

Virgínia Artigas, artista gráfica

Kando Fukushima (UTFPR, Brasil)
kandof@gmail.com

Virgínia Artigas, artista gráfica

Resumo: O presente artigo apresenta brevemente aspectos biográficos de Virgínia Artigas, que além de suas contribuições nas artes plásticas, trabalhou como ilustradora em periódicos e desenvolveu cartazes ligados à contestação política no Brasil. Para o escopo deste artigo, serão apresentados e discutidos uma ilustração publicada na revista Voz Operária em 1954 e dois cartazes ligados à militância política de Virgínia Artigas, produzidos em 1975, no contexto da ditadura militar. Serão considerados aspectos de sua linguagem visual assim como sua relação com a conjuntura política das épocas em que foram produzidas. Ao destacar as obras da artista, pretende-se dar mais visibilidade para seus trabalhos no campo do design gráfico e a relação desses artefatos com o contexto social e histórico.

Palavras-chave: Virgínia Artigas; Ditadura; Imprensa Comunista; Cartazes.

Virgínia Artigas, graphic artist

Abstract: *This article briefly presents biographical aspects of Virgínia Artigas, who, in addition to her contributions to the visual arts, worked as an illustrator in periodicals and developed posters related to political protest in Brazil. For the scope of this article, an illustration published in the magazine Voz Operária in 1954 and two posters linked to the political activism of Virgínia Artigas, produced in 1975, in the context of the military dictatorship, will be presented and discussed. In order to approach the subject, aspects of their visual language will be considered as well as their relationship with the political situation of the times in which they were produced. By highlighting the works of this artist, we intend to give more visibility to her work in the field of graphic design and the relationship of these artifacts with the social and historical context.*

Keywords: *Virgínia Artigas, Dictatorship; Communist Press, Posters.*

Introdução

O presente artigo faz parte de uma pesquisa em andamento que aborda a produção de materiais gráficos produzidos pela resistência durante a ditadura militar brasileira do período de 1964 até 1985. Neste recorte, será apresentada e discutida brevemente a produção de materiais impressos da artista e militante Virgínia Camargo Artigas, que fez alguns dos cartazes identificados nesta pesquisa.

Na trajetória para descobrir mais informações sobre esse cartazes, foi possível identificar uma artista plástica importante, cuja produção em artes gráficas para o presente texto extrapola o período do recorte inicial, mas que mesmo considerando sua produção de décadas anteriores, já apontava novas possibilidades para refletirmos sobre a importância do design e das mulheres nas lutas sociais.

Com este estudo, pretende-se refletir sobre as formas de circulação desses materiais, as pessoas e movimentos sociais envolvidos na resistência em períodos de grande repressão política e na constituição de um olhar crítico diante da sociedade. Ao destacar as obras ligadas às artes gráficas de Virgínia Artigas, pretende-se dar mais visibilidade para seus trabalhos no campo do design e apontar a relação desses artefatos com o conturbado contexto social e histórico do país.

Considerando uma abordagem não mais restrita ao período dos anos de chumbo, optou-se por apresentar neste artigo uma breve introdução de aspectos biográficos de Virgínia Artigas e comentários sobre duas produções gráficas ligados aos movimentos sociais de sua época, uma ilustração para um periódico de 1954 e um cartaz de 1975.

Para o acesso às informações, além dos artigos, dissertações e teses pesquisadas, a principal fonte para acessar as imagens e textos do período, foi a Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional.

O artigo apresenta uma artista gráfica com pouco destaque nas pesquisas acadêmicas, ao contrário de seu companheiro Vilanova Artigas. Quando encontramos seu nome nas pesquisas sobre o arquiteto, verificamos apenas breves citações de seu nome, principalmente como um dado biográfico, por ser sua esposa e ter circulado em alguns ambientes comuns.

Esta constatação é reforçada pela pesquisa recente, em nível de mestrado, de Gabriela Hermenegildo Júnior (2021), que aborda a produção de gravuras de Virgínia Artigas e Renina Katz. Além dessa dissertação, que foi base para várias informações que fundamentaram este artigo, destaca-se também a publicação do livro biográfico “Virgínia Artigas - histórias de arte e política” em 2019, escrito por sua filha, Rosa Artigas e a página do Facebook Virgínia Artigas, administrada pela mesma filha. Embora o livro e a página

da rede social digital tenham grande importância para acessarmos informações sobre sua vida e imagens de suas obras, a abordagem apresentada nelas é bastante pessoal.

Materiais gráficos de contestação

Para elencarmos os trabalhos de Virgínia neste artigo, de cunho contestatório, é importante ressaltar que normalmente é difícil verificarmos a autoria de muitos dos materiais gráficos que circulavam nos períodos abordados, mesmo se considerarmos trabalhos comerciais de publicidade ou de propaganda oficial do Estado.

Embora a revogação do AI-5 tenha acontecido em outubro de 1978, a ditadura ainda duraria 7 anos. Vladimir Sacchetta, ao comentar a organização de seu livro sobre cartazes, escreve: “criados e impressos no Brasil e em diversos países por artistas-militantes, na maioria anônimos, que trabalhavam em condições precárias, não poucas vezes clandestinamente (SACCHETTA, 2012, p.9)”. Sobre este aspecto, a filha de Virgínia, Rosa Artigas, comenta:

Nas sombras, Virgínia voltou a criar cartazes e desenhos para as campanhas de anistia aos presos políticos, contra a tortura e em prol do movimento feminista. Parte desse trabalho só foi conhecido recentemente, em publicações sobre a história da resistência ao regime militar no Brasil (ARTIGAS, 2019, p.15).

O anonimato em si não era um aspecto que garantisse seu caráter clandestino, sendo preciso considerar o teor de suas mensagens e as circunstâncias específicas da produção e circulação desses materiais. Dentre os cartazes de cunho contestatório, grande parte da produção do período é assinada por entidades políticas, mas a repressão era um fator que poderia inibir uma identificação de autoria mais específica.

No campo da comunicação, a produção de materiais de contestação política podem ser consideradas “mídias radicais”, a partir da definição de John D. H. Downing. De maneira resumida, o autor define essa produção como aquela que “expressa uma visão alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas” (Downing, 2004, p.21) e destaca que essa pode se referir a uma produção de pequena escala, como nos exemplos deste artigo.

Liz McQuinston (1993, 2015), pela perspectiva do design, chama de “gráficos de protesto social e político”¹, em tradução livre, uma ampla gama

1 Social and Political Protest Graphics no original. A mesma autora também usa o termo political graphics (Mcquinston, 1993), sempre com uma descrição dos tipos de artefatos

de produções visuais que remetem a artefatos semelhantes aos abordados por Downing. Uma característica que a autora aponta desse tipo de material é que ele é comumente efêmero em sua forma de circulação original. No entanto, tanto as imagens veiculadas pela imprensa em jornais e revistas, quanto nos cartazes, podem ter efeitos duradouros. São artefatos que tratam as questões do “presente”, do momento em que são veiculados originalmente, mas também uma visão de mundo, um posicionamento político que atravessa temporalidades aparentemente definidas. Dessa forma, imagens antibelicistas, com denúncias contra as injustiças sociais, violências e outros temas vinculados a uma questão ou acontecimento específico de um dado momento, podem ser apropriadas simbolicamente como algo relacionado ao tema geral.

No caso brasileiro, as imagens de contestação ao regime militar ajudaram a constituir uma alternativa ao imaginário da política hegemônica da época, uma disputa no campo da comunicação pelas visualidades que definiam o estado de exceção. Segundo Paulo Knauss (2013):

(...) em torno de imagens se afirmam formas de controle social que têm a visualidade como referência. O controle social implica não apenas restrições e interdições, mas também formas de promoção de imagens. A censura e a propaganda caminham muito perto uma da outra. Sempre que há imagens censuradas ou proibidas há igualmente imagens a serem difundidas (KANAUSS, 2013, p.61).

Um exemplo bastante evidente desse tipo de processo de reapropriação e ressignificação é o cartaz “Guerra nunca mais” com a ilustração de Käthe Kollwitz (1867- 1945). Ela foi a primeira mulher a ser aceita na Academia de Artes da Prússia, mas foi expulsa posteriormente pelo nazismo, em 1933. Suas obras foram proibidas de serem expostas na Alemanha, consideradas “degeneradas” pelo regime. No entanto, no mesmo ano, em 1933, foi realizada uma exposição das obras da artista no Brasil pelo Clube de Artistas Modernos (AMARAL, 1984, p.177). Podemos citar, como um dentre os diversos usos da ilustração de Kollwitz em movimentos pacifistas, o desenho sendo utilizado para a capa da Revista Fundamentos (figura 1), de março e abril de 1949, onde Virgínia também era ilustradora.

que ela quer discutir. Esse termo, porém, remete também aos materiais de propaganda hegemônicos ou oficiais.



FIGURA 1. Capa da revista Fundamentos, n. 9/10, mar.-abr. 1949, com ilustração de Käthe Kollwitz. Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq=&pagfis=651>)

Torres (2011), ao discutir o uso das gravuras na imprensa comunista dos anos 1940 e 1950, destaca a influência de Kollwitz e também a característica de usos da imagem de protesto em temporalidades e contextos diferentes:

Na arte gravurista, os traços gravados pela artista alemã Käthe Kollwitz são reverenciados pelas páginas de Fundamentos. A mesma revista sublinhava a importância deste recurso a partir do exemplo mexicano e chinês. No caso brasileiro, muitas foram confeccionadas nos Clubes de Gravuras e não feitas para os periódicos, mas, pelas temáticas sociais apresentadas, foram usadas nas páginas dos jornais (TORRES, 2011, p.1635).

Para pensarmos na obra de Virgínia Artigas, é possível recorrermos ao conceito de propaganda tradicional, mas também, especificamente, ao modelo do Agitprop (Agitação e Propaganda) leninista, pois a artista estava efetivamente vinculada ao Partido Comunista do Brasil (PCB)² desde o período Vargas. Reforça o argumento o fato de que grande parte de seus trabalhos nas artes gráficas, cartazes e ilustrações para periódicos, estarem relacionados com canais de comunicação do partido, que debatiam o tema claramente.

2 O primeiro PCB foi chamado de Partido Comunista do Brasil entre 1922 até 1961. O nome Partido Comunista Brasileiro foi adotado em 1961. Posteriormente, em 1962, o nome Partido Comunista do Brasil foi adotado por sua dissidência, com a sigla PCdoB.

Pelo menos no Brasil, pode-se dizer que essa produção contestava o regime hegemônico, sendo que o próprio partido foi declarado ilegal em diversos momentos da história do país, como no período da ditadura iniciada em 1964. Ou seja, se é questionável afirmar que o Agitprop e o Realismo Socialista eram um tipo de comunicação de contestação no seu país de origem, principalmente depois do período Czarista, aqui no Brasil essa possibilidade é bem mais plausível por conta do alinhamento político e pelo modelo econômico adotado nos governos autoritários locais.

Com bastante crítica à abordagem, Downing (2004, p.111) considera que o Agitprop possui um caráter manipulador e centrado em uma única direção ideológica, chamando este de modelo leninista. Ao apresentar de maneira simplificada o conceito, o autor define como um tipo de comunicação que une algo ligado a um momento específico e problema imediato (agitação) como forma de abordar um objetivo maior, estratégico, ligada a uma política de longo prazo (propaganda).

No caso da obra de Virgínia, se de fato é possível identificarmos a compreensão da importância da comunicação na promoção de um modelo alternativo de sociedade, este é um modelo de organização social que foi perseguido pelos meios oficiais e que circulou de maneira clandestina durante longos períodos da história.

Breve apresentação de Virgínia Artigas

Virgínia Camargo Artigas foi uma artista plástica, ilustradora e cartazista nascida em 27 de novembro de 1915 na cidade de São Carlos, interior do estado de São Paulo e falecida na capital do mesmo estado em 19 de setembro de 1990.

Em sua trajetória como artista plástica participou de diversas exposições no Brasil e no exterior. Dentre elas: exposição individual na Livraria Brasiliense (1944), Exhibition of Modern Brazilian Painting, na Royal Academy of Art em Londres (1944), Mostra Seis Novos (1946), 1º Salão Baiano de Belas Artes (1949) e XIII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos (1949) e Mostra Coletiva de Arte (1954), paralela à Conferência Latino-Americana de Mulheres e as exposições individuais na Galeria Azulão (1969 e 1977). Em 2018, houve uma exposição dedicada à artista na UNICAMP, intitulada “Nas madrugadas”, com algumas de suas pinturas, gravuras, ilustrações e cartazes.

Ela frequentou o curso livre da Escola de Belas Artes de São Paulo nos anos 1930 e em meados dos anos 1940 participou nos ateliês de artistas da

Família Artística Paulista³ e do Grupo Santa Helena. Atuou na criação do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. Durante sua formação teve contato com importantes artistas do modernismo brasileiro, como Alfredo Volpi, Fulvio Pennacchi, Clóvis Graciano, Francisco Rebolo e Mário Zanini, além do arquiteto Vilanova Artigas⁴, com quem se casou em 1943. Apesar dela ter se filiado apenas em 1945, ressalta-se que Virgínia já tinha contato com o PCB antes de conhecer Vilanova Artigas como uma das grandes influências na aproximação do arquiteto com o partido (BUZZAR, 1996, p.249; GABRIEL, 2003, p.118).

Um período muito difícil para a artista foi durante a ditadura iniciada em 1964, quando sua família é perseguida pelo regime. Seu marido foi afastado da docência e a família se exilou no Uruguai.

Sua militância política é notável desde o período do Estado Novo, sendo que sua produção artística frequentemente aborda temas ligados aos movimentos operários e feminista. Além dos trabalhos artísticos, ela escreveu para colunas de jornais e ajudava os militantes, acolhendo-os em sua casa quando perseguidos (ARTIGAS, 2019, p.260; HERMENEGILDO, 2021, p.97).

Seus trabalhos como ilustradora tiveram ampla circulação na imprensa comunista dos anos 1940 e 1950⁵, tais como nos periódicos Voz Operária, Imprensa Popular, Revista Cultural Fundamentos e o jornal Terra Livre, este último ligado aos movimentos dos trabalhadores do campo.

Rosa Artigas explica que “Virgínia transformou seu trabalho artístico em registro semelhante ao de um repórter/ilustrador dos movimentos de resistência popular (ARTIGAS, 2019, p.14)”. Segundo sua filha, sobre os anos 1950, “Com a militância e o trabalho de ilustração, a maior parte realizada em campo durante essa época, sua criação pessoal acabou ficando fora do circuito das galerias e do mercado de arte” (ARTIGAS, 2019, p.15).

- 3 Para uma listagem de artistas ligados ao Grupo Santa Helena e também da “Família Artística Paulista”, ambos os coletivos ligados à trajetória de Virgínia Artigas, recomenda-se a leitura do artigo de Flávio Motta (1971).
- 4 João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) foi um dos arquitetos mais importantes da história da arquitetura brasileira, conhecido pelos seus projetos e atividade docente na Faculdade de Arquitetura da USP, mas também pela sua atuação política no PCB, motivo principal da perseguição política que sofreu, sobretudo após o AI-5 em 1968.
- 5 Para um breve histórico dos principais periódicos ligados ao PCB deste período, recomenda-se a leitura do artigo “Novos Rumos: jornal do Partido Comunista Brasileiro”, de Jorge Ferreira (2013). Virgínia trabalhou em pelo menos dois periódicos oficiais do partido: o “Voz Operária” e “Imprensa Popular”, cujas controvérsias são apresentadas no artigo mencionado, mas que fogem do escopo deste trabalho.

Como exemplo desse processo, a figura 2 é um desenho em nanquim, que ilustra a repressão sobre os grevistas na Praça da Sé em março de 1953.

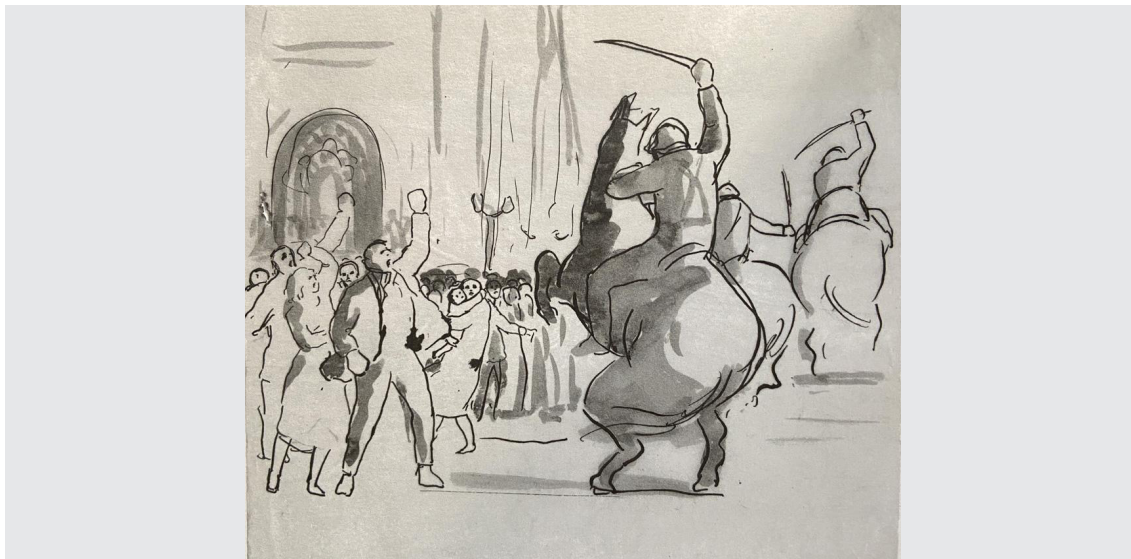


FIGURA 2. Desenho de Virgínia Artigas em nanquim, da série Greve Geral. 1953, 25x25cm. Fonte: Artigas, 2019, p.136.

Apesar da versatilidade de técnicas que a artista dominava, como escultura e pintura, nessa produção para a imprensa, Virgínia priorizava a produção de gravuras, que serviriam de maneira mais fácil como matrizes de impressão, tanto para os periódicos quanto para os cartazes. A característica de ser facilmente reproduzida era central para a proposta desses trabalhos, pois mantinha o ideal de uma criação de fácil difusão e com alcance popular. Neste sentido, seus trabalhos estavam alinhados com as práticas dos Clubes de Gravura dos anos 40 até meados dos anos 50⁶, que discutiam a democratização da arte e o potencial desse meio para o debate político engajado.

Ilustração para o periódico *Voz Operária*

O jornal *Voz Operária* era o periódico oficial do PCB no ano em que a ilustração de Virgínia referenciada foi publicada. Embora tenha sido fundado

6 Aqui me refiro aos Clubes de Gravura que tiveram intensa produção entre 1948 e 1956. Embora Virgínia estivesse em São Paulo e existissem outros clubes espalhados pelo Brasil, os mais famosos eram do Rio Grande do Sul, sobretudo das cidades de Bagé e Porto Alegre. 1956 marca um momento de incertezas por conta do xx Congresso do Partido Comunista, quando Nikita Krushev apresenta seu relato sobre o período Stalinista (AMARAL, 1984). Sobre a influência desse congresso nos periódicos comunistas da época e de novas aproximações teóricas nas organizações de esquerda, menos deterministas, recomenda-se o texto de José Antonio Segatto (1998).

em 1949 no Rio de Janeiro, o Voz Operária só se tornou o veículo oficial do partido a partir de 1952, quando o periódico A Classe Operária foi encerrado (MORAES, 1994). O jornal foi originalmente publicado entre 1949 e 1959, com o retorno de sua publicação em 1964, de forma clandestina (CARVALHO et al. 2011, p.102).

A escolha dessa ilustração (figura 3) para este artigo possui características que se destacam. Em primeiro lugar, a possibilidade de encontrarmos a reprodução de um rascunho da ilustração, publicado no livro de Rosa Artigas, onde podemos vislumbrar parte do processo de desenvolvimento do trabalho gráfico (figura 4). Além disso, a autora relata que o mesmo desenho foi utilizado como base para a criação de um cartaz, que aponta a diversidade de formas de circulação dessas imagens em diferentes suportes e contextos.



FIGURA 3. Página do periódico Voz Operária, contendo a ilustração de Virgínia Artigas como parte da campanha eleitoral. Fonte: Jornal Voz Operária, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1954. Hemeroteca Digital.

Em primeiro plano, observamos a representação de uma mulher, com os braços erguidos em protesto, segurando uma panela. Ao seu lado, outra mulher carrega uma criança no colo. Destacam-se essas duas figuras na composição, apontando a centralidade da participação das mulheres nesses movimentos sociais e a perspectiva da própria Virgínia nesse debate, que comumente destaca a figura feminina em seus desenhos. Completam as figuras em destaque na ilustração uma pessoa que carrega um estandarte com os dizeres “Pela emancipação nacional”. Ao fundo, observamos uma grande manifestação, que não conseguimos ver o fim.

A imagem foi originalmente concebida para ser utilizada em um cartaz para o movimento das Panelas Vazias, de 1953, em um contexto de grande

crise econômica no país. O destaque para as figuras femininas é condizente com a centralidade do movimento feminino nas ações, dedicado ao combate à carestia, a favor do aumento dos salários e o direito à convocação de comícios nas portas das fábricas.

O grande evento desse movimento foi a organização da marcha contra a carestia, que foi muito relevante para a classe trabalhadora paulista mas com influência em todo o país, sendo considerado um marco para outros movimentos que vieram em seguida. Destaca-se a “Greve dos Trezentos Mil”, que deu grande visibilidade para a organização trabalhadora e gerou desdobramentos importantes no segundo governo Vargas (1951-1954). Para um resumo desse momento, citamos Heloisa Starling e Lilia Schwarcz:

Em 18 de março de 1953, cerca de 60 mil trabalhadores paulistas transformaram a insatisfação em ação e saíram, em passeata, da praça da Sé em direção à sede do Executivo estadual — o palacete Campos Elíseos, no centro. A Marcha das Panelas Vazias, contra a carestia e por aumento de salários, era só o começo: dez dias depois, a cidade parou e Vargas acabou convencido de vez de que os operários estavam falando sério. A Greve dos Trezentos Mil durou quase um mês e foi coordenada pelos cinco maiores sindicatos de São Paulo: têxtil, metalúrgico, gráficos, vidraceiros e marceneiros. Os grevistas conquistaram um aumento, em média, de 32% no salário, e sua forma de mobilização serviu de modelo para o movimento operário em todo o país, pelo menos até 1964. A greve transbordou para a sociedade, recebeu o apoio dos estudantes e permitiu aos trabalhadores não apenas construir sua primeira intersindical — a união de sindicatos de diferentes categorias com o objetivo de atuar politicamente, o que era proibido pela legislação — como avançar rapidamente para o formato de uma central sindical. No fim da greve, o recém-criado Pacto de Unidade Intersindical contava com mais de cem sindicatos filiados, só em São Paulo (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.404).

Artigas (2019, p.127) comenta que o cartaz do movimento Panelas Vazias foi “impresso aos milhares, em papel jornal, e espalhados por toda a cidade”. O rascunho foi feito em nanquim e no tamanho 35x50cm (figura 4). Podemos observar que o texto original do rascunho foi trocado para a publicação no periódico, adaptado para vincular o movimento social pela carestia em materiais de campanha eleitoral. Além disso, a imagem está espolhada no impresso, com vários ajustes nos traços do desenho, provavelmente porque o rascunho deve ter sido utilizado como base para uma gravura.



FIGURA 4. Rascunho para cartaz de Virgínia Artigas, 1953. Fonte: Rosa Artigas (2019, p.129).

Segundo a autora, a imagem foi utilizada também para folhetos e filipetas de candidatos no ano seguinte, que se vincularam aos movimentos contra a carestia e criticavam a influência dos grandes organismos financeiros internacionais, como o Banco Mundial, e demais interesses políticos do alinhamento do Brasil com os Estados Unidos da América durante a Guerra Fria.

A ilustração no *Voz Operária*, nesta edição de 11 de setembro de 1954, foi utilizada em um “suplemento eleitoral” do jornal. Logo acima do desenho lemos “Contra a carestia votai nos candidatos da panela vazia”, dando indícios da importância desta imagem, utilizada nos cartazes para a marcha e da influência das ações do movimento social do ano anterior. Onde se lia “abaixo a carestia” no rascunho do cartaz, lemos no periódico “pela emancipação nacional” com faixas ao fundo “pelas liberdades” e “pela paz” (figura 3), todos lemas recorrentes do PCB no período.

Ano Internacional da Mulher 1975

No livro *Os cartazes desta história*, organizado por Vladimir Sacchetta (2012), foram identificados dois cartazes de Virgínia Artigas produzidos para o “Ano Internacional da Mulher”, em 1975⁷. Esses cartazes, que apontaram primeiramente a atividade de Virgínia para a presente pesquisa, são

7 O livro organizado por Vladimir Sacchetta reúne reproduções de cartazes de diversas coleções, mas esses dois exemplos especificamente são do Cedem (Centro de Documentação e Memória da UNESP).

importantes para discutirmos o golpe militar de 1964, que deu início aos 21 anos da ditadura mais recente em nossa história.

Sob o governo do ditador General Ernesto Geisel, que assumiu a presidência no ano anterior, a escolha de 1975 pela ONU (Organização das Nações Unidas) coincidiu com a intensificação dos movimentos sociais pela anistia no Brasil. Podemos citar dentre algumas das questões importantes no contexto da época a reação social pelo colapso econômico de 1973, marcando definitivamente o fim do breve “milagre econômico”, a condenação do país pelas práticas de tortura e repressão no Tribunal Russel II⁸, realizado entre 1974 e 1976, e os desdobramentos do assassinato, pela ditadura militar, do jornalista Vladimir Herzog em 25 de outubro de 1975.

A realização das atividades do ano internacional da mulher, ajudou a dar mais visibilidade para os problemas no país e enfatizar a participação feminina nos movimentos sociais, inclusive no âmbito internacional. A criação do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) ocorreu no mesmo ano em São Paulo, com caráter nacional. Dentre as organizadoras, destaca-se o nome de Therezinha Zerbini, advogada e “conhecida subversiva” (DUARTE, 2009, p.51). Com bastante cautela, diante da repressão da época, o MFPA foi registrado no Cartório Medeiros, em São Paulo, como entidade civil “isenta de fins políticos, religiosos e ideológicos ou lucrativos” sob pretexto de ser um tema humanitário. O MFPA é considerado a primeira entidade legalmente constituída de oposição ao regime militar (DEL PORTO, 2009). Segundo Ana Rita Fonteles Duarte (2009, p.41):

O marco da empreitada é a participação de Therezinha Zerbini, na Conferência Internacional da Mulher, no México, em 23 de junho de 1975, única brasileira a participar da Tribuna Livre. Era uma chance única de introduzir o debate sobre a anistia diante de público de cinco mil mulheres de todo o mundo, com ampla cobertura da imprensa internacional. (...) O resultado da intervenção foi a inclusão de anistia no documento final do encontro, em que 16 itens propõem mudanças e exigem soluções para a libertação feminina e política da mulher latino-americana.

Neste contexto, o cartaz que celebra o “Ano Internacional da Mulher” é, na prática, um cartaz de oposição política ao estado de exceção e aponta novamente a importância fundamental das mulheres nos movimentos sociais

8 Apesar das limitações do ponto de vista legal, tanto a realização do Tribunal Russel II, quanto a mobilização da Anistia Internacional, foram importantes para que o governo ditatorial brasileiro da época tentasse formular estratégias para lidar com a repercussão internacional das denúncias sobre as condições dos direitos humanos no Brasil (FICO, 2001, p.201-202).

de resistência. Este aspecto é atestado pela fundação MFPA e sua ligação com o Ano Internacional da Mulher, promovendo diretamente mobilizações políticas pela anistia, sendo que propiciou um espaço com grande visibilidade para o tema da perseguição política no país.

Sobre a relação entre pautas específicas dos movimentos feministas e as lutas contra o regime, segundo Maria Lygia Quartim de Moraes:

Uma das dimensões mais relevantes do movimento feminista no Brasil foi ter contribuído para a construção de uma nova experiência de cidadania, forjada na prática da reivindicação na arena pública. Sem jamais abdicar de suas “questões específicas” — aborto, direitos da maternidade, igualdade salarial, etc. — o movimento mulheres, tal como aconteceu na ditadura Vargas, foi o primeiro a levantar a bandeira da anistia política, atuando em conjunção com as demais forças e movimentos que compunham a oposição à ditadura militar instaurada em 1964. Mais do que isso, foi uma das forças que inovaram o campo das lutas sociais e renovaram as práticas políticas. O movimento feminista, desde seu início, aparece comprometido com a luta pelas “liberdades democráticas” e com a luta pela anistia (MORAES, 2017, p.216).

Em um dos cartazes desenvolvidos por Virgínia Artigas, apresentado na figura 5, observamos uma mulher sentada ao chão, com cabelos presos e pés descalços. Segura um pássaro em uma das mãos e um ramo com duas flores na outra. A presença do pássaro é recorrente nos materiais gráficos com temática similar. A pomba, desenhada de maneira estilizada em conjunto com um sinal de igual e o símbolo de vênus, foi utilizada como emblema oficial da ONU para o Ano Internacional da Mulher (figura 6), criado pela designer norte-americana Valerie Pettis. O emblema oficial não aparece nesse cartaz, mas a presença do pássaro e as duas faixas no vestido estabelecem estes vínculos visuais, sendo que o símbolo de vênus pode ser substituído pela própria imagem da mulher.

Logo abaixo do desenho da mulher, a composição do texto é feita em letras com um desenho que mantém as características manuais, combinando com a técnica de xilogravura, destaca o ano “1975” em uma linha e na outra “ANO INTERNACIONAL DA MULHER”, com todas as letras em caixa alta, apesar da letra “T” possuir um desenho de caixa baixa, privilegiando a harmonia compositiva, e com menor destaque ao pronome “da”, que está com um tamanho reduzido.



FIGURA 5. Cartaz de Virgínia Artigas para o “Ano Internacional da Mulher “ com figura sentada, 1975. Fonte: SACCHETTA, 2012, p.134.

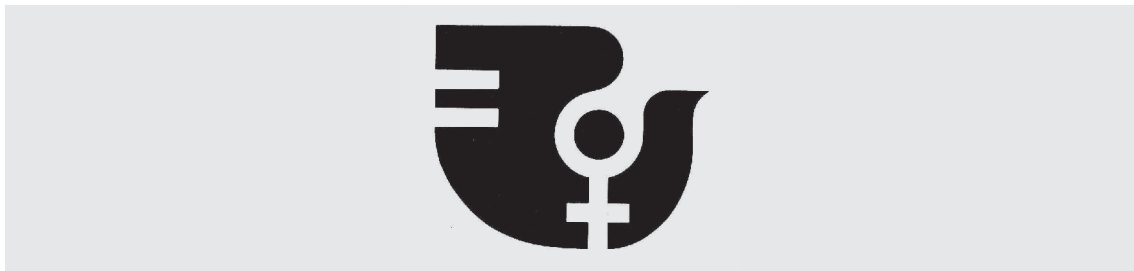


FIGURA 6. Emblema da ONU para o Ano Internacional da Mulher. FONTE: <https://digitalcommons.hollins.edu/>

O cartaz da figura 7 apresenta praticamente os mesmos elementos do cartaz anterior. A mulher, no entanto, está em pé, olhando diretamente para frente, como se estivesse nos encarando. A padronagem da roupa não apresenta mais as duas faixas claramente separadas, que no outro cartaz nos faz lembrar o sinal de igual e ela carrega um ramo com apenas uma flor.

A composição do texto deixa o “1975” no lado esquerdo e o “ano internacional da mulher”, escrito em caixa baixa, é diagramado em quatro linhas, dando destaque para a palavra “mulher”, escrito em tamanho maior. A separação da palavra “internacional” em duas linhas apresenta uma leitura que gera alguma ambiguidade, pois sem o hífen, deixa a leitura da palavra “nacional” sozinha.

Ambos os cartazes utilizam a técnica de gravura, mais especificamente a xilogravura. Chico Homem de Melo, no ensaio “A gráfica da Ação”, publicado no livro “Os cartazes desta história” (SACCHETTA, 2012, p.250), aponta

que a proposta se aproxima da linguagem popular, com uma “dicção nacional”, ao ter características comuns ao cordel nordestino.

Ainda que seja possível reconhecer aspectos dessa linguagem visual na produção de artistas de outros países, como em gravuras que exploram traços estilizados expressivos, em diálogo com uma produção gráfica popular, essa aproximação com uma linguagem visual reconhecível é pertinente para refletirmos sobre a escolha estilística nesses cartazes, que demonstra uma abordagem bem distinta do que observamos em suas ilustrações para periódicos, onde seu trabalhos possuíam traços mais realistas.

Com o mesmo tema geral, o Ano Internacional da Mulher, várias imagens foram produzidas em diversos países do mundo, mas no Brasil, serviria também para trazer visibilidade para os movimentos sociais de resistência à ditadura.



FIGURA 7. Cartaz de Virgínia Artigas para o Ano Internacional da Mulher, 1975. FONTE: SACCHETTA, 2012, p.134.



FIGURA 8. Material impresso com desenho de Virgínia Artigas. Fonte: SACCHETTA, 2012, p.134.

Na figura 8, por exemplo, a mesma imagem do cartaz, aparentemente é utilizada em um cartão postal⁹. O texto principal em português é substituído por uma nova redação em alemão e a composição tipográfica usada é feita com letras sem serifas e condensadas no texto principal. Lemos em destaque “8. März Internationaler Frauentag” e em sua base, com letras menores, lemos “Demokratische Fraueninitiative”. Em tradução livre, “8 de março Dia Internacional da Mulher” e na base “Iniciativa democrática das mulheres”, este último foi uma organização socialista e feminista alemã, conhecido pela sigla DFI, criado em 1976, após o Ano Internacional da Mulher.

Por este motivo infere-se que o desenho da gravura original continuou circulando depois de 1975, em outros países, como parte de um movimento internacional que mobilizava a militância feminina e também as denúncias do que ocorria no Brasil.

Considerações

Embora reconhecida como artista plástica, os textos encontrados nesta pesquisa, salientam seus trabalhos como artista gráfica, através de suas ilustrações e cartazes. As imagens que expõem e denunciam um contexto de embate e negociação com a propaganda hegemônica do Estado fazem parte da constituição da linguagem gráfica de contestação política, mas também são importantes temas de pesquisa para a investigação da produção em Design

9 No livro de Sacchetta (2012, p.134) não há indicação das dimensões desse material gráfico. A reprodução mostra sinais de carimbos em uma escala que sugere um tamanho reduzido. Para a o intuito deste artigo, interessa sobretudo a utilização da imagem em um contexto internacional.

no Brasil de maneira geral. Parte desse material se perdeu para sempre, descartados ou pela deterioração do tempo, mas também por rotinas de buscas e destruição de materiais “subversivos” nos períodos de intensa repressão.

Neste momento, 60 anos depois do Golpe de 1964, é importante contestar os que insistem em negar a gravidade das violências e restrições da época, e também as consequências nefastas do período, que são sentidas até hoje. A produção de Virgínia pode ser considerada de contestação em um sentido amplo das lutas sociais, mas é também um exemplo desse período que enfatiza particularmente a presença de mulheres em contextos de resistência.

Considera-se que ainda existe um amplo espaço para pesquisas sistemáticas sobre a artista gráfica, assim como as relações entre a produção de peças gráficas dos anos de chumbo com a de outros períodos da história do Brasil.

Referências

AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.

ARTIGAS, Rosa. **Virgínia Artigas:** histórias de arte e política. São Paulo: Terceiro Nome, 2019.

ARTIGAS, Virgínia. Página do facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/artigasvirginia>> Data de acesso: 22 de junho de 2024.

BUZZAR, Miguel Antonio. **João Batista Vilanova Artigas.** Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira - 1938-1967. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-03082022-145030/publico/Buzzar_Miguel_Antonio_ME_1996.pdf> Data de acesso: 09 de maio de 2024.

DEL PORTO, Fabíola Brigante. A luta pela anistia no regime militar brasileiro: A constituição da sociedade civil e a construção da cidadania. **Revista Perseu**. n.3, ano 3. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009. p. 43-72. Disponível em <<http://www.fpabramo.org.br/csbnovo/perseu-3.html>> Acesso em: 22 de junho de 2024.

DOWNING, John D. H. **Mídia radical.** Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Memórias em disputa e jogos de gênero:** o Movimento Feminino pela Anistia no Ceará (1976-1979). Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro

de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/93387>> Acesso em: 11 jun. 2024.

_____. O Movimento Feminino pela Anistia na luta contra a ditadura no Brasil: entrevista com Therezinha Zerbini. **Revista Estudos Feministas**, vol. 27, Jan. 2019, p. e53564. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ref/a/6GQG39TQJ9GphDCjpTs9Zjz/#>> Acesso em: 11 jun. 2024.

FERREIRA, J. Novos Rumos: jornal do Partido Comunista Brasileiro. **Locus: Revista de História**, [S. l.], v. 19, n. 2, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20743>. Acesso em: 11 jun. 2024.

FICO, Carlos. **Como eles agiam**. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Reinventando o otimismo**. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. 2a ed. Rio de Janeiro: FGV editora, 2024

FUKUSHIMA, Kando; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro . Anistia em imagens: cartazes dos movimentos pela anistia no Brasil. In **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**, v. 7 n. 1, jun. 2019. Acesso em 09 de maio de 2024.

GABRIEL, Marcos Faccioli. **Vilanova Artigas**. Uma Poética Traduzida. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2003. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-21092022-162231/publico/Gabriel_Marcos_mestrado_v1.pdf>.Data de acesso: 09 de maio de 2024.

HERMENEGILDO Júnior, Gabriela. **Renina Katz e Virgínia Artigas**. Gravuras políticas na imprensa comunista. 2021. 134p. Dissertação (mestrado em artes visuais). Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2021. Disponível em < <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/21015>>. Data de acesso: 09 de maio de 2024.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico**. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KNAUSS, Paulo. Arte e política: Imagem e cultura visual. In FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs). **História e arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013.

McQUINSTON, Liz. **Graphic Agitation**. Social and political graphics since the sixties. London: Phaidon Press, 1993.

MORAES, Dênis de. **O Imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947 – 1953)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. Cidadania e a luta pelos direitos da mulher. In MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Marxismo, psicanálise e o feminismo brasileiro: tomo II**. Coleção Trajetória, 9. Campinas: Ifch/Unicamp, 2017. p. 209-234.

MOTTA, Flávio L. A Família Artística Paulista. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, Brasil, n. 10, p. 137–175, 1971. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i10p137-175. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69728>.. Acesso em: 10 maio de 2024.

CARVALHO, Ricardo; ROIO, José Luiz del; SACCHETTA, Vladimir; OLIVEIRA, José Maurício de (orgs.). **As capas desta história**. A imprensa alternativa, clandestina e no exílio, no período 1964-1979 (do golpe à Anistia). São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2011.

SACCHETTA, Vladimir (org.). SACCHETTA, Vladimir; ROIO, José Luiz del; CARVALHO, Ricardo (organizadores). **Os cartazes desta história: história: memória gráfica da resistência à ditadura e da redemocratização (1964-1985)**. São Paulo: Instituto Herzog; Escrituras, 2012

SEGATTO, José Antonio. A presença de Gramsci na política brasileira. In **Gramsci: A vitalidade de um pensamento**. AGGIO, Alberto (Org.). São Paulo: Editora da Unesp, 1998. p.177-184.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TAVARES, Rodrigo Rodriguez. **Desenhando a Revolução: a luta de imagens na imprensa comunista (1945-1964)**. 2009. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/T.8.2010.tde-26042010-155526. Acesso em: 2024-06-12.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História Do Feminismo No Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

TORRES, Juliana de la. A gravura como recurso visual na imprensa comunista brasileira (1945/1957). **III Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Londrina. maio, 2011. Disponível em < <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Juliana%20Dela%20Torres.pdf> > Data de acesso: 09 de maio de 2024.

Como referenciar

FUKUSHIMA, Kando. Virgínia Artigas, artista gráfica. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, pp. 66-87, jan./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.87145>



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 19/11/2024 | Aceito em 21/11/2024