudo pelo amor que sempre me destinou. Como historiador, leu por diversas vezes meu trabalho, apontando caminhos e questionamentos. Sem você eu não conseguiria! Obrigada!

Algumas pessoas foram fundamentais durante a minha trajetória acadêmica. Cito aqui aquelas com que tive o prazer de conviver durante os dois anos em que estagiei na Fundação Joaquim Nabuco: à Eliane Moury Fernandes, pelos importantes ensinamentos na área da História Oral; a Carlos Ramos, pela cordialidade e pelo acesso fontes documentais; a Carlinhos, pela aprazíveis conversas; a Gervásio Neto (*in memorian*) pela acolhida, a Renato Phaelante e Donato pelo companheirismo, e a Patrícia pelas deliciosas tardes! Muito Obrigada!

Aos grandes amigos que fiz na universidade, Humberto Miranda, Juliana Andrade e Manuela Arruda, sempre prontos a auxiliar durante a vida acadêmica. Aos queridos Pablo Porfírio e Márcio Vilela, leitores e interlocutores deste trabalho, meu muito obrigado! Aos amigos que fiz nas salas de aula do mestrado:

Márcio André, Welber Carlos, André Carlos, Leandro Patrício, Esdras, Marcelo e aos irmãos Bittencourt: Alexandre e Carlos. Vocês partilharam comigo as alegrias da aprovação na seleção, as aflições dos prazos e as angústias da escrita.

Aos amigos que cultivei e cativei desde a graduação que de alguma maneira me auxiliaram no decorrer do curso: Josué, Elba, Dirceu, Grasiela, José Brito, Hugo, Diogo, Severino Junior e Igor Belchior. Quero registrar um agradecimento especial a Alexandre Elias, que infelizmente não pode ver este trabalho concluído.

Aos funcionários da Universidade e todos aqueles que trabalham no campus, e que durante toda a graduação e pós-graduação sempre estiveram dispostos a ajudar sempre que precisei: Marcos, Geraldo, Edinaldo, Bira (*in Memoriam*), Norma, Maria, Silvano, Shirley, Elaine, Renata e Vivian.

Gostaria também de agradecer a todos que contribuíram nessa importante caminhada, de suor, sorrisos e lágrimas! Obrigada!

Elizabet Soares de Souza
Idos de fevereiro de 2012.

“Esta é a História. Um jogo da vida e da morte prossegue no calmo desdobramento de um relato, ressurgência e denegação da origem, desvelamento de um passado morto e resultado de uma prática presente. Ela reitera um regime diferente, os mitos que se constroem sobre um assassinato ou uma morte originária, e que fazem da linguagem o vestígio sempre remanescente de um começo tão impossível de reencontrar quanto de esquecer”

Michel de Certeau, A Escrita da História

Resumo

As brigadas de Pernambuco surgiram, nos muros das cidades, como uma alternativa de propaganda política aos dispositivos impostos ainda no período da Ditadura Civil Militar. 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 população. 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, objetivamos analisar os murais brigadistas que coloriram as cidades de Olinda e de Recife em duas campanhas eleitorais: 1982 (momento de criação da primeira brigada muralista), 1986 (surgimento de novas brigadas). Dessa forma, partimos da análise das imagens dos murais, para estabelecer uma relação entre política e cultura, e propor um entendimento desses painéis como um campo de disputas e experimentações artísticas.

Palavras- Chave: Eleições em Pernambuco; Brigadas Muralistas; Propaganda Política.

Abstract

The brigades of Pernambuco appeared in the walls of cities, as an alternative to of political propaganda taxes devices even during the Civil Military Dictatorship. However, the movement created was not only restricted to the political game, he was also a way for local artists present their works in large panels outdoors and, therefore, approaching art and people. The murals drawn by brigades to political parties represented, too, a project originated cultural and political and ideological struggles of that time. Based on these findings and considering the historical and political moment experienced at the time, with the political opening in which the country was going through, we aimed to analyze the murals of brigades who colored the cities of Olinda and Recife in two campaigns: 1982 (the first moment of creation muralist brigade), 1986 (creation of new brigades). Thus, we begin from the analysis of images of murals, to establish a relationship between politics and culture, and propose an understanding of these panels as a field of disputes and artistic experimentations.






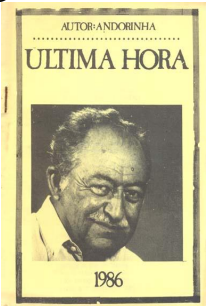
Keywords: Elections in Pernambuco; Brigades muralists; Propaganda.

Lista de Tabelas e Gráficos

Tabelas	Páginas
Tabela 01: Resultado das Eleições de 1982	51
Tabela 02: Resultados das eleições para Governador do Estado de Pernambuco em 1982	52
Tabela 03: Resultado das Eleições para Governo do Estado de Pernambuco	54
Tabela 04: Distribuição Geral dos Votos no Estado de Pernambuco por Mesorregião (Governo do Estado/Eleições de 86)	54
Gráfico 01: Percentuais de audiência para o “Guia Eleitoral” e alguns programas selecionados da televisão, Recife SET – NOV 1986.	58




Índice de Imagens

Figura	Fonte	Página
<p>Fig. 01</p> 	<p>Fotografia. “Não Queremos Liberdade pela Metade”. Fonte: Diário de Pernambuco, 19 de ago. 1979, p. A-6</p>	33
<p>Fig. 02</p> 	<p>Fotografia. Ao retornar ao Brasil em 1979, beneficiado pela Anistia, o líder comunista Gregório Bezerra. Disponível no site www.pe-az.com.br. Acessado em 05 de maio de 2010.</p>	38
<p>Fig. 03</p> 	<p>Panfleto promovendo o comício comemorativo ao retorno do ex-governador. Diário de Pernambuco, 29 de agosto de 1979, p. A-4.</p>	44
<p>Fig. 04</p> 	<p>Fotografia. Chegada do ex-governador deposto ao Recife. Diário de Pernambuco: 17 de setembro de 1979, p. A-4.</p>	45
<p>Fig. 05</p> 	<p>Fotografia. Mural da Brigada Portinari, destinado a campanha de Cristina Tavares e de Miguel Arraes, PMDB, 1986. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco</p>	62
<p>Fig. 06</p> 	<p>Fotografia. “Brigada Portinari. Ou como pichar com arte os muros de uma cidade” Em meio às flores, rostos e gestos, a mensagem. Diário de Pernambuco, 02 de set. 1982. p. B-1</p>	49

<p>Fig. 07</p>  <p>A artista Silvia Pontual utilizou o muro da casa</p>	<p>Fotografia. “Silvia Pontual que utilizou o muro de casa (...)”. “Murais do PDS sofrem depredação em Olinda”. Diário de Pernambuco, 15 de set. 1982 p. A-4</p>	<p>78</p>
<p>Fig. 08</p>  <p>para divulgar o PDS; opositoristas o danificaram</p>	<p>Fotografia. Mural “(...) para divulgar o PDS; opositoristas o danificaram”. “Murais do PDS sofrem depredação em Olinda”. Diário de Pernambuco, 15 de set. 1982 p. A-4.</p>	<p>79</p>
<p>Fig. 09</p>  <p>Além de riscar a palavra BASTA nos “outdoors” do PMDB, seus adversários escreveram</p>	<p>Fotografia. “Além de riscar a palavra BASTA nos ‘outdoors’ do PMDB, seus adversários escreveram (...)” Diário de Pernambuco, 22 de ago. 1982, p. A-5.</p>	<p>80</p>
<p>Fig. 10</p>  <p>um X no quadro ensinando o eleitor a votar em Marcos Freire, nas próximas eleições</p>	<p>Fotografia. “(...) um X no quadro ensinando o eleitor a votar em Marcos Freire, nas próximas eleições”. Diário de Pernambuco, 22 de ago. 1982, p. A-5.</p>	<p>80</p>
<p>Fig. 11</p>  <p>Em campanha eleitoral, Miguel Arraes ajuda a pintar o seu nome num muro de Olinda.</p>	<p>Fotografia. Em campanha eleitoral, Miguel Arraes ajuda a pintar o seu nome em um muro de Olinda. ROZOWYKWIAT, Tereza. Arraes. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 136</p>	<p>85</p>
<p>Fig. 12</p> 	<p>Fotografia. Capa do Cordel Última Hora, de autoria de Andorinha. Disponível no site http://www.cibertecadecordel.com.br/detalhe.php?id=3870. Acessado em 20 de mai. 2011</p>	<p>88</p>

<p>Fig. 13</p> 	<p>Fotografia. Contracapa do Cordel Última Hora, de autoria de Andorinha. Disponível no site http://www.cibertecadecordel.com.br/detalhe.php?id=3870. Acessado em 20 de mai. 2011.</p>	<p>88</p>
<p>Fig.14</p> 	<p>Fotografia. Comitê Arraes, 1986. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco</p>	<p>92</p>
<p>Fig. 15</p> 	<p>Fotografia. A garota pinta os muros na inauguração do comitê de Miguel Arraes. Diário de Pernambuco, 27 de jul. 1982, A-4</p>	<p>93</p>
<p>Fig. 16</p> 	<p>Fotografia. Mural da Brigada Portinari, campanha de 1982, do PMDB. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco</p>	<p>97</p>
<p>Fig. 17</p> 	<p>Tela. Cenas de Rua em Olinda. Óleo sobre eucatex, c.s.d. 61 x 80 cm. 1976. Arista José Claudio. Fonte: http://www.itaucultural.org.br. Acessado em 05 de julho de 2011, às 23:00 hs.</p>	<p>98</p>
<p>Fig. 18</p> 	<p>Tela. Primeiro nu. Artista Tereza Costa Rêgo. Óleo e acrílico sobre madeira. 1,2 x 0,8 m. 1983. Fonte: REGO, Tereza Costa. Tereza Costa Rêgo. Texto Raul Córdula. Recife: Publikimagem, 2009.</p>	<p>104</p>
<p>Fig. 19</p> 	<p>Tela. A partida. Acrílico e colagem sobre madeira. 2,20 x 0,8 m. 1981. Fonte: REGO, Tereza Costa. Tereza Costa Rêgo. Texto Raul Córdula. Recife: Publikimagem, 2009</p>	<p>108</p>

<p>Fig. 20</p> 	<p>Fotografia. Tereza durante a elaboração de uma obra Fonte: Portal Vermelho. Disponível em http://www.vermelho.org.br, acessado em 02 de janeiro de 2012 às 22:00hs.</p>	<p>109</p>
<p>Fig. 21</p> 	<p>Tela. Pátria Nua ou Ceia Larga Brasileira. Óleo sobre tela. 2,45 x 5,55 m. 1999. Fonte: REGO, Tereza Costa. Texto Raul Córdula. Recife: Publikimagem, 2009.</p>	<p>110</p>
<p>Fig. 22</p> 	<p>Fotografia. Mural da Brigada Portinari, campanha de 1982, do PMDB. Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco. Mural destinado a campanha do candidato ao Governo do Estado Marcos Freire pelo PMDB, José Arnaldo e Arraes.</p>	<p>113</p>
<p>Fig. 23</p> 	<p>Tela. Cio dos Gatos na Rua do Amparo. Acrílico sobre Eucatex. 5,0 x 3,0 m. 1984. Fonte: Disponível em http://www.terezacostarego.com.br. Acessado em 10 de setembro de 2011.</p>	<p>112</p>
<p>Fig. 24</p> 	<p>Símbolo de O Gráfico Amador. Acervo de obras raras da Fundação Joaquim Nabuco.</p>	<p>118</p>
<p>Fig. 25</p> 	<p>Litogravura. Anistia. p&b, 50x70 cm Data: [19--] Fonte: Biblioteca Joaquim Cardoso - BJC/CAC – UFPE. Editor: Oficina Guaianases de Gravuras, Olinda – PE</p>	<p>120</p>

<p>Fig. 26</p> 	<p>Tela. Arqueologia do Futuro. 60 x 90cm. Acrílico sobre tela, Olinda, 1982. Fonte: Imagem disponível em www.lucianopinheiro.com.br. Acessado em 13 de setembro de 2011</p>	<p>122</p>
<p>Fig. 27</p> 	<p>Fotografia. Murais da Brigadilha Portinari. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.</p>	<p>123</p>
<p>Fig. 28</p> 	<p>Fotografia. Murais da Brigadilha Portinari. Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.</p>	<p>123</p>
<p>Fig. 29</p> 	<p>Fotografia. Mural da Brigada Portinari; Painel realizado no muro do Cemitério de Santo Amaro, no Recife, de autoria de Cavani Rosas. Fonte: Acervo pessoal de Luciano Pinheiro.</p>	<p>128</p>

Lista de Siglas e Abreviaturas

ALEPE - Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco.

APDINS - Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nível Superior.

APEJE – Arquivo Público Jordão Emerenciano.

ARENA - Aliança Renovadora Nacional.

BEC - Brigada Elmo Catalán.

BRP - Brigada Ramona Parra.

CBA - Comitê Brasileiro pela Anistia.

DOI-CODI - Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna.

FUNDAJ - Fundação Joaquim Nabuco.

IAB - Instituto de Arquitetos do Brasil.

MDB - Movimento Democrático Brasileiro.

PCB - Partido Comunista Brasileiro.

PCdoB - Partido Comunista do Brasil.

PDS - Partido Democrático Social.

PDT - Partido da Democracia Trabalhista.

PFL - Partido da Frente Liberal.

PMDB - Partido do Movimento Democrático Brasileiro.

PP - Partido Popular.

PT - Partido dos Trabalhadores.

PTB - Partido Trabalhista Brasileiro.

SNI - Sistema Nacional de Informações.

UDN - União Democrática Nacional.

Sumário

À Guisa de Introdução.....	20
-----------------------------------	-----------

Capítulo 1

“Não queremos liberdade pela metade”: da Anistia à Redemocratização.....	29
---	-----------

1.1- Entre mobilizações sociais e questões legais.....	31
1.1.1- Enquanto isso, em Pernambuco.....	37
1.1.2- “Pode se preparar, porque eu tô voltando...”.....	42
1.1.3- As questões legais.....	48
1.2-Os embates da política em 1982 e 1986.....	52
1.2.1- Grande arma eleitoral: a televisão.....	56

Capítulo 2

Pinceladas Políticas: As Brigadas Muralistas.....	60
--	-----------

2.1- “Brigada Portinari. Ou como pichar com arte os muros de uma cidade”.....	68
2.2- Entre a arte e a propaganda política.....	74
2.3- “Arte em toda parte”: manifestações artísticas nas eleições.....	83

Capítulo 3

“Nos encantos das imagens”.....	97
--	-----------

3.1 Artistas em cena.....	101
3.2 As pinceladas de Tereza Costa Rêgo.....	103
3.3 O universo das cores de Luciano Pinheiro.....	116
3.4 Cavani Rosas: As múltiplas faces de um jovem artista.....	125

À Guisa de Conclusão.....	130
----------------------------------	------------

Fontes e Referências.....	133
----------------------------------	------------

Anexos

À Guisa de Introdução

Há sete anos iniciava minha jornada na UFRPE. Era março de 2005, não sei exatamente a data, mas lembro-me muito bem daquele dia, aula magna com Reitor, *tour* pelo campus e a certeza de mais um desafio: conciliar as aulas e a infinidade de textos com o trabalho diário em um *shopping*. Terminei o ensino médio aos 17 anos, com a mesma idade comecei a trabalhar, desde então os meus fins de semana não eram mais iguais aos dos meus amigos que tinham tempo livre para ir à praia ou ao cinema. O maior objetivo naquela época era passar no vestibular. Mas os anos na escola pública abriram um abismo em relação àqueles que estudaram em instituições privadas.

O trabalho possibilitava custear as despesas com cursinho, em compensação não havia tempo para estudar, sobravam-me as madrugadas, não era nada fácil. Nas aulas, não revisava os assuntos como a maioria fazia, era apresentada a eles, tudo era novo. Durante os anos de escola, não havia aprendido uma equação de química ou de física. Mal conhecia a literatura e durante todo o ensino médio fiz apenas uma redação. Amava a História, mas tinha medo de ser professora, pois achava uma profissão importante demais para alguém que tão pouco sabia.

Acabei escolhendo Economia, por pressão e conselhos de alguns. Efetuei a inscrição no último dia, enfrentando uma fila por horas. Tudo isso por não conseguir decidir para qual curso prestar a prova. Para surpresa e espanto fui aprovada. Iniciei o curso, mas não me adaptei. O trabalho me consumia muito. Tomei a decisão mais difícil da minha vida até então: abandonei um curso superior em uma instituição federal.

Fim do ano, prestei vestibular pra História e não passei. No ano seguinte, cursinho novamente. E quando a resposta foi outra vez negativa, desanimei. Fui estudando sem muita pretensão com os materiais de que dispunha. Naquele ano, 2004, resolvi que iria fazer um curso de licenciatura, então prestei vestibular para UPE, em Nazaré da Mata e pela primeira vez para a UFRPE. Consegui ser aprovada nos dois concursos. Comecei a jornada em minha segunda casa, a Rural,

vivendo intensamente. Recebi uma bolsa da FACEPE, por ser procedente da escola pública, e ter obtido boas notas no processo seletivo. Deixei o emprego, e passei a dedicar-me exclusivamente à Universidade.

Particpei do Movimento Estudantil, viajei aos congressos de estudantes, fui representante de turma durante oito períodos, fiz parte da comissão de formatura. Vi o Mestrado ser criado, e decidi seguir a carreira acadêmica. Iniciei uma pesquisa com as Professoras Mari Noeli Kiehl Iapechino e Valéria Severina Gomes, passei a participar de vários eventos apresentando nosso trabalho, e consegui uma bolsa de iniciação científica. Conheci a professora Maria Ângela de Faria Grillo onde encontrei a acolhida para ser orientada na monografia. A professora Ângela aceitou também me orientar durante o mestrado, que comecei a cursar no ano seguinte ao término da graduação. Desde então estabelecemos uma relação pautada no profissionalismo e na amizade. Hoje olho para trás e tento me lembrar do que a menina de 17 anos sentia, ou das barreiras que tive que transpor para que este momento se concretizasse.

A pesquisa que ora se apresenta em seu texto final é resultado deste intenso percurso, está pautada em aportes teórico-metodológicos que possibilitam seu desdobramento e compreensão. Um dos trabalhos norteadores do nosso trabalho foi a dissertação de mestrado da historiadora Carine Dálmas¹, na qual a autora desenvolve um estudo bastante amplo sobre as brigadas muralistas chilenas, na campanha presidencial de Salvador Allende. A partir de suas contribuições foi possível perceber a íntima relação entre os movimentos nos dois países, bem como a influência do México, de Cuba, e da URSS na arte mural de Pernambuco.

As brigadas muralistas nasceram e se consolidaram no âmbito de manifestações artísticas, com preocupação eleitoral fundamentada no objetivo de fazer uma propaganda direta, após o regime civil-militar que ocupou o poder com o Golpe de 1964. Nesse sentido, por um lado, a pintura mural das brigadas foi considerada um trabalho de propaganda e, por outro, sobretudo para aqueles que participaram dos trabalhos, representou as primeiras iniciativas de artistas

¹ DÁLMAS, Carine, **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)**. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: USP, 2006.

pernambucanos de exporem suas obras em lugares de maior visibilidade da população².

A abordagem historiográfica voltada para o estudo dos murais brigadistas, sobretudo, a partir da análise de imagens, se fundamenta no conceito de socialização da arte, proposto pelo sociólogo Nestor García Canclini. Segundo o autor, a partir da idéia de arte socializada, estabelecia-se a crítica da arte numa estrutura social capitalista e a defesa da articulação entre o lúdico e o político. A este respeito, 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”³.

Os conceitos de estratégia e tática, propostos por Michel de Certeau⁴, foram de relevância para entender opção pelos murais, visto que a estratégia, na ótica desse autor, refere-se a uma ação que supõe a existência de um lugar próprio, “como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade”⁵. Já a idéia de tática leva à interioridade, como:

[...] a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha.⁶

A distinção entre os dois conceitos reside principalmente no tipo de operação que se pode efetuar. Enquanto as estratégias são capazes de produzir e impor, as táticas só permitem utilizar, manipular e alterar algo.

² Os painéis eram realizados, preferencialmente em ruas ou avenidas de grande movimentação. Na análise documental, não foi possível precisar a localização exata da maioria destes murais.

³ DANTO, Arthur C. **Após do fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

⁴ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

⁵ Idem, pág. 100.

⁶ Idem, Ibidem.

Para entendermos como a propaganda influenciou as eleições do período em tela, utilizaremos as análises apontadas por René Rémond⁷, que considera a campanha não apenas como parte integrante de uma eleição, mas sim o seu primeiro ato, é a entrada em operação de estratégias, a interação entre os cálculos políticos e os movimentos de opinião.

Entre as fontes documentais, utilizamos as imagens da **Coleção Propaganda Política**, do acervo iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco. Tal documentação compreende as campanhas estudadas, de 1982 a 1990. Sabemos, entretanto, que o uso de imagem “é uma fonte histórica que demanda do historiador um novo método de crítica”⁸. É necessário também compreender como esse material constituiu uma valiosa e expressiva documentação para o desenvolvimento de investigações no campo das ciências humanas. Entendemos assim que,

Estudar exclusiva ou preponderantemente fontes visuais corre sempre o risco de alimentar uma “História Iconográfica”, de fôlego curto e de interesse antes de mais nada documental. Não são, pois documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. Por isso, não há como dispensar aqui, também, a formulação de *problemas históricos*, para serem encaminhados e resolvidos *por intermédio de fontes visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes⁹.

As imagens dos murais, reveladas por meio dos registros fotográficos, nos traz alguns desafios metodológicos. É preciso sempre ter em mente que a imagem revelada foi uma escolha daquele que fez o registro e o olhar do pesquisador perpassa também por essa escolha.

Ao historiador, a fotografia lança vários desafios, escolheu-se um deles: chegar àquilo que não foi revelado pelo olhar fotográfico.

⁷ RÉMOND, René (Org.). **Por uma História Política**. 2ª Ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

⁸ MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografia. Niterói: Editora da UFF, 2008, p. 37.

⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003, p. 18

Tal escolha remete-se ao desvendamento de uma intrincada rede de significações, onde seus elementos – homens e signos – se interagem dialeticamente na composição da realidade. Uma realidade que se formula a partir de homens como produtores e consumidores de signos; um trabalho cultural, cuja compreensão, é fundamental para se operar sobre esta mesma realidade.¹⁰

Desse modo, percebemos as práticas fotográficas a partir da perspectiva de Pierre Bourdieu, dentro de um campo de forças, em que cada indivíduo ou grupo se posiciona¹¹. Nesse sentido, a fotografia, como nos alertou Philippe Dubois, “testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica a priori que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese¹². Assim, como as fontes textuais, as imagens dos murais são carregados de sentido¹³. Cabe assim, ao historiador que se dedica às imagens

Lidar com um engano dobrado: o da imagem e aquele da escrita; da própria escrita e da escrita sobre a arte imagem que fazem parte da vida e da sobrevivência da arte. Mas, não há hoje quem escape às imagens. Sentados uns poucos minutos frente à televisão, vemos mais imagens, provavelmente, do que qualquer sujeito que tenha vivido na Idade Média possa ter visto durante sua vida inteira. Essas imagens têm história, uma vida e uma sobre vida.¹⁴

Devemos ter em mente, entretanto, que as imagens reveladas por meio das fotografias representam uma forma de registro de uma arte provisória. A fotografia

¹⁰ MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem**. A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Dissertação (Mestrado em História). Niterói: UFF, 1990, p.11

DÁLMAS, Carine, **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)**. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: USP, 2006.

¹¹ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

¹² DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 35.

¹³ LIMA, Solange Ferraz de Lima. CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. LUCA, Regina de. (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009, p.43

¹⁴ FLORES, Maria Bernadete Ramos; VILELA, Ana Lúcia (organizadoras). **Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre História e arte**. Blumenau: Editora Letras Contemporâneas, 2010, p. 13.

pode agir no sentido de atenuar os limites efêmeros da arte, o que acarreta em um comportamento híbrido entre obra e/ou registro, lugar intermediário, que se faz presente como memória e ato de criação¹⁵. A iconologia é um instrumento que ganhou notoriedade no ofício do historiador, utilizada como um modo de se fazer a história da arte. O historiador, neste intento, passa a explorar o desenvolvimento das formas simbólicas e dos códigos que permitem aos artistas construir seu discurso. É preciso, ao analisar as imagens, entender que:

As imagens não têm sentido em si, imanescentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar¹⁶.

Desse modo, analisamos como os murais se projetavam no interior de uma acirrada disputa eleitoral. Os painéis buscavam o apoio do eleitorado e artistas poderiam assim, “animar a coletividade, através de *slogans*, grafites, palavras de ordem, conclamar os homens à ação”¹⁷. As brigadas levaram às ruas os artistas e suas obras, apesar de se tratar de uma propaganda eleitoral. Nesse sentido, Cecília Teixeira da Costa, que analisou os murais no metrô de São Paulo considera que, “na colocação de painéis, murais e esculturas em locais públicos está implícita a divulgação e celebração daqueles que possibilitaram a sua realização. Embora a

¹⁵ SHVAMBACH, Janaina. **As diversas funções da fotografia na arte contemporânea**. Artigo de conclusão de curso. Universidade Federal de Pelotas, 2007.

¹⁶ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003, p. 18

¹⁷ RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das Neovanguardas nos anos 60. In: **Arte & Política: Algumas possibilidades de leitura**. Annateresa Fabris (Organizadora). São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998, p. 165

intenção primeira seja esta, as potencialidades da arte muitas vezes a ultrapassam.”¹⁸

Além dos registros imagéticos trabalhamos com os periódicos **Jornal do Commercio** (1979-1986), disponível no acervo do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE), e o **Diário de Pernambuco** (1979-1986). Ambos relatam o surgimento, a difusão dos murais propagandísticos, bem como atividades desenvolvidas pelos artistas, como exposições, cursos de arte e episódios políticos que marcaram o período estudado¹⁹. Utilizamos o **Suplemento Cultural**, (1986-1990) e a **Revista Continente Multicultural**, onde encontramos entrevistas, bem como divulgação de trabalhos de alguns destes artistas.

Utilizamos também produções biográficas como a produzida pela jornalista, Tereza Rozowykwiat, biógrafa de Arraes e responsável pela cobertura jornalística dos acontecimentos que envolviam o ex-governador, para o periódico local Diário de Pernambuco. Outra fonte importante é o acervo da **Revista Veja** (1979-1986), e as atas da Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco.

Além das fontes imagéticas e escritas, nos dedicamos no desenvolvimento do nosso trabalho à história oral, orientados metodologicamente pelos trabalhos de Portelli²⁰, Montenegro²¹ que evidenciam importantes instrumentos para desenvolvermos as técnicas com as fontes orais. Todavia, vale ressaltar que realizamos um diálogo fulcral entre as fontes orais e escritas, interconectando informações para que assim fosse possível encontrar os caminhos para escrever a nossa trama historiográfica. Partimos da premissa de que na “história oral se

¹⁸ COSTA, Cecília Teixeira da. **Arte nos Espaços Públicos: O metrô de São Paulo**. In: Arte & Política: Algumas possibilidades de leitura. Annateresa Fabris (Organizadora). São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998, p. 88.

¹⁹ Faz-se necessário ter em mente, ao utilizar como fonte na pesquisa histórica que a imprensa periódica “seleciona, ordena, estrutura e narra de uma determinada forma, aquilo de se elegeu digno de chegar até o público. O historiador, de sua parte, dispõe de ferramentas provenientes da análise do discurso que problematizam a identificação imediata e linear entre a narração do acontecimento e o próprio acontecimento, questão, aliás, que está longe de ser exclusiva do texto da imprensa”. LUCA, Tania Regina de. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. In: PINSKY, Carla Bassanesi. (Organizadora). Fontes Históricas. 2ª Ed.. São Paulo: Contexto, 2008, p. 139.

²⁰ PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de História Oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

²¹ MONTENEGRO, Antônio. **História Oral e Memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 2007.

descobre um processo de socialização de visão do passado, que as camadas populares desenvolvem de forma consciente/inconsciente”.²²

Quanto à problematização dos relatos orais de memória esses seguiram as indicações teóricas de Halbwachs, Pollak e Ricoeur²³ seja na distinção entre os limites da memória e da história, ou quanto a função seletiva que desempenha ou ainda quando é considerada como base para o trabalho do entrevistado. As análises dos relatos orais seguiram a ótica de não privilegiar apenas a memória individual, mas de entendê-la como universo da memória coletiva e social.

No decorrer do texto, o leitor perceberá que o caminho trilhado teve como objetivo estabelecer uma relação entre campanhas eleitorais para o governo do Estado de Pernambuco (1982 e 1986) a partir de pinturas murais como propaganda política.

Após anunciarmos os procedimentos teóricos e metodológicos, bem como as principais escolhas historiográficas, informo que o nosso trabalho estará dividido em três capítulos. O primeiro capítulo foi dedicado às questões relativas à Anistia, pois a década de 1970 representou no cenário nacional, um momento de extrema mobilização, contrastando com a repressão do regime de exceção. A luta democrática, entendida como luta política, empreendida por vários setores da sociedade brasileira, destacou-se com grande peso da atuação das forças políticas de esquerda, contrárias ao regime. Abordamos ainda as eleições de 1982 e 1986 em Pernambuco. Contudo, demos atenção também as questões legais e às tensões que permeavam os momentos que antecederam a ida às urnas.

No segundo capítulo, o destaque foi para a arte mural nas eleições. Nossa análise foi direcionada para além surgimento dos murais como propaganda política. Enfatizamos o processo como táticas de propaganda política que funcionassem como alternativas às leis vigentes. Procuramos perceber como as eleições de 1986, lançaram oportunidades de difusão da arte como forma de propaganda política.

²² MONTENEGRO, 2007:40.

²³ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990; POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992: 200-212; RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

Desse modo, constatamos a forte relação entre as mudanças legislativas, e o engajamento de mais artistas nos movimentos brigadistas do período em tela.

Por fim, no terceiro capítulo o enfoque foi direcionado ao estudo de histórias de vida de um grupo de artistas que se envolveu no movimento brigadista em Pernambuco. Relacionamos sua produção artística, o envolvimento político e a arte mural. Tentamos aqui, mostrar como o movimento, originado das batalhas político-eleitorais mostrou-se valioso instrumento de renovação artística.

Tendo essas questões em mente, convido o leitor a se debruçar em alguns caminhos percorridos pela arte e a política nas eleições de Pernambuco. Assim, faz-se necessário desnaturalizar não só as fontes, mas nossa própria concepção de História. É preciso então, rachar as palavras, entendendo que “as novas concepções obrigavam-no a repensar o conceito de causa e a reavaliar sua própria escrita, até então submetida a um tempo linear e cronológico”²⁴.

²⁴MONTENEGRO, Antonio Torres. **História, metodologia, memória**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 25.

Capítulo I: “NÃO QUEREMOS LIBERDADE PELA METADE”: DA ANISTIA À REDEMOCRATIZAÇÃO

Para compreender a temática em questão devemos ter em mente que desde o início do regime civil-militar, o governo buscou eliminar a subversão interna dos grupos de esquerda e restabelecer a “ordem”, classificando como inimigos do Estado, todos aqueles que se opusessem às suas diretrizes. Segundo Glenda Mezarobba, para reprimi-los, o governo não economizou e extrapolou na violência:

Entre as penas adotadas com mais frequência estavam o exílio, subdividido 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.²⁵

O ano de 1979 apresentou um importante avanço no processo de transição para a democracia. 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 Militar²⁶. O avanço das reivindicações populares resultou em medidas extremamente autoritárias, a exemplo das operações repressivas promovidas pelo Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna, o DOI-CODI, que levaram a morte o jornalista Vladimir 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 1979.²⁷

A decretação da anistia representou um avanço para que o Brasil reintegrasse na sociedade e na política os milhares de exilados políticos que haviam partido para o exterior desde 1964, e com isso desse mais um passo para abandonar

²⁵ MEZAROBBA, Glenda. **Um acerto de contas com o futuro: a anistia e suas consequências:** um estudo do caso brasileiro. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FAPESP, 2006, p. 17.

²⁶ 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.

²⁷ Fonte: Revista **A UNE contra o SNI**. São Paulo: Editora Alfa-Omega LTDA. 1987.

o regime autoritário em que estava imerso. Para Rollemberg o exílio “tem, na história, a função de afastar/excluir/eliminar grupos ou indivíduos que, manifestando opiniões contrárias ao *status quo*, lutam para alterá-lo.”²⁸

No entanto, a lei não contemplava 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 restituição dos direitos civis e políticos.

O Congresso aprovou o substitutivo da Comissão Mista, um passo importante para a decretação da Anistia 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 contemplados em meados de dezembro, próximos ao Natal por meio de um indulto. A lei beneficiou aqueles que foram prejudicados pelos atos institucionais e restabelecia os seus direitos políticos.

²⁸ CRUZ, Denise Rollemberg, **Exílio**: entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 24

1.1. Entre mobilizações sociais e questões legais

A lei nº 6.683 de 28 de agosto de 1979, conhecida como a Lei da Anistia, declarou livre de punições, àqueles que em determinado momento, cometeram certos delitos, geralmente políticos²⁹, tornando dessa forma, nulas e de nenhum efeito suas respectivas condenações. O indulto concedido pelo chefe de Estado suprime a execução da pena, abrandando os efeitos da condenação. Nesse sentido, a anistia anula a punição e o fato que a causa. Tais considerações podem ser observadas logo em seu texto inicial:

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de Fundações vinculadas ao Poder Público, aos servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares e outros diplomas legais.³⁰

Contudo, a lei promulgada não anistiava os participantes da guerrilha envolvidos nos chamados “crimes de sangue” (ou seja, crimes contra a vida humana), tampouco concedia liberdade automaticamente aqueles que foram condenados por tentar organizar partidos políticos ilegais. Por outro lado, ao citar “crimes conexos” (todos aqueles que eram relacionados com os delitos políticos cometidos, geralmente por opositores ao regime) o governo livra de punições os torturadores, que agiram a favor do regime ditatorial.

²⁹ Os dois parágrafos que se sucedem ao artigo fazem referência, sobretudo às questões políticas. São eles: § 1º Consideram-se conexos, para efeito deste artigo, os crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política. § 2º Exceção dos benefícios da anistia os que foram condenados pela prática de crimes de terrorismo, assalto, seqüestro e atentado pessoal. Ministério da Previdência Social. Extraído de <http://www3.dataprev.gov.br/SISLEX/paginas/42/1979/6683.htm>, em 24 de março de 2009.

³⁰ Idem.

A Lei excluía de seus benefícios os guerrilheiros condenados por atos terroristas envolvendo "crimes de sangue", mas concedia perdão aos agentes da repressão envolvidos em assassinatos e prática de tortura. Por esse motivo, a Lei de Anistia de 1979 representou um claro sinal de que os militares não admitiriam qualquer tentativa de punição legal às Forças Armadas.

No Brasil, o combate ao regime durante os anos 70, foi marcado pela participação de amplos setores da sociedade civil organizada que reivindicavam a “Anistia Ampla, Geral e Irrestrita”³¹ Ou seja, os anistiados deveriam ser todos aqueles que de alguma maneira resistiram ao autoritarismo e se rebelaram, participando de diferentes formas de luta para pôr fim ao regime militar.

A anistia se tornaria, naquele momento, um passo imprescindível ao processo de redemocratização. Com ela, os presos políticos ganhariam liberdade e os exilados poderiam retornar ao país. Em fevereiro de 1978, foi criado no Rio de Janeiro o primeiro Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA). O CBA foi o resultado da agregação de várias correntes políticas de oposição (liberais e de esquerdas democráticas), de familiares de presos, mortos, desaparecidos e exilados políticos, além de setores progressistas da Igreja Católica.³²

³¹ A busca pela anistia ampla, geral e irrestrita foi reforçada com a “Carta de Salvador”. O documento foi elaborado durante o Encontro Nacional de Movimentos pela Anistia, na capital baiana, em setembro de 1978. “A colocação destes adjetivos é fundamental, uma vez que, cada um deles tem um significado específico. A anistia deve ser AMPLA – para todos os atos de manifestação de oposição ao regime, GERAL – para todas as vítimas dos atos de exceção e IRRESTRITA – sem discriminações ou restrições.” Fonte: CBA. Encontro Nacional de Movimentos pela Anistia – Carta de Salvador. Salvador, 1978. Arquivo da Fundação Perseu Abramo.

³² Ver: MEZAROBBA, Glenda. **Um acerto de contas com o futuro: a anistia e suas conseqüências**: um estudo do caso brasileiro. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FAPESP, 2006.



Fig. nº. 01 “Não Queremos Liberdade pela Metade”: Os movimentos em favor da anistia “Ampla, Geral e Irrestrita”, buscava mobilizar a opinião pública, por meio de cartazes nas principais vias das cidades.³³

Havia também uma mobilização dos opositores ao regime para aprovar a lei, principalmente em locais de maior visibilidade, para que a mensagem passada pudesse repercutir de forma mais acentuada. Thomas Skidmore nos relata um pouco dessa experiência:

Os entusiastas da anistia apareciam onde quer que houvesse uma multidão. Nos campos de futebol suas bandeiras com a inscrição Anistia ampla, geral e irrestrita eram desfraldadas onde as câmeras de TV pudessem focalizá-las. Esposas, mães, filhas e irmãs se destacavam de modo especial pelo seu ativismo, o que tornava mais difícil o descrédito do movimento por parte da linha dura militar.³⁴

Os movimentos sociais que ganharam destaque nesse momento foram aqueles que se declaravam a favor da anistia, não se contentando com a

³³Fonte: **Diário de Pernambuco**, 19 de agosto de 1979, p. A-6

³⁴ Op. Cit, pág. 423. Dos casos notórios, destaca-se o CBA-SP (Comitê Brasileiro pela Anistia, Seção São Paulo), que exibiu, no estádio do Morumbi, durante jogo entre Corinthians e Santos, uma grande faixa com os dizeres "Anistia ampla, geral e irrestrita", A faixa foi transmitida pelas redes de televisão, e jornais do dia seguinte circularam com fotos. Fonte: <http://www.acervoditadura.rs.gov.br/contextod.htm>, extraído em 08 de abril de 2009.

parcialidade da lei e exigindo também que fossem chamados à responsabilidade os torturadores culpados pelo desaparecimento de 197 brasileiros, supostamente assassinados pelas forças de segurança desde 1964.

O total apoio ao movimento da anistia geral, ampla e irrestrita foi manifestado também pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) Sessão Pernambuco. O presidente da APDINS-PE³⁵ e desenhista industrial, João Roberto da Costa Nascimento, conhecido como “Peixe” falou das experiências:

Nesse momento em que se luta pela anistia é preciso conhecer as pessoas que em momentos difíceis mantiveram a dignidade e a firmeza, como a própria Congregação de Arquitetura, que nunca aplicou o 477³⁶. As manifestações eram pacíficas, mas a violência com que foram reprimidas geraram violência. O nosso crime foi defender os interesses do povo brasileiro. Não podemos fazer voltar ao nosso convívio os mortos, mas podemos trazer os semimortos, que estão nos cárceres, para isso nos devemos unir e lutar com o máximo empenho pela anistia ampla, geral e irrestrita.³⁷

Os simpatizantes do movimento em benefício da anistia organizaram caravanas para presenciar a votação. Cerca de vinte pessoas embarcaram num ônibus do Rio de Janeiro, rumo à Brasília. Familiares de presos políticos e de pessoas desaparecidas durante os tempos de repressão, bem como alguns líderes sindicalistas cassados depois de 1964, assistiram a votação do projeto de anistia no Congresso Nacional. Na chegada, a segurança da Casa apreendeu vários cartazes, faixas e panfletos, muitos dos quais continham nomes e fotos de pessoas desaparecidas e presumivelmente mortas.³⁸

³⁵ Associação Profissional dos Desenhistas Industriais de Nível Superior de Pernambuco.

³⁶ O Decreto 477 foi editado em 26 de fevereiro de 1969, e tornou-se responsável, dessa forma pela prisão e afastamento da universidade, estudantes e professores que ousavam desafiar os limites impostos pela ditadura militar à liberdade de pensamento. Uma série de documentos comprova a perseguição de estudantes na aplicação do Decreto-Lei 477. A exemplo um ofício datado de 7 de setembro de 1979 (depois da promulgação da Lei da Anistia), pedia enquadramento dos estudantes Sérgio Miranda de Matos Brito e Francisco Horácio da Silva Frota, apesar de um parecer contrário da consultoria jurídica da Universidade Federal do Ceará. O Ofício continha um carimbo com os seguintes dizeres: “A Revolução de 64 é irreversível e consolidará a democracia no Brasil”. **A UNE contra o SNI**, Ed. Alfa-Omega: São Paulo 1987.

³⁷ Fonte: **Diário de Pernambuco**, 17 de agosto de 1979, p. A-3

³⁸ Fonte: **Diário de Pernambuco**, 21 e 22 de agosto de 1979, p. A2, A3.

Outras manifestações foram registradas. Em Brasília, cerca de cem pessoas realizaram um ato público, protestando contra a anistia que seria concedida pelo Governo Federal. Discursos inflamados foram feitos no centro comercial. Palavras de ordem como “abaixo a ditadura”, “abaixo Figueiredo” e “menos repressão e mais feijão” foram pronunciadas. A polícia, que acompanhou tudo de perto, não interferiu na ação, era um sinal de que os tempos estavam mudando. Já em Salvador, a população foi impedida de realizar um ato público na Praça Municipal da cidade. Entre os incidentes registrados houve a prisão de um fotógrafo após sofrer agressões de policiais.³⁹

Se de um lado as manifestações se multiplicavam em favor da promulgação da lei, por outro o discurso militar afirmava que tal legislação era dádiva do então presidente João Batista Figueiredo, e não fruto de mobilizações sociais que se espalhavam pelo país. Contudo, analisando esse período percebemos que tal fato provavelmente não ocorreria sem pressão popular. O general Newton Cruz, não pensava diferente dos demais militares e considerava o papel do presidente determinante nesse caso:

Ele veio e, com aquele jeitão dele: ‘Eu juro fazer deste país uma democracia’. Ele falou: ‘Quem for contra, eu prendo e arrebento’. Todo mundo se fixa no ‘prendo e arrebento’, e não vê por que ele prende e arrebenta. ‘Prendo e arrebento’ quem se opuser a redemocratizar o país. Então Figueiredo com essa idéia, governou sem Ato Institucional, do jeito que ele pôde. Que medidas mais fortes o Figueiredo tomou, meu Deus do céu? Foram as medidas de emergência das quais eu fui executor. Falou que ia anistiar e anistiou. Tem mais: anistiou, em condições que todos os que o cercavam pensavam que a anistia não deveria ser naqueles termos, naquela ocasião, inclusive eu próprio. Mas ele aguentou firme⁴⁰.

Vale lembrar, todavia, que o processo da anistia teve o seu desdobramento desde o governo de Ernesto Geisel, em novembro de 1978, com a revogação dos atos de banimento:

³⁹ Fonte: **Diário de Pernambuco**, 22 de agosto de 1979 p. A-2.

⁴⁰ General Newton Cruz, apud COUTO, Ronaldo Costa. **História Indiscreta da Ditadura e da Abertura (1964-1985)**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 277 e 278.

Ernesto Geisel tomou uma decisão de reconciliação política, revogou os decretos de banimento de mais de 120 exilados, a maior parte dos quais havia deixado o Brasil em 1969-70 em troca de diplomatas estrangeiros sequestrados por guerrilheiros. Oito dos mais famosos exilados, no entanto, foram excluídos. Entre eles, o ex-governador do Rio Grande do Sul que pregava uma insurreição em 1964, e Luís Carlos Prestes, veterano secretário geral do Partido Comunista⁴¹

Porém, não devemos esquecer que a luta pela anistia começou logo após o golpe civil-militar de 1964. Sendo, dessa forma, reivindicada, sobretudo num contexto de retomada da democracia e de reconhecimento e defesa dos direitos humanos, tendo conseguido resultados expressivos na divulgação dos horrores ocorridos no período de exceção.

⁴¹ SKIDMORE, Thomas. **Brasil:** de Castelo a Tancredo. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 396.

1.1.1 Enquanto isso, em Pernambuco...

As discussões acerca do tema Anistia permeavam as sessões do Senado meses antes da promulgação da lei, que assegurava os direitos políticos àqueles que durante o período de exceção. Numa dessas sessões, o então senador pelo Estado de Pernambuco, Marcos Freire, arrematava os projetos que não se enquadravam no modelo “Amplio, Geral e Irrestrito”:

Há, ainda, o caso dos servidores de empresas privadas ou empresas públicas prejudicados com o Movimento de 64, afastados dos seus empregos, das suas funções, do seu trabalho – em bancos, Caixas Econômicas, em repartições públicas, em empresas de várias naturezas – e nem todos estão beneficiados, sendo discutível até mesmo a exclusão dos próprios magistrados, de juízes que sofreram a pena do afastamento da carreira que escolheram. E que falar dos estudantes que, direta ou indiretamente, sofreram as punições revolucionárias, quando não através do AI-5, pela Lei de Segurança ou pelo famigerado 477, ou fundamentado no 228⁴² que representavam restrições evidentes à livre manifestação estudantil?⁴³

Apesar das limitações decorridas da Lei da Anistia, ela significou um importante avanço em direção a normalização institucional. Para Couto (1999:278), “ela concilia, proporciona o restabelecimento dos direitos políticos. Permite o retorno de todos os exilados. De líderes políticos como Leonel Brizola, Miguel Arraes, Luís Carlos Prestes, Darcy Ribeiro e outros”.

⁴² O então Presidente da República, através do Ato Institucional nº 4 promulgou o Decreto-Lei nº 228, de 28 de fevereiro de 1967, que entre outras coisas Reformulou a organização da representação estudantil

⁴³ FREIRE, MARCOS, **Última Palavra**, Brasília: [s.n], 1980, p. 50.



Fig. nº. 02 Ao retornar ao Brasil em 1979, beneficiado pela Anistia, o líder comunista Gregório Bezerra costumava posar ao lado de jovens estudantes que o admiravam. Como nesta foto em que ele aparece ladeado por Emília Pessoa e Gilberto Rodrigues.⁴⁴

Nesse sentido, Pernambuco ocupa um destaque relevante nesse momento contando ainda na lista de anistiados mais notórios o ex-deputado Francisco Julião Arruda de Paula, e como mencionamos, o ex-deputado comunista Gregório Lourenço Bezerra, além do educador Paulo Freire. O discurso proferido na tribuna do Senado, por Marcos Freire, reflete o desejo de muitos daqueles que lutaram na legalidade, mas sobretudo, para os que estavam distantes, exilados, aguardando o momento oportuno de voltar ao país. Uma dessas personagens é o ex-governador de Pernambuco, cassado com o golpe de 1964, Miguel Arraes. Alguns meses antes de retornar ao Brasil (em março, 1979), comentou:

Eu penso em voltar, tenho sempre dito, quando puder falar livremente dentro do meu país. Não gostaria de voltar para ficar isolado lá dentro, mas para participar ativamente, nas circunstâncias e na posição que me coubessem. E isso seria, certamente, em entendimento com todos aqueles que, durante o período em que estou fora, souberam, com os meios precários que dispunham, representar efetivamente a luta do nosso povo e,

⁴⁴ Disponível no site www.pe-az.com.br. Acessado em 05 de maio de 2010.

particularmente, do povo de Pernambuco, que tive a honra de representar⁴⁵.

O relato do ex-governador Miguel Arraes, traz em si vários significados. A volta ao Brasil significava também o retorno a vida política. As tensões internas também se mostram presentes no relato “não gostaria de voltar para ficar isolado” e remete aqueles que permaneceram na legalidade.

Movimentos como o Comitê Brasileiro pela Anistia, atuaram ativamente no Estado de Pernambuco, estando frequentemente nas ruas todos nos meses que antecederam a promulgação da lei, distribuindo panfletos e realizando manifestações. Liderou também atos públicos, não só na capital do Estado, bem como em cidades fora da região metropolitana como o Cabo de Santo Agostinho na Zona da Mata, e a cidade de Caruaru localizada no Agreste. O CBA também realizou uma recepção que contou com mais de mil pessoas para receber o educador Paulo Freire no Aeroporto dos Guararapes.⁴⁶

As discussões sobre o retorno dos exilados, bem como quem deveria receber o indulto da anistia, era alvo de constantes matérias na imprensa. Um dos assuntos de então, versava a respeito daqueles considerados terroristas, por terem praticado os chamados crimes de sangue. Especialistas na área jurídica eram frequentemente convidados a opinar a respeito. Um deles era na época, o presidente da Ordem dos Advogados do Brasil, sessão Pernambuco, Dorany Sampaio que contestou as limitações da lei:

Em primeiro lugar quero contestar a existência de terrorista no Brasil, porque na realidade o que vimos aqui foi a instauração de uma situação de estado de guerra. Todos nós temos consciência de que a máquina estatal iniciou um processo de repressão violenta, com prisões, seqüestros, torturas, desaparecimentos e morte de pessoas, muitas delas até mesmo sem militância política. Então, a esse processo de repressão violenta houve, por parte de muitos uma resposta violenta. Eu não chamo isso de terrorismo. Todavia, ainda que de terrorismo se tratasse, seria

⁴⁵ Apud ROZOWYKWIAT, Tereza. **Arraes**. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 105

⁴⁶ **Diário de Pernambuco**, 30 de ago. de 1979, p. A-4.

mister considerar que o país na época não vivia num estado de direito, mas ao contrário num estado de exceção. Exceção essa que tirou do cidadão todos os direitos e garantias que só a normalidade democrática assegura.⁴⁷

E complementa:

Com a onda de cassações, demissões, proibições de greves, decreto lei 477, censura violenta à imprensa, só para citar algumas, muitos jovens não encontraram outra forma de expressão para sua participação no processo, senão a protestar contra todas estas formas de violência com o uso de violência. Ademais, entendo que sendo a anistia um instituto político que tem como objetivo o esquecimento do passado e a pacificação da Nação, só atinge ela os seus objetivos de for na realidade ampla, geral e irrestrita. Sem discriminação de qualquer espécie, e portanto, abrangendo a totalidade dos atingidos por punições sem qualquer diferenciação entre elas.⁴⁸

Percebemos, portanto, que se resolveu denominar como terroristas, brasileiros que em determinado momento histórico – onde se admitia também a violência dos que estavam no poder – ingressaram nos processos de reivindicações em termos de igualdade⁴⁹. A professora universitária e advogada Ronidalva de Andrade Melo conclui: “Anistia não é perdão? Que história é esta de perdão pela metade?”⁵⁰

Nessa mesma linha segue a socióloga Janete Azevedo, pesquisadora do Centro Josué de Castro: “Acho que os terroristas devem ser anistiados porque o surgimento do terrorismo foi consequência direta do fechamento do regime”⁵¹. Considerada estreita, o governo enxergava como terroristas apenas as pessoas que pegaram em armas para combater o regime, excluindo aqueles que assassinaram

⁴⁷ **Diário de Pernambuco**, 19 de agosto de 1979, p. A-6

⁴⁸ **Diário de Pernambuco**, 19 de agosto de 1979, p. A-6

⁴⁹ “No texto, Figueiredo, sugeria que o projeto de lei que enviava ao Congresso tinha maior amplitude do que os apresentados anteriormente, a título de sugestão ou como proposta de emenda constitucional, e lembrava que não teriam direito à anistia os condenados pela Justiça por crimes que não eram estritamente políticos - na visão do governo era esse o caso dos classificados como terroristas, cuja ação, para os militares, não se dera contra o regime ou o Estado, mas contra a humanidade.” MEZAROBBA, Op. Cit, p.39.

⁵⁰ **Diário de Pernambuco**, 19 de agosto de 1979, p. A-6

⁵¹ **Diário de Pernambuco**, 19 de agosto de 1979, p. A-6

peças defendendo os interesses do regime, bem como os que definiram uma política para o país onde o lema era “caça aos comunistas”, usando-se para isso diversos métodos, inclusive torturas.

1.1.2 “Pode se preparar, porque eu tô voltando...”

A promulgação da lei da Anistia foi um importante passo no processo que levaria o país ao fim da Ditadura Civil Militar. Nesse momento, começam a deixar a prisão e voltar do exílio muitos daqueles que atuaram contra o regime civil militar de 1964.

A anistia configurou-se também como uma injeção de ânimo na popularidade do presidente que se mostrava com um perfil menos “linha dura” que seus antecessores militares, permitindo, inclusive, que aqueles que eram há pouco tempo considerados subversivos adentrassem novamente na política.

Nesse momento é também modificada a Lei de Inelegibilidades⁵², permitindo dessa forma, que exilados participassem de processos político-eleitorais. No contrapasso dessa institucionalização estava a opinião daqueles que sofreram os maus tratos do sistema opressor. Um deles foi Edival Nunes da Silva, o Cajá, na época militante estudantil, que sofreu duras penas pela sua escolha política ideológica. Em matéria ao jornal Diário de Pernambuco, Cajá afirmou não anistiar seus torturadores, “Eles cometeram crimes contra a humanidade, e também não concordo com essa anistia parcial, apesar de ser uma conquista do povo brasileiro consciente”⁵³. Indagado sobre a situação dos estudantes, o militante desabafa:

Essa anistia marginalizou os estudantes vítimas do 477, e não reintegra os líderes operários e camponeses em seus sindicatos, órgãos que constituem para eles suas próprias vidas. Quanto aos estudantes atingidos terão que fazer novamente os vestibulares para reingressarem nas universidades. Eu pergunto, isto é anistia? Como é que o governo pode afirmar que me beneficiou? Eu passei por cinco sessões de torturas, por quatro presídios, por nove celas infectadas pertencentes ao sistema de repressão

⁵²A Lei Complementar nº 43, de 31 de março de 1982 - Altera a Lei Complementar nº 5, de 29 de abril de 1970, que estabelece os casos de inelegibilidades. Com a alteração, tornava-se elegíveis os punidos pelos atos institucionais, assim como os estudantes e professores atingidos pelo Decreto-Lei nº 477 e os dirigentes sindicais destituídos por atos administrativos.

⁵³ Fonte: **Diário de Pernambuco**, 02 de setembro de 1979 p. A-6.

durante um ano e essa lei não ressarce o meu sofrimento e de meus familiares.⁵⁴

O relato do militante estudantil traz também um discurso de reivindicação. Ao descrever as torturas e o tratamento sub-humano que sofreu, busca o reconhecimento, bem como uma reparação dos atos contra ele perpetrados. Buscava assim, espaços na participação política.

Porém nem todos apoiaram o retorno dos exilados. A tensão tomava conta e os aliados ao regime pregavam o temor na população. Os jornais noticiavam “a volta dos exilados Francisco Julião, Miguel Arraes e Gregório Bezerra será um preço muito alto pago por esse Estado”⁵⁵, foi o que disse o deputado Nilson Gibson da ARENA-PE⁵⁶, alimentando dessa forma, ainda mais o imaginário popular. E completou: “Que preço vai pagar o governo de Marco Maciel por tudo isto? Terá condições de, sozinho enfrentar as greves, as reivindicações salariais de 100%, e a agitação rural e urbana?”⁵⁷

Enquanto isso, comitês de recepção foram organizados para receber os egressos à nação. Um dos mais atuantes foi aquele que preparado para o ex-governador Miguel Arraes. Pequenas concentrações foram realizadas em diversos bairros recifenses, inclusive os considerados mais sofisticados, como Boa Viagem, e populares como a Macaxeira. *Out-doors*, panfletos, discos, folhetos de cordel e carros de som foram utilizados com vista de motivar a população “para a festa de desembarque do Sr. Miguel Arraes, que terminara com um comício gigante, no bairro de Santo Amaro, na noite do dia 16 de setembro”.⁵⁸

⁵⁴ Idem

⁵⁵ **Diário de Pernambuco**, 17 de setembro de 1979, p. A-4.

⁵⁶ Aliança Renovadora Nacional. A Lei Falcão estabeleceu a existência de apenas duas legendas, a ARENA, reunindo políticos favoráveis ao Regime Militar, e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), que agregava a oposição.

⁵⁷ Idem

⁵⁸ **Diário de Pernambuco**, 29 de agosto de 1979, p. A-4.



Fig. nº. 03. Panfleto promovendo o comício comemorativo ao retorno do ex-governador.⁵⁹

O panfleto que aparece na imagem acima foi produzido para o comício organizado que recebeu o ex-governador. Havia aproximadamente 60 mil pessoas, número que impressionou a mídia e o próprio homenageado. Madalena Arraes, esposa do Miguel Arraes, relata o evento como "uma coisa que foi altamente emocionante, foi impressionante aquele retorno, aquele comício, foi uma coisa muito importante, realmente foi. Aí ele sentiu o peso da responsabilidade, aí retomou as atividades"⁶⁰. O relato da ex-primeira dama do estado, remete a emoção do momento, atribuindo, inclusive outros sentidos para ocasião⁶¹, como a volta de Arraes à vida política estar associada ao comício de Santo Amaro. A respeito da (re)significação da memória, Antônio Montenegro afirma que:

⁵⁹ Disponível em: <http://blogdewilliamporto.zip.net/images/9.jpg>, extraído em 10 de abril de 2009.

⁶⁰ Entrevista com Madalena Arraes, Recife, 18 de junho de 2010. Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

⁶¹ Para Ecléa Bosi: "o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique. O tempo da memória é social, não só porque é o calendário do trabalho e da festa, do evento político e do fato insólito, mas também porque repercute no modo de lembrar". BOSI, 1997:31.

Em todo ato de percepção estariam presentes as marcas da memória, porém também todo lembrar carrega as marcas, os signos, os sinais do presente, apreendidos pela percepção em permanente contato com o mundo exterior. Por essa razão o lembrar estaria marcado pelas impressões e experiências do presente. Afinal, o vértice do cone é considerado o ponto de contato da percepção com o mundo exterior, sinônimo de constante movimento e mudança⁶².

Desse modo, no relato da senhora Arraes, a receptividade à chegada do governador deposto, parece ser fator determinante para a sua reinserção na vida política. Assim, “os relatos vão devolver a história através de suas palavras, conferindo-lhe um passado, trançando identidades”⁶³.



Fig. nº. 04. Chegada do ex-governador deposto à Recife.⁶⁴

⁶² MONTENEGRO, Antonio Torres. **Travessias e desafios**. Revista Clio, nº. 28.1 Dossiê Memória, Narrativa, Política. Recife: UFPE, 2010, p. 1-15.

⁶³ THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 337.

⁶⁴ **Diário de Pernambuco**: 17 de setembro de 1979, p. A-4.

As pessoas na rua cantavam “Arrastaí” o samba que embalava a volta de Arraes, feito pelo compositor Limoeiro⁶⁵. Interpretado pelo cantor Claudionor Germano, possuía um título alusivo ao retorno do ex-governador:

Arrastaí (Limoeiro)
Voltarás, voltarás / Voltarás, voltarás / Arrastando o povão / Na avenida cantando / Que a saudade foi demais / (Bis) / O povo esperou / E finalmente / O nosso dia chegou / Arrastaí, arrastaí / Arrastaí, tudo legal / Arrastaí, vamos sair / Vamos fazer o carnaval / O morro e o asfalto na folia / Arrastaí na multidão / Acenando com alegria.⁶⁶

No entanto, uma parcela da população não tinha conhecimento do que estava acontecendo, e nem a causa das mudanças. Os futuros vizinhos do ex-governador deposto, dias antes de receber o morador famoso, confabulavam sobre o novo residente da rua Santana, em Casa Forte, “a maioria queria conhecê-lo pessoalmente e, parte dela, chega até a se confessar fã do político ainda no exílio”⁶⁷. O periódico local publicou trechos de entrevistas com os moradores da localidade. Alguns relataram não conhecer Miguel Arraes.

Todos sabiam, porém, tratar-se de um “político importante” e alguns chegavam até a pensar tratar-se de um “presidente”, em vez de um ex-governador deposto. Hamilton Borges, um jovem de 16 anos, encarregado da limpeza da casa, falava de sua ansiedade, “no tempo dele eu era muito criança. Sei apenas que foi ‘ex-presidente’ de Pernambuco. Meu pai, que mora na Bomba do Hemetério, fala muito dele”. Defronte a residência, Rosângela Nogueira, com 21 anos comenta que “sobre ele eu vim saber a bem pouco tempo. Soube, inclusive, que ia voltar e, por isso, pretendo conhecê-lo pessoalmente. Sou capaz de entrar na casa dele para isso. Sobre o cargo que ocupou antes de ir embora, eu não sei”⁶⁸.

Na volta ao país, Miguel Arraes, depois de escala no Rio de Janeiro, segue para o Crato, Ceará, sua cidade natal onde os familiares o aguardavam com

⁶⁵ Limoeiro é o mesmo compositor que fez a música “João Ninguém” em favor da candidatura de Arraes ao Governo do Estado, em 1962.

⁶⁶ **Diário de Pernambuco**: 17 de setembro de 1979, p. A-4.

⁶⁷ Fonte: **Diário de Pernambuco**, 06 de setembro de 1979, p. A-4.

⁶⁸ Idem.

ansiedade. Dona Benigna, mãe do político, falou dos preparativos, “nenhum grande banquete. Uma paçoca com cebola que eu preparo para ele, com sobremesa de goiabada, seu doce preferido”⁶⁹.

A decretação da anistia, e a conseqüente volta dos exilados representou mudanças importantes na maneira de fazer política no país⁷⁰. Por um lado os de um lado os egressos eram muito esperados, tanto pelas camadas populares, familiares e amigos, por outro havia certo receio de lideranças locais, bem como nacionais, pelo fato dos egressos estarem mais em evidência do que os políticos que estavam na legalidade.

⁶⁹ Fonte: **Diário de Pernambuco**, 07 de setembro de 1979, p. A-4.

⁷⁰ MEZAROBBA, Glenda. Op. Cit.

1.1.3 As questões 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 política⁷¹, resultando na manutenção do poder sob a égide dos partidos tradicionais.

Entre as medidas utilizadas vale lembrar que, naquela época, vigorava a Lei Falcão⁷², que proibia a propaganda eleitoral e permitia apenas a veiculação de programas mediados pela censura. A lei tinha como principal propósito limitar a propaganda do partido de oposição ao governo, o MDB.

A agência central do SNI (Sistema Nacional de Informações) elaborou um extenso estudo⁷³ sobre os resultados da eleição de 1974, e constatou que o rádio e a televisão contribuíram de forma considerável para 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”.⁷⁴ O decreto viria para consolidar o clima apático que girava em torno das propagandas eleitorais:

⁷¹ Para Maria Paula do Nascimento Araújo, o “projeto de abertura do regime era visto pela esquerda como uma estratégia de institucionalização da ditadura, e por outro lado, uma atuação das forças de esquerda que buscavam inviabilizar essa institucionalização e alargar o espaço político e as lutas democráticas. ARAÚJO, Maria Paula do Nascimento. Lutas democráticas contra a ditadura. In: **Revolução e democracia (1964-...)**. Organizadores: Jorge Ferreira, Daniel Aarão Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (As esquerdas do Brasil; v.3), p. 324.

⁷² 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.

⁷³ O estudo conta com o detalhado mapeamento eleitoral de todos os municípios do país. Revista **Veja**, 10 nov. 1976.

⁷⁴ Revista **Veja**, 09 de junho de 1976, p. 23

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.⁷⁵

Percebe-se, portanto, que a propaganda política, nesse período torna-se uma extensa sucessão de nomes, números, currículos e fotografias dos candidatos dos dois partidos políticos, tornando a campanha eleitoral apática e provocando grande desinteresse por parte da população, nas eleições que se seguiriam.

Não só a lei Falcão impunha grandes limitações à propaganda política, mas também autoridades locais utilizavam o poder que possuíam para exercer pressão sobre a população. Foi o que aconteceu com o comerciante José Fernando Belchior, proprietário de um bar na cidade do Cabo de Santo Agostinho (PE) que denunciou o prefeito José Alberto de Lima, de estar sofrendo ameaças por ter colocado cartazes de propaganda eleitoral do então candidato a governador Marcos Freire (PMDB) durante a eleição de 1982. Segundo o comerciante, “Depois que coloquei a fotografia de Marcos Freire, o prefeito mandou avisar que meu estabelecimento seria multado e até fechado, pois a multa seria tão grande que eu não poderia pagar”.⁷⁶

O cenário para o pleito de 1982 ainda foi modificado no início do ano com a aprovação da Lei nº 6.978. O Pacote de Novembro, termo como ficou conhecido, determinou a obrigatoriedade do chamado “voto vinculado”, ou seja, o eleitor somente poderia votar (sob pena de anulação de seu voto) em candidatos do mesmo partido para todos os cargos em disputa, de vereador a governador. Como o PDS (seguindo a tradição da ARENA) detinha grande influencia sobre o processo

⁷⁵ Revista **Veja**, 10 de Novembro de 1976, p. 23.

⁷⁶ **Diário de Pernambuco**, 05 de Agosto de 1982, p. A-15

político na maioria dos estados e municípios do Brasil, a legenda governista poderia favorecer ainda mais o seu desempenho na disputa para o Congresso.

Outra determinação importante no Pacote de Novembro foi que os partidos só concorreriam às eleições estaduais se lançassem candidatos para todos os cargos eletivos disputados⁷⁷. Caso contrário, a legenda não participaria do processo eleitoral naquela unidade da federação. Essa decisão favoreceu os dois maiores partidos, o PDS e o PMDB, que herdaram as estruturas organizacionais do bipartidarismo e que, portanto, possuíam um número maior de filiados e simpatizantes do que os demais que disputariam o pleito. Schmitt, que realizou um estudo sobre os partidos políticos brasileiros no período de 1945 a 2000, comentou:

O rigor dessa exigência pode ser demonstrado por alguns dados relativos à capacidade de organização dos pequenos partidos para a disputa das eleições de 1982: dentre as 25 unidades que então compunham a federação, o PT conseguiu concorrer às eleições em 23 delas, o PDT somente em 13 e o PTB em apenas 10. Somente os dois maiores partidos conseguiram se organizar – e concorrer às eleições – em todos os estados. (...) Em fevereiro de 1982, a convenção nacional do Partido Popular (PP) decidiu pela extinção da legenda e pela sua fusão com o PMDB. Essa decisão decorreu da constatação de que o desempenho eleitoral da sigla seria bastante prejudicado pelo voto vinculado e pela exigência de lançar candidatos para todos os cargos. Como estratégia de sobrevivência, o partido preferiu retornar ao seu lugar de origem. De fato, a imensa maioria dos parlamentares do PP acabou se filiando ao PMDB para poder disputar as eleições de 1982.⁷⁸

O impacto provocado pelas medidas, nas eleições daquele ano, pode ser consultado no quadro abaixo:

⁷⁷ Como o Pacote de Novembro determinava o voto vinculado, o partido que não lançasse candidatura para todos os cargos em disputa, ficaria impossibilitado de concorrer ao pleito.

⁷⁸ SCHMITT Ricardo. **Os Partidos Políticos nos Brasil: (1945-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 54.

Tabela 01: Resultado das Eleições de 1982

Partidos	Governos Estaduais		Senado Federal		Câmara dos Deputados	
	nº	%	nº	%	nº	%
PDS	12	54,5	15	60,0	235	49,1
PMDB	9	40,9	9	36,0	200	41,8
PDT	1	4,5	1	4,0	23	4,8
PTB	0	0,0	0	0,0	13	2,7
PT	0	0,0	0	0,0	8	1,7
Total	22	100,0	25	100,0	479	100,0

SCHMITT Ricardo. **Os Partidos Políticos nos Brasil: (1945-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 56.

O resultado das eleições viria comprovar na prática, o predomínio do bipartidarismo, apesar da institucionalização do multipartidarismo. Os três outros partidos que disputaram o pleito (PDT, PTB e PT) eram ainda pouco expressivos em relação ao PDS e ao PMDB. Nesse período, ainda vigorava a Lei Orgânica dos Partidos Políticos que permitia o funcionamento das legendas que atingissem ao menos 5% dos votos válidos nas eleições para a Câmara dos Deputados. Todas essas questões contribuíram para o clima tenso que se formou durante o processo eleitoral daquele ano, como podemos perceber a seguir.

1.2 Os embates da política em 1982 e 1986.

As tensões permeavam as direções dos partidos no período anterior ao pleito eleitoral. Com a volta de Arraes do exílio, o esperado era que ele se candidatasse logo na eleição seguinte. Porém disputas internas no PMDB – entre lideranças políticas que lutaram na legalidade, e as que estavam retornando do exílio – fizeram com que o senador Marcos Freire fosse lançado candidato ao governo do estado. Sendo assim, esses impasses levaram Arraes a ser candidato a deputado federal. O resultado da eleição pode ser visualizado no quadro abaixo:

Tabela 02: Resultados das eleições para Governador do Estado de Pernambuco em 1982

NOME	PARTIDO	VOTAÇÃO
Roberto Magalhães	PDS	913.098
Marcos Freire	PMDB	814.114

SIMÕES, Luciano. *A posse na véspera*. Recife: s. ed. 1983, p. 171⁷⁹,

A eleição majoritária para o governo de Pernambuco em 1982 caracterizou-se como uma disputa entre um forte candidato, o Senador Marcos Freire (líder carismático e popular), e a estrutura partidária do PDS, do candidato Roberto Magalhães, fortemente organizada nas bases municipais em todo o estado. As divergências internas, ocorridas no PMDB são explicitadas pelo vice-presidente do partido em Pernambuco na época, Byron Sarinho:

Não nos referimos, neste enfoque, às disputas perfeitamente previsíveis e naturais, entre grupos, tendências e, sobretudo, entre sublegendas ou candidatos às eleições proporcionais. As dissensões mais sérias e de inegável impacto sobre a opinião pública se concretizaram em outros níveis, como por exemplo, nas restrições do ex-governador Miguel Arraes à candidatura de Marcos Freire, restrições ora veladas, ora expressas apenas nos bastidores, e sempre mal-disfarçadas sob o argumento da ‘discordância quanto ao processo.’⁸⁰

⁷⁹ Dados considerando os votos válidos dos dois principais partidos da disputa eleitoral.

⁸⁰ FALCÃO NETO, 1985, p. 72.

Nesse momento, dois partidos possuíam maior visibilidade: o PMDB e PDS; outros como PT e PTB, não tinham grande número de eleitores. No PMDB, segundo Byron Sarinho:

A ascensão dos governadores criou um novo pólo de decisão partidária e provocou certo deslocamento no eixo “ideológico”, de uma posição predominantemente de centro-esquerda para uma linha que poderá se chamar de liberal-reformista. Essa perda de substância ideológica e as redobradas dificuldades de convivência entre os diversos setores do Partido-frente poderão levar, cada vez mais, diferentes tendências de esquerda a fixar seus espaços próprios e a tentar novas aglutinações, de características mais homogêneas. Sob esse aspecto, outros partidos de oposição poderão exercer uma certa atração sobre alguns setores.⁸¹

É importante assinalar que pela primeira vez, em quase vinte anos, esteve em disputa os cargos para governador, por meio das eleições diretas. Nesse sentido, os meios utilizados pelos partidos políticos para mobilizar a população em torno dos seus candidatos foram as mais diversas, abordaremos, no entanto a propaganda política como arte.

Percebemos, entretanto que as eleições de 1986, ocorreram em circunstâncias diferentes das anteriores (1982), sem vinculação e sem o formato bipartidário. É também no momento da candidatura de Miguel Arraes para governador que a população se mostra, de modo geral, mais engajada nas decisões político-partidárias.

Apuradas as urnas, percebeu-se que em 15 de novembro de 1986 o eleitorado havia declarado seu vencedor. O candidato do PMDB, Miguel Arraes venceu nas três mesorregiões de maior eleitorado: Recife, Zona da Mata e Agreste, perdendo apenas no Sertão.⁸²

⁸¹ Idem, p. 80.

⁸² LAVAREDA, Antônio e ANDRADE Bonifácio. In LAVAREDA, Antônio (Org.) **A Vitória de Arraes**. Recife: M. Inojosa LTDA, 1987, p. 12

Tabela 03: Resultado das Eleições para Governo do Estado de Pernambuco

NOME	PARTIDO	VOTAÇÃO
Miguel Arraes de Alencar	PMDB	1.587.726
José Múcio Monteiro Filho	PFL	1.018.800

LAVAREDA, Antônio (Org.) *A Vitória de Arraes*. Recife: M. Inojosa LTDA, 1987.

Tabela 04: Distribuição Geral dos Votos no Estado de Pernambuco por Mesorregião (Governo do Estado/Eleições de 86)

Mesorregiões e Microrregiões	Eleitorado votante	Frente Democrática	Frente Popular de Pernambuco	Branco	Nulo	Total
		%	%	%	%	%
MR RECIFE	1.164.418	29,4	62,6	6,0	2,0	100,0
MATA PERNAMBUCANA	495.519	25,7	59,9	12,8	1,6	100,0
MR Mata Seca	236.510	25,8	60,9	12,1	1,5	100,0
MR Mata Úmida	259.009	25,6	50,3	13,5	1,6	100,0
AGRESTE PERNAMBUCANO	820.814	38,7	45,9	13,1	2,3	100,0
MR Arcoverde	81.647	45,6	38,0	13,5	2,9	100,0
MR Agreste Setentrional	193.163	33,7	51,3	13,4	1,6	100,0
MR Vale do Ipojuca	297.053	38,9	47,5	11,5	2,1	100,0
MR Agreste Meridional	248.951	40,2	42,3	14,7	2,8	100,0
SERTÃO PERNAMBUCANO	486.611	47,4	38,0	12,1	3,2	100,0
MR Araripina	98.594	54,3	30,6	12,7	2,4	100,0
MR Salgueiro	62.197	50,0	35,7	11,7	2,6	100,0
MR Sertão do São Francisco	138.050	38,4	47,4	12,0	2,2	100,0
MR Alto do Pajeú	129.820	51,6	34,9	10,9	2,6	100,0
MR Sertão do Moxotó	57.590	44,8	37,8	14,2	3,2	100,0
TOTAL DO ESTAD	2.967.362	34,3	53,5	10,1	2,1	100,0

Relatório SERPRO / TER. In LAVAREDA, Antônio (Org.) *A Vitória de Arraes*. Recife: M. Inojosa LTDA, 1987

Além disso, constatou-se que Arraes venceu muito bem na Região Metropolitana, obtendo 68% dos votos válidos contra 32% de José Múcio. Arraes conseguiu inclusive, o mesmo percentual de Marcos Freire na eleição de 1982, porém tendo mais votos das classes menos favorecidas. Para Abelardo Baltar da Rocha⁸³,

O 'mapa' eleitoral da RMR [Região Metropolitana do Recife] apresentou situações diversas, variando as proporções de área para área, ao contrário do que ocorreu em 1982, quando a distribuição espacial do voto foi mais homogênea. Arraes esmagou nas áreas onde predominava o povão e equilibrou na classe média. Marcos ganhou em todos os segmentos, entretanto obteve percentuais menores do que Arraes nas áreas onde residem as populações pobres. A eleição de 1986 foi, portanto, mais ideologizada do que a de 1982. O voto de Marcos foi o voto contra o regime autoritário. O voto de Arraes foi, sobretudo, o voto pelo direito de cidadania das populações mais pobres.⁸⁴

Vários são os fatores que irão contribuir para essas questões, com a propaganda política mais perto da população. Um deles é o próprio poder da mídia, agora aliada nas campanhas propagandísticas. Nesse aspecto surge a televisão e o rádio, usados como grande arma eleitoral, principalmente no que diz respeito aos votos do interior do estado.

⁸³ Abelardo Baltar da Rocha era, em 1986, técnico do Departamento de Planejamento Sócio-Econômico (PSE) da SUDENE e Diretor do Departamento de Estudos e Pesquisas do Instituto dos Economistas de Pernambuco.

⁸⁴ ROCHA, Abelardo Baltar da. Arraes: a vitória das alianças e um governo de esperanças. In LAVAREDA, Antônio (Org.) **A Vitória de Arraes**. Recife: M. Inojosa LTDA, 1987, pág. 44

1.2.1 Grande arma eleitoral: a televisão

Percebemos neste momento, a televisão transformada em um grande palanque eletrônico, porém não apenas uma transposição do palanque tradicional, mas uma forma inovadora de propaganda acompanhando as sofisticções do ocorridas no veículo de comunicação.

Dois partidos saem na frente com um formato diferenciado, apresentando suas propostas através de jornais. São eles o PMDB com a TV PMDB, e o PFL (Partido da Frente Liberal) com a TV VERDADE. Para Ricardo Rodrigues, jornalista e professor de comunicação a iniciativa proporcionou um dinamismo na propaganda, saindo da monotonia da propaganda vivenciada na campanha anterior, ficando, portanto:

Substituída por entrevistas simuladas, narração de fatos políticos pertinentes à campanha, debates de temas por candidatos, embora com restrição ao tempo de permanência no ar, e veiculação de anúncios de políticos pertencentes às chapas em questão.⁸⁵

Devemos entender dois aspectos importantes para influência da televisão e sua utilização para propaganda política. Um deles se refere a melhorias na infraestrutura de telecomunicações no Estado. Vale ressaltar que nesse período há um interesse em levar a informação a todos os municípios do Estado, com a implantação do TV TROPICAL, um sistema de economia mista, financiada pelo governo estadual e ligada ao Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). No entanto, em março de 1979, apenas 25 municípios do Estado recebiam sinal de televisão. Esse número subiu consideravelmente em fins de 1982, com todos os 167 municípios recebendo imagens da Rede Globo de Televisão.⁸⁶

⁸⁵ RODRIGUES, Ricardo. In: LAVAREDA, Antônio (Org.) **A Vitória de Arraes**. Recife: M. Inojosa LTDA, 1987., pág. 85.

⁸⁶ Idem.

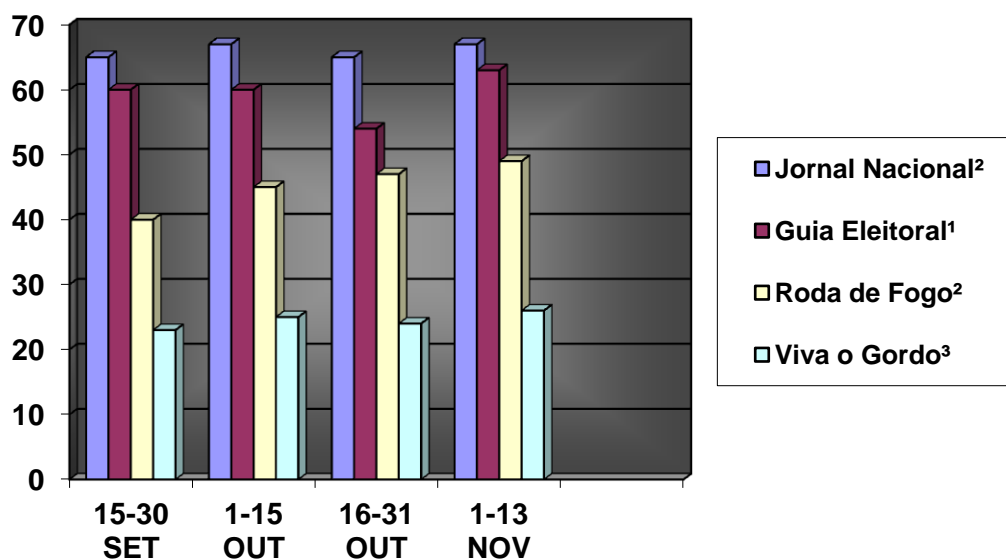
Outro aspecto referente a propaganda televisiva corresponde às questões legais. Como foi dito, anteriormente, a existência da Lei Falcão era um empecilho aos partidos, na tentativa de mobilizar a população na luta pelo poder. Como não era permitidos filmes, apenas fotografias, os candidatos, por meio de grandes empresas publicitárias, filmavam sequências de imagens, muitas em preto e branco, com o objetivo de apresentar ao telespectador a noção de movimento. Somente em julho de 1986, com a lei 7.058, as barreiras impostas pela Lei Falcão, ao menos em parte, foram derrubadas, segundo Ricardo Rodrigues:

Essa lei resguardou algumas restrições de leis anteriores, tais como o horário eleitoral gratuito como pressuposto igualitário, mantendo a proibição de qualquer propaganda política paga à exceção da divulgação de currículos na imprensa escrita. Além disso, proporcionou uma distribuição de segmentos do horário entre os vários partidos de maneira que beneficiava exclusivamente os partidos majoritários, uma vez que os partidos com maior representação no Congresso e nas Assembléias Legislativas recebiam parcelas maiores.⁸⁷

Mas do que permanências, a lei 7.058, apresentou rupturas no modo de fazer propaganda no horário eleitoral gratuito. Os partidos, não mais limitados, juntamente com as agências publicitárias realizaram programas assistidos e ouvidos por uma grande fatia da população. Por meio das fontes bibliográficas, pudemos perceber algumas das pesquisas realizadas à época. Uma delas diz respeito à audiência do horário eleitoral comparada a programas linha de frente da emissora Rede Globo, como a novela “Roda de Fogo” e o programa “Viva o Gordo”, como podemos observar a seguir:

⁸⁷ Idem, pág. 88.

Gráfico 01: Percentuais de audiência para o “Guia Eleitoral” e alguns programas selecionados da televisão, Recife SET – NOV 1986.



¹ Média das médias diárias, de todas as emissoras.

² Média de segunda a sábado.

³ Média das segundas.

Fonte: IBOPE, novembro de 1986. Apud RODRIGUES, Ricardo.

In: LAVAREDA, Antônio (Org.) **A Vitória de Arraes**

Percebemos desta forma, uma modificação no modo de fazer campanha, e o maciço investimento dos partidos nos guias eleitorais. Era comum utilizar imagens preparadas de comícios e passeatas com o intuito de induzir o eleitor a vitória certa dos partidos. Foi assim com o PFL, com a “corrente humana”, formada por partidários dando-se as mãos unindo Boa Viagem a Olinda. Outro a utilizar dos artifícios foi o PMDB, que desde o primeiro guia eleitoral mostrava um trem repleto de partidários de Miguel Arraes, fazendo uma referência simbólica à largada para a vitória. Já no final da campanha a transmissão era de comícios lotados, apoio de personalidades do meio artístico, bem como personagens simples, com quem o eleitor se identificava.

Dentro dessa conjuntura a arte e a propaganda política estabeleceram uma íntima relação. As eleições passam a ser palcos de manifestações artísticas e os

muros das cidades, telas que ilustraram disputas bastante acirradas. Essas são discussões que veremos no próximo capítulo.

Capítulo II: PINCELADAS POLÍTICAS: AS BRIGADAS MURALISTAS

As eleições de 1982 representaram uma ruptura no que concerne aos processos eleitorais vigentes desde o Golpe Civil Militar de 1964. O quadro político do Brasil passava por mudanças, após a recente redemocratização e a criação de novos partidos, mostrando-se, diferente da dicotomia ditadura *versus* democracia que definia decisões e posicionamentos⁸⁸. Assim, a eleição de 1982 foi mais uma etapa na consolidação do projeto nacional de abertura política⁸⁹. Nesse momento, os artistas participaram ativamente, por meio da propaganda eleitoral, do processo de abertura.

Nas cidades de Olinda e Recife nos anos 1980 houve uma proliferação de grupos de artistas, formação de ateliês coletivos, exposições e eventos das artes plásticas e de construção de estratégias artísticas que possibilitaram práticas interdependentes no campo das artes. O entrecruzamento do campo político com o artístico resulta, em 1982, na organização das brigadas de murais⁹⁰ de propaganda eleitoral⁹¹. O movimento se contrapõe ao individualismo, e com ele à pintura de cavalete, presa aos ateliers. Segundo o antropólogo Nestor Garcia Canclini, essa proposta surge a partir da concepção de arte socializada, que na perspectiva do autor:

A arte de salões e as inoperantes experiências de vanguardas, deve-se colocar a possibilidade de outra espécie de obras a partir

⁸⁸ A tentativa era de gradativamente implementar uma democracia representativa no país. SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo. 1964-1985**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

⁸⁹ Ver: FALCÃO NETO, Joaquim de Arruda (Org.). **Nordeste: Eleições**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985.

⁹⁰ A concepção de brigada, pensada historicamente, remete a organização de trabalhos coletivos que se originou na URSS, após a Revolução de 1917. Nesse período formaram-se brigadas de escritores, de músicos. Termo emprestado à DÁLMAS, Carine, **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)**. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: USP, 2006.

⁹¹ Utilizaremos neste trabalho, a perspectiva de propaganda política adotada por René Remond, que as entende como o momento em que se coloca em práticas estratégias determinantes para o processo eleitoral. RÉMOND, René (Org.). **Por uma História Política**. 2ª Ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

de uma crítica política da função da arte nessa estrutura social. Isso implica perguntar pela articulação do lúdico e do político na prática artística.⁹²

Canclini avalia a arte popular na América Latina. No movimento de arte mural, os artistas estavam mudando a ordem social da arte, análise feita a partir dos fenômenos sociais, econômicos e políticos. 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”.⁹³ 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.⁹⁴

A necessidade de engajamento dos artistas se baseava em estratégias comuns entre estes e os partidos políticos. Os murais funcionavam como campo de informação e divulgação dos dois setores. Os artistas tinham os muros como um meio de divulgação de seus trabalhos, e os partidos suas ideias. Os muros, suportes de divulgação da arte e propaganda, se tornaram espaços de informações próximos daqueles que circulam nas ruas.

⁹² CANCLINI, Nestor García. **A Socialização da Arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 140.

⁹³ Danto se refere em seu livro ao modo como os artistas se voltaram contra a arte, pelos critérios modernistas que era definida no final da década de 1960 e no decorrer da década de 1970. que DANTO, Arthur C. **Após do fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da História. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

⁹⁴ Idem, p. 161.



Fig. nº. 05. Imagem do Mural da Brigada Portinari, destinado a campanha de Cristina Tavares, candidata eleita à Câmara Federal pelo PMDB, e de Miguel Arraes, candidato eleito ao Governo do Estado pelo mesmo partido, campanha do PMDB de 1986..⁹⁵

Na imagem anterior, o mural foi realizado na rua onde havia um ponto de ônibus. E na própria imagem o público pode se reconhecer nela. Com se esperassem o transporte, no cotidiano da uma grande cidade. Essas personagens são representadas caminhando na cidade, próximas ao transporte, e uma delas aponta para o nome Arraes. Nesse sentido, por estar próxima ao nome da Brigada talvez represente os artistas, como cidadãos que vivem na cidade e participam da cena política. Há também uma intencionalidade estratégica em colocar um mural, onde obrigatoriamente as pessoas devem parar e esperar. A propaganda fazia o seu papel de emitir signos, na tentativa de aproximar os candidatos do eleitorado. Compartilhamos, assim, com a perspectiva de Padilha quando afirma que:

A análise dos anúncios não nos permite determinar a sua recepção, as maneiras como foram digeridos ou recriados pelo público, mas nos aproxima dos elementos que lhes foram oferecidos pelo discurso publicitário – entre outros – e que

⁹⁵ O elemento gráfico na imagem indica o ponto de ônibus. Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

compunham o conjunto de representações que, como num caleidoscópio, circulavam no espaço urbano⁹⁶.

No relato de 1997, o artista plástico George Barbosa, destaca o envolvimento da sua prática com as mudanças ocorridas na sociedade. O artista que fez arte mural e integrou a Brigada Portinari comenta que:

Nós, artistas, cidadãos comuns, nunca deixamos de juntar nossas forças à da sociedade, em causas beneficentes. Sempre que somos lembrados, estamos prontos a servir. Relato esta postura para dizer que não estamos indiferentes. Nossas tintas e pincéis não estão só a serviço dos nossos sonhos, versões e interpretações livres. São também testemunhos de uma realidade social e cultural com a qual estamos envolvidos.⁹⁷

No trecho acima, percebemos a tentativa de construir uma imagem de engajamento artístico. O artista se apresenta como integrante de um grupo homogêneo, pronto servir às causas sociais. Em outras palavras, afirma que apesar das lutas políticas pela redemocratização fazerem parte do passado, a coletividade continua sendo parte integrante do artista que sempre serviu a um projeto ideológico específico. Ou seja, o artista se coloca como um personagem que foi, é e sempre será engajado. Assim, tenta se afastar das análises propostas, por exemplo, pelo sociólogo Marcelo Ridenti, sobre os intelectuais engajados dos anos 80 como “passivos, resignados e contemplativos das eternas contradições”⁹⁸. Agentes da sociedade, que em determinado momento da história foram “críticos e comprometidos”⁹⁹.

⁹⁶ PADILHA, Márcia. **A cidade como espetáculo**: publicidade e vida urbana na São Paulo nos anos 20. São Paulo: Annablume, 2001, p. 30.

⁹⁷ **Diário de Pernambuco**, 17 de novembro de 1997. Seção Viver, p. 8.

⁹⁸ RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política brasileira**: enterrar os anos 60? In: Intelectuais: sociedade e política, Brasil – França/ Elide Rugai Bastos, Marcelo Ridenti, Denis Rolland (Org.). São Paulo: Cortez, 2003, p. 207.

⁹⁹ Idem, *Ibidem*.

Na entrevista, George afirma que seus materiais de trabalho estão a serviço de um bem comum. Essa característica do posicionamento do artista revela uma cadeia de sentidos. A arte, produto de seu trabalho, também está relacionada com as condições sociais em que o artista está inserido. Ou ainda, um movimento vanguardista como descreve e se insere o escritor Octávio Paz quando utiliza o termo para definir toda estética considerada "fundadora", que representa uma ruptura nos padrões artísticos de sua época¹⁰⁰.

A crença dos vanguardistas na capacidade de a arte mudar o mundo resistiu a movimentada história do século [XX], o que cavou um profundo fosso entre a arte e a política: a arte de cunho social foi sucedida pela afirmação, também inteiramente errônea, de sua completa autonomia. Ao longo das duas últimas décadas, no entanto, a evolução sem precedentes do mundo da arte e das imagens, pós-modernismos favoreceram o aparecimento de posturas artísticas novas, tão atentas às questões formais quanto às dimensões sociais e políticas das obras¹⁰¹.

Em meio a essas diversas tensões sociais e políticas, os brigadistas procuram separar-se de uma arte refinada e estetizante. 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.¹⁰² Percebemos, portanto, que os artistas, bem como os partidos políticos utilizaram os murais como "táticas" diante das apresentadas, contra as "estratégias" limitadoras, impostas como forma de manutenção do poder.¹⁰³

¹⁰⁰ Sobre a obra de Octávio Paz, ver: CRIPA, Ival de Assis. **O círculo, a linha e a espiral: temporalidades da poesia e da história na crítica de Octavio Paz**. Tese (Doutorado em Linguística). Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

¹⁰¹ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, p. 390-391.

¹⁰² CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1**. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 92.

¹⁰³ Idem.

As brigadas se tornaram um campo profícuo de intervenção da arte nas cidades. A brigada surgida serviu de modelo para a implantação de outros movimentos de pintura. Essas e outras questões é o que veremos a seguir.

2.1 “Brigada Portinari. Ou como pichar com arte os muros de uma cidade”

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 vereador¹⁰⁴. O movimento de Brigada Muralista em Pernambuco teve início com um mural pintado na Rua da União, no Bairro da Boa Vista¹⁰⁵ – Recife, e foi denominado Brigada Portinari.

A pintura mural teve seu primeiro registro em agosto de 1982, no Centro da Cidade, à rua da União, num painel da “Brigada Portinari”, então vinculada à campanha política-eleitoral do PMDB. Em seguida surgiram outras brigadas associadas, geralmente, aos dois partidos políticos mais fortes – PMDB e PDS. Ao lado do PMDB estavam “Olinda Somos Nós”, “Amar Olinda”, “Gregório Bezerra”, “Os Trombadinhas de Cristina”. “Brigada Cor de Rosa”, “Egídio Ferreira Lima”, “Miguel Arraes” e “Arthur Lima Cavalcanti”. Apoiando o PDS, “Lula Cardoso Ayres” e Sylvia Pontual”.¹⁰⁶

A citação nos remete ao Marc Bloch quando nos alerta para os cuidados que devem ser tomados pelos historiadores ao confrontar-se com os “primeiros lugares”, ou ainda, “onde tudo começa”¹⁰⁷. Fica claro que a intenção de ser pioneiro em um trabalho que envolve as práticas políticas, no período de redemocratização é

¹⁰⁴ Os candidatos disputavam o pleito pelo PMDB. Revista **Veja**, 1 de set. 1982, pág. 68.

¹⁰⁵ “Vários monumentos da pintura mural. A arte na política. **Jornal do Commercio**. Caderno C. Recife, 01 de dez. 1990, p. 5.

¹⁰⁶ Idem, *Ibidem*.

¹⁰⁷ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História, ou, Ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001, p. 56.

bastante significativa. Tomando para si a dimensão positiva de serem os pioneiros, politicamente avançados. Nas palavras do artista plástico Luciano Pinheiro, a execução do primeiro mural foi ladeada de muita euforia e festa. A curiosidade e desconhecimento das pessoas que passavam pela rua, sem entender o que estava acontecendo foram destacados pelo pintor:

Era noite e nas proximidades uma banda de música tocava marchas para um evento cívico. Sentia-se no ar um pouco de emoção e nervosismo, talvez medo. No branco arriscam-se os primeiros desenhos, manchas letras, números. Pessoas se aproximam sem entender o que acontecia, afinal, a pichação de muros estava proibida. E aquilo era tudo tão aberto, quase uma festa! Dois dias após, o painel estava vandalizado. Havia recebido interferências que transformavam o conteúdo da mensagem política. É então que vêm a consciência de ampliação do trabalho, ou seja, não só executar novos painéis, mas também restaurar os que fossem danificados. E isto foi feito, muro a muro.¹⁰⁸

Luciano descreve a cena como um quadro que branco vai recebendo as cores da disputa. A noite, a banda, bem como o relato das emoções vivenciadas, dão um ar bucólico à descrição. O artista que escreveu o texto em 1982 “por solicitação da FUNDARPE, ainda sob a emoção de participante”¹⁰⁹, destaca a continuação do trabalho. Percebemos que a realização deste mural estimulou a pintura de outros, ao longo dos muros das cidades. A intenção era sugerir que a Brigada, surgida como uma alternativa às imposições que tanto limitavam as propagandas políticas, aproximasse a maior parcela da população do processo histórico-político.

Entretanto, sabemos que em toda escolha há uma motivação, neste caso um ato político. A Rua da União escolhida para abrigar o primeiro mural da Brigada

¹⁰⁸ PINHEIRO, Luciano. **Brigada Portinari**: uma experiência coletiva de arte e política. II Simpósio Nacional de Artes Plásticas.V Salão Nacional de Artes Plásticas. FUNDARPE. Centro de Convenções de Pernambuco, Olinda, de 13 a 15 de dezembro de 1982, p. 01

¹⁰⁹ Luciano Pinheiro em carta remetida a uma amiga de nome Tereza, em solicitação a materiais sobre a Brigada Portinari. Cf. carta em anexo.

Portinari, é permeada de símbolos, que agem como “instrumentos por excelência de integração social, enquanto instrumentos de conhecimento e comunicação”.¹¹⁰

A própria palavra “união” remete a um grupo de pessoas unidas por um objetivo comum. Termo caro a um grupo que buscava incutir a ideia de rupturas nas práticas sedimentadas da política nacional. Para Bourdieu o uso das palavras está intimamente associado ao poder, e quanto maior é o nível de capital linguístico do locutor, maiores são suas possibilidades de utilizar os aparelhos discursivos e, assim, de garantir a aceitabilidade de seus enunciados.¹¹¹

No bairro da Boa Vista, área central da cidade do Recife, a rua é conhecida pelos versos do poeta Manuel Bandeira: “Rua da União... Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância”¹¹², mas também fica geograficamente próxima aos principais centros de decisão política da cidade do Recife, e também do Estado de Pernambuco. A rua fica a apenas trezentos e cinquenta metros do Palácio do Campo das Princesas, da sede do Governo do Estado, a duzentos e oitenta metros da Assembléia Legislativa de Pernambuco, e a duzentos e trinta metros da Casa José Mariano, onde funciona a Câmara Municipal do Recife.

¹¹⁰ As relações de comunicação são, para Bourdieu, relações de poder determinadas pelo poder material ou simbólico acumulado pelos agentes envolvidos nas relações. Os “sistemas simbólicos” atuam como instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e conhecimento e asseguram a dominação de uma classe sobre outra a partir de instrumentos de imposição da legitimação, “domesticando” os dominados. BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009, p. 10.

¹¹¹ Ver: BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas linguísticas**: o que falar o que dizer. Prefácio de Sergio Miceli. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

¹¹² Poema Evocação do Recife. In BANDEIRA, Manuel de. **Estrela da vida inteira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970, p.114.



Fig. nº. 06. “Brigada Portinari. Ou como pichar com arte os muros de uma cidade” Em meio às flores, rostos e gestos, a mensagem.¹¹³

O texto do jornal Diário de Pernambuco inicia-se com a seguinte informação:

Na Itália, são as Brigadas Vermelhas. Na Irlanda, o Ira. Na Espanha, a Eta. Na Alemanha, a Baader-Meinhorf. No Oriente Médio, ainda a OLP. No Brasil, – e mais precisamente em Pernambuco – é a Brigada Portinari, um grupo **revolucionário**, que armado apenas de tinta e pincel, resolveu fazer um terrorismo às avessas, colorindo pacificamente os muros do Recife e de Olinda com suas idéias e ideais. Clériston Andrade, Luciano Pinheiro, Alves Dias, Sergio Lemos, Cavani Rosas, Bárbara Kreuzig, Maria Betânia e Lourenço Ipiranga são os cabeças deste movimento coordenado pelo arquiteto Ivaldevan Calheiros e que visa promover as candidaturas dos senhores Roberto Freire (deputado federal), Hugo Martins (estadual) e Carlos Eduardo (vereador) pelo PMDB.

A matéria refere-se ao movimento de brigadas muralistas vivenciado em Pernambuco, no entanto, cita as iniciativas de caráter terrorista encampadas em

¹¹³ Fonte: Diário de Pernambuco, 02 de setembro de 1982. p. B-1.

outros países¹¹⁴, no entanto esses “militantes” estariam apenas armados de “tintas e pincéis”. Como forma de alertar o leitor do periódico, que o grupo é formado por pacifistas, e pretendem ser revolucionários apenas na arte, ou na forma de fazer propaganda política. A reportagem apresenta o sentido de que está no mesmo ritmo das lutas sociais¹¹⁵, palavras como “revolucionário”, “terrorismo às avessas”, “pacificamente”, reforçam essa idéia. A matéria ainda faz a propaganda do partido da oposição (o PMDB), de forma intencional, pois o texto que segue a imagem, captadas pelas lentes de um fotógrafo, sugere mudanças nas práticas políticas. Nesse sentido, o historiador que tem entre suas fontes as imagens, necessita “perceber as relações entre o signo e a imagem, os aspectos da mensagem que a imagem fotográfica elabora; e, principalmente, inserir a fotografia no panorama cultural, no qual foi produzida.”¹¹⁶

Já o título da reportagem “Brigada Portinari: Ou como pichar com arte os muros de uma cidade” assemelha-se mais a um ataque direto às práticas de pichações tão rechaçadas, tanto pelos órgãos públicos, quanto pelos veículos de

¹¹⁴ Na Itália a Brigada Vermelha, foi uma organização que teve suas origens no movimento estudantil do final da década de 1960 e marcou fortemente a cena política italiana dos anos 70 e 80. Sobre o movimento italiano ver: PRUDENZI Angela; RESEGOTTI Elisa. **Cinema Político Italiano anos 60 e 70**. Editora Cosac Naify, 2006.

O Exército Republicano Irlandês, mais conhecido como IRA (do inglês Irish Republican Army), é um grupo paramilitar católico que intenciona que a Irlanda do Norte separe-se do Reino Unido e seja reanexada à República da Irlanda. Sobre o Ira, ver: ALONSO, Rogelio. **Matar por Irlanda**. El IRA y la Lucha Armada. Madrid: Alianza, 2003.

Formado nos anos 60, uma das facções do movimento autonomista basco – denominado de ETA (Pátria basca e liberdade). A respeito do ETA, ver: ALONSO, Rogelio. ETA y la salida del terrorismo. In: Cuadernos de Alzate: revista vasca de la cultura y las ideas, Nº. 33, 2005, p.117-137. Nos anos 60, A RAF (a sigla da organização em alemão) emergiu do grupo fundado por Andreas Baader e Ulrike Meinhof, os mais famosos militantes da ultra-esquerda alemã. Ver: BOCK, Wolfgang. **Fogo ao invés da palavra: a fantasmagoria da RAF**. Disponível em <http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-i-ano-ii/artigos/wolfgang-bock-traduzido-Jo-chris.pdf>.

A Organização pela Libertação da Palestina (OLP), formada em 1964, dedica-se ao objetivo de estabelecer um Estado palestino independente no território hoje ocupado por Israel. Sobre a OLP ver: JARDIM, Denise Fagundes. **Palestinos: as redefinições de fronteiras e cidadania**. In: Revista Horizontes antropológicos Porto Alegre, ano9 nº 19, p. 223, 243, julho de 2003.

¹¹⁵ Para Edison Bertonecelo: “Os movimentos sociais podem ter um impacto importante sobre a esfera político-institucional, especialmente no contexto de grandes eventos de protesto coletivo” BERTONECELO, Edison. **A campanha das Diretas e a democratização**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Fapesp, 2007, p. 43-44.

¹¹⁶ Sabemos que a fotografia, neste trabalho, assume um papel secundário na análise das fontes, tendo em vista que sua função primeira é de registro dos murais. No entanto, nesta imagem percebemos a intencionalidade do fotógrafo ao realizar o registro. CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. **Historia e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema** In: Domínios da História. Ensaios de teoria e metodologia. Ciro Flamarion Cardoso, Ronaldo Vainfas (orgs.). São Paulo: Ed. Campus, 1997, p. 406.

comunicação. O intento do autor da matéria foi de estabelecer uma relação de sinonímia, ou seja, Brigada Portinari significa arte nas cidades, o que difere dos cartazes e inscrições de *spray* de propagandas convencionais sem uma preocupação estética. Em outra reportagem do mesmo periódico, essa idéia é reforçada:

Candidatos Poluentes

A poluição de nossas urbes, com as pichações (prefiro dizer pixação) atinge até os monumentos, templos, e instituições culturais, como no caso das Igrejas de Olinda, Monte das Tabocas, em Vitória de Santo Antão e o MASP em São Paulo.

Daqui fazemos um apelo aos candidatos, no mínimo coniventes com aqueles expedientes, que, dentro de 15 dias mandem apagar as pichações, sob pena de, em 15 de novembro, serem repudiados nas urnas.

Evandro Couceiro Costa – Vitória de Santo Antão.¹¹⁷

O discurso do periódico prioriza o senso estético que prima por uma cultura e por uma concepção de higiene e embelezamento da cidade¹¹⁸ entendendo que os muros, paredes e postes sejam limpos, sem nada que deturpe a cor original. Mas, ao contrário do que sugerem os discursos oficiais e o senso comum, há também quem veja na pichação uma forma legítima de contestação, intervenção e arte. Como o artista de rua, um dos principais expoentes da geração 1980 do *graffiti*, Ivan Sudbreck que afirma o sentido ideológico das pichações: “a arte será sempre um reflexo social de um povo, no nosso caso reflexo de um povo oprimido”¹¹⁹. Em outra reportagem de um periódico, percebe-se claramente a dissociação entre as duas práticas. Legitimadas, inclusive pela liberdade de intervenção em órgãos públicos sem que sejam consideradas contravenções:

¹¹⁷ Cartas à Redação. **Diário de Pernambuco**, 27 de outubro de 1982, p.A-8.

¹¹⁸ Sobre o discurso higienista, e as regulamentações na cidade afirma Guimarães Neto: “A essa tarefa de regular e interferir no corpo cidade, investindo nas concepções de saúde, de higiene, assim como nas maneiras de morar, nas condições de existência, enfim, vêm somar-se outros mecanismos normativos e corretivos”. GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. **Cidades da Mineração: memória e práticas culturais: Mato Grosso na primeira metade do Século XX**. Cuiabá, MT: EdUFMT, 2006, p. 172

(esse tipo de referência seria no texto, aqui cabe a referência completa.

¹¹⁹ GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 23.

Brigada Portinari

Alguns candidatos do PMDB criaram a Brigada Portinari. Através de artistas plásticos de Olinda, ela faz um trabalho diferente daquele de pichações e poluições visuais.

Em apoio aos candidatos Roberto Freire (deputado federal), Hugo Martins (deputado estadual) e Carlos Eduardo (vereador).

Os artistas pintaram murais em Ponte d'Uchoa, nos fundos do Instituto de Educação de Pernambuco e na Rua do Sol (Olinda).¹²⁰

O texto publicado na imprensa e escrito por um leitor sugere que as práticas de propaganda são poluidoras das cidades. Essas escritas, muito controversas, são denominadas por seus autores como 'escritas urbanas'¹²¹ e englobam nomenclaturas propagandistas, publicitárias, panfletárias, latrinárias, grafites e pichações. As últimas – grafites e pichações – são percebidas como práticas discursivas que permitem aos sujeitos/atores sociais atribuírem novos sentidos aos espaços urbanos.

Além das tentativas de dissociação entre os murais e as pichações, percebemos a intencionalidade de justificar a prática dos murais como última alternativa àqueles partidos que não possuíam os mesmos recursos. Na ata da Assembléia de 18 de Agosto de 1982, o deputado Hugo Martins comenta:

¹²⁰ Brigada Portinari, **Diário de Pernambuco**, 26 de agosto de 1982, p. A-6.

¹²¹ O termo **escrita urbana** vem do próprio vocabulário urbano de seus autores. Esses autores se autodenominam *graffiti writers* ou escritores de grafite e nomeiam a sua atividade de escrita urbana. A concepção de escritas urbanas, se sustenta na ideia da cidade “cenário contraditório e polifônico, palco de múltiplos diálogos que deixa entrever os espaços de ação e intersubjetividade, comporta formas discursivas dissonantes, que revelam o imbricar entre sistema e mundo de vida. Importa que se considere o sujeito que produz essas escritas da/na cidade e sua motivação, seus conteúdos e suas formas (incluindo o suporte e os materiais utilizados), e com quem elas interagem. A partir desses critérios, poder-se-á classificar as escritas da cidade de [Recife.]. IAPECHINO. Mari Noeli Kiehl. & GOMES, Valéria Severia. **Muros da univer(c)idade: identidade, memória e sócio-história discursiva**. Projeto de Pesquisa apresentado ao CNPq. Universidade Federal Rural de Pernambuco Recife – PE, 2007.

O Sr. HUGO MARTINS

Há dois dias atrás, eu, o Deputado Roberto Freire e o advogado Carlos Eduardo, que pleiteia uma vaga a Câmara de Vereadores do Recife, convocamos artistas plásticos pernambucanos, a fim de que ingressássemos na luta que travam os candidatos que não dispõem dos dinheiros dos cofres públicos e nem dispõem de recursos próprios, para enfrentarem uma campanha eleitoral, devidamente encarecida pela presença e pela participação ostensiva do Poder Econômico, mas entendíamos eu, o Deputado Roberto Freire e o advogado Carlos Eduardo, que tentaríamos ou deveríamos tentar pelo menos, inovar a trabalho de pichação que se observa hoje, em todos os quadrantes da cidade do Recife. Não queríamos contribuir para enfeiar os muros da nossa cidade, mas sentíamos que sem dinheiro, precisaríamos ocupar um espaço, onde os nossos nomes, onde nossas propostas políticas, pudessem chegar ao alcance e ao entendimento do povo do Recife, e foi nesse entendimento, de não sujar os muros, de não enfeiar a cidade, mas de ocupar um espaço e oferecer a nossa mensagem ao julgamento popular, que buscamos, reunir artistas plásticos e deles surgiu a proposta, de fazer aquilo que eles denominaram de "brigada Portinari".¹²²

No texto, há uma preocupação de justificar a "necessária pichação dos muros da cidade", já que os recursos eram escassos. Ao ressaltar a condição social desses autores, o político afirma que tais intervenções assumem um papel diferente da ação de pichação tradicional, realizada por anônimos.

O Deputado ainda repete o discurso de cidade limpa e ordeira¹²³, e que as pinturas nos muros não a enfeariam¹²⁴, pois além de serem realizadas por artistas plásticos, seriam uma alternativa para oferecer "suas mensagens ao julgamento popular" dos candidatos que não dispunham de um grande poder econômico.

¹²² Fonte: Ata da Assembléia Legislativa de 18 de agosto de 1982, p. 01.

¹²³ O trabalho da historiadora Berenice Cavalcante trata de como o discurso da higiene acabou reforçando o poder público, alocando no Estado a competência para agir, nos especialistas a competência para sugerir e nos demais, para obedecer. Para uma brilhante análise das categorias utilizadas no interior do discurso da higiene, cf.: CAVALCANTE, Berenice. *Beleza, limpeza, ordem e progresso: a questão da higiene na cidade do Rio de Janeiro, final do século XIX*. **Revista do Rio de Janeiro**, Niterói, UFF, v. I, n. 1, 1985.

¹²⁴ Como salientou Pechman: "uma concepção urbanística começava a se manifestar frente à mera ação pontual higienista e/ou de embelezamento no sentido de impor uma política urbana". PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002, p. 403.

Percebe-se em seu discurso, a tentativa de legitimar o intento, pois não se tratava de pichação, e sim de arte. E continua:

Estes artistas, vou citar com reverência, os que participaram da primeira pichação, o conhecido cartunista Clériston Andrade, Luciano Pinheiro, Dione, Eudson Mota, Sérgio Lemos e Frederico. Estes artistas e mais inúmeras pessoas, ocuparam o muro a 500 metros desta Casa, limparam o muro, pintaram-no de branco e depois, estes artistas, cujos quadros são valiosos, mas na ajuda a candidatos que eles acreditam, na ajuda, a luta que desenvolve todo o povo brasileiro humildemente, pegaram pincéis de tinta, e compuseram um belíssimo painel, aqui há quinhentos metros. Acompanhamos o trabalho dos artistas, durante a madrugada, e inúmeras vezes carros da polícia, rondaram o trabalho dos artistas, é certo que se nos vigiavam ostensivamente, não foram além disso, e nem fizeram provocações.¹²⁵

Percebe-se a tentativa de atrelar a pintura dos murais nas ruas da cidade do Recife, ao engajamento dos artistas que participaram das produções. Explicitar que os quadros que eles produzem são valiosos, não afasta a possibilidade de “ajudar candidatos que eles acreditam”. É notório ainda, que para o deputado ao revelar o nome de artistas que participaram desse movimento, credita não só a autoria das “obras”, como também legitima essa prática, pois não se tratam de desordeiros, que poluem os muros da cidade com inscrições, mas de artistas que “humildemente pegaram pincéis de tintas e compuseram um belíssimo painel”.

¹²⁵ Ata da Assembléia Legislativa de 18 de agosto de 1982, p. 02.

2.2 Entre a arte e a propaganda política

A Brigada Portinari buscou inspiração tanto artística como ideológica na obra do artista que a nomeia. 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. Vivenciou diferentes momentos em sua produção artística, tendo produzido uma parcela significativa por encomendas, assim como muitos dos murais propagandísticos, tanto de gêneros tradicionais, como retratos, e murais histórico-nativistas, elaborados para instituições públicas ou privadas.¹²⁶ 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 de Pernambuco.

A pintura mural mexicana teve início oficial nos anos 1920 como “filha da Revolução de 1910”¹²⁷, e foi a principal corrente estética da arte moderna do México, com grande repercussão por todo o continente americano e mesmo na Europa. Não que a Revolução por si tenha gerado a arte mural, que já estava em estado embrionário, mas com certeza, foi ela que permitiu sua emergência e esplendor em toda a sua magnitude.¹²⁸

¹²⁶ Portinari também era conhecido pela sua militância política, em 1945 filia-se ao 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, p. 19.

¹²⁷ A Revolução Mexicana iniciada em 1910 foi considerada um grande movimento popular, responsável por importantes transformações no México. PAZ, Octavio. Pintura Mural. In: **México en la Obra de Octavio Paz III**-Los Privilegios de la Vista. Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 221. A Revolução Mexicana iniciada em 1910 foi considerada um grande movimento popular, responsável por importantes transformações no México.

¹²⁸ VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Imagens da Revolução Mexicana**. O Museu Nacional de História do México (1940-1982). São Paulo: Alameda, 2007, p. 156.

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 ¹²⁹ feitas pelos artistas chilenos buscavam, sobretudo, envolver a população para o momento histórico-político que o país atravessava ¹³⁰.

As manifestações culturais despertadas pelos ruídos da redemocratização foram experimentadas em outros pontos do país. No Rio de Janeiro, os muros da cidade também receberam inscrições, que mais se pareciam aos cartazes chilenos:

PT faz campanha com murais de chilena

RIO – Com poucos recursos para competir com os grandes Partidos, que utilizam todos os locais disponíveis para a colocação de cartazes, o PT optou por uma propaganda criativa, que não dispensa as pichações nos muros, mas tem a preocupação de preservar ao máximo a cidade. Em murais coloridos, seus militantes utilizam **silk screen** e **letra set** e, sempre que possível retratam um personagem da região para dar um toque local à campanha.

Os murais foram inspirados pela Brigada Ramona Parra, a qual, durante o Governo de Salvador Allende, usava os muros de Santiago para retratar, em cores e com muito capricho, as transformações que estavam ocorrendo no país. Depois da queda de Allende, em 1973, o estilo foi aprimorado na França, de onde foi trazido para o Brasil pelo desenhista Cláudio, que conheceu na Europa o trabalho da Brigada. ¹³¹

A técnica utilizada no Rio de Janeiro assemelha-se com os cartazes elaborados pela Brigada Elmo Catalán (BEC) e Brigada Ramona Parra (BRP), que

¹²⁹ Para Toby Clark, remonta da Antiguidade como os monumentos dos grandes impérios, o uso da arte como propaganda política. No entanto, somente no século XX surgiram possibilidades de produzi-la e difundi-la em grande escala. CLARK, Toby. **Arte y propaganda en siglo XX: las imágenes políticas en La era de la cultura de masas**. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

¹³⁰ DÁLMAS, 2006.

¹³¹ PT faz campanha com murais de chilena. **Diário de Pernambuco**, 08 de setembro de 1982. Caderno 1-A, p. 2.

coloriram Santiago durante a campanha presidencial de Salvador Allende¹³². Para a historiadora Carine Dálmas, a propaganda política realizada no Chile neste período, trazia por propósito envolver boa parte da população na transição do contexto democrático. Nesse sentido, os murais de propaganda política se tornaram um campo onde se estabeleceram relações entre política e cultura. Portanto, tornaram cada pintura mural uma representação do projeto cultural originado das lutas político-ideológicas e ligado às políticas culturais.

Os murais também despertavam debates e dissidências, sendo alvos ou motivos de discussão. Por serem obras de arte ao alcance de todos, eles também estavam sujeitos à intervenção dos transeuntes. Isso servia para aguçar os ataques entre os partidos que disputavam as eleições:

Estes trabalhos artísticos, bonitos e valiosos, que serviam como mensagem, política da candidatura de Marcos Freire e de Cid Sampaio, foram esta madrugada violado, foram emporcalhados, por aqueles que aqui quando ouvem a palavra cultura pensam em sacar suas pistolas. Essa madrugada eles emporcalharam o trabalho desses artistas, artistas que após o labor comum, na hora de seu justo repouso, vararam a madrugada conosco, para dar o testemunho e a participação de seu empenho na campanha que trava todo o povo brasileiro, pela democratização da nossa sociedade. Pois bem Sr. Presidente e Srs. Deputados, o que fizeram estes cães, tornaram o trabalho dos artistas plásticos, e lá escreveram aquilo que eles têm nas suas mentes, imundas, palavrões ataques pessoais do pior nível, aos candidatos da oposição, e deixaram também, as suas patas gravadas na propaganda do Sr. José Moura candidato a Deputado Federal, e na propaganda, o Sr. Joaquim Guerra, Deputado Estadual do PDS. Não creio que estes dois candidatos de PDS, apesar de toda evidência, tenham participado deste crime, mas exige a opinião pública, que eles se pronunciem que eles denunciem que eles não se acumpliciem com aqueles que às caladas da noite, fizeram uso desse expediente.¹³³

¹³² No Chile, houveram diversas brigadas muralistas, no entanto foram as BRP e BEC as mais conhecidas e atuantes no período, sobretudo na capital chilena - Santiago. Sobre as Brigadas Muralistas Chilenas ver: DÁLMAS, 2006.

¹³³ Ata da Assembléia Legislativa de Pernambuco. Recife, 18 de agosto de 1982, p. 02.

Note como os papéis se inverteram, para o deputado o crime agora não é a intervenção na cidade com os murais de propaganda política, e sim a depredação do mural. Ora, se os artistas e partidos políticos eram livres para mostrar suas ideias nos muros, segundo o próprio deputado, como “a única alternativa daqueles que não dispunham dos mesmos recursos”, porque outros grupos não poderia usar dos mesmos expedientes?

Do ponto de vista legal, as intervenções/escritas pichações são caracterizadas como desvios, provocando deslocamentos, que tensionam o sistema, a ordem do urbano social¹³⁴. A pichação é uma contravenção para, definido no Código de Urbanismo e Obras (Lei 7427/61), como podemos observar:

A pichação é crime de ação popular, definido no Código de Urbanismo e Obras (Lei 7427/61), passível de punição prevista no Código penal, por implicar na dilapidação do patrimônio de terceiros. Embora não sejam identificados, existem casos de julgamento, como o caso da estudante Maria Izabel Pontes, presa quando foi flagrada escrevendo em um muro, em 1980, ditos políticos que a levaram ao enquadramento na Lei de Segurança Nacional. Segundo Paulo Araújo, diretor do Serviço de Censura Estética da Prefeitura do Recife, (setor afeto à URB), é muito importante que a comunidade preste queixa dos casos de pichação, principalmente os proprietários dos imóveis prejudicados que são considerados responsáveis pela manutenção dos escritos, estando sujeitos a multas, para cobrar das autoridades policiais diligências mais efetivas no sentido de conter a ação dos pichadores¹³⁵.

No caso da lei, não só a pichação, mas também o grafite, e qualquer outra conspurcação contra monumentos e edifícios urbanos é também um crime ambiental. Através dos meios de comunicação, a concepção de crime para as pichações se legitima e a sociedade, em geral, as vê como um inimigo difícil de ser derrotado.

¹³⁴ FREITAS, Vladimir Passos de; FREITAS, Gilmar Passos de. **Crimes contra a natureza**, 6.ed. São Paulo: Revista dos Tribunais. 2000.

¹³⁵ **Diário de Pernambuco**, 09 de março de 1982, p.A-10.

No trecho do periódico abaixo vemos que os ataques não se limitavam aos murais do PMDB. Artistas que emprestaram sua arte para divulgar candidatos do PDS também reclamavam de depredação aos murais por eles realizados.

Murais do PDS sofrem depredação em Olinda

Artistas plásticos pernambucanos que estão pintando murais em apoio aos candidatos do PDS ficaram revoltados com a danificação de seu trabalho pelo PMDB. A depredação aconteceu ontem, nas paredes do restaurante Mourisco, na Praça de São Pedro (Olinda), cedidas pelo proprietário para que os artistas pintassem murais em apoio a Roberto Magalhães, Gustavo Krause, José Jorge de Vasconcelos e Barreto Guimarães, informou ontem, a assessora de José Jorge.

O Grupo de artistas é formado por Zé Som e sua equipe, Arnaldo Heleno, Mariza, Paulo Neves e Silvia Pontual, que no sábado fizeram o trabalho, vizinho, inclusive de outros murais executados pela chamada Brigada Portinari, do PMDB. E estes não foram danificados.¹³⁶



Fig. nº. 07. Silvia Pontual que utilizou o muro de casa (...). “Murais do PDS sofrem depredação em Olinda”¹³⁷.

¹³⁶ Murais do PDS sofrem depredação em Olinda. **Diário de Pernambuco**, 15 de setembro de 1982, p. A-4

¹³⁷ Fonte: **Diário de Pernambuco**, 15 de setembro de 1982 p. A-4.

O mural acima, segundo a matéria publicada no periódico, foi danificado pelos militantes do partido da oposição, o PMDB. Percebe-se neste intento, tanto da prática de intervenção no mural, quanto acusação do partido opositor pelo jornal, bem como o discurso da violência ¹³⁸. O fato é que, o poder de convencimento e de fascínio exercido pela imagem sobre quem a observa é tão grande, que tende a levar o “observador ingênuo”, para citar Vilém Flusser¹³⁹, a tomá-la como fonte incontestável, direta e verdadeira da realidade.



Fig. nº.08. (...) para divulgar o PDS; opositoristas o danificaram. “Murais do PDS sofrem depredação em Olinda”.¹⁴⁰

Não é possível confirmar quem realizou a intervenção, uma vez que os muros estavam ao alcance de qualquer caminhante da cidade, mas o discurso do

¹³⁸ Sobre poder e violência, Jaílson Pereira da Silva comenta que: “Embora esses termos não sejam sinônimos, nem sejam alinhados numa simples relação de continuidade e aprofundamento (pois “violência”, no sentido mais restrito do termo, está associada a uma intervenção inibidora das ações do corpo, ao mesmo tempo em que o termo “poder” refere-se à capacidade de intervir sobre a vontade do outro) é evidente que há entre eles um enlace, isto porque a violência sempre foi uma das faces mais visíveis do poder”. SILVA, Jaílson Pereira da. **A violência da censura ou a cidadania da opinião pública**: diálogo entre a História e uma publicidade de automóvel da década de 1970. In: Cultura, cidadania e violência: VII Encontro de História da Anpuh de Pernambuco / organização Isabel Cristina Martins Guillen, Maria Ângela de Faria Grillo. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009, p. 59.

¹³⁹ FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

¹⁴⁰ **Diário de Pernambuco**, 15 de set. 1982 pág. A-4.

periódico não considerou essa questão. O fato do mural, do PMDB estar ao lado da propaganda do PDS sem que o mesmo tenha sido rasurado, indique sumariamente o PDS como culpado. Ou seja, era mais cômodo responsabilizar o adversário.

O mural acima assume a dupla propriedade da artista Sylvia Pontual, pois, além de levar a sua assinatura, a pintura foi realizada no muro de sua residência. O que faz pensar que o ataque não pode ter sido apenas à propaganda do partido adversário, como sugere o periódico, mas uma ofensa à sua arte.



Fig. n° 09. Fig. n° 10. Além de riscar a palavra BASTA nos “out-doors” do PMDB, seus adversários escreveram um X no quadro ensinando o eleitor a votar em Marcos Freire, nas próximas eleições..¹⁴¹

Nunca em Pernambuco se assistiu a um rebaixamento do nível da campanha eleitoral como ocorre agora! Com esta constatação, o presidente do PMDB pernambucano, deputado Fernando Coelho, denunciou ontem os atos de vandalismo que estão sendo praticados contra a propaganda do seu Partido pela cidade. Nem as peças de propaganda oficial, como os *out-doors*, não escapam. Como aconteceu com vários deles, com a propaganda do candidato ao Senado Cid Sampaio.¹⁴²

Os ataques, no entanto, não se restringiam aos murais, outros meios de propaganda se tornaram alvo fácil dos dissidentes políticos. Esse é o caso dos

¹⁴¹ As imagens gráficas foram inseridas para indicar as intervenções nos “out-doors”. Fonte: **Diário de Pernambuco**, 22 de agosto de 1982, p. A-5

¹⁴² **Diário de Pernambuco**, 22 de agosto de 1982, p. A-5

*outdoors*¹⁴³ mostrados acima. Era a disputa que tomava às ruas e contagiava os eleitores. Por meio dessas intervenções, os indivíduos atribuem sentidos, (re)significam ou se apropriam de espaços públicos, como destaca Luciano Pinheiro:

Os murais não tinham intenção de permanência. Embora a gente sentisse um pouco, quando a gente via no outro dia, depois de um trabalho daquele a gente ver um painel pintado de branco todinho. A gente perguntava: “Cadê o que a gente fez ontem?” Mas isso aconteceu já depois de algumas brigadas, quando o pessoal começou a ver que aquilo ali realmente estava dando força à campanha. Realmente havia esse tipo de coisa, das pessoas interferirem. Muitas vezes a gente pintava o painel numa noite e no outro dia já estava tudo pintado de branco por cima. Porque o pessoal que estava contra a campanha ia lá e riscava tudo por cima e muitas vezes invertiam o sentido das mensagens.¹⁴⁴

Numa relação de poder e disputa territorial, sujeitos autores, em seus registros escritos e imagéticos, atribuem sentidos às marcas deixadas nos muros das cidades. Neste sentido, as trocas lingüísticas podem ser entendidas como relações de poder simbólico. Tais registros, componentes do discurso, constituem-se através de um processo que tem sua base nos mecanismos de dominação e consenso presentes no social¹⁴⁵.

Diante dessas questões é preciso o cuidado na análise destas fontes documentais, pois como tais, são carregadas de sentidos. Um dos principais desafios metodológicos é não cair nas armadilhas da imprensa.

Como mencionou Ana Maria Almeida Camargo: “corremos o grande risco de ir buscar num periódico precisamente aquilo que queremos confirmar, o que em

¹⁴³ Nos processos eleitorais estudados, o *outdoor* também foi utilizado em larga escala na divulgação dos candidatos. Porém este se distingue dos murais, justamente pelo poder de sua possibilidade de reprodução.

¹⁴⁴ Depoimento do artista à Elizabet Soares de Souza. Acervo pessoal.

¹⁴⁵ Sobre os discursos e seus sentidos ver: ORLANDI, Eni P. **A Linguagem e seu Funcionamento: as formas do discurso**. 2ª ed., Campinas, SP: Pontes. 1987.

geral acontece quando desvinculamos uma palavra, uma linha ou um texto inteiro de uma realidade.”¹⁴⁶ O pesquisador que se debruça na análise desta fonte documental “trabalha com o que se tornou notícia, o que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ CAMARGO, Ana Maria de Almeida. “A imprensa periódica como fonte para a História do Brasil”, In: Eurípedes Simões de Paula (org.), **Anais do V Simpósio Nacional de Professores Universitários de História**. São Paulo: Seção Gráfica da FFCVCH/USP, 1971, V. II. p. 225-39.

¹⁴⁷ Idem. p. 140.

2.3 “Arte em toda parte”: manifestações artísticas nas eleições

O caminho estava aberto. Uma brigada já havia dado os primeiros passos na campanha e fez seguidores. A legislação limitava as propagandas políticas e as brigadas se firmaram em brechas dessas leis com boa aceitação, o que acarretou com que mais manifestações viessem ocorrer. Nesse sentido, percebemos que nas eleições de 1986 houve experimentações culturais das mais variadas¹⁴⁸. Não só pela difusão dos murais inaugurados na eleição de 1982, mas pelo dinamismo com que os mais diversos artistas se movimentaram em busca de promover a arte e os candidatos que apoiavam.

A música foi um desses suportes utilizados para divulgar o nome de candidatos. Na sua utilização, havia a preocupação de veicular também mensagem substantivas que remetessem o público a ponderar sobre o quadro político.

Música

– A música, normalmente, é a expressão artística que primeiro se manifesta em situações de movimentação social e política. Coros são formados rapidamente, sendo assimilados pelo povo, repetindo refrões, entoando palavras de ordem. Dificilmente os músicos populares de Pernambuco ficariam isentos neste momento eleitoral que vive o Estado – afirmou Flávio Uchoa, um dos integrantes da Brigada Pernambuco Cantando para o Mundo¹⁴⁹

É preciso atentar que o momento político ao qual se refere o artista é o da redemocratização, e os candidatos se apresentavam como, naquele momento, capazes de romper com as estruturas sedimentadas do regime civil-militar. Da Brigada Pernambuco Cantando para o Mundo, participaram vários artistas da cena

¹⁴⁸ Nas eleições de 1986, em Pernambuco, houve a formação de vários grupos culturais como os formados por poetas, músicos e atores.

¹⁴⁹ Artistas. **Diário de Pernambuco. Recife**: 27 de jul. 1986, p. A-4.

musical pernambucana, entre eles o cantor Lenine. Outros músicos que dela participaram foi Israel Semente, percussão; Erasto Vasconcelos guitarra; Flávio Ribeiro, cantor; Malagueta, poeta e compositor; Grippa de Sertânia, violão e flauta; Fábio Lima cantor e compositor e Cida Lobo, cantora e compositora.

Artistas

Na opinião do candidato a governador pelo PMDB [Miguel Arraes], uma das marcas dos movimentos sociais forte é o engajamento de artistas no esforço conjunto que se realiza na sociedade em direção às transformações políticas. Ele lembra que tanto nos momentos revolucionários quanto nos de resistência defensiva contra opressões, os artistas são mobilizados espontaneamente pela própria realidade e emprestam a sua fantasia ao povo, encorajando-o a libertar-se. Exemplificando, Arraes citou Violeta Parra, Pablo Neruda e Gabriela Mistral que foram forças vivas do Chile democrático e salientou que a arma de Garcia Lorca foi o seu sonho, na luta republicana da Espanha nos anos 30, assim como o talento de Montand e Signoret foram a resistência a ocupação da França em 40. Segundo Arraes, são inúmeros e incontáveis os Picassos e Guernicas¹⁵⁰.

No discurso do candidato a governo do Estado de Pernambuco, há intenção de construir um significado à adesão dos artistas à sua campanha. Lembrando momentos históricos em que esses intelectuais se mobilizaram, busca legitimar ação dos artistas Pernambucanos. Dessa forma, como afirma Pechêux “o sentido não existe em si mesmo. Ele é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo histórico no qual as palavras são produzidas”.¹⁵¹ O sentido proposto era de que os artistas reforçavam o conjunto que comporiam as transformações na sociedade. E continua:

Os muros do Recife refletem hoje o movimento que se forma gradualmente entre artistas pernambucanos, de participação no embate que se trava na sociedade que terá, a 15 de novembro,

¹⁵⁰ Idem, *Ibidem*.

¹⁵¹ PECHÊUX, apud BRANDÃO, Maria Helena Nagamine. **Introdução a análise do discurso**. ed. 2ª. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993, p. 62.

com as eleições, uma resposta. Além dos artistas plásticos, músicos, cantores populares e poetas estão se incorporando à luta eleitoral, formando a Brigada Portinari, Pernambuco Cantando para o Mundo e Olegário Mariano, que já se encontra em plena ação. E mais virão.¹⁵²



Em campanha eleitoral, Miguel Arraes ajuda a pintar o seu nome num muro de Olinda.

Fig. nº. 11. Em campanha eleitoral, Miguel Arraes ajuda a pintar o seu nome em um muro de Olinda¹⁵³.

As imagens, os discursos, corroboram com a tônica do momento, de transição, mudança, e de que o público deveria estar atuante neste processo. Para que isto ocorresse, nada mais coerente do que inserir elementos da cultura popular propaganda eleitoral. Posar para a foto, tomar para si a autoria dos murais.

Percebemos nessa eleição um grande mutirão de simpatizantes e militantes utilizando de suas artes para comover os eleitores, sobretudo os arraesistas¹⁵⁴. Um dos movimentos de apoio a candidatura de Miguel Arraes, que obteve grande visibilidade nesse intento foi aquele formado por cordelistas e repentistas. Para a historiadora Maria Ângela de Faria Grillo a literatura de cordel “desde a sua mais antiga produção, vem testemunhando fatos decisivos da História do Brasil, o que

¹⁵² **Diário de Pernambuco**, 27 de julho de 1986, p. A-4.

¹⁵³ ROZOWYKWIAT, 2006, p. 136.

¹⁵⁴ Denominação coloquial daqueles que apoiavam o candidato Miguel Arraes de Alencar.

nos revela a preocupação dos poetas e ouvintes com o mundo ao seu redor.”¹⁵⁵ Jó Patriota, poeta de São José do Egito, interior de Pernambuco, ajudava a conquistar os eleitores compondo um repente em setembro de 1986:

I
Arraes pessoa sensata
Ausentou-se dos seus manos
Mas depois de quinze anos
Regressou pra terra grata
Esse artista democrata
Que pelas cenas que fez
Voltou a segunda vez
Ao primitivo teatro
Saindo em sessenta e quatro
E voltando e em oitenta e seis

II
A maior filosofia
Arraes pregou a esmo
Seu pensamento é o mesmo
Dentro da democracia
Do pobre ter a alegria
Chegou novamente a vez
Quem protege o camponês
Não tem o coração atro
O Arraes de sessenta e quatro
É o mesmo de oitenta e seis ¹⁵⁶

Por meio da análise do cordel, percebemos a intencionalidade do autor de tentar despertar a memória do eleitor. Buscando recordar que o projeto de Arraes tivera sido abortado com o desfecho do Golpe Militar de 1964, o artista tenta unir o passado e o presente. Nesse sentido, era importante citar a parcela da população que provavelmente mais difundiu o nome do candidato em seu primeiro governo, os camponeses. No que diz respeito às palavras “democrata” e “democracia”, se apresentam como signos da importância do momento histórico de redemocratização que o país passava. Ora, Arraes era o candidato democrata, ou melhor “o artista

¹⁵⁵ GRILLO, Maria Ângela de Faria. **A Arte do Povo: Histórias na Literatura de Cordel (1900 – 1940)**. Rio de Janeiro, 2005. (Tese de Doutorado em História). Niterói-RJ, UFF: 2005, p. 12.

¹⁵⁶ Jó Patriota. “Arraes nas Glosas do Pajeú” In: CORREYA, Juarez. (Organizador) **Arraes na Boca do Povo**. Brasília: Fundação João Mangabeira: 2006, p. 74.

democrata” que retornava em 1986 por causa do processo de abertura política que o país traçava.

Outro artista dos repentistas e também da cidade de São José do Egito, Lourival Batista, o Louro do Pajeú, como era mais conhecido, criou um mote que ficou muito conhecido durante a campanha de 1986:

Não cochila Leão sempre em vigília
Pobre e médio sem nome em desespero
Se alguns deram seus votos a usineiro
Não desejam conforto pra família
O avarento nababo é um sicário
Pois não sente a nudez do operário
A opressão desta classe Arraes sentiu
Suportando seus atos e torpezas
Volta Arraes ao Palácio das Princesas
Vai entrar pela porta que saiu.
(...)
Sou amigo de Arraes a quarenta anos
Desde o tempo que era secretário
Protetor do artista e do operário
Sem negar os direitos mais humanos
Honestidade sem par, honra segura
Incentivo ao trabalho e à cultura
Com valores da terra se uniu
Sempre ao lado das classes indefesas
Volta Arraes ao Palácio das Princesas
Vai entrar pela porta que saiu¹⁵⁷.

Como em outras manifestações artísticas em prol da propaganda política desse período, o artista se posiciona de forma clara no seu apoio ao candidato.

Na metáfora do repentista, Arraes assume o papel do “leão em vigília”, que ao sentir a opressão ao seu povo, retorna, assumindo o seu lugar no “Palácio das Princesas”¹⁵⁸. Outro momento importante no repente refere-se a passagem: “Protetor do artista”. Arraes era considerado um grande aliado da classe artística,

¹⁵⁷ BATISTA, Lourival. “Volta Arraes ao Palácio das Princesas, Vai entrar pela porta que saiu”. In: CORREYA, 2006, p. 70, 71.

¹⁵⁸ Sede do Governo do Estado de Pernambuco.

fato esse que possivelmente pode ter levado tantos artistas a engajarem-se na campanha. Observe alguns trechos do Cordel a seguir:

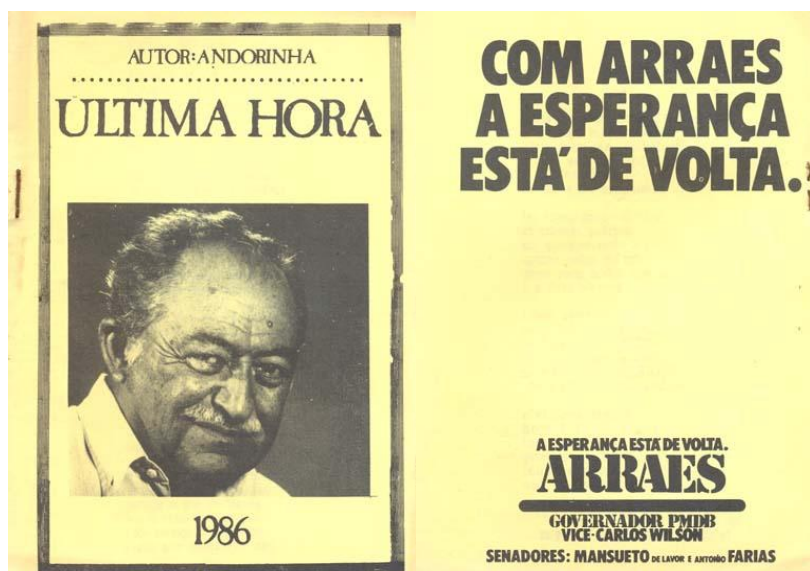


Fig. n.º12 e Fig. n.º13. Capa e contracapa do Cordel Última Hora, de autoria de Andorinha¹⁵⁹

A esperança está de volta

Sou trovador que lamento
A dor de quem vai sofrendo
Consolo de quem vai chorando
Aprovo quem vai dizendo
Reclamo quem anda errado
Levanto quem está deitado
Ajudo quem está fazendo.

Fui o escritor do voto
Do camponês de outrora
Como o que escrevi lá;
Está acontecendo agora
Isto me impressionou
Até que me obrigou
Botar as unhas de fora.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Disponível no site “Acervo Maria Alice Amorim” catálogo de literatura de cordel: <http://www.cibertecadecordel.com.br/detalhe.php?id=3870>. Acessado em 20 de maio de 2011.

¹⁶⁰ “A esperança está de volta”. Andorinha. In: CORREYA, Juarez. (Organizador) **Arraes na Boca do Povo**. Brasília: Fundação João Mangabeira: 2006, p. 41.

O autor desses versos é Andorinha, nome artístico de Francisco José da Silva. O cordelista que contribui com sua arte para a campanha do então candidato a governador Miguel Arraes, nos faz perceber que há o intento de estabelecer uma relação entre o passado e presente. Nos versos, artista que se denomina “trovador que lamenta” e que em tempos idos assumiu o papel de “escritor do voto” retoma as suas atividades para evocar os eleitores para o momento de ação política, e votar no seu candidato. E continua:

Hoje nosso Pernambuco
Sem o Governo de Arraes
A juventude perdeu
Suas bases sociais
Muitas mãos estudiosas
Hoje são mãos criminosas
De perversos marginais.

Quando Arraes governava
Ninguém via um companheiro
Buscando pão para os filhos
Na podridão d’um lixeiro
Porque havia trabalho
O pobre tinha agasalho
Pão pra comer e dinheiro.
(...)
A agitação de Arraes
É querer matar a fome
Do trabalhador sem terra
Que não tem prática nem nome
Pra ver a terra na mão
De quem planta e gera o pão
Que o filho do pobre come.¹⁶¹

Neste trecho, nota-se como o discurso do autor pretende sensibilizar o eleitor. Falar da família, das dificuldades financeiras e de como é complexo suprir as necessidades básicas existenciais como se alimentar, ou ainda, garantir um futuro digno às novas gerações faz com que muitos se identifiquem como a situação. Por fim o artista termina:

¹⁶¹ ANDORINHA. “A esperança está de volta”. In: CORREYA, Juarez. (Organizador) **Arraes na Boca do Povo**. Brasília: Fundação João Mangabeira, 2006, p. 42; 44.

Vou ver Arraes governar
A nossa terra querida
Ver a vitória apagar
A cicatriz da ferida
Causada por obras mortas
Vou vê-lo entrar pelas portas
Que chorou sua saída.

Leitor: eu aqui suspendo
Minha caneta pesada
Mais dura que pedra rocha
Sob a verdade firmada
Mostrando que Andorinha
Ainda tem o que tinha
Naquela época passada.
02/08/1986.¹⁶²

O cordelista encerra seus versos com a certeza da vitória de seu candidato e remete seu discurso a deposição do governador com Golpe de 64. Tenta comover mais uma vez o eleitorado, pois até as portas choraram sua partida. E por fim, reitera, que o artista que antes apoiou o candidato, segue com as mesmas posições políticas.

O engajamento nas atividades políticas pelos jovens era latente nas campanhas eleitorais no Estado. Festas com personalidades locais e nacionais faziam sucesso, e acarretava muitas vezes a adesão dos indecisos nessa parcela da população. É o caso de Grupo Jovem do PMDB que realizou na Praia de Boa Viagem, o evento Denominado “Meu primeiro voto é de Arraes”.

O show foi uma homenagem a juventude pernambucana, por ser exatamente na faixa dos 18 e 25 anos que o candidato a governador pelo PMDB tinha o maior índice de intenção de votos, segundo as pesquisas realizadas¹⁶³. Zizi Possi e sua banda, Teca Calazans, Reginaldo Rossi, o conjunto de rock paulista “Sindicato” e os integrantes da Brigada “Pernambuco cantando para o mundo” cantores e grupos

¹⁶²Idem, p. 46.

¹⁶³ LAVAREDA, Antônio & ANDRADE, Bonifácio. A vitória de Arraes: a mudança da geografia eleitoral, o significado do voto e a alteração das preferências. In: LAVAREDA, Antônio (organizador) **A Vitória de Arraes**. Recife: M. Inojosa LTDA, s/d, p. 30.

musicais de Pernambuco que apoiavam a candidatura de Miguel Arraes – são alguns dos artistas que participaram.

Na ocasião, Miguel Arraes falou aos jovens no final da manhã no imenso palanque armado na praia. “Roque e Política” como foi noticiado pelos jornais. A festa contou com mais de vinte artistas e “caixas de som de 35 mil watts”, além das barracas instaladas próximas aos palanques para a distribuição de propaganda e venda de camisetas, comida e bebida:

“O Grupo Jovem do PMDB, responsável pela festa, já conta com 500 integrantes, que realizaram diversos tipos de trabalho: desde o ‘porta-a-porta’ em bairros do Recife, até a divulgação da candidatura de Miguel Arraes em colégios e universidades, além de organizar promoções artísticas, como as brigadas ‘Portinari’ de artistas plásticos que pintam muros para os candidatos da Frente Popular de Pernambuco; a ‘Olegário Mariano’ de poetas e a “Cantando para o Mundo”, que já promoveu diversos shows no Recife”.¹⁶⁴

A relação entre o candidato Arraes e os artistas era prestigiada pelos jornais de grande circulação no Recife. O candidato ao Governo do Estado da Frente Popular nucleada pelo PMDB representava neste momento uma transição para o regime democrático, em oposição ao candidato da Frente Democrática nucleada pelo PFL, ancorado nas bases que tentavam se manter no poder.

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

¹⁶⁴ **Diário de Pernambuco**, 03 de set. 1986, p. A-4

“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”.¹⁶⁵



Fig. nº14. Comitê Arraes, campanha para o Governo do Estado de 1986.¹⁶⁶

Os artistas que integraram as brigadas de apoio ao candidato Arraes, também organizaram um grande leilão de obras para arrecadar fundos para a campanha. Setenta e quatro artistas reunidos dispuseram de “135 obras, organizado por Pompéia Carneiro Campos, cuja renda foi revertida para a campanha da Frente Popular.”¹⁶⁷ Além das telas e esculturas, os artistas também emprestaram sua arte na confecção de camisetas com temática política e alusão a candidatura do ex-governador:

Foram mil camisas pintadas por diversos artistas, nos mais variados estilos, com assinaturas de João Câmara, José Claudio, Guita Charifker, Gil Vicente, Tiago Amorim, Tereza Costa Rêgo,

¹⁶⁵ ROZOWYKWIAT, Tereza. *Arraes*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 135.

¹⁶⁶ Acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

¹⁶⁷ Idem. p. 136.

Wellington Virgulino, George Barbosa, Ariano Suassuna, Luciano Pinheiro, Delano, Sergio Lemos, Maria Carmem, J. Borges, José Carlos Viana, Paulo Bruscky, Maurício Arraes, entre outros.¹⁶⁸

A arte agora, não estava só nos muros, estava nas pessoas. Os simpatizantes, além de apreciar as obras nos muros, poderiam levá-las para casa, vesti-las. Como os afrescos relatados pelo historiador, dedicado aos estudos das artes, Serge Gruzinski, as obras destes artistas Pernambucanos ganhavam as ruas e emergiam “da penumbra que só os oficiantes podiam visitar”¹⁶⁹. Mas estas obras não significavam somente isso, mas uma forma de manifestação e adesão política. A intenção de instaurar um clima de festa e os eleitores convidados a participar, tinham lugar cativo, permitido por meio do voto. Era o seu ingresso nesta festa.



Fig. nº. 15. A garota pinta os muros na inauguração do comitê de Miguel Arraes. **Diário de Pernambuco**, 27 de jul. 1982, A-4.¹⁷⁰

¹⁶⁸ *Ibidem*. p. 136.

¹⁶⁹ GRUZINSKI, Serge. **A Guerra das imagens: de Cristovão Colombo a Blade Runner** (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 112.

¹⁷⁰ **Diário de Pernambuco**, 27 de jul. 1982, p. A-4.

Os simpatizantes também poderiam atuar neste cenário, compondo estas telas. A “garota” da foto acima, não teve sua identidade revelada pelo periódico em que a imagem circulou. Mas se fez presente no momento artístico e político, atuando nos bastidores do processo. A imagem também reproduz, em primeiro plano, o artista a compondo.

A imagem, no entanto, traz duas mensagens cada uma com sua intencionalidade: “É tempo de Arraes” e “Saudamos a Luciano Pinheiro”. A primeira apresenta em si o sentido da mudança, de novos tempos. Na frase, a figura de Arraes passa a ser o próprio tempo. A segunda frase legitima a ação de pintura nos muros, pois se trata de um artista renomado nas artes plásticas do Estado e do país. A saudação endereçada ao artista, atuante na campanha de 1982, estende-se ao candidato. Luciano Pinheiro que não estava em Pernambuco comentou este fato:

Havia comentado com alguns amigos, inclusive George Barbosa, que lamentava não estar em Pernambuco por ocasião da campanha eleitoral de 1986. De certa maneira, estes me fizeram presente por intermédio da Brigada Portinari, através de saudação espontânea registrada em muro da cidade do Recife. O sentimento de ausência foi, sem dúvida, atenuado. Entretanto, mais importante que aspecto pessoal, foi saber da continuidade deste esforço coletivo espontâneo de artistas e demais participantes, no estado de Pernambuco, neste importante momento histórico brasileiro, que foram as recentes eleições para governadores de estados e membros da Constituinte.¹⁷¹

O artista, que mesmo distante das atividades, foi convidado a realizar um texto em que contava as suas experiências como membro da Brigada Portinari, se sentia representado nos murais que coloriam as cidades de Olinda e Recife. Luciano Pinheiro ainda comenta o fato da Brigada, surgida em 1982, ainda persistir. O texto, escrito em 1986 quando estava em Paris, destaca a espontaneidade do movimento.

¹⁷¹ Luciano Pinheiro no texto “Brigada Portinari nas eleições de 1986 em Pernambuco” de sua autoria. Acervo Pessoal do Artista.

Outros artistas, que não eram ligados a pintura, também iniciaram suas atividades nas grandes telas da cidade. É o caso dos chargistas participantes do Festival do Humor do Recife:

Muro sorri

Os muros do Recife vão sorrir. Os artistas que participaram do I Festival de Humor do Recife irão se integrar, hoje às 15 horas, à Brigada Portinari – artistas plásticos pernambucanos que apóiam Miguel Arraes – para pintar um muro que lhes foi reservado na rua Vidal de Negreiros, 163, São José. O colorido ficará por conta de Lailson, Clériston, Paulo e Chico Caruso, Borjalo, Cruel e Tihany. Os painéis artísticos substituíram as pichações.¹⁷²

A adesão à campanha eleitoral agora ficava por conta dos humoristas. As charges que costumavam ilustrar os jornais ganhavam também as ruas. Para Chico Caruso, um dos atuantes nos murais citados no periódico, “o humor tem uma função desmistificadora, iconoclasta, demolidora que ajuda a inteligência, ajuda o pensamento.”¹⁷³

Aumenta apoio a Arraes

Com a intensificação da campanha da Frente Popular de Pernambuco na Região Metropolitana do Recife, vêm crescendo os apoios oferecidos por setores da classe média que integram as diversas brigadas de artistas, intelectuais, poetas e músicos, comprometidos com o programa de Governo de Miguel Arraes. Na tarde de ontem, humoristas que participaram do Festival de Humor, integraram-se a Brigada Portinari, pintando um imenso muro localizado na Avenida Agamenon Magalhães. Com traços rápidos e seguros Jô de Oliveira, Alberto Piauí, Lailson e Clériston manifestaram a sua adesão às propostas da Frente Popular, procurando ganhar o voto dos eleitores mais descontraídos.

Jô de Oliveira, pernambucano de Itamaracá, hoje radicado em Brasília, confessou que esta é a primeira vez que participa de

¹⁷² **Diário de Pernambuco**, 12 de set. 1986, p. A-2.

¹⁷³ CARUSO, Chico. In ARAGÃO, Octavio Carvalho. **A Reconstrução Gráfica de um Candidato**: Como os chargistas perceberam a mudança de imagem de Luis Inácio Lula da Silva. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: EBA – UFRJ, 2005, p. 25.

pintura em muros em apoio a candidaturas políticas. Ele considera que a experiência é muito rica e que é uma forma de fugir do convencional e de escapar da proibição eleitoral relativa à afixação de *outdoors*.¹⁷⁴

O primeiro mural pintado na campanha para o governo do Estado de 1986, na Rua Vidal de Negreiros, no Bairro de São José, no Recife, parece ter tido boa aceitação. Logo que, no dia seguinte já havia outro mural pintado, desta vez em uma das principais e movimentadas avenidas da cidade, a Agamenon Magalhães. Para os estudiosos da comunicação Barros e Vale, “esse recurso gráfico emite valores, informa e critica os acontecimentos relevantes noticiados pela mídia”¹⁷⁵ A entrada do humor na campanha indica a intenção de ampliar o universo de eleitores para o candidato em questão. Percebemos, entretanto, que a relação entre humor e política é recorrente não apenas na imprensa, como no imaginário popular.

As imagens produzidas pelas brigadas assumiram o papel de tentativa de conscientização da população em relação aos novos projetos políticos. Tais imagens constituíam um arsenal de representações coletivas e tinham como suporte para sua confecção os muros das cidades. Lembremos, entretanto, que as pinturas murais elaboradas pelas brigadas para os partidos políticos representam, sobretudo, um projeto cultural originado das lutas político-ideológicas daquele momento. Um esboço dos “atores principais” no muralismo como propaganda política vivenciado em Pernambuco será aprofundado no próximo capítulo.

¹⁷⁴ **Diário de Pernambuco**, 13 de set. de 1986, p. A-4.

¹⁷⁵ BARROS, Antonio Teixeira de. & VALE, Gabriela Ferreira do. **A charge como crítica jornalística**. Revista Signos, ano 23, p. 43-66, 2002.

Capítulo III: NOS ENCANTOS DAS IMAGENS.

Provavelmente um dos principais objetivos da propaganda política é gerar identificação com o observador para persuadí-lo a uma ação. Não há como desvincular os murais das brigadas em Pernambuco e as eleições que representavam. Localizados preferencialmente em locais de grande circulação¹⁷⁶, os murais desafiavam, instigavam, coloririam e mobilizavam artistas e população. A pintura mural possui uma nítida inclinação para a arte pública, “grandes pinturas, mais visibilidade, mais arte para ser contemplada pelo outro”¹⁷⁷

Os murais de propaganda eleitoral realizados em Pernambuco traziam peculiaridades dos artistas que elaboravam a obra. A exemplo do mural a seguir de autoria do artista plástico José Cláudio:



Fig. 16. Mural da Brigada Portinari, campanha de 1982, do PMDB.¹⁷⁸

¹⁷⁶ ROZOWYKWIAT, Tereza. Arraes. São Paulo: Iluminuras, 2006

¹⁷⁷ REGO, Tereza Costa. **Tereza Costa Rêgo**. Texto Raul Córdula. Recife: Publikimagem, 2009, p.36

¹⁷⁸ Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco. Mural destinado a campanha do candidato ao Governo do Estado Marcos Freire pelo PMDB, e Egídio candidato a uma vaga na Câmara Federal pelo mesmo partido.

A pintura acima, realizada em Recife¹⁷⁹, faz alusão aos candidatos do PMDB. Percebe-se o traço marcante do pintor, as mulheres. “Gosto de pintar morenas, porque é o que mais vejo. Não gosto, não sei pintar homem, é uma questão do traço”. Não é habitual ver numa propaganda eleitoral uma figura feminina, em trajes de banho, no entanto é assim a arte do José Cláudio. O pintor que nasceu em Ipojuca, viajou pelo mundo e escolheu Olinda como sua morada, retrata as mulheres, e a vida como ela chegava aos seus olhos.



Fig. 17. Cenas de Rua em Olinda

óleo sobre eucatex, c.s.d.

61 x 80 cm

1976¹⁸⁰

O artista que integrou a Brigada Portinari desde a sua fundação, não costuma mais falar sobre o movimento muralista. Mas deixa escapar seu posicionamento sobre a dimensão popular da arte: “A gente falava em arte para o

¹⁷⁹ Pelas indicações das fontes, não foi possível precisar a localização exata do mural.

¹⁸⁰ Artista José Claudio. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>. Acessado em 05 de julho de 2011, às 23:00 hs.

povo, mas não perguntava o que o povo queria”¹⁸¹. É possível também perceber em suas obras que o caráter plural da arte contemporânea foi capaz de conciliar diversas linguagens, distendendo o seu suporte tradicional para uma escala urbana. A adoção destes espaços da vida cotidiana revela a vontade de reaproximação entre o sujeito e o mundo. Como afirma Cartaxo:

A arte pública terá papel relevante neste processo, tendo em vista a sua inserção na cidade (agora *lugar-realidade*) e a sua relação direta e imediata com os transeuntes (agora o público de arte). Estas obras-manifestações não possuem o seu valor estético aderente à forma, mas sim à sua condição de acontecimento-efêmero, em que a participação do público faz-se, muitas vezes, relevante e, simultaneamente, imperceptível. A arte pública interage de tal modo com a realidade da cidade e os seus fluxos que não é percebida como tal. A desmaterialização da arte é fruto das reflexões contemporâneas sobre o seu papel e lugar. A cidade como *lugar* da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, oferece *reflexão estética* ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública.¹⁸²

Desde os anos 1930 já havia uma preocupação, por parte de artistas de participar da remodelação e urbanização da cidade. Lívio Abramo, em 1939, em exposição no III Salão de Maio, propôs ao prefeito Prestes Maia “a possibilidade de os artistas paulistanos decorarem com pinturas murais e estatuaria os edifícios e logradouros públicos”.¹⁸³ Como bem observou Certeau, as artes de fazer são práticas e concepções de espaço e lugar, nem sempre previstas pelas atitudes dominantes diante do corpo e do espaço. Artistas tratam os modos de fazer como possibilidades para a criação de configurações inesperadas do espaço¹⁸⁴.

¹⁸¹ Entrevista exibida no Programa Globo Comunidade, exibido em 05 de fevereiro de 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/videos/pernambuco/v/parte-1-globo-comunidade-homenageia-o-pintor-jose-claudio/1799369/> Acessado em 06 de fevereiro de 2012.

¹⁸² CARTAXO, Zalinda. **ARTE NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: a cidade como realidade**. Revista O Percevejo online. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO. Vol. 01 – Fascículo 01 – Janeiro-junho/2009, pág. 3.

¹⁸³ AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 136.

¹⁸⁴ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

Paiva descreve a iconografia como a imagem registrada e a representação por meio da imagem¹⁸⁵. A iconografia, para este autor, deve ser entendida enquanto registro histórico, ou seja, enquanto fonte em pleno uso para o historiador e como uma fonte que também pode ser complementar à pesquisa. E, em certos casos, pode inclusive ser a fonte mais abrangente em termos de fornecimento de informações para a pesquisa, como veremos a seguir.

¹⁸⁵ PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.

3.1 Artistas em cena

Tentaremos expor a seguir como os artistas e suas experimentações coletivas deixaram o cavalete de seus ateliers pelos muros das cidades de Olinda e Recife. Não pretendemos fazer uma história de vida de todos os artistas que integram o muralismo de propaganda política em Pernambuco, nem as fontes permitiram tal empreitada¹⁸⁶. Desejamos, tão somente, mostrar como a produção de três artistas está intimamente ligada às ações coletivas dos painéis que coloriram as cidades, bem como respaldar as brigadas muralistas como um movimento artístico.

Sabemos que a análise das narrativas, ou relatos de memórias¹⁸⁷, tem-se tornado um valioso instrumento de investigação por parte de pesquisadores interessados em compreender o processo de construção da identidade. Dessa forma, acreditamos que “refletir acerca de uma história de vida a partir de um relato oral de memória é debruçar-se sobre fragmentos que o narrador – ainda que com a participação do entrevistador – selecionou para construir uma imagem, uma identidade”.¹⁸⁸ Entretanto, entendemos que toda memória pressupõe enquadramentos, esquecimentos e silêncios¹⁸⁹. Afinal, as memórias não são restituições fiéis do passado, mas reconstruções, continuamente atualizadas e reconfiguradas¹⁹⁰.

Os relatos de memória oral que serão apresentados possuem algumas congruências temáticas fundamentais para compreendermos o universo pretendido. Os artistas que veremos a seguir, contaram suas histórias de vida, construíram múltiplos sentidos e selecionaram o que poderia ser dito.

¹⁸⁶ PINSK, Carla Bassanezi. LUCA, Regina de. (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

¹⁸⁷ Portelli afirma que a utilização dos relatos orais em uma pesquisa histórica exige uma nova percepção do historiador: “não apenas um desvio gramatical da terceira para a primeira pessoa, mas uma nova e integral atitude narrativa. O narrador é agora uma das personagens e o contar é parte da história é parte que está sendo contada”. PORTELLI, A. O que faz a história oral diferente. **Proj. História**, São Paulo, n.14, 1997: 25-39.

¹⁸⁸ MONTENEGRO, Antônio. **História, Memória e Metodologia**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 63.

¹⁸⁹ POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992: 200-212.

¹⁹⁰ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

3.2 As pinceladas de Tereza Costa Rêgo

A relação dos artistas com os murais, e a cidade, principalmente Olinda, é muito profícua. Entendemos que “cada uma das cidades revela as suas especificidades culturais, políticas e econômicas, relacionadas às circunstâncias que marcaram a sua história”¹⁹¹. Tal fato pode ser evidenciado, não apenas pelas imagens retratadas nos muros, mas em suas obras. As telas costumam representar¹⁹² aspectos da vida do artista que as compõem. Observe as palavras da artista plástica Tereza Costa Rêgo:

Meu nome é Terezinha Barros Costa Rêgo. Eu não gosto porque Terezinha é como Carminha. Mas meu pai sempre me chamava Tereza, então me chamo Tereza, mas meu nome é Terezinha. Terezinha Barros Costa Rêgo. Nasci em Recife, na rua das Pernambucanas. Eu sou pernambucana da rua das Pernambucanas. E tive minha infância, minha família mais ou menos tradicional, aquele pessoal meio metido a rico. Tive uma infância muito normal para as meninas da minha geração. Eu sou daquelas pessoas que o povo diz assim: “é bem nascida”. Porque é filha de não sei quem. Para mim isso não tem nem importância. Mas fui de uma família tradicional. Tive educação tradicional, de colégio de freira, tinha um irmão padre. Muita repressão em casa, aquela repressão judaico-cristã. Assim, não pode é pecado, vai para o inferno. Eu cresci com essa moral negativa: não, não, não. Fui para a Escola de Belas Artes muito jovem, acho que tinha 15 anos. Eu pintava desde criança. No colégio as meninas pediam para eu fazer o desenho do dever de casa, eu fazia rápido, porque sempre desenhei, tinha uma facilidade desde criança. Foi um período muito bom da minha vida, a época que ia para a Escola de Belas Artes. Mas para você ter uma idéia de como era a repressão, fui para a Escola de Belas Artes, minha mãe foi comigo fazer a matrícula, eu cursava todas as cadeiras: Natureza Morta, Desenho, Paisagem, História da Arte, mas Modelo Vivo não podia porque tinha mulher nua, era pecado, ia pro inferno.

¹⁹¹ GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. Personagens e Memórias: Territórios de ocupação recente na Amazônia. In: CHALHOUB, Sidney. NEVES, Margarida de Souza. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (ORGS). **História em cousas miúdas**: capítulos de história social da crônica no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

¹⁹² A história de vida ou relato de vida pode ter a forma autobiográfica, onde o autor relata suas percepções pessoais, os sentimentos íntimos que marcaram a sua experiência ou os acontecimentos vividos no contexto da sua trajetória de vida. Pode ser um discurso livre de percepções subjetivas ou recorrer a fontes documentais para fundamentar as afirmações e relatos pessoais.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 2009, p. 95.

Resultado, hoje só pinto mulher nua, parece que é quase uma coisa de protesto. (Entrevista com a artista plástica Tereza Costa Rêgo, Olinda, maio de 2011).

A identidade da artista vai sendo construída com base em sua carreira, narrada desde as suas manifestações na infância, englobava, tanto a habilidade em aprender, como reproduzir técnicas de desenho e pintura. Neste trecho da entrevista, o discurso passa a ser direcionado em torno da vocação, da sensibilidade que se constrói de sua representação. A infância, no relato, apresenta-se enquanto afirmação de uma sensibilidade estética primordial passa a ser acionada para se contrapor ao caráter adquirido do talento artístico, e à importância da aprendizagem de uma habilidade técnica, ou seja, “um ponto de partida para o percurso da recordação”¹⁹³. Em entrevista ao Diário de Pernambuco em 1981, a artista comentou:

A família pressionava demais para que eu seguisse a única profissão, naquela época, recomendável para a mulher, o curso pedagógico. Eu teimei em escolher arquitetura e fui obrigada a fazer o científico e o pedagógico juntos para satisfazer à família. Consegui enfim, entrar na Escola de Belas Artes, mas impedida de assistir às aulas de nu artístico ministradas por Murilo La Greca.¹⁹⁴

Tereza conviveu com a repressão, filha de uma família tradicional, era impelida a transitar pelos gêneros da arte. A educação religiosa, em colégios de freira não lhe permitia realizar trabalhos com modelos vivos, como o nu artístico. Em entrevista ao periódico, publicada em 1982, Tereza ainda não havia se dedicado a pintura do nu. A primeira obra desse gênero foi realizada em 1983, e exposta aos amigos mais íntimos na sala de sua casa. A artista afirma que “não vende por dinheiro algum”¹⁹⁵.

¹⁹³ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007, p. 37.

¹⁹⁴ **Diário de Pernambuco**, 17 de maio de 1981, p B-1.

¹⁹⁵ Entrevista com a artista plástica Tereza Costa Rêgo, Olinda, maio de 2011.



Fig. 18. Primeiro nu
Óleo e acrílico sobre madeira
1,2 x 0,8 m
1983¹⁹⁶

Ao abordar a trajetória artística e história de vida é necessário compreender os processos que irão permear estes caminhos como o caso da memória, do processo de criação, da matéria-prima. A memória é única, individual e por mais que vivamos em lugares semelhantes, com pessoas em comuns, as percepções e significados serão distintos.

Partindo do princípio de que o trabalho de memória analisa, reflete, constrói sensações, o relato da artista, transcorre por meio de acontecimentos para justificar suas ações e condições atuais. Em sua narrativa, expõe apenas o que considera relevante destacar. Para Bourdieu, esses fatos importantes que são relacionados para descrever uma história de vida dependem da posição do agente em um campo. Na sua concepção, a trajetória de vida é linear, cronologicamente ordenada por eventos sucessivos. Por consequência, a narrativa do agente será relacionalmente determinada dentro do campo, e sustentada em sua história passada, acumulada,

¹⁹⁶ Fonte: REGO, Tereza Costa. **Tereza Costa Rêgo**. Texto Raul Córdula. Recife: Publikimagem, 2009.

espécie de “script”, que orienta o perfil e a ação posterior da trajetória do indivíduo, ou seja, seu *habitus*¹⁹⁷.

Tereza Costa Rego, narra sua vida de forma ordenada, em uma sequência de fatos com começo, meio e fim. Contar a história de uma vida é fazer um exercício de rememoração do passado e de antecipação do futuro, como defende Ricoeur, é escolher, entre os acontecimentos de uma vida aqueles que são os mais significativos, evocando uns e silenciando outros.

Eu me casei muito jovem com um amigo dos meus irmãos, um advogado e tive duas filhas, Maria Tereza e Laura. Mas meu casamento era uma coisa muito cinza. E de repente convivi com um personagem do Partido Comunista, uma pessoa muito forte e muito inteligente. Fiquei muito envolvida e me divorciei em 1964 em plena Revolução. Foi um horror, um Tsunami. Para uma família tradicional como a minha, não se usava esse negócio de se desquitar. Foi uma guerra, mas tenho uma característica que é um pouco do meu signo, eu sou de Touro, se você colocar um obstáculo eu pulo, qualquer um que seja. É uma coisa estranhíssima, tenho até medo. Meu companheiro dizia você não é corajosa não, você é temerária. Corajosa é uma qualidade, temerária é um defeito. Eu acho que sou mesmo temerária. E foi assim, fui deserdada, minha família inteira me rejeitou. Eu saí aqui sem lenço e sem documento mesmo, como a canção da época de 68. Fui para São Paulo, fiquei clandestina. A minha vida eu posso dividir em três pedaços. Eu acho que eu tive três nomes: fui Terezinha, fui Joana, e fui Tereza. Fui Terezinha, a menina rica, bonita, que usava vestidos de costureiras, importados, depois me divorciei e aí passei a ser Joanna, quando eu era clandestina, é uma coisa muito... Eu ainda fico meio engasgada, quando eu falo nisso. É uma coisa muito complicada, você morar numa casa enorme com chofer, eu tinha 11 empregados no dia em que eu saí de casa. Aí você vai para um apartamento desse tamanho, você começa a se despojar de todos os seus valores, tá? Eu fiz Universidade em São Paulo, e vivi clandestina, eu era Joana. (Relato de Tereza Costa Rêgo)

Na construção do relato, Tereza transita pelas cores. A artista plástica se faz presente a todo o momento como se estivesse produzindo uma tela durante a entrevista. As tonalidades não compõem apenas suas obras, engendram também a

¹⁹⁷ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

tela de sua vida. Ao falar do casamento, Tereza o descreve: “era uma coisa muito cinza”, como se não possuísse vida, ou como densas e escuras nuvens, um nevoeiro. Em seguida descreve seu companheiro como uma pessoa forte e inteligente. A partir desse momento o seu relato passa a ganhar cor. O “personagem do Partido Comunista” mudaria não apenas sua maneira de enxergar o mundo, mas traria para as pinturas o vermelho, que figura entre as matizes mais presentes em seus quadros.

Tereza se ausentou do Brasil por sete anos, no regresso retomou a carreira e se firmou no seu ofício. A primeira exposição em seu estado foi em maio de 1981, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco em Olinda. Os jornais noticiaram a mostra, no entanto, encobrendo alguns fatos:

Pernambucana, começou a pintar ainda muito jovem, quando cursava a Escola de Belas Artes. Depois de participar de diversas coletivas no Museu do Estado, na Galeria do MCP, de ter sido premiada várias vezes, e de expor individualmente suas telas, transferiu-se em 1964 para São Paulo, onde fixou residência passando a integrar o cenário artístico do sul do país. Em 1972 deixou o Brasil viajando pela América Latina, Europa e Oriente, onde frequentou museus, ateliês de gravura e pintura, expondo em mostras individuais e coletivas, enriquecendo seu trabalho, não apenas com novas técnicas, mas principalmente com uma nova dimensão do mundo.

Regressando ao país em novembro de 79, participou de coletiva na Galeria Vila Rica e no Museu do Estado. A partir de então, instalou seu atelier em Olinda, onde vem desenvolvendo um trabalho sistemático cujo resultado pode ser visto agora no Museu de Arte Contemporânea.¹⁹⁸

O jornal passeia por fases importantes da artista e suas “estadias” pelo mundo, curiosamente ocultando o fato de que suas passagens por diferentes espaços se deram por força do regime instaurado no país. Não é por acaso que Tereza deixa Pernambuco em 1964. O seu companheiro, Diógenes Arruda Câmara, era um líder comunista de visibilidade nacional. Quando se conheceram, Tereza era casada com José Gondim Filho, com quem teve duas filhas Maria Tereza e Laura Francisca. Ao se separar teve que conviver com os preconceitos de uma sociedade conservadora.

¹⁹⁸ Fonte: **Diário de Pernambuco**, 10 de maio de 1981. B-5

Foi deserdada e perdeu a guarda das filhas. Ao lado de Diógenes atravessou a incompreensão familiar e o terror da ditadura.

Com a repressão Tereza passa a se chamar Joana. Em 1974, Tereza/Joana deixa o país, apenas retomando em 1979, quando foi promulgada a Lei de Anistia¹⁹⁹. A artista que nunca deixou de pintar, não assinava mais suas telas. O jornal, no entanto, reporta-se ao período como o lugar “onde fixou residência passando a integrar o cenário artístico do sul do país”.

Com a deflagração do Golpe no Chile, Tereza, ainda Joana, mais uma vez teve que se refugiar em outras terras, dessa vez na Europa, deixando 28 quadros pendurados na parede para trás. Na Europa Tereza pintava, mas como Joana de fato não existia, muitos de seus quadros foram vendidos, trocados ou presenteados a amigos. Vivendo com um passaporte frio, com a declaração da Anistia, finalmente pode retornar ao Brasil.

Ao chegar ao país, após uma vasta agenda de compromissos políticos, que seguiram nos dois meses seguintes ao seu retorno, o coração do militante Diógenes Arruda pára de bater, ainda no aeroporto de São Paulo à espera de um dos principais dirigente do PC do B, João Amazonas. Tereza utiliza tintas e pincéis para expor a tristeza que sentiu.

¹⁹⁹ ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **Lutas democráticas contra a ditadura** In AARÃO REIS, Daniel e FERREIRA, Jorge (Org.). **Revolução e democracia (1964...)**. As esquerdas no Brasil; v.3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 323 – 353.



Fig. 19. A partida

Acrílico e colagem sobre madeira
2,20 x 0,8 m
1981²⁰⁰

O quadro dedicado a Diógenes é composto pelos originais das cartas escritas pelo líder comunista a Tereza enquanto esteve recluso na Penitenciária do Carandiru em São Paulo. Com a voz embargada a artista comenta: “voltei para Recife, porque achei que agora tinha que ser eu mesma. Não era mais a irmã dos meus irmãos, a filha do meu pai, a mulher do juiz, a mulher de Arruda, era eu sozinha”. Em seu retorno o desejo de retomar a carreira, desta vez como Tereza.

Como era a viúva de Arruda, acho isso ridículo, mas a verdade é que funciona, as pessoas me chamavam muito para as coisas, mas queria ser pintora. Quando as pessoas faziam assim “olha, essa é a companheira de Arruda...”, eu dizia, fui a companheira de Arruda, mas agora sou Tereza Costa Rêgo, sou uma artista plástica. (Relato de Tereza Costa Rêgo).

Joana havia ficado para trás, em seu lugar surge Tereza Costa Rêgo. As ligações com o companheiro, e com o Partido Comunista do Brasil lhe auxiliaram no processo de readaptação, como o cargo que obteve de Secretária de Cultura de

²⁰⁰Fonte: REGO, Tereza Costa. **Tereza Costa Rêgo**. Texto Raul Córdula. Recife: Publikimagem, 2009

Olinda. Quanto a sua produção, Tereza passou a produzir mais quadros e assiná-los, assumia a identidade que carrega até hoje em suas obras. Assim, a artista “constrói uma imagem e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.”²⁰¹

A pintora passa a desenvolver técnicas na elaboração de sua arte que definem um modo particular de elaboração. O processo de criação da artista começa pela pintura de toda a tela em preto e por cima é aplicada tinta vermelha. É nessa base que começa a desenhar. Tereza não pinta sobre o branco nem faz desenhos preliminares, desenha com a própria tinta. Para pintora, “é a tinta que decide a forma”. No entanto, existem obras cujo o tema foi previamente escolhido, mas o resultado final muitas vezes é uma surpresa.



Fig. 20. Tereza durante a elaboração de uma obra.²⁰²

Tereza Costa Rêgo tem sua obra marcada por abordagens de festas populares, partindo das casas e ruas de Olinda. Em algumas séries, as suas telas avançam sobre paisagens do Recife, a fauna, a flora também são evidenciadas. A

²⁰¹ POLLAK, Michel. **Memória e Identidade Social. Estudos Históricos.** Rio de Janeiro. Vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212, p. 5.

²⁰² Fonte: Portal Vermelho. Disponível em <http://www.vermelho.org.br>, acessado em 02 de janeiro de 2012 às 22:00hs.

formação acadêmica na área de História²⁰³ aproximou a ciência de sua arte. Em entrevista ao *Jornal do Commercio* a artista comenta que em relação a uma série histórica “Sete Luas de Sangue”²⁰⁴:

Em muitos acontecimentos eu estava presente. Em 1945, na Ditadura de Vargas e na época que Dr. Arraes foi preso, em 1964. Peguei os dois golpes. Eu misturo a experiência vivida. Acho que se um pintor é figurativo ele é um cronista da sociedade, igual a um cronista social. Ele aponta fatos, protestos contra alguma coisa.²⁰⁵



Fig. 21. Pátria Nua ou Ceia Larga Brasileira

Óleo sobre tela
2,45 x 5,55 m
1999²⁰⁶

²⁰³ Tereza formou-se em História na USP, fez mestrado na UFPE e Doutorado na Sorbonne.

²⁰⁴ A Série é composta por sete painéis, que retratam sete momentos da história do Brasil em torno da liberdade: “O Ovo da Serpente – Problemas da Terra”; “A gênese ou Massacre dos Índios”; “Canudos ou Guerra do Sertão”; “Zumbi dos Palmares ou Herdeiros da Noite”; “O Cangaço ou a Guerra do Sol”; “Pátria Nua – Ceia Larga Brasileira”; e “Batalha dos Guararapes ou a Árvore da Liberdade”.

²⁰⁵ Entrevista concedida aos repórteres Bruno Albertim e Olivia Macedo, publicadas no livro REGO, Tereza Costa. **Tereza Costa Rêgo**. Texto Raul Córdula. Recife: Publikimagem, 2009, p.76

²⁰⁶ REGO, Tereza Costa. Texto Raul Córdula. Recife: Publikimagem, 2009.

O quadro acima é o sétimo, da série “Sete Luas de Sangue”. Tereza o pintou como faz atualmente com a ajuda dos netos: “como é um trabalho muito forte, peço a um dos meninos para eles encherem tudo de preto, deixo secar, depois pinto tudo de vermelho e vou sujando o vermelho”. A Pintora não faz um esboço, utiliza o giz e deixa que as formas apareçam da mistura inusitada de cores e estilos.

Da experiência, Tereza enxerga uma mesa com doze pessoas ao redor, e tem a idéia de fazer uma ceia, não religiosa, mas política: “de repente percebi que eram doze, coisa da igreja, Ceia Larga. Eu fico conversando comigo mesma: meu Deus que palhaçada vou fazer com a Ceia Larga de Jesus? Não vou fazer Ceia Larga. Vou fazer uma ceia larga política, uma coisa de brincadeira”. Assim é a Ceia Larga de Tereza que não tem um cunho religioso, mas sim político.

A pátria é representada na pintura pela mulher nua sobre a mesa com um terço com as cores da Bandeira Nacional. Na época era Diretora do Museu do Estado de Pernambuco, e escolheu as cadeiras que compõem o acervo da Instituição para estabelecer uma linha temporal na pintura. Partindo das cadeiras mais antigas às mais atuais, Tereza vai percorrendo períodos da história política do país, elegendo a cadeira mais moderna para o presidente Juscelino Kubitschek.

A artista trilha com suas tintas, os mais de 13 metros quadrados do quadro com uma sátira política. A parte esquerda da obra foi dedicada ao Império, com D. Pedro I, José Bonifácio e o Almirante Thomas Alexander Cochrane. Na República Velha, destacou o Floriano Peixoto. Getúlio Vargas também aparece na figuração representando o Estado Novo. Para a redemocratização foram pintados Eurico Gáspar Dutra, Juscelino Kubitschek, João Goulart com a cabeça baixa. O general Castelo Branco conversa com um americano, que segundo a autora representa o comando nacional, que confabulavam o Golpe Civil-Militar de 1964.

Há ainda uma pessoa sem feições definidas, trajado de branco e sandálias de couro, tentando intervir na refeição, que segundo a própria artista “é um revolucionário que tenta conversar, pra mim é Dom Helder porque fiz uma figura muito simples, mas pode ser Tiradentes, pode ser qualquer revolucionário, tudo é uma fantasia”. Os políticos fartam-se na comilança e a pátria é o prato principal. Já

os animais, representam a própria Tereza, que por meio da arte passeia pela história: “os bichos me representam, para cada animal coloco algo correspondente. D. Pedro tem uma galinha, José Bonifácio tem uma coruja.”

No livro biográfico da pintora, Raul Córdula afirma que no segundo plano, “vê se uma composição de arcos numa parede onde existe uma varanda palaciana que dá para a praça tomada pelo povo, e na perspectiva da paisagem, em último plano, aparece uma ponte sobre o Capibaribe, ligando Santo Antônio ao Bairro do Recife”²⁰⁷. Os arcos delimitam e ilustram outras cenas, uma espécie de tela dentro da tela. As figuras sentadas à mesa observam o fuzilamento de Frei Caneca, o massacre do estudante Demócrito de Souza Filho em frente à Faculdade de Direito do Recife²⁰⁸ e o Golpe Civil-Militar em Pernambuco²⁰⁹. Há ainda sobre os arcos a frase: “É incrível a força que as coisas parecem ter quando elas precisam acontecer”.

As obras de Tereza despertam e instigam à reflexão. Sua pintura é carregada de simbolismos que nos ajudam a compreender a relação com o Movimento Muralista que havia participado. Os painéis da Brigada Portinari também possibilitaram à Tereza a liberdade de amplitude. Nas suas obras, as figuras apresentam dimensões variadas que nas palavras da pintora é “uma coisa que acho bem clássica no meu trabalho é que misturo o muito grande com o muito pequeno sem perspectiva nenhuma, e isso foi uma coisa que aprendi na rua”²¹⁰.

²⁰⁷ REGO, Tereza Costa. Texto Raul Córdula. Recife: Publikimagem, 2009, p. 47.

²⁰⁸ A morte do líder estudantil Demócrito de Souza Filho, 24 anos, foi um episódio de repercussão nacional, ocorrido no Recife em 3 de março de 1945, durante ato de protesto contra a ditadura Getúlio Vargas, na Praça da Independência, Centro do Recife. No mesmo dia também morreu o operário Manoel Elias dos Santos, conhecido como Manoel Carvoeiro. Fonte: POEMER, Arthur José. **O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros**. 5ªed. – Rio de Janeiro: Booklink, 2004.

²⁰⁹ Ver: FERREIRA, O Governo Goulart e o Golpe Civil Militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática - da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

²¹⁰ Entrevista realizada com a artista plástica Tereza Costa Rêgo, Olinda, 2011.



Fig. 22. Mural da Brigada Portinari, campanha de 1982, do PMDB.²¹¹

O mural acima foi feito na casa número de 242, na Rua do Amparo em Olinda, residência e atelier de Tereza. Diferente de muitos painéis das brigadas, este possui uma especificidade, pois carrega a assinatura da artista. O que nos leva a acreditar que este mural provavelmente não foi produzido de forma coletiva, prática incomum no movimento. Sobre este painel, a pintora comenta: “tem um mural assim, aproveitei uma janela e fiz: “vote em...” Campanha de Zé Arnaldo”

Novamente os animais, representados pelo gato, se apresentam na obra. Observador, acompanha o movimento dos foliões, atento ao que se passa, era Tereza novamente presente no momento histórico-político. Os casarões, as ladeiras da cidade, a festa de carnaval, tudo isso sob seu olhar como devia fazer nos dias de Folia de Momo.

²¹¹ Fonte: Acervo da Fundação Joaquim Nabuco. Mural destinado a campanha do candidato ao Governo do Estado Marcos Freire pelo PMDB, José Arnaldo e Arraes.



Fig. 23. Cio dos Gatos na Rua do Amparo

Acrílico sobre eucatex

5,0 x 3,0 m

1984²¹²

Como salvaguardar algo tão efêmero como um mural? O artista José Cláudio desempenhou uma técnica denominada de “Transplante”. Munido de goma e tecido, transferiu as pinturas dos muros para quadros, por meio de uma antiga técnica usada para o resgate de afrescos romanos. “Zé Cláudio tinha um método: pegava tecidos enormes com goma, encostava nos painéis, puxava e saía tudo. Depois, passava cola em alguma madeira do mesmo tamanho dos painéis, passava água no pano que tinha goma, tirava, e os painéis ficavam”²¹³. Tereza também perpetuou uma de suas obras, realizando uma pintura dentro da pintura.

Eu pinteí muito muro na campanha de Zé Arnaldo. Esse muro aqui de casa todo foi pintado, dele fiz um quadro. É um muro enorme que é muro daqui de casa com a janela e a porta. É todo pintado, como se fosse a Sé, a Rua do Amparo, o Carmo. Você vê a cidade todinha desenhada na parede como se fosse um buraco, é muito bonito esse quadro. Em baixo tem uma porção de gatos, eu

²¹² Fonte: Disponível em <http://www.terezacostarego.com.br>. Acessado em 10 de setembro de 2011.

²¹³ Entrevista realizada com o artista plástico Cavani Rosas, Recife, maio de 2011

o chamo de *O Cio dos gatos da Rua do Amparo*. (Relato de Tereza Costa Rêgo)

Tereza ressignificou o painel, e dois anos depois refez a obra com as lembranças que lhe surgiam criando e recriando, numa linha tênue entre memória e a imaginação, como considera Ricoeur “se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto lembrar-se dela”.²¹⁴

Nas pinturas de Tereza Costa Rego é possível detectar, ao longo das várias etapas de sua carreira, uma preocupação constante com a textura, sendo uma matéria sempre muito trabalhada através da queima, raspagem, utilização de escovas e esponjas para conseguir determinados efeitos, o que produz surpreendentes transparências em alguns trabalhos.

²¹⁴ RICOEUR, Paul. Op. Cit., p. 25.

3.3 O universo das cores de Luciano Pinheiro

Nesse momento iremos adentrar pela vida de um artista que também participou do Movimento Brigadista. Luciano Pinheiro, no momento da entrevista, retirou um acervo precioso de trabalhos, expôs textos que havia escrito, citando e explicando na medida em que os recordava, e os reelaborava na memória. Um artista que pinta suas telas, mas reflete sobre o aspecto político e ideológico do seu trabalho.

Em seu relato, Luciano Pinheiro descreve a casa onde viveu boa parte de sua infância como um arquiteto, falando principalmente das formas, mas também dos sabores que marcaram esta etapa da vida.

Meu nome é Luciano Pinheiro. Sempre reclamam, mas é esse mesmo. Não tenho outro. Nasci em Recife em 1946, na Rua Corredor do Bispo. Na casa dos meus avós. Era uma casa antiga, porta e janela. Eu sempre fui fascinado por casas antigas, talvez tenha sido por essa origem. Lembro do quintal e de tudo dessa casa. Na época existia na rua uma sorveteria muito famosa chamada Xaxá. (Entrevista com o artista plástico Luciano Pinheiro, Olinda, maio de 2011).

A sorveteria Xaxá ficava no início da Rua Bispo Cardoso Ayres e era local de grande circulação, sobretudo, dos alunos dos colégios próximos, o Nóbrega e o Colégio Eucarístico. A casa dos seus avós está mais presente em sua memória do que mesmo sua própria casa. A afetividade relacionada ao ambiente talvez explique a operação seletiva da memória, já que passado é, pois, universo de significados, disputados conflitivamente no presente.²¹⁵

Nos anos 60, ainda muito jovem, 16, 17, passei a frequentar quase que diariamente a casa do escritor Gastão de Holanda. Era um romancista que reunia em torno de sua casa uma série de

²¹⁵ POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, nº 3, 1989, p. 2-15.

artistas e intelectuais. Foi onde tive o primeiro contato com as artes. Através das imagens que tinha nas paredes, pois na minha casa não existia isso. Lá tive realmente os meus primeiros contatos com a arte visual, através dos livros, através da biblioteca que era fantástica. Nos finais de semana ele organizava os saraus que levavam pessoas que na época já tinham um nome, mas que hoje são muito mais conhecidas, por exemplo, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, e Aloísio Magalhães. (Relato de Luciano Pinheiro)

Percebe-se em seu relato, a tentativa de afirmar um ponto inicial de contato com o mundo das artes. Luciano, dessa forma tece as representações construídas pelo jogo de lembrar e esquecer. O encontro com o Gastão de Holanda²¹⁶ foi eleito nesse processo de rememoração como esse “sistema de ideias-imagens de representação coletiva mediante o qual elas se atribuem uma identidade”²¹⁷.

O encontro com os escritores citados foi propiciado, sobretudo, devido a Editora “O Gráfico Amador”, criado em maio de 1954 por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo, e Orlando da Costa Ferreira, funcionava como uma oficina experimental de artes gráficas. Tinha como finalidade publicar pequenos textos literários, destacando a poesia, e as artes plásticas, em tiragens artesanais limitadas, muitas delas numeradas e assinadas pelos próprios autores.

²¹⁶ Gastão de Holanda foi um advogado, jornalista, professor, poeta, contista, editor, designer gráfico brasileiro. Fundou no Recife a editora O Gráfico Amador, em 1954, juntamente com Aloísio Magalhães, José Laurênio de Melo, Orlando da Costa Ferreira e Ariano Suassuna, em cujas oficinas foram impressos e editados livros de Carlos Pena Filho, Mauro Mota, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Hermilo Borba Filho, Francisco Brennand entre outros. Ver BARBOSA, Ana-Mae. **Artes plásticas no Nordeste**. Revista Estudos Avançados. vol.11 n°.29 São Paulo Jan./Apr. 1997.

²¹⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma outra história: Imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, ANPUH, São Paulo: Contexto, v. 15, n 29, 1995, pág. 16.



Fig. 24. Símbolo de O Gráfico Amador²¹⁸

A oficina marcou época pela originalidade e qualidade das produções. Contou com nomes como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Mauro Mota , Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna . Dentre os ilustradores, destacam-se Adão Pinheiro, Reynaldo Fonseca, Aloísio Magalhães e Orlando da Costa Ferreira.²¹⁹

Nessa casa tive minha formação, aos poucos comecei a desenhar. Era um trabalho muito tímido, com muita minúcia, muito detalhe, muito introspectivo... desenho em bico de pena. Era comum na época o artista começar desenhando e não pintando. Gastão vendo essas imagens gostou e me propôs fazer uma exposição. Foi ele que me colocou no cenário. Ele abriu a exposição na Galeria Casa Holanda, que ficava na Rua da Aurora, próximo onde hoje fica o edifício Capibaribe e Beberibe. Era uma fábrica de móveis muito conceituada e que tinha uma galeria de arte. Foi uma exposição de desenhos em bico de pena, e foi muito bom. Essa data pra mim, 1965, é quando eu passo a me considerar um artista. A exposição abre esse caminho. Antes eu fazia arte, mas não me considerava um artista. Não parei mais. Esse foi o primeiro momento que eu me coloquei em público. (Relato de Luciano Pinheiro)

A experiência com O Gráfico Amador permitiu que Luciano realizasse a primeira exposição coletiva, aos 19 anos de idade. O momento representa na vida

²¹⁸ Acervo de obras raras da Fundação Joaquim Nabuco.

²¹⁹ LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

profissional de Luciano Pinheiro um marco, um fator de reconhecimento²²⁰. No decorrer da sua carreira acumulou premiações dentre as quais estão o 5º, 6º e 7º Salão Nacional de Artes Plásticas no Rio de Janeiro, Prêmio de Aquisição de Pintura em 1982, Prêmio de Viagem ao exterior em 1983, e artista convidado *Hors Concours* em 1984.

Por meio de João Câmara, o artista recifense iniciou seus contatos com a técnica litográfica, em 1977. Nesse mesmo ano outros artistas se uniram para formar o Grupo Guaianases e fundar, depois, a Oficina Guaianases de Gravura. A Oficina era aberta aos artistas plásticos, porém era necessário pagar uma determinada quantia pela “utilização das prensas e outros materiais, e também pelo trabalho dos impressores Alberto e Hélio”²²¹. Por meio de um convênio firmado entre a Oficina e a Associação dos Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco (AAPP-PE), os associados da instituição poderiam fazer gravuras em metal, litografias e xilogravuras com um desconto de 20% pela utilização do material, e trabalho dos impressores.²²²

²²⁰ Para Bourdieu, é necessário estabelecer uma relação entre a arte e o trabalho, analisando o surgimento da figura do artista, na concepção de campo artístico “como o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista”. BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 104.

²²¹ **Diário de Pernambuco**, 10 de agosto de 1982, p. B-6.

²²² **Diário de Pernambuco**, 10 de agosto de 1982, p. B-6.

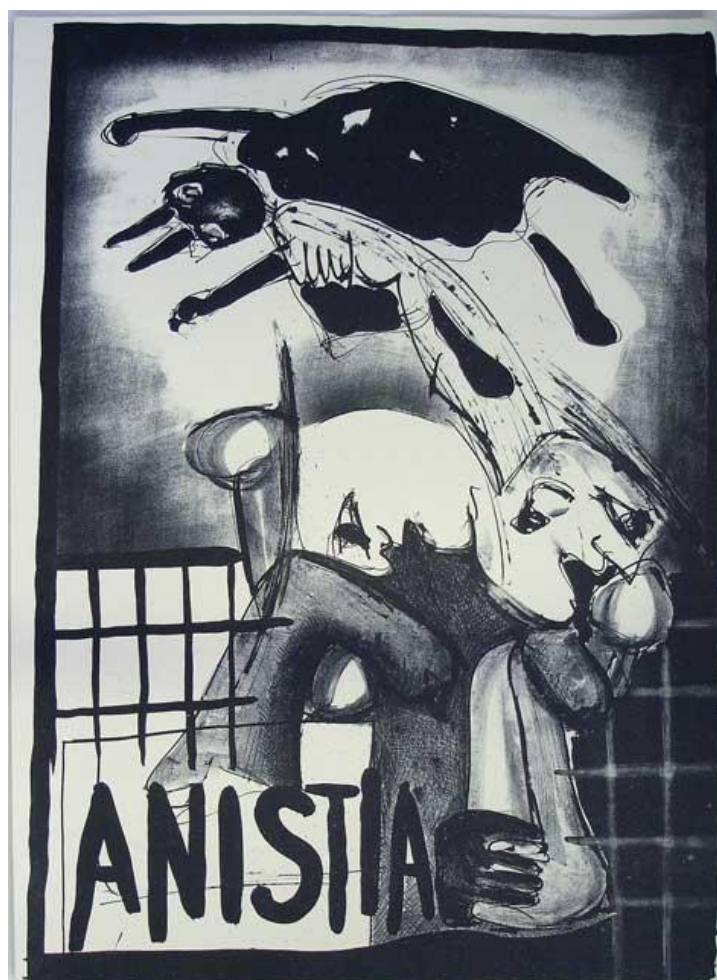


Fig. 25. Anistia
litogravura: p&b, 50x70 cm
Data: [19--]²²³

A imagem acima é de uma litogravura²²⁴ realizada por Luciano Pinheiro, e revela-se uma manifestação velada de apoio ao movimento que se instaurava e que encontrava adeptos na arte. A palavra “ANISTIA” parece sair de uma prisão, bem como a figura de um homem que tenta desvencilhar-se de alguém que o segura, provavelmente representando àqueles que tiveram sua liberdade cerceada durante o período de exceção. A ave que voa acima das personagens, assume o papel dos que deixaram o país, exilados. A obra foi realizada na Oficina Guaianases de Gravura.

Fundada através de alguns artistas, em torno de uma antiga prensa de pés de madeira, em uma pequena casa na Rua Guaianases, no bairro de Campo Grande

²²³ Fonte: Biblioteca Joaquim Cardoso - BJC/CAC – UFPE. Editor: Oficina Guaianases de Gravuras, Olinda - PE

²²⁴ Litogravura é um processo de impressão em pedra calcária sobre o papel.

tornou-se um dos mais importantes núcleos de litografia do país. Com o tempo, a Guaianases comprou pedras e prensas, instalou-se em Olinda, na Ribeira, por meio de um convênio com a Prefeitura.²²⁵

Tem a geração dos Carasparanambuco que fizeram um grupo que funcionou. A Quarta Zona de Arte. Eu digo isso porque eu fui muito ligado a esses grupos, dessas pessoas que vieram depois de mim. Até porque eu vinha participando de grupos antes, anteriores a esses, como a Guaianases, o Atelier Aurora junto com Cavani. Enfim, a gente tinha essa ideia de juntar pessoas e fazer as coisas. E essa ideia faz um pouco parte do artista pernambucano, pelo menos uma grande parte desses artistas viveu a experiência coletiva. (Relato de Luciano Pinheiro)

A experiência na Oficina Guaianases foi de coletividade, um envolvimento que foi importante na criação do movimento de brigadas. Até o ano de 1978, Luciano dividia suas horas de trabalho em duas funções: arquiteto no funcionalismo público e artista plástico durante as madrugadas. O envolvimento, sobretudo com a Oficina Guaianases lhe conduziu a abandonar o emprego, e se dedicar exclusivamente à arte: “eu não tinha mais tempo, nem cabeça de passar oito horas no trabalho e depois pintar até de madrugada como eu fazia. Resolvi assumir totalmente a pintura como profissional e tentar viver dela”. Luciano Pinheiro desde então, se destacou como desenhista, litogravador e aquarelista, a partir de 1979 incorporou uma nova técnica à sua linguagem: a pintura a óleo.

²²⁵ Fonte: **SUPLEMENTO CULTURAL**: Coletânea 1988. Recife, 2006. Anual. Novembro, p. 5.



Fig. 26. Arqueologia do Futuro

60 x 90cm

Acrílico sobre tela

Olinda, 1982.²²⁶

A pintura de Luciano possui uma conotação expressionista, onde é possível perceber a influência da ficção científica, com clima de estranheza e fantasia, e da arte infantil, da qual o artista assimila a espontaneidade e a liberdade criativa. Suas obras são pautadas pela emoção em cores vivas de rica textura, pelo espírito lúdico presente nos jogos das formas, bem como pelo próprio ato de criação. O artista, por vezes fez dos filhos ainda pequenos co-autores de seus trabalhos.

Numa fase de parceria com os filhos, Marcos de 5 anos e Maria de 7 anos, Luciano Pinheiro mostra ao público pernambucano aficionado por artes plásticas que não eliminou o seu senso crítico nem o alienou das questões sociais. Apenas, deu-lhe uma visão mais ampla do mundo. Ao todo são 22 telas a óleo, algumas delas pintadas em conjunto com os meninos. “Eles sempre se interessaram pela minha pintura, e não queria ser aquele pai chato que proíbe os filhos de passar o dedo nas telas. Então desde o início eles vinham, olhavam, criticavam, davam sugestões. Depois passei a colocar nos quadros suas marcas. Hoje só ponho nome numa tela depois de ouvir a opinião das crianças”.²²⁷

²²⁶ Fonte: Imagem disponível em www.lucianopinheiro.com.br. Acessado em 13 de setembro de 2011, às 20:00 hs.

²²⁷ **Diário de Pernambuco**, 04 de maio de 1982, p. B-1.

A matéria do jornal de 1982 mostra que o pintor já estabelecia uma relação com as crianças e sua arte. Ter as crianças interagindo nas obras será mais evidenciado na formação da Brigadinha Portinari. “Filha” da Brigada Portinari, a Brigadinha, foi uma oportunidade de crianças participarem das mobilizações, como afirma Luciano Pinheiro:

Muita gente queria participar. Era liberado. Chegou um momento, inclusive que tinha o painel das crianças, que a gente levava os filhos. Cada pessoa que tinha filhos levava e na hora as crianças também pegavam e faziam a Brigadinha Portinari, fazia parte, porque era realmente uma festa. Eram as crianças. Nossos filhos que acompanham a gente. Então pintavam a parte de baixo do muro. No início não era assim, mas depois o metro do muro pra baixo era das crianças. A maior parte das pessoas que iam, não eram só os filhos dos artistas não, os filhos das pessoas que iam acompanhar a gente. (Relato de Luciano Pinheiro)



Fig. 27 e Fig. 28. Murais da Brigadinha Portinari²²⁸

Uma dessas crianças foi Daniel Gondim Rozowykwiat, advogado, que desistiu da profissão para ingressar no mundo das artes. Hoje Daniel é fotógrafo e assistente de Tereza Costa Rêgo, sua avó. Apesar de muito jovem – tinha sete anos em 1982 – narra algumas das impressões e lembranças dos eventos:

²²⁸ Fonte: Fundação Joaquim Nabuco.

Era meio que uma farra. Eu ia principalmente para os muros de Cristina Tavares. Desde pequeno tinha uma coisa com Cristina Tavares, gostava das histórias e ela era amiga da minha mãe. Que me lembre, pinte um muro só na minha vida inteira, eu, autor Daniel. Mas todos que a minha avó fez ia de assistente. Carregava as tintas, pincéis, e ela dizia: “bote um vermelho aqui, bote outra cor ali. (Entrevista com o fotógrafo Daniel Gondim Rozowykwiat, Olinda, maio de 2011).

Cada reunião era marcada com antecedência e contava com a presença de militantes políticos, “você encontrava todas as pessoas que estavam fazendo campanha junto”²²⁹. Políticos, por vezes, se faziam presentes no ato. Era uma ação para chamar a atenção da população. No momento da elaboração dos murais, a imprensa se fazia presente “ia o jornal, a televisão, filmavam. Muitas vezes a gente estava trabalhando e filmaram. Queríamos que a mídia desse espaço para a gente fazer a nossa política através da arte”.²³⁰ A relação entre a arte e política nas obras dos integrantes das brigadas muralistas não era evidente apenas nos momentos pré-eleitorais, como no caso do artista que veremos a seguir.

²²⁹ Entrevista com o fotógrafo Daniel Gondim Rozowykwiat, Olinda, maio de 2011

²³⁰ Entrevista com o artista plástico Luciano Pinheiro, Olinda, maio de 2011.

3.4 - Cavani Rosas e as múltiplas faces de um jovem artista

Cavani Rosas é um multiartista que se dedicou ao desenho de ilustração científica, à iconografia, aos quadrinhos, à pintura e à escultura (em cerâmica, concreto, e bronze). Figuras disformes e formas estranhas, o vício e a solidão humana, muitas vezes são aspectos dos seus trabalhos.²³¹ Nascido no Recife, Cavani conviveu com a elaboração de ilustrações desde a infância, o pai projetava barragens para o DNOCS (Departamento Nacional de Obras Contra a Seca).

Quando nasci, minha família estava morando na Rua Imperial, número 180. Quando teve o Golpe em 1964, a rua ficou vazia, as pessoas vinham correndo, lembro muito dessa situação. Depois fui preso em 1969 em uma passeata, também morava lá, quem conseguiu me soltar foi Dom Helder Câmara. É uma história interessante, na realidade quanto estava começando a militar, não entendia nada de política, só comecei a prestar mais atenção depois da passeata. Aí comecei a estudar mais, nessa época tinha 17 anos. (Entrevista com o artista plástico Cavani Rosas, Recife, maio de 2011).

A primeira exposição individual foi na década de 1970, na Academia Pernambucana de Letras. Cavani havia exposto em 1969 no Sobrado 7 em Olinda, com vários artistas em uma mostra coletiva. O artista que participou do atelier Coletivo Aurora, era conhecido por atrelar elementos da arte com críticas políticas como à série de desenhos coloridos sobre a transição de Geisel para Figueiredo, chamada “a limusine preta passa”.

As obras de Cavani giravam entre ilustrações para veículos de imprensa, principalmente, quando prestava serviços para a Folha de São Paulo. O trabalho no atelier com pinturas e esculturas, enriquecido pela pesquisa política que o jornal o possibilitava, e as obras de experimentação com o bronze.

Cavani também se dedicou ao desenho ilustrativo de conotação científica. Esta forma de trabalho artístico se alia à ocupação menos livre, mas ainda bastante

²³¹ **Diário de Pernambuco**, 03 de março de 1982, p. B-6.

artística. “Quando vim para São Paulo pela primeira vez, em 1979, mergulhei nessa coisa de ilustração científica. Fiquei dois anos ilustrando gastrocirurgia. É um detalhismo que só o bico de pena consegue alcançar, melhor que a própria fotografia”²³². Segundo o artista, é também uma forma de garantir o sustento econômico.

Ocasionalmente ocorria uma encomenda²³³ de grandes quantidades peças: “Apesar de raro, uma vez recebi cinquenta e seis encomendas de esculturas de conteúdo erótico. Quer dizer: garanti um ano de trabalho. Foi bom, embora tenha me imposto à limitação do tema único.”²³⁴. As esculturas do artista ornaram a cidade em edifícios residenciais e comerciais, a exemplo da figura de um touro em um restaurante no Recife: (...) Na churrascaria Spettus, no Recife, um touro gigante, obra do escultor Cavani Rosas, ornamenta a fachada do restaurante.²³⁵

Os trabalhos de Cavani Rosas também são marcados pela adoção de uma postura crítica ao mundo. Sua obra gráfica revela o inconformismo, ou aborda assuntos trágicos. O engajamento político do artista foi destacado pela historiadora Joana D’arc de Sousa Lima:

Os trabalhos do artista Cavani Rosas eram viscerais e pungentes. O tratamento das questões políticas e sociais não era banalizado pela estereotipia gráfica e pictórica que o mercado de imagens vendia ou por reproduções apelativas

²³² **Revista Continente Multicultural**, nº 79, Julho de 2007, p.15.

²³³ Segundo Sergio Miceli, que analisou as encomendas de retratos da elite paulista constatou que “os retratos constituem, antes de tudo, o fruto de uma completa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda a ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratista e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação”. MICELI, Sergio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)** São Paulo: Companhia das letras, 1996, p. 60.

²³⁴ Fonte: **SUPLEMENTO CULTURAL: Coletânea 1989**. Recife, 2006. Anual. Abril, p. 11

²³⁵ “Empresário gaúcho aposta em luxo e exotismo para atrair público no NE”. **Folha de São Paulo**, 13 de setembro de 1989, p. G-1.

que ilustravam periódicos de algumas alas do partido. Cavani não desmerecia seu público, nem tão pouco a importância do seu trabalho.²³⁶

O artista múltiplo era atento às questões políticas e sociais. Militante do PCB, que assistiu as movimentações do Golpe de 1964 da rua onde morava, e que chegou a ser preso em passeata, foi convidado a integrar a formação inicial da Brigada Portinari. Segundo Luciano Pinheiro pelo conteúdo de seu trabalho: “Cavani tinha um trabalho mais político, um desenho mais acessível”.²³⁷ De fato, a riqueza de detalhes na produção, advinda da experiência com a técnica de bico de pena, facilitava a compreensão. O artista descreve suas atividades: “inventava como fazer panfletos mais rapidamente, como decalcar as revistas”.²³⁸ É preciso atentar, entretanto, que estas informações trazidas no relato são imprescindíveis, pois tem como intenção criar imagens de um artista engajado politicamente e que viveu os momentos de repressão.

²³⁶ LIMA, Joana D’arc de Sousa. **Cartografia das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo.** Recife, 2011. (Tese de Doutorado em História). Recife-PE: UFPE, 2011.

²³⁷ Entrevista realizada com artista plástico Luciano Pinheiro, Olinda, maio de 2011.

²³⁸ Entrevista realizada com artista plástico Cavani Rosas, Recife, maio de 2011.



Fig. 29. Mural da Brigada Portinari²³⁹

A relação entre as obras de Cavani e o movimento da pintura mural se apóia em alguns pontos centrais. A arte, neste caso, possui um alcance social, rompendo os círculos restritos de galerias, museus e coleções particulares. Os painéis – de forte cunho didático, comprometidos com uma crítica vigorosa a repressão dos anos de exceção, eram repletos de figuras e acontecimentos, em que se combinam temas comumente abordados pelo artista.

Os artistas que apresentamos durante esse capítulo e que participaram da produção dos murais, possuíam uma trajetória artística que antecedia ao movimento, e que foi sendo consolidada posteriormente. Os murais também se apresentaram como uma possibilidade de renovação artística, uma vez que exigiu que seus executores lidassem com diferentes suportes e técnicas. A experiência com a coletividade, já presente nas exposições e oficinas, atingiu um grau distinto, já que os artistas passaram a elaborar as obras em conjunto, inclusive, com a

²³⁹Painel realizado no muro do Cemitério de Santo Amaro, no Recife, de autoria de Cavani Rosas. Fonte: Acervo pessoal de Luciano Pinheiro.

participação de crianças e transeuntes, que podiam participar do processo de criação.

Apesar do conteúdo estético dos murais não serem o fator primordial, mas sim a propaganda política partidária, bem como a divulgação dos candidatos ao pleito. Consideramos que o Movimento Brigadista inaugurou um modelo de arte/propaganda no estado, que contemplou as duas propostas. Nesse sentido, os artistas envolvidos nessa trama não deslizaram seus pincéis aleatoriamente, mas levaram até a propaganda política suas influências artísticas, e buscaram desenvolver uma arte engajada, que aliava elementos do cotidiano das cidades de Recife e Olinda, interesses políticos partidários, e a esperança em dias melhores em uma época de redemocratização.

À Guisa de Conclusão

Estudar o movimento brigadista nas cidades de Olinda e Recife, a partir das imagens dos murais nos possibilitou um reconhecimento da mobilização partidária de artistas plásticos em um período de tensões no campo político. Bem como perceber como partidos políticos utilizaram a arte para fazer propaganda eleitoral.

Após a decretação da Anistia, vários políticos exilados da cena pernambucana retornaram ao país, depois de um largo tempo de exílio a exemplo de Francisco Julião, idealizador das Ligas Camponesas, Gregório Bezerra, militante do Partido do Comunista e do ex-governador Miguel Arraes, deposto com Golpe Civil Militar em 1964. A volta dos exilados causou grande efervescência na atmosfera político-social do Estado. No entanto, os lideranças que “lutavam na legalidade” já haviam traçado estratégias que não incluíam os recém chegados para as eleições de 1982.

Nas cidades de Olinda e Recife, artistas criaram “brigadas muralistas”, e se mobilizaram em favor de uma arte democrática e de táticas de propaganda política que funcionassem como alternativas às leis vigentes. Dentre essas podemos destacar a Lei Falcão, que limitava a propaganda no rádio e na televisão, ao simples anúncio dos currículos dos candidatos. 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.

A formação da Brigada Portinari foi fator importante na eleição de 1982, apoiando as candidaturas de Marcos Freire e Cid Sampaio, para governador e vice, respectivamente, ambos do PMDB. Nas eleições seguintes (1986) percebemos não somente a permanência da brigada existente, bem como o surgimento de outras.

A campanha de 1986 apresentou uma intensa aglomeração de atividades artísticas, que resultou na formação de várias manifestações culturais para

conquistar o eleitorado. Os muros das cidades de Olinda e de Recife ganharam um maior número de pinturas, muitas delas em benefício da campanha de Miguel Arraes para governador do Estado.

A Brigada Portinari serviu de inspiração para a organização de outras brigadas muralistas durante o pleito de 1986. Devido a essa influência surgiram as brigadas: Cristina Tavares, Arraes, Gregório Bezerra, Lula Cardoso Ayres, entre outras. As campanhas de 1986 apresentaram vários aspectos culturais, não só pela propagação dos murais inaugurados na eleição de 1982, mas também pelo dinamismo com que diferentes artistas se movimentaram em busca de promover a arte e os candidatos que apoiavam. Percebemos nesse pleito a criação de outros tipos de brigadas como a que foi formada por músicos, a Brigada Pernambuco Cantando Para o Mundo, a Brigada Barão de Itararé, composta por humoristas, e outra formada por atores, que reunia grupos de várias escolas de formação.²⁴⁰

Os murais surgiram da necessidade de fazer uma propaganda partidária dentro dos limites da lei, mas foram além do propósito inicial, tornaram-se uma valorosa oportunidade de renovação dos artistas partícipes do movimento. A arte reclusa nos ateliers e exposições passa a integrar as ruas e se aproximar da população. Chargistas, escultores e pintores de bico de pena ou aquarelistas, coloriram muros nas cidades, estabelecendo uma combinação entre arte e propaganda que contava com a participação coletiva. Artistas dividiram as “telas” não só entre si, mas entre a população que não passava alheia à movimentação.

O estudo histórico das propagandas eleitorais ainda é um tema pouco abordado nas pesquisas acadêmicas. Constatamos que as brigadas muralistas existentes em nosso Estado surgem como uma alternativa aos dispositivos limitadores impostos ainda no período da Ditadura Civil Militar. No entanto, o movimento criado não se restringiu apenas ao jogo político, também foi uma maneira dos artistas locais exporem suas obras em grandes painéis ao ar livre e, com isso, aproximarem as suas produções artísticas das habitantes das cidades de Recife e Olinda.

²⁴⁰ ROZOWYKWIAT, Tereza. **Arraes**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

Em nosso trabalho de pesquisa percebemos que as imagens produzidas pelas brigadas assumiram o papel de tentativa de conscientização da população em relação aos novos projetos políticos. Tais imagens constituíam um arsenal de representações coletivas e tinham como suporte para sua confecção os muros das cidades. Lembremos, entretanto, que as pinturas murais elaboradas pelas brigadas representam, sobretudo, um projeto cultural originado das lutas do processo de redemocratização que o país atravessava.

Fontes e Referências

1- Arquivo Público Jordão Emerenciano – APEJE

2- Jornais e revistas

Diário de Pernambuco (1979-1986)

Jornal do Commercio

Suplemento Cultural do Diário Oficial (1986-1990)

Revista Continente Multicultural, nº 79, Julho de 2007.

Revista Veja (1982)

3- Assistência de Preservação e Patrimônio Histórico do Legislativo - ALEPE

Anais da Assembléia Legislativa do Estado de Pernambuco (1982-1986)

4- Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ

Centro de Estudos de História Brasileira (CEHIBRA)

Depoimentos orais fornecidos por Eliane Moury Fernandes para o Projeto Anistiados Políticos.

Hugo Martins

Magdalena Arraes

Coleção Propaganda Política (1982-1990) – CEHIBRA

Imagens das brigadas muralistas

5- Entrevistas

Teresa Costa Rêgo

Luciano Pinheiro

Cavani Rosas

Daniel Rozowykwiat

6- Acervos Pessoais

Imagens e textos sobre a brigada Portinari. Acervo Pessoal do artista Luciano Pinheiro.

7- Endereços Eletrônicos:

<http://www3.dataprev.gov.br>

<http://blogdewilliamporto.zip.net>

<http://www.uva.br>

<http://www.cibertecadecordel.com.br>

Artigos, Revistas, Monografias, Dissertações e Teses:

ALONSO, Rogelio. ETA y la salida del terrorismo. In: Cuadernos de Alzate: **revista vasca de la cultura y las ideas**, Nº. 33, 2005, p.117-137.

ARAGÃO, Octavio Carvalho. **A Reconstrução Gráfica de um Candidato:** Como os chargistas perceberam a mudança de imagem de Luis Inácio Lula da Silva. Tese (Doutorado em Artes Visuais), EBA - UFRJ. Rio de Janeiro: 2005.

BARBOSA, Ana-Mae. **Artes plásticas no Nordeste.** Revista Estudos Avançados. vol.11 nº.29 São Paulo Jan./Apr. 1997.

BARROS, Antonio Teixeira de. & VALE, Gabriela Ferreira do. A charge como crítica jornalística. **Revista Signos**, ano 23, p. 43-66, 2002.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. “A imprensa periódica como fonte para a História do Brasil”, In: Eurípedes Simões de Paula (org.), **Anais do V Simpósio Nacional de Professores Universitários de História.** São Paulo: Seção Gráfica da FFVCH/USP, 1971, V. II. p. 225-39.

CARTAXO, Zalinda. **ARTE NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: a cidade como realidade.** Revista O Percevejo online. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO. Vol. 01 – Fascículo 01 – Janeiro-junho/2009.

CARUSO, Chico. In ARAGÃO, Octavio Carvalho. **A Reconstrução Gráfica de um Candidato:** Como os chargistas perceberam a mudança de imagem de Luis

Inácio Lula da Silva. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: EBA – UFRJ, 2005.

CAVALCANTE, Berenice. Beleza, limpeza, ordem e progresso: a questão da higiene na cidade do Rio de Janeiro, final do século XIX. **Revista do Rio de Janeiro**, Niterói, UFF, v. I, n. 1, 1985

DÁLMAS, Carine, **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)**. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: USP, 2006.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. **A Arte do Povo: Histórias na Literatura de Cordel (1900 – 1940)**. Rio de Janeiro, 2005. (Tese de Doutorado em História). Niterói-RJ: UFF, 2005.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. Personagens e Memórias: Territórios de ocupação recente na Amazônia. In: CHALHOUB, Sidney. NEVES, Margarida de Souza. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (ORGS). **História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

JARDIM, Denise Fagundes. **Palestinos: as redefinições de fronteiras e cidadania**. In: Revista Horizontes antropológicos Porto Alegre, ano 9 n° 19, p. 223, 243, julho de 2003.

LIMA, Guilherme Cunha. **O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

LIMA, Joana D'arc de Sousa. **Cartografia das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo**. Recife, 2011. (Tese de Doutorado em História). Recife-PE: UFPE, 2011.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem**. A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. (Dissertação em História). Niterói – RJ: UFF, 1990.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n° 45, pp. 11-36 – 2003.

- MICELI, Sergio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)** São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. **Travessias e desafios**. Revista Clio, nº. 28.1 Dossiê Memória, Narrativa, Política. Recife: UFPE, 2010.
- Revista **A UNE contra o SNI**. São Paulo: Editora Alfa-Omega LTDA. 1987.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma outra história: Imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, ANPUH, São Paulo: Contexto, v. 15, n 29, 1995.
- PORTELLI, A. O que faz a história oral diferente. **Proj. História**, São Paulo, n.14, 1997: 25-39.
- POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n 3, 1989, p. 2-15.
- _____. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- SHVAMBACH, Janaina. **As diversas funções da fotografia na arte contemporânea**. Artigo de conclusão de curso. Universidade Federal de Pelotas, 2007.

Referências Bibliográficas

- ALONSO, Rogelio. **Matar por Irlanda**. El IRA y la Lucha Armada. Madrid: Alianza, 2003.
- AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **Lutas democráticas contra a ditadura In AARÃO REIS, Daniel e FERREIRA, Jorge (Org.). Revolução e democracia (1964...)**. As esquerdas no Brasil; v.3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- BANDEIRA, Manuel de. **Estrela da vida inteira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

- BERTONCELO, Edison. **A campanha das Diretas e a democratização**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Fapesp, 2007.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da História, ou, Ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas lingüísticas: o que falar o que dizer**. Prefácio de Sergio Miceli. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **O poder simbólico**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BRANDÃO, Maria Helena Nagamine. **Introdução a análise do discurso**. ed. 2ª. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.
- CANCLINI, Nestor García. **A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 2009.
- CLARK, Toby. **Arte y propaganda en siglo XX: las imágenes políticas en La era de la cultura de masas**. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- CORREYA, Juarez. (Organizador) **Arraes na Boca do Povo**. Brasília: Fundação João Mangabeira: 2006.
- COSTA, Cecília Teixeira da. **Arte nos Espaços Públicos: O metrô de São Paulo**. In: *Arte & Política: Algumas possibilidades de leitura*. Annateresa Fabris (Organizadora). São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.
- CRIPA, Ival de Assis. **O círculo, a linha e a espiral: temporalidades da poesia e da história na crítica de Octavio Paz**. Tese (Doutorado em Lingüística). Campinas, SP: UNICAMP, 2007.
- DANTO, Arthur C. **Após do fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Miriam L. Moreira. (orgs.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus, 1998.
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática - da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FERREIRA, Jorge. REIS, Daniel Aarão: **Revolução e democracia (1964-...)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- FLORES, Maria Bernadete Ramos; VILELA, Ana Lúcia (organizadoras). **Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre História e arte**. Blumenau: Editora Letras Contemporâneas, 2010.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREIRE, MARCOS, **Última Palavra**, Brasília: [s.n], 1980.
- FREITAS, Vladimir Passos de; FREITAS, Gilmar Passos de. **Crimes contra a natureza**, 6.ed. São Paulo: Revista dos Tribunais. 2000.
- GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- GRILLO, Maria Ângela de Faria. GUILLEN Isabel Cristina Martins (orgs.). **Cultura, cidadania e violência: VII Encontro de História da Anpuh de Pernambuco / Recife: Ed. Universitária da UFPE**, 2009.
- GRUZINSKI, Serge. **A Guerra das imagens: de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. **Cidades da Mineração: memória e práticas culturais: Mato Grosso na primeira metade do Século XX**. Cuiabá, MT: EdUFMT, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- LAVAREDA, Antônio (organizador) **A Vitória de Arraes**. Recife: M. Inojosa LTDA, s/d.
- MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia**. Niterói: Editora da UFF, 2008.

- MONTENEGRO, Antônio. **Cultura, História e Sentimento:** outras Histórias do Brasil. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008.
- _____. **História Oral e Memória:** a cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto, 2007.
- _____. **História, Memória e Metodologia.** São Paulo: Contexto, 2010.
- ORLANDI, Eni P. **A Linguagem e seu Funcionamento:** as formas do discurso. 2ª ed., Campinas, SP: Pontes. 1987.
- PADILHA, Márcia. **A cidade como espetáculo:** publicidade e vida urbana na São Paulo nos anos 20. São Paulo: Annablume, 2001.
- PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens.** Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002
- PAZ, Octavio. Pintura Mural. In: **México en la Obra de Octavio Paz III**-Los Privilegios de la Vista. Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas:** o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002.
- PINSKY, Carla Bassanesi. (Organizadora). **Fontes Históricas.** 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- PINSKY, Carla Bassanezi. LUCA, Regina de. (orgs.). **O historiador e suas fontes.** São Paulo: Contexto, 2009.
- POLLAK, Michel. **Memória e Identidade Social. Estudos Históricos.** Rio de Janeiro. Vol. 5, n. 10, 1992.
- POEMER, Arthur José. **O poder jovem:** história da participação política dos estudantes brasileiros. 5ªed. – Rio de Janeiro: Booklink, 2004
- PRUDENZI Angela; RESEGOTTI Elisa. **Cinema Político Italiano anos 60 e 70.** Editora Cosac Naify, 2006.
- REGO, Tereza Costa. **Tereza Costa Rêgo.** Texto Raul Córdula. Recife: Publikimagem, 2009.
- RÉMOND, René (Org.). **Por uma História Política.** 2ª Ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das Neovanguardas nos anos 60. In: **Arte & Política: Algumas possibilidades de leitura**. Annateresa Fabris (Organizadora). São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60?** In: *Intelectuais: sociedade e política, Brasil – França/ Elide Rugai Bastos, Marcelo Ridenti, Denis Rolland (Org.)*. São Paulo: Cortez, 2003.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

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

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Imagens da Revolução Mexicana**. O Museu Nacional de História do México (1940-1982). São Paulo: Alameda, 2007.

Anexos



Mural da Brigada Portinari, 1986 (Acervo Fundaj)



Mural da Brigada Portinari, 1986 (Acervo Fundaj)



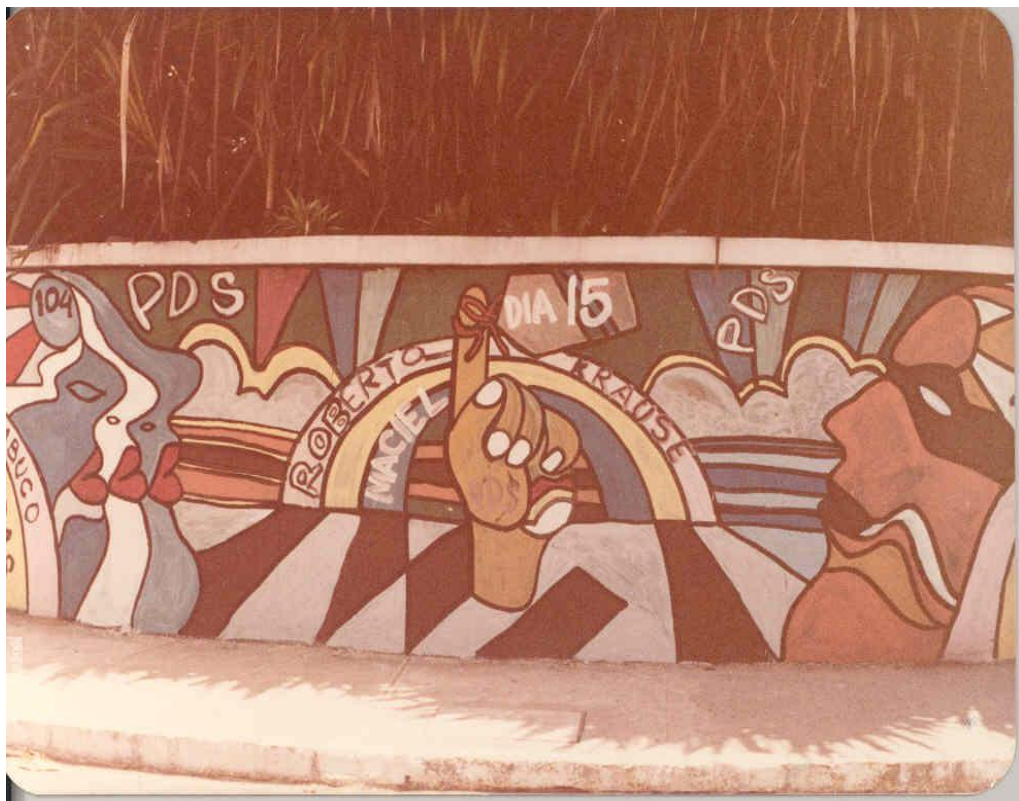
Mural da Brigada Portinari, 1986 (Acervo Fundaj)



Mural Brigada Portinari, 1986 (Acervo Fundaj)



Mural da Brigada Portinari, 1982 (Acervo Fundaj)



Mural da Brigada Lula Cardoso Ayres(Acervo Fundaj)



Mural da Brigada Portinari. (Acervo Fundaj)

Teresinha

Tereza:

Estou enviando por Maria Helena, postadora iniciada por Clarinha, os meus depoimentos sobre a Brigada Partidária. O primeiro foi feito em 1982 por solicitação da FUNARTE, ainda sob a ênfase de participante e o segundo pela ênfase do desejo de participar. Penso que um complementa o outro, não seja sentido de isolá-los.

Aproveito também para lhe enviar algumas informações de pessoas que têm material sobre a Brigada além do Instituto Joaquim Nabuco, que lhe falei por telefone. Coloque alguns endereços para facilitar o trabalho, mas não posso assegurar se eles ainda são válidos.

Stella Maria, que me mostrou fotos muito boas por ela tiradas da campanha de 1982. endereço: Rua Pi de novembro, 234 - Madalena F. 287-2046;

Hugo e Ana Carolina, que está com muita documentação de slides. endereço: Av. Boiadeira, 1005 Torre Ed. Cometele apt 902. Fone: 2250653;

Caravani Rosa; Raul Cordula (penso que ele tem

Carta de Luciano Pinheiro a uma amiga (acervo Pessoal do artista)

pelo menos uns 20 slides de diversos muros), Isidoro Calheiro, f. 4297258, quem em 1982 deu todo o apoio infra-estrutural para a execução dos painéis e um dos mentores da Brigada, Christina, de Búzios de Pernambuco, e o próprio Roberto Freire. Penso que depoimentos destas pessoas sejam indispensáveis em uma publicação sobre a Brigada. Bem, está apenas sugestão, já que vou me falar de sentido histórico da publicação.

Seu meio, um abraço amigo do

Luciano.

Paris, 27 de dezembro de 1986.

Carta de Luciano Pinheiro a uma amiga (acervo Pessoal do artista)