

UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE VERA DE FIGUEIREDO DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA (ANOS 1970)

AN INSIGHT INTO VERA DE FIGUEIREDO'S ARTISTIC PRODUCTION DURING THE BRAZILIAN CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP (1970S)



<https://doi.org/10.22228/rtf.v17i1.1355>

Alcilene Cavalcante Oliveira



Universidade Federal de Goiás



Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4263-4090>



E-mail: alcilenecavalcante@ufg.br

Resumo: Neste artigo, aborda-se a relação entre o cinema e outras artes, por meio da trajetória artística de Vera de Figueiredo (1934 – 2024), nos anos 1970. Mostra-se que a arquiteta carioca, que se tornou artista visual e cineasta, desafiou o cânone masculinista das artes, a censura da ditadura civil-militar brasileira e resistiu às tentativas de invisibilização e de silenciamento de suas obras.

Palavras-chaves: Cinema de mulheres; mulheres artistas; ditadura civil-militar

Abstract: This article discusses the relationship between cinema and other arts through the artistic trajectory of Vera de Figueiredo (1934 – 2024) in the 1970s. It demonstrates how an architect from Rio de Janeiro who became a visual artist and filmmaker challenged the masculinist canon of the arts, the censorship of the Brazilian civil-military dictatorship and resisted attempts to make her works invisible and silence.

Keywords: Women's cinema; women artists; civil-military dictatorship

O caráter artístico do cinema e a relação entre o cinema e outras artes configuraram tema de teorias e da crítica do cinema, desde as primeiras décadas do século XX, quando já se debatiam sobre as aproximações entre a arte do espetáculo, da indústria cultural, e as diversas linguagens artísticas – fotografia, teatro, pintura, literatura, música, performance ... –; a ponto de o cinema passar a ser designado como a *sétima arte*¹. Mais recentemente, diferentes estudos, ao considerarem a ambivalência do cinema, enfatizam a complexidade dessa relação, ensejada na expressão “cinema e seus outros”.²

A produção artística da cineasta carioca Vera de Figueiredo (1934 – 2024), que se inicia nos anos 1960, mantendo-se potente nos dias atuais, é emblemática da relação

¹ XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

² BAMBOZZI, Lucas; PORTUGAL, Demétrio (orgs). *Cinema e seus outros: manifestações expandidas do audiovisual*. São Paulo: AVXLab, 2019.

intrínseca entre o cinema e as outras artes.³ Contudo, a sua obra, nessa chave, é ainda pouco analisada, mesmo tendo a sua trilogia cinematográfica feminista (*Feminino Plural* (1976); *Samba da criação do mundo* (1978); *Amazônia como metáfora* (1992)) se tornado objeto de visionamento nos últimos anos.⁴

Enfatizamos, então, neste artigo, a produção artística de Vera de Figueiredo, especialmente relativa às artes visuais (anteriormente, denominadas artes plásticas) e de composição musical, que pouca atenção recebeu da crítica e de estudos acadêmicos. Buscamos, com isso, recuperar tal produção da cineasta e mostrar como a sua arte guardou forte relação com aspectos da cultura popular dos anos 1970, o que atravessou, inclusive, a sua produção cinematográfica.

Entre os trabalhos de artes plásticas e de audiovisual que Vera realizou nos anos 1970 – para estabelecer um recorte em sua trajetória –, abordaremos, neste artigo, as instalações *Visite o Inferno e encontre você*⁵, montada na 12^o Bienal Internacional de São Paulo, em 1973, e *Escada abaixo ao baú das profundas emoções*⁶, montada no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, em 1974. Já no cinema, enfocaremos os longas-metragens, de ficção, *Feminino Plural*⁷ (1976) e *Samba da criação do mundo*⁸ (1979).

A historiografia descobre as mulheres artistas brasileiras

Antes de enfocarmos a arte visual de Vera de Figueiredo, faz-se necessário assinalar que a cineasta se insere em um conjunto de nove mulheres que realizou longas-metragens, de ficção, no Brasil, nos anos 1970.⁹ Contudo, somente nas últimas duas décadas tem se

³ Vera de Figueiredo faleceu em 08 de junho de 2024, quase um mês antes de completar 90 anos de idade (06 de julho de 2024). Cineasta, arquiteta, urbanista, designer e artista plástica, Vera realizou projetos *multimídia* (VF produções). Já no verbete da *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, ela é classificada como *artista visual*.

⁴ CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla. *Feminino Plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970*. In: Bragança, Maurício; TEDESCO, Marina. (Org.). *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013, pp. 134-152. CAVALCANTE, Alcilene. *Cinema e memória: 1968 e o "cinema de mulheres" no Brasil (1968-1976)* In: MANINI, Miriam Paula (*in memoriam*); OLIVEIRA, Eliane Braga de; GOMES, Ana Lucia de Abreu (orgs). *Imagem, informação e memória: abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022, pp. 68-85.

⁵ *Visite o Inferno e encontre você*, (1973)

⁶ *Escada abaixo ao baú das profundas emoções* (1974)

⁷ *Feminino Plural*, dir. Vera de Figueiredo, 35 mm, cor, 80 min, 1976.

⁸ *Samba da criação do mundo*, Vera de Figueiredo, 35mm, cor, 93min,, 1978

⁹ A lista dos longas-metragens de ficção realizados por mulheres, nos anos 1970, é a seguinte: *O segredo da Rosa*, de Vanja O rico (1973); *Mestiça*, de Lenita Perroy (1973); *Os homens que eu tive*, de Tereza Trautman, recentemente liberado pela censura com o título *Os homens e Eu* (1973); *Encarnação*, de Rose Iacreta (1974); *Femirlino Plural*, de Vera de Figueiredo (1976); *Marcados para viver*, de Maria do Rosário (1976); *Cristais de Sangue*, de Luna Alkaly (1976); *Mar de Rosas*, de Ana Carolina (1977); *A mulher que põe a pomba no ar*, de Rosangela Maldonado (1977); e *Samba da criação do mundo*, de Vera de Figueiredo (1978). Sobre tais cineastas, ver: MUNERATO, E.; OLIVEIRA, M. H. D. "As musas da matinê". In: BRUSCHINI, M. C.; ROSEMBERG, F. (orgs). *Vivência: História, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 59-82. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Quase Catálogo 1:*

produzido, de maneira sistematizada, estudos sobre o cinema realizado por mulheres no Brasil, permitindo a recuperação desses nomes, inclusive de Figueiredo, e a análise de suas obras, em circuitos acadêmico e cultural brasileiros.

É possível assinalar que, retomando os estudos precursores publicados na década de 1980¹⁰, tem havido um verdadeiro trabalho arqueológico, no âmbito das Humanidades, compreendendo, evidentemente, as Artes, para recuperar cineastas e suas obras, bem como analisá-las e promover a divulgação dessa produção cultural e artística de mulheres no país, observando seus repertórios e estéticas, além das intervenções subjetivas e políticas que ofereceram através de seus artefatos audiovisuais.¹¹

Trata-se de um movimento semelhante àquele dos idos de 1980, no Brasil, em que pesquisadoras da Literatura desbravaram o campo da produção literária, recuperando a autoria feminina ou que, na disciplina História, direcionando o olhar para os sujeitos que se encontravam às margens dos estudos históricos, historiadoras fizeram aparecer as mulheres silenciadas e invisibilizadas de diferentes períodos da História – consolidando, assim, o campo da História das mulheres e das relações de gênero, nas décadas seguintes.¹²

Contudo, se no final dos anos 2000, no Brasil, as pesquisas sobre filmes de cineastas brasileiras, do período de transição política (anos 1970 e 1980), no âmbito da disciplina História, não ultrapassavam meia dúzia de dissertações e teses, voltadas para a temática das relações de gênero e cinema, ou sobre a autoria feminina no cinema, e/ou sobre mulheres no cinema – diferentes designações que remetem às cinematografias realizadas por mulheres –, os trabalhos, desde então, passaram a pulular, conforme mencionado acima.¹³

Os simpósios de História e Cinema, no âmbito dos Encontros da Associação Nacional de Professores e Pesquisadores de História (ANPUH), trouxeram diferentes comunicações sobre cineastas brasileiras ou sobre seus filmes, indicando as pesquisas em

realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988). Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS/Secretaria do Estado de Cultura; FUNARJ, 1989.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ TEIXEIRA, Inês A. Castro; LOPES, José de S. M. *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005. BRAGANÇA, Maurício; TEDESCO, Marina. (orgs.) *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013. HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (Orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, Papirus, 2017. CAVALCANTE, Alcilene (org.). Dossiê: História, Cinema e Gênero: intersecções em telas. *História Revista*, v.23, nº1, 2018. LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila (orgs.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 s 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

¹² SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das relações de gênero. In: *Revista Brasileira de História – Órgão Oficial da Associação Nacional de História*. São Paulo, ANPUH, vol. 27, nº 54, jul.-dez., pp. 281-302, 2007.

¹³ É preciso, no entanto, chamar a atenção para o fato de que abordar a produção cultural realizada por mulheres, a autoria feminina, não significa sustentar concepções quanto a essencialismos, mas demarcar o caráter político e excludente no que tange ao segmento feminino da sociedade (GRANT, Catherine. Secret Agents: Feminist Theories of Women's Film Authorship'. *Feminist Theory*, vol. 2, nº. 1, pp. 113-130, April 2001).

andamento sobre o tema. Simpósios temáticos sobre autoria feminina no cinema foram realizados no âmbito de Encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Reitera-se, então, que, nesse movimento, publicações de dossiês temáticos e de coletâneas especificamente sobre as cinematografias realizadas por mulheres foram, igualmente, lançados na segunda década do século XXI.¹⁴

Essa profusão de estudos sobre as filmografias de cineastas brasileiras é, indubitavelmente, tributária dos feminismos e dos estudos de gênero, o que se verifica, também, em relação à produção artística de mulheres, relativa, especificamente, às artes visuais. Nesses termos, Luana Tvardovskas, partindo de diferentes teorias feministas das artes, assinalou:

Perspectivas feministas vêm desconstruir esses discursos estabelecidos, como a afirmação de que a própria esfera da criatividade é um atributo masculino e de onde tradicionalmente se conclui que o termo artista se refere diretamente a um homem.¹⁵

Ainda nessa chave, de reconhecimentos da potencialidade criativa e artística de mulheres, Karla Holanda discute a naturalização da invisibilização das mulheres cineastas no Brasil, por meio de um cânone masculinista, que assegurava para si privilégios. Dialogando com o ensaio já clássico da historiadora da arte estadunidense, Linda Nochlin, intitulado *Why have there been no great female artists?*, de 1971, Holanda sustenta que se a recuperação das cineastas brasileiras para a História do Cinema cumpre papel fundamental, buscar a grandeza de suas obras – em comparação com aquelas realizadas por homens –, significa cair na armadilha de um esquema que, ao operar com critérios de grandeza e de genialidade – desconsiderando as condições materiais de realização, ancoradas em marcadores de classe, gênero e raça – leva à continuidade da hierarquização e da subalternização. A autora defende, então, “novos paradigmas que permitam o convívio da diversidade, da pluralidade e diferenças. O que se pretende é o direito à visibilidade, o direito de ser (...)”.¹⁶

Nesses termos, partimos, neste artigo, efetivamente da obra mencionada de Vera de Figueiredo, dos anos 1970, com o propósito de destacar como a relação entre cinema e outras artes se engendram em sua produção artística.

¹⁴ As referências de tais publicações constam na nota 11.

¹⁵ TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Teoria e crítica feminista nas artes visuais. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011, p. 3.

¹⁶ HOLANDA, Karla. Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil? *Cadernos Pagu* (60), 2020, p.15.

A arquiteta se fez artista plástica e cineasta

A aproximação de Vera de Figueiredo com o cinema ocorreu, inicialmente, por meio das artes – ou de outras artes. Em 1967, exercendo profissionalmente a arquitetura e o urbanismo, inseriu-se na equipe de realização do filme *Garota de Ipanema*, de Leon Hirshman, passando a colaborar com o diretor de arte, Marcos Flacksman, e desenhando o figurino da protagonista.

Paralelamente, naquele contexto de ditadura civil-militar, pós-1964, em que intelectuais e artistas voltavam-se para o “povo”, isto é para aspectos da cultura popular¹⁷, Vera, que já trabalhava como urbanista em Nova Iguaçu, região metropolitana do estado da Guanabara – Baixada Fluminense –, entrava em contato com a população que em lá vivia, oriunda de diferentes cidades brasileiras, etnias, e culturas, o que impactou sobremaneira a sua concepção de mundo e visão artística, conforme ela própria assinalou em entrevista à *Revista Nacional*, em 1981.¹⁸ A partir dessa experiência, Figueiredo elaborou o ensaio artístico intitulado *Alma do povo*.¹⁹

As poucas informações sobre esse projeto localizam-se na referida entrevista. O trecho abaixo é esclarecedor, contudo, quanto às temáticas que atravessaram tal ensaio, conforme segue:

Juntei tudo o que tinha na cabeça e me deixei intuir... depois de algum tempo surgia um método para pesquisar o que chamei *Alma do povo*: o mergulho no inconsciente coletivo: no lazer, nas artes populares, nos mitos, nos hábitos descondicionados, na religião. A Umbanda, as Escolas de Samba, a observação de certos símbolos começaram por me dar o entendimento do brasileiro, me explicando o comportamento social – do popular ao sofisticado intelectual (inclusive) – político, econômico, corrupto e promíscuo, gerador e conseqüente da primeira experiência para formação da raça global, que daqui há tempos habitará todo o mundo...²⁰

A matéria ainda acrescenta a relevância que, a partir do *Alma do Povo*, a cultura popular e a mulher – “desidentificando-a como o outro” – passaram a receber nos trabalhos de cinema e de artes de Vera de Figueiredo²¹. Embora não se tenha localizado informações sobre o formato daquele ensaio artístico, além daquilo que consta da entrevista à *Revista Nacional*, o site *VF produções*, produtora da Vera de Figueiredo,

¹⁷ Sobre o tema dos cineastas e a relação com o “povo”, ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000. NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira (1964-1985) – Ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017.

¹⁸ Descobrimto do Brasil... e de mim mesma. Depoimento de Vera de Figueiredo. *Revista Nacional*, 1981. Acervo do Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da UFRJ.

¹⁹ Ibidem. VF Produções - <http://www.vf-prod.com/> Acesso em: 13 de jan. de 2024

²⁰ Ibidem.

²¹ Idem.

indica que esse projeto, de 1969, foi interdito no país, seguindo, todavia, para exposições nos Estados Unidos e na Europa, onde obteve boa receptividade.

Ao voltar para o Rio de Janeiro, a artista decidiu “se expressar em linguagem simbólica, o que não era possível dizer em linguagem objetiva naquele momento”. Nesses termos, ela adaptou o conceito que empregara em seu ensaio interdito “para objetos, estandartes, panos pendurados, xales, instalações e filmes Super-8”.²² Nesse movimento, realizou trabalhos artísticos sobre a temática do carnaval como, por exemplo, a exposição *Estandartes*, de 1972 e de 1973, na qual empregou a mão de obra de bordadeiras de escolas de samba, do Rio de Janeiro, e fez um curta, em Super-8, sobre tais símbolos carnavalescos. Tais obras percorreram algumas cidades brasileiras e outras do exterior.²³

Além disso, Vera de Figueiredo realizou duas obras ambientais, sendo uma delas para a 12ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1973. Saliente-se que aquele espaço artístico não configurava apenas *locus* das principais tendências das artes internacionais; indicava, isto sim, a relação intrínseca entre arte e política. Tanto é assim que, desde 1969, por ocasião do lançamento do dossiê *Non à la Biennale de São Paulo* – um manifesto resultante da articulação de artistas e intelectuais, que denunciavam os crimes da ditadura civil-militar brasileira, opondo-se a colaborar com a “cultura oficial” do governo militar, ao participar da Bienal daquele ano –, artistas daquele circuito ficaram ainda mais sob o controle do aparato repressivo e de censura.²⁴

Os governos militares e seus apoiadores civis defendiam “que a arte deveria permanecer dissociada da política” e, como tal, censuravam aquelas obras e artistas que não seguissem tal preceito, ao menos aos olhos dos agentes do Estado.²⁵ Caso emblemático dessa tendência foi o comentário dos policiais que apreenderam a obra de Lincoln Volpini Spolaor, no IV Salão Global, em 1976: “recomendaram a ele que produzisse a partir de então uma ‘arte pura’, do contrário poderia ‘se arrepender amargamente’”.²⁶

Em análise desse caso, em 1978, por ocasião do julgamento do artista e da comissão julgadora que havia selecionado a obra, Caroline Schroeder apurou a continuidade do cerceamento e da interdição da criação artística, promovidos pela ditadura civil-militar, destacando um trecho de Frederico Moraes sobre o assunto, que chamava a atenção para o impedimento quanto ao “livre

²² VF Produções - <http://www.vf-prod.com/> Acesso em: 13 de jan. de 2024.

²³ *Estandartes* (1972/73) obteve os seguintes espaços de exposições individuais, entre 1972 e 1973: Galeria Ipanema e Museu da Imagem e do Som, no Rio; MASP, em São Paulo; GALERIE L'ŒIL DE BOEUF, em Paris, e CAMDEM ART CENTER, Londres (*Revista Nacional*, 1981). Note-se ainda que o tema do carnaval, já presente nesta exposição, de 1972 e 1973, vai figurar em uma sequência do filme *Feminino Plural* (1976) e se torna tema central do longa-metragem *Samba da criação do mundo* (1979).

²⁴ SCHROEDER, Caroline Saut. As artes visuais sob vigilância: censura e repressão nos anos de Ditadura. *MODOS* revista de história da arte – volume 3 | número 3 | setembro - dezembro de 2019, pp. 46-59.

²⁵ SCHROEDER, Caroline Saut. As artes visuais sob vigilância. Op. cit, p. 48

²⁶ *Jornal do Brasil*, 29 jul. 1978: 1. apud SCHROEDER, Caroline, Op.cit., p. 58.

exercício da criatividade artística, com ‘a censura e a autocensura, fechamento de várias exposições de 1967 pra cá, ausência de estímulos à arte experimental por parte dos museus e galerias de arte’²⁷.

Já nos idos de 1970, a Bienal Internacional de São Paulo passou por certa reformulação.

Segundo Cássia Hosni

Em 1973, é lançado um novo regulamento, que passa a aceitar então os novos meios de expressão, como o happening e a videoarte. Dentro da reformulação realizada pela Fundação Bienal, a mostra Arte e Comunicação, instalada no 3º pavimento do Pavilhão, se configurou como um espaço que exibia instalações, dispositivos, arte computacional e audiovisual (aqui, no sentido de slides exibidos em sincronia com uma trilha de áudio). O projeto contemplava trabalhos da Alemanha, Brasil, Canadá, Estados Unidos, França e Suíça.²⁸

Naquela conjuntura quente, de ditadura civil-militar, e de reformulação dos propósitos da 12ª Bienal Internacional de São Paulo, Vera de Figueiredo instalou uma obra ambiental naquele evento artístico, de 1973. Tratava-se de

uma grande boca aberta com quatro metros de altura (em forma de grande alegoria), com um ator que, vestido de “diabo”, convidava as pessoas a penetrarem na boca pela língua. O título da obra era ‘visite o inferno e encontre você’.²⁹

Em diálogo com a temática da mostra *Arte e comunicação*, daquela edição da Bienal de São Paulo, a obra de Vera de Figueiredo, alegórica e irônica, reuniu elementos do imaginário religioso, e, com humor, lançava, como não poderia deixar de ser, diferentes possibilidades de interpretação. É possível, a título de exercício inicial, ver nela a sugestão de reconhecimento do caráter ambivalente das pessoas (do “povo”), uma vez que, ao adentrarem no inferno, poderiam se deparar com o diabo, figura supostamente negativa, no imaginário cristão, e, com isso, encontrarem-se a si mesmas. Tal proposição indica a desmitificação, a não idealização do povo, tão cara às correntes de esquerda à época, que, derrotadas frente ao golpe de 1964, enfrentavam o regime de ditadura civil-militar. Acrescente-se que tal caracterização do povo sugere toda uma revisão da liturgia política daqueles anos.

Na *Enciclopédia Itaú Cultural* consta, no entanto, apenas a referência à data de participação de Vera de Figueiredo na 12ª Bienal Internacional de São Paulo, entre 5 de

²⁷ Ibidem.

²⁸ HOSNI, Cássia O audiovisual na bienal de São Paulo: reflexões sobre a 13a edição. In: MENOTTI, Gabriel (org.) *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: EDUFES, 2018, pp. 168-169.

²⁹ *Revista Nacional*, 1981

outubro e 2 de dezembro de 1973.³⁰ Já na cobertura do evento artístico de São Paulo, pelos suplementos culturais da *Folha de São Paulo* e do *Jornal do Brasil*, as matérias prestaram informações sobre a abertura oficial do evento artístico pelo Vice-Presidente da República, o almirante Augusto Rademaker, dando expediente sobre o funcionamento para a visitação do público. Noticiaram, então: a composição do júri; o protesto de oito artistas brasileiros – somente homens –, inconformados por suas obras, selecionadas, não terem sido conduzidas para o roteiro de premiação; a mostra da Bienal “Arte e Comunicação”; a mostra especial dos artistas nordestinos, no âmbito da Bienal; a mostra paralela dos recusados, que ganhou o nome Bienal dos Recusados, realizada na Galeria Espade, na capital paulistana, fora do circuito oficial, portanto.

A obra ambiental de Vera de Figueiredo figurou na matéria da *Folha de São Paulo* sobre o encerramento da 12^a Bienal. Esse jornal publicou, então, a imagem da Boca, com a legenda “A boca do inferno”, sem, contudo, indicar o nome da artista, o que pode configurar um gesto contundente de invisibilização e silenciamento de mulheres artistas.³¹ Assinalou que a XII Bienal de São Paulo alcançara seu objetivo: “a arte como comunicação aberta para a cidade”, destacando, elogiosamente, naqueles anos de alinhamento com a ditadura, o caráter “pacífico” daquela edição, nos seguintes termos: “abrindo uma nova época para si mesma: de manifestação passiva das artes plásticas (onde também houve lugar para criações ousadas), a Bienal abriu-se para o público, tornou-se programa e espetáculo”.³²

Já em relação à obra, especificamente, de Vera de Figueiredo, a *Folha de São Paulo* destacou:

Outras experiências como a de Edgar de Carvalho – que levou o futebol primeiro para o 3^o andar da Bienal e depois para a rua, no viaduto do Chá – também contribuíram para dinamizar esta Bienal, ao lado de projetos de grande impacto, como o do índio, no térreo, e a Boca do Inferno, a grande língua aberta na entrada da Bienal.³³

Sem abordar, evidentemente, o valor artístico atribuído às obras de arte, fica evidenciada, em tal matéria, a deferência para com o autor da obra sobre futebol, que teve seu nome explicitado. Já as autorias da obra sobre o índio e da obra, intitulada pela redação, *Boca do inferno* – portanto, de autoria de Vera de Figueiredo – foram

³⁰ VERA DE FIGUEIREDO. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6043/vera-de-figueiredo>. Acesso em: 17 de janeiro de 2024. Verbete da Enciclopédia.

³¹ *Folha de São Paulo*, 02 de dezembro de 1973.

³² Idem

³³ Idem

suprimidas. Contudo, o jornal reconheceu que tais obras colaboraram para dinamizar a Bienal.

Na mesma perspectiva, o *Caderno B*, do *Jornal do Brasil*, em cobertura da XII Bienal de São Paulo, publicou a imagem da obra de Vera de Figueiredo, cercada pelo público, com a seguinte legenda: “Uma boca gigantesca de autoria de João Ramalho serve de escorregador para renovados grupos de jovens curiosos”.³⁴ A matéria, na mesma página, intitulada “O grande jogo da participação”, assinada por Arcelina Helena, desenvolve o tema do entretenimento que certas obras daquela Bienal permitiam experimentar, para advertir, em seguida, que não se tratava de um “parque de diversões ou de jardim infantil”, mas de “participação ativa” e que “os autores das várias propostas de arte-participação não escondem seu entusiasmo”.³⁵ Em relação, especificamente, à obra da Vera de Figueiredo, a articulista continuou a atribuir a autoria a João Ramalho³⁶, assinalando:

Na Boca, de João Ramalho, poucos são os que resistem a entrar lá e depois escorregar por sua língua. As crianças ficam maravilhadas ao chegar lá dentro e, de repente, quando sentam em um trono negro, luzes negras se acendem e sua imagem se projeta em vários espelhos.³⁷

Note-se que, nessa cobertura, além de não se atribuir a autoria da obra à Vera de Figueiredo, remetendo-a, erroneamente, a João Ramalho, um artista homem, esvaziaram o sentido político da obra, reduzindo-a, na legenda da imagem, a um brinquedo para entretenimento; já na descrição da matéria, chamaram atenção para a experiência sensorial de “crianças curiosas”, mas enfatizaram o caráter interativo que a obra provocava.³⁸

Todavia, no catálogo da XII Bienal Internacional de São Paulo, organizado pela Fundação Bienal de São Paulo, consta o nome de Vera de Figueiredo, o título de sua obra, *Visite o Inferno (encontre você)* e a designação da altura da instalação 400x420.³⁹ Além disso, esse livro traz o seguinte memorial descritivo da obra:

VISITE O INFERNO E ENCONTRE VOCÊ ...

Memória: obra em três tempos reunindo movimento, espaço e idéia. O movimento teria um ator e o participante. O diabo, vestido com óbvias

³⁴ *Caderno B*, *Jornal do Brasil*, p. 4, 13 de outubro de 1973.

³⁵ O grande jogo da participação. Arcelina Helena. *Caderno B*, 1973, p. 4. *Jornal do Brasil*

³⁶ O nome de João Ramalho não foi localizado no catálogo da 12ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1973.

³⁷ O grande jogo da participação. Arcelina Helena. Op. Cit., P.4

³⁸ Assinala-se que na mesma matéria, Arcelina Helena faz referência à outra obra ambiental, intitulada “Val e Val Estúdio de Som e Imagem”, destacando que é de autoria de vários artistas, entre os quais Maria Vitória e Casarré. A questão que se coloca, portanto, é o por que citar essa artista mulhere e substituir o nome de Vera de Figueiredo pelo de João Ramalho.

³⁹ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *12ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1973, p. 58. [Catálogo da exposição]

influências de escola de samba, faria insinuações tentadoras e evoluções de escola de samba, sem som, chamando o público a ver e participar do espetáculo, o maior da terra, em todas as cores e sons: A Vida! A Tristeza! A Alegria!

O participante seria levado a entrar no espaço: Boca, cavidade humana por onde se fala, come e respira, beija-se: cavidade sexual: Ganhando a língua vermelha e rosa, vencendo a barreira dos dentes brancos, chega o participante ao espaço roxo e até a escuridão total. O próximo passo é definitivo. A idéia: Todas as luzes e espelhos (5). – O inferno: – Você com Você no silêncio e solidão. Talvez pela primeira vez, conscientemente. – 1.º passo em direção à liberdade.

Artista: Vera de Figueiredo.

Características: ambiente de 400 x 420 já descrito na memória. A volta ao exterior é feita pelo participante, percorrendo o mesmo caminho.⁴⁰

Além dos elementos indicados, anteriormente, quanto à “desmitificação do povo”, a descrição detalhada acima evidencia que a artista levou aspectos da cultura popular, relativos ao samba, ao carnaval e à religiosidade de matriz africana, sobre os quais já havia trabalhado no ensaio *Alma do Povo* e na exposição *Estandartes*, em sua obra para a Bienal. Além disso, a descrição de *Visite o inferno e encontre você*, título suprimido da cobertura jornalística, sugere que a mesma convidava o público para se autoconhecer, a fim de alcançar a liberdade, uma vez que adentrando a Boca, ficaria em silêncio e sozinho, encontrando a si mesmo. Certamente, ao considerar aqueles anos de fechamento político, qualquer proposta de liberdade configurava grande ousadia. Tal valor, talvez não tenha sido compreendido pelos críticos e pelos censores, mas foi, em certa medida, experimentado por aqueles/as que se lançaram pela língua-passarela da obra – que não se tratava apenas de “crianças curiosas”, conforme a imprensa noticiou.

A segunda obra ambiental, intitulada *Escada abaixo ao baú das profundas emoções*, que Vera de Figueiredo montou no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, em 1974, contém também elementos da cultura popular, especialmente afro-brasileira. De acordo com as palavras da artista, tratava-se de “montagem composta de uma série de elementos encontrados ao acaso. Inclusive uma escada em caracol, suspensa por tirantes de metal e entrecortada por véus coloridos. Do interior da obra ecoavam sons de atabaques”.⁴¹

Embora não tenhamos encontrado mais informações sobre essa obra de Vera de Figueiredo, chama a atenção a relevância dos “sons de atabaques” em sua composição, o que ressalta o elemento musical, de matriz afro-brasileiro, que se torna, igualmente, marcante nos filmes da cineasta, realizados posteriormente.

⁴⁰ Idem, p. 207.

⁴¹ *Revista Nacional*, 1981.

Ainda na primeira metade da década de 1970, Vera entrou em contato com o Super-8, passando a fazer filmes como parte de sua produção artística, conforme declarou:

Desde 72, porém, tinha começado a trabalhar com cinema Super-8, como complemento de meus trabalhos de arte, embora já fizesse cenários e figurinos para cinema e teatro desde 67. Confesso que, quando vi o mundo através de uma câmera, senti que era por ali a coisa.⁴²

O samba, o carnaval, a religiosidade, de matriz africana, também perpassaram a realização fílmica, em Super-8, de Vera de Figueiredo, naquele período, a tomar pelos títulos dos filmes: *Noites de Yemanjá* (1972), *Banda de Ipanema* (1973) e *O que é arte?* (1974). Isso corrobora o que ela mencionou em entrevista: “No cinema e nas artes trabalhei com os elementos que estava pesquisando”.⁴³

Outro ponto relevante da trajetória artística de Vera de Figueiredo, que evidencia a relação intrínseca entre o cinema e as outras artes, é o seu envolvimento com o teatro. Ela fez cenários e figurinos para as montagens da peça *Orfeu Negro*, de Vinicius de Moraes, no Clube Renascença e no Teatro Teresa Rachel, em 1972. Três anos depois, engajou-se na assistência de direção de Klaus Viana, na peça *Alzira Power*, de Antônio Bivar (1975), onde entrevistaram mais de uma centena de mulheres para compor o elenco.

Essa experiência com o teatro tornou-se fundamental para a Vera elaborar a proposta de seu primeiro longa-metragem, de ficção, *Feminino Plural* (1976). Ela destacou que, a partir do teatro, das entrevistas realizadas no projeto dirigido por Viana, percebeu que as mulheres “sem exceção, mostraram haver perdido suas potencialidades devido ao cerceamento do feminino”.⁴⁴ Essa temática da mulher atravessou, igualmente, seu longa-metragem *Samba da criação do mundo* (1979), conforme abordaremos abaixo.

⁴² Idem.

⁴³ Idem. Infelizmente, não encontramos informações alguma sobre esses filmes em Super-8, tampouco localizamos os filmes. Interessava-nos, especialmente para este artigo, o filme *O que é arte?* Em entrevista com a Vera de Figueiredo, em 09 de fevereiro de 2024, ela mencionou que não tem mais esse material, mas que poderia ter algo escrito sobre o filme e que iria procurá-lo em seus arquivos. Contudo, em 16 de março, ela me informou que não conseguiria buscar o material a tempo porque se encontrava trabalhando muito, em diferentes projetos, para atender aos editais abertos de fomento à cultura, depois de anos de fechamento para o setor. Fiquei de encontrá-la, no Rio de Janeiro, no segundo semestre de 2024, para examinar suas caixas de arquivos. Lamentavelmente, na semana seguinte, em 26 de março, ela teria “se desconectado” e ido a óbito, em 08 de junho de 2024, quase um mês antes de completar 90 anos, conforme me informou sua filha, Ângela Figueiredo, em conversa telefônica, em 06 de julho de 2024.

⁴⁴ Essa informação consta de um libreto de informações sobre a trajetória profissional de Vera de Figueiredo, que ela gentilmente me cedeu. Além disso, *Feminino Plural* foi considerado, à época, o primeiro filme feminista da América Latina (O Globo, 1977). Tais informações complementam dados do site da produtora dela.

Os longas-metragens de Vera de Figueiredo e as outras artes

O longa-metragem, de ficção, *Feminino Plural*⁴⁵, de Vera de Figueiredo, é tributário dos feminismos que se espraiaram, naqueles anos, desde o hemisfério Norte, em torno das movimentações de 1968, cujas ideias Margareth Rago sintetizou bem, ao assinalar que eles engendraram:

[...] entre vários temas e discussão, a crítica da moral sexual, da carece, dos padrões vitorianos da feminilidade e da família, da heterossexualidade normativa, dos engessamentos das relações amorosas, afetivas e sexuais e a busca de liberdade individual e de novos discursos públicos e políticos.⁴⁶

Essas questões atravessaram também o cinema, como não poderia deixar de ser. O modelo clássico hollywoodiano, com suas narrativas lineares, protagonizadas por personagens masculinas, brancas e voltadas para o prazer do espectador masculino, passou a ser questionado – especialmente pelas mulheres cineastas e as teóricas feministas do cinema, retomando, então, o diálogo com as vanguardas dos anos 1920.⁴⁷

Em termos estéticos, diferentes projetos experimentais foram realizados, configurando um *boom* de produções alternativas à indústria, em diferentes cinematografias nacionais, denominadas por Nicole Brenez como um verdadeiro *vulcão estético*.⁴⁸

Feminino Plural insere-se nesse movimento, ao irromper a narrativa clássica, apresentando elementos considerados modernistas: cenas documentais; personagens não-atores; narrativa fragmentada e não linear; delirante; onírico; aparência de improviso; e enquadramentos não convencionais. O filme faz uso dos recursos da *performance* de corpos e da dança para desenvolver diferentes histórias paralelas e sem conexões aparentes, mas com a predominância de temas relacionados ao feminino. Além disso, a música do filme é assinada pelo pioneiro da arte conceitual e sonora, Guilherme Vaz.

O protagonismo feminino é ressaltado nas sequências do filme em que sete mulheres de diferentes etnias, classes e gerações chegam de motocicletas a uma cidade interiorana do Rio de Janeiro, e interagem com a população local e com a natureza. As

⁴⁵ *Feminino Plural*, dir. Vera de Figueiredo, 35 mm, cor, 80 min, 1976. Disponível em: <https://youtu.be/3geprdiryFQ?si=GnZFAkbPKH6ZGEui>. Acessado em 20 de fevereiro de 2024.

⁴⁶ RAGO, M. Limites das esquerdas e novas lutas: feminismos. In: *Colóquio Maio de 68 Depois da Primavera*, 2018, Campinas. **Conferência** [...] Campinas: Unicamp, 2018. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ifch/noticias-eventos/programa-filosofia/maio-68-depois-primavera>. Acesso em: 28 set. 2018

⁴⁷ *Feminino Plural* é considerado um dos primeiros filmes feministas do Brasil, tendo participado de diferentes festivais internacionais, à época (O Globo, 23 de janeiro de 1977). Ainda assim, o filme não obteve significativa recepção no Brasil.

⁴⁸ BRENEZ, N. Por uma história do cinema insubordinada ou rebelde. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 9-13, 2016, p. 10. Dossiê Cinema Experimental.

questões de opressão às mulheres, próprias da estrutura denominada patriarcal ou de dominação masculina, são detalhadas em sequências que constroem a trajetória de vida da protagonista Vitória, da infância à vida adulta, e que encena a educação sexista e os problemas quanto ao casamento e à dupla jornada de trabalho. Acrescente-se que a opressão racial em relação às mulheres negras não ficou de fora do filme.

Para desenvolver a proposta deste artigo, segundo a qual, reitera-se, o cinema se relaciona intrinsecamente com outras artes, marcando a produção artística de Vera de Figueiredo, destacaremos apenas duas sequências de *Feminino plural* em que a cineasta lança da performance, mais diretamente, como dispositivo cênico.

Cabe salientar, todavia, que a performance indica narrativas não-discursivas, centradas no “movimento dos atores como geometria dentro do espaço cênico”, onde se vê corpos atravessarem o quadro de uma ponta à outra, desenhando círculos no seu perímetro ou caminhando em direção à câmera até preencher todo o espaço visual. Para João Luiz Vieira, é o recurso à “teatralidade que o cinema sempre vai buscar quando quer contestar ou desviar-se (sic) do ilusionismo transparente. É uma volta ao corpo, ao sentido de cena construída e, em última análise, ao primado da fantasia”.⁴⁹

Na sequência do filme de Vera de Figueiredo: cinco personagens se encontram em uma sala, encarnando, alegoricamente, o Poder (Carlos Kroeber) – que na sua expressão mais abrangente significa o sistema capitalista –, o Militar (Nelson Xavier), o empresário do jogo do bicho (Joel Barcelos) e as mulheres: a Odalisca (Tereza Rachel) e a Socialite (Maria Francisca).⁵⁰

Os personagens são apresentados enquanto transitam pela sala: o Poder, portando uma coroa de louro, sai do centro daquele espaço em direção à câmera e diz: “Poder do mando e do comando”. Aproxima-se do Militar e do Bicheiro e reforça o seu poder, ao assinalar: “poder do mundo em minhas mãos” e continua a andar pela sala. Depois, passando pelos referidos personagens, novamente, diz “o poder... do dinheiro”, até chegar bem próximo ao Bicheiro, que vestia elegante terno branco, e proferir “o poder... do jogo... do bicho...”. Já o Militar caminhava pela sala, encontrando-se fardado e portando uma suástica no braço – recurso para suscitar, talvez, o afastamento quanto ao tempo presente, no qual o filme foi realizado, e driblar, com isso, a censura.⁵¹

⁴⁹ VIEIRA, J. L. Cinema e performance. In: XAVIER, I. (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. p. 339.

⁵⁰ Nessa sequência, os papéis das personagens femininas são reduzidos a coadjuvantes, que procuram alegrar os personagens masculinos. Não é à toa que a personagem de Tereza Rachel é a Odalisca – figura lendária do mundo oriental, cuja função era dançar e proporcionar prazer ao Califa e seus convivas.

⁵¹ *Feminino Plural*, 38min. a 41min. Destaca-se que a suástica sugere, igualmente, a relação de aproximação entre o regime civil-militar brasileiro e o regime nazista, em alusão à ditadura fascista.

Sem adentrar nos detalhes da direção de arte, tão caros à trajetória artística de Vera de Figueiredo, é interessante notar que a economia de pistas verbais, na sequência, fortalece o deslocamento do olhar para apreciar a cena via linguagem corporal. Nesse sentido, em outro trecho da sequência, em meio à circulação das personagens pela sala, o Poder enrosca-se, eroticamente, no corpo Militar, que corresponde ao movimento com um giro do dorso em torno dele. Há, em tal trecho, um corte da imagem, um pulo, sendo retomada com o Militar se recompondo e pronunciando: “o chefe sou eu”. Todos caminham pela sala, mas o Militar se move naquele espaço, como um autômato, ao som das frases do Poder: “o poder... do mundo... em minhas mãos”.⁵²

Fazendo uso desse dispositivo teatral, de frases curtas e soltas, destacando a dramaticidade dos corpos encarnando, especialmente, o Poder e o Militar, Vera de Figueiredo oferece a interpretação segunda a qual a instituição da ditadura civil-militar no Brasil se sustentaria na aliança entre os militares, o empresariado e o grande capital, havendo, inclusive, a subordinação dos dois primeiros em relação ao último. Tal concepção reiterava certa tendência do debate político da época que compreendia a ditadura como sendo de caráter estrutural, “cuja instituição visava garantir a dominação e os lucros do capital”.⁵³

Em outra sequência, de destaque, de forte traço performático, uma personagem feminina branca, que havia chegado de moto ao sítio com as outras mulheres, arrasta-se pelo chão de um dos cômodos da casa, como em uma coreografia de solo, até alcançar um baú, batendo vagarosamente em sua lateral, como que chamando alguém, enquanto levanta a tampa do móvel. De dentro dele, sai, lentamente, uma das personagens que havia recepcionado o grupo de mulheres de moto, ao chegar. Trata-se da mulher negra, interpretada pela atriz do “povo preto”, Léa Garcia – para usar a expressão que a atriz empregou para se referir à população negra, em entrevista recente.⁵⁴ No ritmo de uma trilha sonora musical incidental, de batidas esparsas de tambor, em referência à cultura afro-brasileira, a mulher negra fica de pé: fecha a tampa do baú e se senta sobre ele, em gesto de emancipação.

A cena é emblemática: tanto pela metáfora do baú, quanto pela encenação irônica, relativa à ação da mulher branca de promover a saída da mulher negra de dentro do móvel.

⁵² Essa sequência recebeu diferentes cortes do órgão de censura, especialmente as passagens em que, para acentuar a aproximação entre o Poder e o Militar, os dois personagens se beijavam na boca e o Poder tocava o órgão sexual do Militar.

⁵³ ARAÚJO, Maria Paula. *Utopia Fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 95.

⁵⁴ FORTUNA, Maria. ‘Vergonha não é ser escravo, mas colonizador’, diz atriz Léa Garcia. O Globo, 29 de julho de 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/07/vergonha-nao-e-ser-escravo-mas-colonizador-diz-atriz-lea-garcia.ghtml>. Consultado em 29 de julho de 2022.

Trata-se de uma referência provocativa quanto ao lugar que mulheres brancas exerceram na luta contra a opressão de mulheres negras, tão problematizado pelas feministas negras e decoloniais, décadas depois.

Em quadro, mantem-se apenas a personagem negra, sentada sobre o baú, que estabelece contato visual com a personagem branca: as duas mulheres riem, às gargalhadas. Repentinamente, a mulher negra se retrai sobre o baú, empreendendo o movimento de um corpo cansado e com memórias de sofrimento. Em tal movimento, ela profere um testemunho sobre a sua condição racial e interpela a personagem branca, conforme se verifica na transcrição da trilha-sonora de diálogo abaixo:

Agora você ri pra mim. Você me libertou? Você está rindo [sobre] o baú. Eu estava dentro do baú, que me oprimiu toda a vida. Agora, estou livre! Estou fora do escuro. Sou uma mulher livre. Livre! Eu sempre quis ser livre. Livre... livre! Tantas vezes humilhada. Humilhada como mulher. Humilhada como mulher negra! Então, eu quero tudo, agora. Eu quero um mundo em mim! Eu quero um mundo em mim! Tudo em mim! Todas as cores do mundo em mim!!! Nascendo em mim... livre! Mulher negra livre! Você sofreu como eu? Mentira! O que dizem de mim? O que fizeram comigo: a vida toda, desde criança? A minha infância, juventude? Negra! Negra!⁵⁵

Nesse trecho do filme, Vera de Figueiredo leva para a tela a questão da racialidade, especificamente da discriminação racial sofrida pelas mulheres negras, em um período em que os governos militares, sustentando o mito da “democracia racial”, incriminavam homens e mulheres afrodescendentes que procurassem afirmar a cultura negra e denunciar o racismo.⁵⁶

As duas sequências destacadas de *Feminino Plural* – a que indica a relação entre militares, empresários e o capital financeiro internacional, e, a outra, sobre o racismo, em relação às mulheres negras, são realizadas a partir da teatralização dos corpos, da coreografia, do figurino e da metáfora do baú, reiterando, assim, o diálogo do cinema com outras artes.

Já em *Samba da criação do mundo* (1978), sobressai o recurso à música, especialmente ao samba. O filme enfoca a mitologia nagô sobre o tema da criação do mundo. Trata-se de uma coprodução da escola de samba Beija-Flor, de Nilópolis, que tinha à frente o carnavalesco Joãozinho Trinta. Tal longa-metragem foi lançado, em 1979, em cinquenta salas de cinema no país.

⁵⁵ *Feminino Plural*, 23min até 25min e 22 seg. É inevitável associar essa fala da personagem de Léa Garcia ao poema *Me Gritaron Negra* (1960), da artista peruana Victória Santa Cruz.

⁵⁶ PEDRETTI, Lucas. *Dançando na mira da ditadura: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022.

Baseado na tese antropológica *Os Nagô e a morte* (1976), da argentina, residente na Bahia, à época, Juana Elbein dos Santos, o filme se volta para a cultura popular afro-brasileira, colocando em cena a escola de samba Beija-Flor, do Rio de Janeiro. O próprio samba-enredo do desfile de carnaval desta escola, realizado em 06 de fevereiro de 1978, defendido por Joãozinho Trinta, intitulava-se “a criação do mundo na tradição Nagô”.

No projeto deste filme, é possível assinalar que Vera de Figueiredo retomou aspectos de seus trabalhos de arte, mencionados anteriormente: o ensaio *Alma do Povo*, a exposição *Estandartes*, os vídeos em Super-8 e as obras ambientais, uma vez que *Samba da criação do mundo* mostra a cultura afro-brasileira, reunindo samba, carnaval, umbanda e o tema da mulher.

Acrescente-se que até o curta-metragem, *Artesanato do Samba*, de 1974, em 35 mm, que Vera dirigiu com a participação de Zózimo Bulbul pode ter servido de material/experiência para o *Samba da criação do mundo*, anos mais tarde. Em tal curta-metragem, acompanha-se a preparação de uma escola de samba para o carnaval, provavelmente a Salgueiro, desde a confecção de fantasias e de carros alegóricos até o desfile na avenida, mostrando o trabalho e o envolvimento de populações negras daquela comunidade.⁵⁷

Em *Samba da criação do mundo*, intercalando imagens documentais do desfile da Beija Flor, de 06 de fevereiro de 1978, com partes encenadas, ficcionais, três mulheres negras (interpretadas por atrizes amadoras, Pinah; Jorgina; Aparecida), caracterizadas como princesas africanas, desempenham o papel de coro ou narradoras, que aparecem em quadro para contar sobre a criação do mundo. Assinalam que “Olorum mandou que Obatalá [princípio masculino] fizesse a criação do mundo, mas ele vacilou: não fez as oferendas para Exu”.⁵⁸

Em seguida, mostra-se a perambulação de Obatalá – figura masculina, interpretada pelo mestre-sala da Beija-Flor, Élcio P V Ananias, fantasiado, como que tendo sido retirado do desfile –, acompanhado por uma música/canção que descreve o que se está vendo em tela. Ele vai passando por ruas sem pavimentação, sem saneamento básico, de periferias de uma cidade. Margeia córregos poluídos e se depara com a hostilidade de pessoas. A exaustão lhe toma, levando-o a desmaiar. Com o corpo jaz na rua, a entidade não realizaria a incumbência de criar o mundo, pois seus caminhos teriam sido fechados por Exu. Tudo é narrado pela trilha sonora musical de um samba, que acompanha as peripécias de Obatalá,

⁵⁷ A estratégia do filme consiste em um desenho que parte do geral para o particular. As primeiras sequências são de um desfile de uma escola de samba para, então, adentrar os ateliês de costura e os galpões de produção de alegorias e de carros.

⁵⁸ *Samba da criação do mundo*, 20 min. e 15 seg.

sendo que no último verso assinala-se “(...) e não viu a terra nascer”. Vê-se a ironia de a perambulação de Obatalá ocorrer em área sem infraestrutura alguma, que remetem ainda hoje a diferentes bairros periféricos de cidades brasileiras, mencionados como locus de um pré-mundo, de um mundo que ainda não fora criado.

Em outra sequência, frente ao impedimento de Obatalá, as princesas-narradoras anunciam um novo ato: “Odudua [o princípio feminino] fez tudo certo para Exu e foi ajudada por ele, obtendo ordem de descer e desceu”.⁵⁹ O filme se desenvolve mostrando os feitos de Odudua até o conflito com Obatalá, quanto à primazia na criação do mundo, e seu desfecho.

Vera de Figueiredo aplica, ao longo desse longa-metragem, um mesmo procedimento que consiste na extração de passistas do desfile da Beija flor para interpretar personagens do filme, além de alternar imagens documentais do desfile da Sapucaí, de 1978, com outras de encenação. Faz isso nas sequências de Obatalá e Odudua e em outras sobre a chegada/apresentação de oito orixás (Nanã; Oxum; Ossanha; Ogum; Iemanjá; Oxossis; Iansã; Xangô) e duas entidades (Obalauê; Oxumaré). Cada um deles/as é acompanhado/a de uma ala da escola, com suas fantasias e cores próprias, ambientados/as em uma espacialidade de seu domínio (cachoeira, mar, floresta...), cuja história e atribuições específicas são narradas pela trilha-musical do samba-enredo da Beija Flor e de outros dezesseis sambas de autoria da própria Vera de Figueiredo. O trabalho de figurino e cenografia é, portanto, exigente em tal projeto, que envolve dezenas de atores não profissionais, figurando como séquitos de orixás e entidades distintos, e deslocamentos para ambientes diversos.

Neste filme, a trilha-sonora musical adquire maior destaque ainda na narrativa audiovisual. A cineasta não apenas dirigiu como assinou a cenografia, juntamente com Joãozinho Trinta, e, compondo letras de samba, assinou também a rubrica da música, conforme se verifica na ficha catalográfica do filme, na Cinemateca Brasileira. Portanto, diferentemente de seus outros projetos, neste segundo longa-metragem, Vera de Figueiredo apresenta sua autoria musical, reiterando o diálogo entre cinema e outras artes em sua trajetória.

Conclusão

Embora aparente redundância abordar a relação entre cinema e outras artes, uma vez que o próprio cinema é feito de e por outras linguagens artísticas, o que se evidencia também pela *mise en scène*, procuramos mostrar, neste artigo, como essa relação foi

⁵⁹ *Samba da criação do mundo*, 14 min. e 35 seg.

ênfatisada na trajetória de Vera de Figueiredo, evidenciando que ela não compartimentalizava as artes, ao contrário.

Ao recortar a trajetória dessa artista, nos anos 1970, mostramos não apenas que as temáticas de seus longas-metragens, *Feminino Plural* (1976) e *Samba da criação do mundo* (1978), já estavam engendradas em seus trabalhos com artes plásticas, de anos anteriores, como, procuramos chamar a atenção para a invisibilização e silenciamentos que essa produção artística sofreu ainda no período de sua realização.

Destacamos a obra ambiental *Visite o inferno e encontre você*, montada na 12ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1973, em que a imprensa não atribuiu autoria à Vera de Figueiredo, chegando, inclusive, a tirá-la, ao remetê-la a um artista homem. Do mesmo modo, mencionamos o desaparecimento de seus curtas-metragens, assim como o silêncio da imprensa brasileira quanto ao *Feminino Plural*, que, considerado um dos primeiros filmes feministas da América Latina, também não obteve recepção significativa no Brasil e ficou no completo ostracismo até o final dos anos 2000 – ainda que tenha realizado trajetória em circuitos internacionais de cinema, como o *Festival de Cannes*, à época do lançamento.

A questão que atravessou o artigo é sobre a invisibilização e silenciamentos das artes realizadas por mulheres, quando, naqueles anos 1970, o campo artístico ainda era marcadamente reservado aos homens. Essa interpelação configura uma questão-fantasma, que insiste em atravessar o tempo e em aparecer, quando nos voltamos para a produção cultural e artística das mulheres, não apenas no Brasil, evidentemente. Afinal, o cânone masculinista não é uma prerrogativa brasileira. Mas é inegável que a questão se torna, pois, mais fantasmagórica em sociedades de cultura fortemente misógina. E, ainda: em sociedades marcadas por lapsos, descasos, apagamentos, bem como pela institucionalização do esquecimento, que circundam, em geral, a memória cultural e política do país.

Ainda assim, as mulheres resistem. Neste artigo, procuramos percorrer a trajetória de Vera de Figueiredo, cujas condições de classe e de etnia contribuíram para que ela não desistisse: ela elegeu a cultura popular, de matriz afro-brasileira, para a sua produção artística, voltando-se para o samba, o carnaval, a umbanda e, direcionando o olhar, para a situação das mulheres. Assim, a arquiteta fez-se artista e cineasta ou fez-se cineasta-artista ou, simplesmente, fez-se artista.

Depois de quase dois meses do passamento de Vera de Figueiredo, que deixa certo vazio na cena pública, assinala-se que ela ocupou, entre cineastas brasileiras, nos idos de 1970, o panteão da arte e da cultura no país, confrontando o projeto político-moral da

ditadura civil-militar, que visava, entre outros aspectos, reiterar os papéis tradicionais de gênero, subordinando as mulheres aos homens. Além disso, Vera não se apartou da cultura popular, frequentando morros do Rio de Janeiro: suas festas, seus sambas, suas crenças. Levou tudo em sua arte, realizada ao longo da vida, antecipando questões de gênero e de raça. Com o sorriso largo e acolhedor, comprometida com a transformação do mundo para melhor, esteve pronta e entregue. Mas o seu vídeo “O que é arte?” ainda é uma incógnita.

Recebido em 07 de maio de 2024

Aceito em 23 de julho de 2024