



PEDRO GUIMARÃES & SANDRO DE OLIVEIRA

HELENA IGNEZ

**ATRIZ
EXPERIMENTAL**

HELENA IGNEZ

**ATRIZ
EXPERIMENTAL**



SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional

Abram Szajman

Diretor Regional

Danilo Santos de Miranda

Conselho Editorial

Ivan Giannini

Joel Naimayer Padula

Luiz Deoclécio Massaro Galina

Sérgio José Battistelli

Edições Sesc São Paulo

Gerente Iã Paulo Ribeiro

Gerente adjunta Isabel M. M. Alexandre

Coordenação editorial Cristianne Lameirinha, Clívia Ramiro, Francis Manzoni

Produção editorial Antonio Carlos Vilela

Coordenação gráfica Katia Verissimo

Produção gráfica Fabio Pinotti

Coordenação de comunicação Bruna Zamoviec Daniel

PEDRO GUIMARÃES & SANDRO DE OLIVEIRA

HELENA IGNEZ

**ATRIZ
EXPERIMENTAL**

edições
sesc

© Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira, 2021

© Edições Sesc São Paulo, 2021

Todos os direitos reservados

Preparação Elen Durando

Revisão Sílvia Balderama Nara, Sandra Kato/Tulio Kawata

Projeto gráfico, capa e diagramação Homem de Melo & Troia Design

Imagem da capa fotograma de *A família do barulho*, de Júlio Bressane.

A pesquisa que deu origem a este livro teve apoio da Fapesp e da Capes.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G9473 Guimarães, Pedro

Helena Ignez: atriz experimental / Pedro Guimarães;
Sandro de Oliveira. — São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

232 p. il.: fotografias.

Referências

ISBN 978-65-86111-44-6

1. História e estética do cinema. 2. Cinema Marginal.
3. Cinema experimental. 4. Helena Ignez. 5. Estudos atorais.
6. Cinema brasileiro. 7. Análise fílmica. I. Título. II. Subtítulo.
III. Ignez, Helena. IV. Oliveira, Sandro de.

CDD 791.4

Edições Sesc São Paulo





Rua Serra da Bocaina, 570 – 11º andar

03174-000 – São Paulo SP Brasil

Tel.: 55 11 2607-9400

edicoes@sescsp.org.br

sescsp.org.br/edicoes

    /edicoessescsp

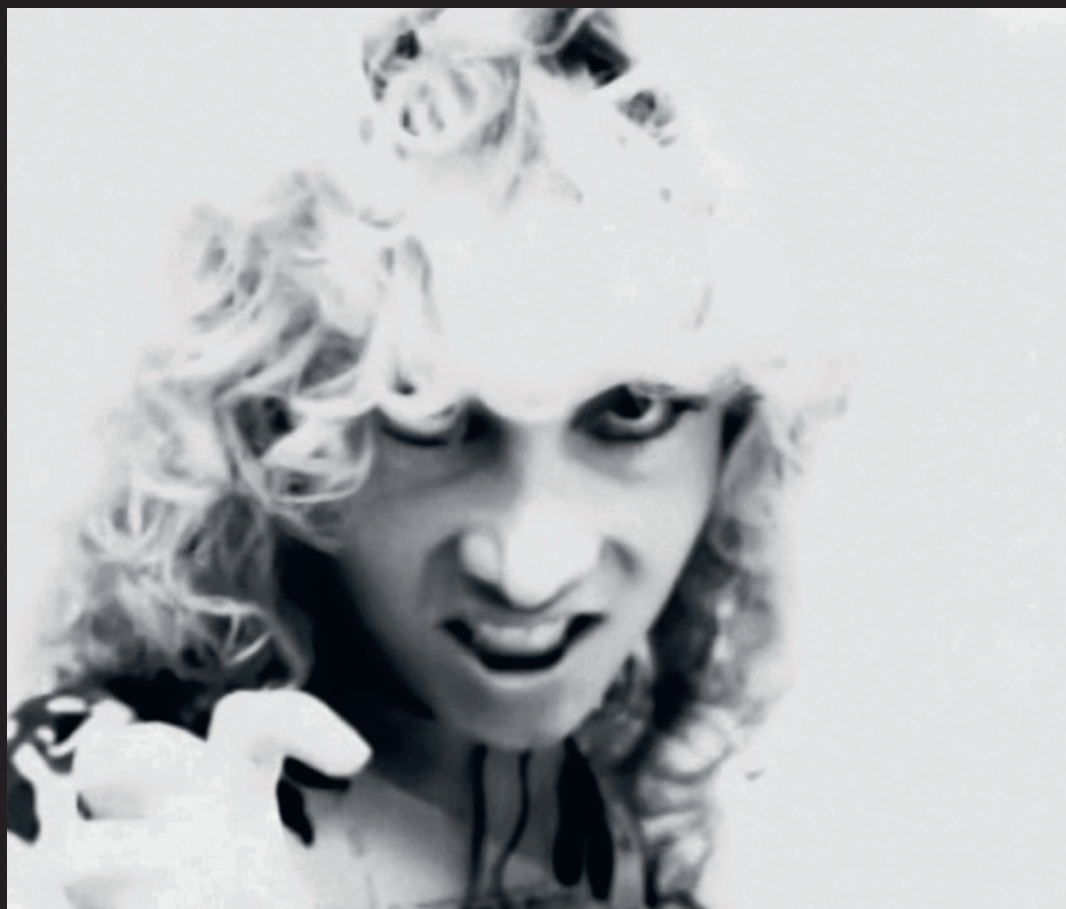














Sumário

- 18 Apresentação
Danilo Santos de Miranda
- 20 Prefácio
Ismail Xavier
- 28 Introdução **A liberdade de uma atriz**
- 42 **1. O ator moderno do cinema brasileiro**
- 54 **2. O ator experimental**
- 108 **3. As figuras essenciais de jogo de Helena Ignez**
- 199 Considerações finais
- 221 Referências
- 230 Agradecimentos
- 231 Sobre os autores









Apresentação

Memórias experimentais

Das memórias construídas ao longo de uma vida, imprimem-se fortemente aquelas relacionadas às emoções. Condutora de comportamentos, ações e reações, a capacidade de sentir move a humanidade desde sua existência, provocando desejos, instigando a busca pelo desconhecido e proporcionando conhecimentos e aprendizados. Pertencentes que somos a um corpo tátil e sensível, cada qual com suas particularidades e idiossincrasias, somos expostos cotidianamente a uma série incalculável de estímulos em corpos capazes de desencadear, por meio de pensamentos e lembranças, diferentes sensações físicas: da angústia ao prazer, da alegria à frustração, da satisfação à inquietude. São momentos que revelam intrínsecas articulações entre as realidades experimentadas pelos indivíduos.

Na imbricação dessas complexas realidades, vividas ou imaginadas, a arte tem solo fértil para se desenvolver. E o faz especialmente pelos artistas, cujas apreensões e percepções de mundo, uma vez expressas, têm o potencial de nos reportar ao intangível. Por meio do teatro, da literatura, das artes visuais e demais linguagens artísticas somos convidados a experimentar novas subjetividades, situação essa que permite nossa aproximação a perspectivas ampliadas, renovando nosso repertório sociocultural e humano.

Entre elas, está o cinema. E é de sua seara que emerge e se inscreve a atriz e cineasta brasileira Helena Ignez, em estilo próprio, de vanguarda e em diálogo com marcos da cultura nacional: o Cinema Novo, junto ao diretor Glauber Rocha, e o Cinema Marginal, junto aos diretores Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, parceiros de criação e de afeto.

Em *Helena Ignez, atriz experimental*, escrito por Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira e, originalmente, publicado em francês, somos convidados a conhecer a trajetória dessa atriz-autora que, atenta a seu tempo e com olhos e lentes para além do horizonte, tem sua marca calcada na liberdade de escolher permanecer ou romper com os cânones, se isso melhor lhe serve ao ofício de atuar.

Dessa forma, o Sesc contribui na difusão de conhecimentos, em diferentes formatos, entendendo que tão importante quanto fruir obras artísticas é o registro de suas existências e processos, respeitando histórias e reconhecendo a participação dos envolvidos na construção de identidades culturais.

Fica o convite à leitura!

Danilo Santos de Miranda

Diretor do Sesc São Paulo

Prefácio

Ismail Xavier

O leitor tem diante de si um livro extraordinário, no sentido da qualidade e do pioneirismo ao revigorar uma linha de reflexão e análise dedicada ao trabalho de atrizes e atores no cinema brasileiro, sendo inaugural na sua atenção às inovações trazidas por Helena Ignez em sua parceria com Rogério Sganzerla e Júlio Bressane na produção da Belair, a partir de 1970.

É pioneira a sua contribuição para o estudo do ator ou da atriz como integrante da forma fílmica, em especial nos estudos do cinema experimental, um aspecto que, como observam os autores, tende a ser negligenciado. E é notável a abrangência e a alta qualidade da pesquisa realizada para a preparação e escrita deste livro de Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira, que teve sua primeira publicação na França e, agora, graças à iniciativa das Edições Sesc, chega ao leitor brasileiro.

Esta reflexão sobre o percurso de Helena Ignez reúne a precisão conceitual à clareza de exposição num estilo vivo e de enorme fluência. E a originalidade do tema e de sua abordagem são qualidades que vêm realçar o seu valor. Este livro responde a uma forte demanda nas pesquisas do cinema, do teatro e da performance; uma notável contribuição para os estudos da cultura brasileira.

A análise aqui desenvolvida se dedica a um processo de criação muito especial que, pela riqueza de práticas e estratégias de atuação desenvolvidas pela atriz, permite uma ampla caracterização de métodos de trabalho do cinema moderno, com ênfase na sua vertente experimental, dada a variedade de estilos encontrada ao longo da carreira de Helena, conforme os diferentes momentos do cinema brasileiro. O livro se concentra no momento de sua carreira em que, na produtora Belair, criada por Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e a própria Helena, ela se aprimorou na

condição de atriz coautora dos filmes, pelas invenções em sua performance dentro de um cinema experimental por excelência — o “Cinema Marginal”, conforme denominado nos anos 1970-80, ou “cinema de invenção”, expressão criada pelo crítico Jairo Ferreira.

Para situar o foco do estudo desenvolvido no livro, há de início o comentário sobre a formação de Helena Ignez, desde o curso na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, num período em que essa escola e a UFBA se destacaram no cenário brasileiro como um centro formador de alta qualidade; seus primeiros anos de performances em peças de teatro, até sua estreia no cinema no notável curta-metragem experimental *Pátio*, primeiro filme de Glauber Rocha, realizado em 1959. Em seguida, trabalha em *A grande feira* (Roberto Pires, 1961). Casada com Glauber nesse período, dele se separa, indo para o Rio de Janeiro e deixando na Bahia a memória de sua figura desde cedo independente e libertária.

No Rio de Janeiro, sua primeira atuação se dá em *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962), um *thriller* de sucesso. No período 1965-67, seus mais importantes trabalhos foram o papel da “moça” do interior de Minas Gerais em *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965), quando já se configurou seu grande talento na forma de interpretar seus papéis dramáticos no estilo do Cinema Novo, e o papel da jovem que se torna a obsessão do protagonista de *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1967), filme inscrito na constelação do cinema moderno logo antes da passagem do cineasta para um experimentalismo mais radical. Estes foram momentos em que, como explicam Pedro e Sandro, ela já revelava sua capacidade de criação particular na lida com uma *mise-en-scène* feita de silêncios e de contenção, com fortes momentos em que se destacava como grande atriz.

Em 1968, *O bandido da luz vermelha*, filme de Rogério Sganzerla, dá início a uma nova fase, que ganhará formas mais variadas no período Belair, em que Júlio e Rogério lhe dão maior liberdade para expandir sua personalidade de performer que, na sua forma de presença na tela, ganhará variantes mais inventivas analisadas na parte central do livro, concentrada no período em que Helena desenvolveu as suas criações

como “atriz-autora”. Em 1969, Rogério participou do Festival de Brasília com *A mulher de todos* e Júlio com *O anjo nasceu*, havendo também na ocasião a exibição de seu filme *Matou a família e foi ao cinema*, os dois longas-metragens que ele realizara simultaneamente e que constituem marcos do cinema experimental brasileiro. A partir desse festival, Rogério se instala no Rio de Janeiro e, em 1970, os dois cineastas inauguram a produtora Belair, com Helena Ignez, num momento do cinema brasileiro em que inovações e um estilo explosivo foram parte de uma estreita ligação entre arte e vida, como observou Carlos Reichenbach, citado no livro.

A postura autoral de Helena foi gerada pela sua invenção de um estilo pleno de formas transgressivas em face do cinema mais convencional, na relação com a câmera e na forma de assumir seu corpo, seus gestos e falas como presença para além da representação de uma personagem. Ou seja, como corpo que interage com a câmera, dando ciência da presença desta no espaço da cena, seja em ambiente fechado, seja nas ruas, quando há a ruptura da fronteira entre a ação das personagens e a ação de pessoas estranhas ao filme que são incluídas, não como extras devidamente instruídos, mas como performers à revelia ou não, que se tornam cúmplices ou permanecem hostis, o que complica mais o jogo enquanto gera situações muito expressivas que, como se poderia esperar, dependem da atuação do ator ou da atriz, em situação difícil na qual Helena mostrou seu talento e poder de improvisação. Nessas filmagens em logradouros e nas ruas repletas de gente, não deixou de haver zonas de risco e potencial confronto, inclusive na relação com forças repressivas “nos tempos em que a liberdade era uma luz opaca no fim do túnel”, como bem observam os autores.

Essa é uma das denominadas “figuras essenciais do jogo de Helena”, conforme os autores do livro as definem. O livro as elenca e analisa em detalhe, tal como o faz no caso das outras figuras que compõem as suas formas de criação no plano da gestualidade e das atitudes de ruptura com os protocolos da ficção cinematográfica. Fez valer sua liberdade improvisando, compondo com a câmera um dueto coreográfico, abrindo outros canais de comunicação com a plateia, parodiando estilos de interpretação, como o das chanchadas, e ajustando a direção de seu trabalho criativo

com a proposta estética de cada filme. Em outros termos, agindo como atriz-autora, pois não interpreta uma personagem seguindo uma orientação, mas inventa a sua performance — que se faz um aspecto essencial da criação do filme. Ela atuou nessa fronteira com desenvoltura, de filme a filme, de modo a criar a figura pública — a *persona* — que não é a pessoa nem as personagens que interpreta, mas um amálgama de tudo isso, força de um estilo que se reitera a cada filme e compõe sua imagem pública, incluídas as matérias sobre ela na imprensa.

Ao expor e analisar o percurso da atriz, o texto impressiona pelo rico aparato conceitual que mobiliza com total pertinência na caracterização das opções e formas de Helena inventar e conduzir sua performance criadora, que sublinhou a sua sintonia com as propostas estéticas desse cinema que recusou a linguagem e os métodos de criação do cinema industrial e de maior presença no mercado. Se era preciso inventar novas formas de filmar e montar, era também imperativo inventar as suas performances dentro do mesmo espírito inovador do conjunto do filme.

A análise de cada fase de seu trabalho mobiliza quadros conceituais distintos, e os autores estabelecem com rigor as afinidades entre as criações de Helena e as propostas de autores fundamentais na teoria do teatro e na inovação da *mise-en-scène*, como:

[1] Antonin Artaud e seu “teatro da crueldade” ritualístico e aberto à experiência do transe, tal como vemos Helena em suas criações, não esquecendo os lances de exposição radical do corpo e os de exposição de substâncias corporais, vômitos e figurações [auto]destrutivas.

[2] V. E. Meyerhold e sua “biomecânica do gesto”, com quem Eisenstein muito aprendeu na condição de seu cenógrafo e discípulo no momento em que escreveu para a encenação teatral o seu manifesto “Montagem de atrações”, essencial depois para seu cinema.

[3] Charles Chaplin em *Tempos modernos* (1936), pela sua forma de parodiar a mecanização do gesto do operário.

(4) Jean-Luc Godard e suas inovações inspiradoras.

(5) O Living Theater e suas performances com forte conexão arte-vida, de grande impacto na época.

Essas experiências de vanguarda no palco e na comédia burlesca se ajustaram muito bem ao cinema experimental, na variedade de suas formas, o que está ligado ao importante diálogo havido naquele período entre as várias artes de um Brasil em sintonia com o mundo.

Dentro desse movimento de propostas e criações de caráter experimental, o cinema presente neste livro compreende o riquíssimo momento da cultura brasileira que, seja ou não em diálogo com propostas que se expandiram pelo mundo, teve um período pleno de novas propostas estéticas e invenções no campo da música popular (com maior incidência do tropicalismo, dado o momento 1967-69 que marcou seu extraordinário impacto na cultura), do teatro (encenações do Teatro Oficina em sua fase oswaldiana-antropofágica) que respondeu a *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967); e das artes visuais, havendo neste livro o destaque para as criações de Hélio Oiticica (lembramos da instalação *Tropicália* em maio de 1967 e dos parangolés) e Lygia Clark, cujos experimentos com o corpo, já como autênticas performances conectadas à arte visual. Os desdobramentos de toda essa liberdade de criação foram os filmes experimentais de que Bressane e Sganzerla foram os principais autores. Toda essa movimentação nos dá a referência para balizar o diálogo de Helena e seus diretores nessa experiência de vanguarda. Concepção e execução foram enriquecidas com a atriz transformada em autora de mesmo direito que seus parceiros.

Valeu nessa reinvenção sua desenvoltura na autoexposição como atriz consciente de suas estilizações e dotada de uma ironia própria à artista que desempenha um papel e sinaliza para o espectador sua autoconsciência ao fazê-lo, de modo a criar as “figuras essenciais” do jogo que foi criando em suas performances. Um processo aberto de inovações que, de filme em filme, foi colocando seu repertório de estilizações gestuais e entonações na voz entre “aspas”, como citações de si própria,

notadamente quando assume a chamada “reflexividade” bem própria às obras de arte modernas para que, tal como observam os autores, os “processos simbólicos do momento de criação transpareçam na forma final da obra”. Ou seja, as obras e seus autores explicitam sua total consciência dos processos em jogo, numa fórmula que inclui a paródia, mas vai muito além dela, sendo mais ampla na forma e no seu efeito.

A descrição e interpretação do conjunto das “figuras essenciais do jogo de Helena Ignez” constitui o corpo central deste livro, compondo um amplo repertório exposto de forma rigorosa, de modo a caracterizar o *modus operandi* de cada uma delas com muita acuidade de observação e análise. Trata-se de um movimento de observação dos detalhes, como é próprio às análises de estilo, um mergulho não apenas nos traços formais expostos na imagem e no som — a gestualidade, a empostação da voz, as expressões do rosto conectadas às atitudes das personagens diante das situações — mas também no que está implicado nessas “atitudes”. Ou seja, como aquela figura do jogo de Helena em tal circunstância se relaciona com a situação vivida pela personagem, de modo a subverter expectativas e ajustar a sua atuação à proposta do filme, num estilo afinado a propostas de teatro experimental e à *performance art*, como já observado.

Em suma, ela fez de sua condição um campo de invenção que, assumindo distintos modos e estilos de interpretação ajustados à proposta de cada filme, tornou-se um eixo fundamental de criação dessas obras pela sua forma de ser e atuar diante da câmera. Uma liberdade que ela assumiu para compor um *modus operandi* em que seu improvisado desenvolvimento e ousado se aloja no centro mesmo desse processo, que confere à obra sua personalidade e estilo. Em suma, ela se afirmou como atriz-autora, o que é muito bem evidenciado no livro.

Feita a análise da performance de Helena nos filmes da Belair, os autores observam, com razão, que ela se consagrou como a mais talentosa e criativa dentre os atores e atrizes que assumiram o desafio da reinvenção do seu papel na criação de um filme, dada a sua notável riqueza na invenção de um estilo próprio de responder com criatividade muito pessoal aos desafios do tipo de cinema em que estava engajada.

Em sua parte final — “Outras Helenas” — o livro inclui um capítulo em que há o comentário sugestivo sobre sua atuação em vários filmes, antes e depois do período Belair, com comentários sobre suas performances que envolvem observações mais específicas dos filmes já aqui citados e de outros em que ela atuou nos anos 1960. Em *A grande feira*, feito na Bahia, vale a observação sobre a sua atuação competente como figura sensual em obra de tintura melodramática, com destaque para a cena diante do espelho em que, ao toque emocional próprio do gênero, se mesclou um olhar direto ao espectador. Retorna o comentário à sua atuação em *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), onde compôs a moça oprimida, calada e triste que, ao final, tem seu momento de ruptura no lance de amor proibido com o padre da cidade. Um drama realista no qual Pedro e Sandro destacam seu excelente desempenho, com seu *underacting* de tintura naturalista. Outra vertente de atuação foram os casos em que ela atuou como o tipo “mulher sensual”, arrivista, abusando da aparência como trampolim: *O assalto ao trem pagador* e *Os marginais* (Moisés Kandler e Carlos Alberto Prates Correa, 1968).

Destaque é dado à sua atuação em *Cara a cara*, em que sua personagem prima pela falta de ação, e traz uma descrição inexpressiva numa existência quase vazia, aprisionada na futilidade de sua vida. Vale neste momento do texto o paralelo com seu desempenho em *O padre e a moça*.

A atuação que exacerbou a questão da Helena libertária foi de *A mulher de todos* (1969), não por acaso um filme de Rogério Sganzerla, a respeito do qual ela, numa entrevista, em plena expressão de sua *persona*, observou que sua personagem é “a mulher de ninguém, dona dos seus desejos e do seu corpo”. Por ser “de todos”, Ângela Carne-e-Osso só pertence a ela mesma, uma mulher livre, distante do sexismo reinante.

No período pós-Belair, há observações sobre o seu retorno aos tipos anárquicos na performance em *A encarnação do demônio* (José Mojica Marins, 2008), um filme do gênero “terror” bem próprio à filmografia do cineasta. E vale a descrição distante de suas atuações no cinema experimental no caso do seu trabalho no filme *Hotel Atlântico* (Suzana Amaral, 2009), quando seu jogo se atém à interpretação da personagem.

Seu papel em *Tragam-me a cabeça de Carmen M.* (Felipe Bragança, Catarina Wellenstein, 2019) é considerado “sob encomenda para seu perfil de referência de atuação para as novas gerações de atrizes”.

A carreira de Helena Ignez se orientou, sobretudo depois dos anos 2000, para a continuidade da prática teatral e um novo *métier*: o de realizadora cinematográfica.

No papel de diretora-autora, ela concebeu e realizou filmes que dialogaram de forma muito pessoal com suas experiências como atriz, em especial com o período Belair, agora modulando o jogo de armação ficcional com os improvisos e citações, alternando espaços fechados e lances de improviso em espaços abertos que “teatralizam” o espaço público.

Seus longas-metragens compõem uma filmografia muito original, com seu estilo próprio como síntese do que ela criou em seu extraordinário percurso ao longo de décadas, tal como se evidencia em *Canção de Baal* (2008), *Ralé* (2015) e *A moça do calendário* (2017). E há, em particular, a continuidade de seu diálogo com Rogério Sganzerla, após o falecimento dele em 2004, diálogo que se fez de modo mais enfático em *Luz nas trevas: a volta do bandido da luz vermelha* (2010), dirigido por Helena e Ícaro Martins.

Tomando como referência uma citação de Laura Mulvey feita neste livro, quando estão em pauta questões de gênero e atitudes sexistas, vale terminar este prefácio repetindo uma primorosa observação de Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira: “Tendo sido dona e senhora do seu desejo e de sua carreira, Helena Ignez tem uma vida que poderia ser uma bússola para quem quiser saber exatamente o conceito da palavra liberdade”.

Ismail Xavier é prof. emérito da Escola de Comunicações e Artes — USP; e professor visitante da New York University (1995); Université Paris III (Sorbonne Nouvelle, 1999 e 2011); University of Leeds (2007); University of Chicago (2008) e Universidad de Buenos Aires (2011).

A Introdução

**liberdade
de uma
atriz**

Para uma garota branca, nascida em família tradicional na Bahia do final dos anos 1930, de formação pequeno-burguesa — tocava piano e falava francês desde cedo —, em um ambiente protegido da “alta classe média, [...] extremamente hipócrita”¹, Helena Ignez saiu melhor que a encomenda.

Sua vida sempre foi marcada pela indelével força de seu caráter indomável, como pessoa, como profissional e como mulher; pelo seu desdém por valores que a sua classe social sempre valorizava e pelo seu absoluto desapego às vantagens que a fama e o dinheiro poderiam trazer. Rejeitou trabalhos quando estes só significavam ganho material, evitando aceitar contratos na TV, então local certo de afluência da classe artística brasileira.

Logo cedo, já carregava nas atitudes a marca de sua personalidade forte: fez vestibular para direito, mas acabou mesmo indo parar na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, em uma das primeiras turmas. Helena a descreve como local de excelência: diretores convidados (Brutus Pedreira, Gianni Ratto), aulas de dança com a polonesa Janka Rudska e de música com Hans-Joachim Koellreutter², compositor e musicólogo. Essa formação eclética foi importante em todas as reviravoltas na sua vida, tanto nos projetos profissionais quanto nos seus programas formais como atriz, no teatro e no cinema.

O cinema entrou na vida de Ignez pelas portas da paixão, como não poderia deixar de ser. Aos 17 anos, ainda na universidade, apaixonou-se por esse “menino baiano louco, extremamente corajoso, talentoso, revolucionário, que era o Glauber [Rocha]”³, então jovem agitador cultural, escritor e ensaísta em publicações locais e que se tornaria um dos maiores cineastas do mundo. Juntos fizeram o primeiro filme de ambos, *Pátio* (Glauber Rocha, 1959), curta-metragem que Ignez ajudou a produzir com dinheiro próprio e que já trazia elementos experimentais: nenhuma

1 Álvaro Machado, “A atriz Helena Ignez conta sua história de amor com o cinema brasileiro”, *Trópico*, São Paulo/Rio de Janeiro: dez. 2001-jan. 2002.

2 Também responsável pela fundação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia em 1954, onde Helena Ignez estudou.

3 Álvaro Machado, *op. cit.*

narração ou diálogos, música concreta, primazia da expressão sobre a fábula. Casaram-se logo depois e permaneceram juntos por quatro anos, em uma parceria cinematográfica fugaz, até que Helena iniciou um namoro com um colega de Escola de Teatro que escandalizou Salvador e pôs seu casamento em ruínas⁴.

Depois desse tumultuado caso amoroso que destruiu seu casamento, ela passou a carregar o epíteto de *bandida* nesse período baiano da sua vida, o primeiro entre muitos que viriam tentar dar conta de sua índole libertária. Parece que essa etiqueta indesejável que ela ganhou da escandalizada sociedade soteropolitana foi levada, com toques de ironia e muitíssimo bom humor, para os nomes de algumas de suas personagens da fase pós-Cinema Novo: Janete Jane, a escandalosa; Ângela Carne-e-Osso, a vampira histórica; Sônia Silk, a fera oxigenada; Betty Bomba, a exibicionista. Os nomes dessas personagens carregam a ideia de *persona*, que foi bastante explorada na mídia através de uma série de entrevistas e reportagens sobre seus filmes, suas personagens e sua vida privada. Após a fase em que atuou junto a diretores do Cinema Marginal brasileiro, Ignez continuou tendo alguns convites de trabalho em peças e filmes em que esse seu ar de mulher emancipada, *a mulher de todos*, dava o tom da escolha. Em 1998, o diretor baiano Roberto Pires a convidou para protagonizar *Sob o sol de dois de julho*, filme em que ela iria viver uma baronesa com “costumes revolucionários”⁵.

A carreira de Ignez é, de certa maneira, um reflexo das atitudes absolutamente livres que teve em sua vida privada: fez o curso superior que desejou, relacionou-se e casou-se com os homens que quis, escolheu os filmes e os diretores com quem trabalhou, parou de atuar e voltou quando achou oportuno. Tendo sido dona e senhora do seu desejo e de sua carreira, Ignez tem uma vida que poderia ser uma bússola para quem quiser saber exatamente o conceito da palavra *liberdade*.

4 Tempos depois, Helena Ignez fez um balanço dessa série de eventos que envolveram sua vida e seu encontro com Glauber: “Foi uma adolescência [e um encontro] extremamente fértil, adoravelmente fértil e louca, que tinha sido estragada por um casamento”. Depoimento ao site Ocupação Rogério Sganzerla — Itaú Cultural, disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/arquivo-de-familia/>>. Acesso em: abr. 2017.

5 Em decorrência da morte de Roberto Pires, em 2001, esse filme ficou inacabado. Cf. Vera Sastre, “A musa do Cinema Novo está de volta”, *Contigo!*, São Paulo: jan. 1998, n. 1.165, p. 60.

Em sua intensa vida profissional, principalmente a partir da década de 1960, intercalou dezenas de trabalhos em peças de muito sucesso com algumas participações em filmes. Ela afirmava que o cinema ainda não a havia conquistado completamente, sempre escolhendo trabalhos que considerava instigantes artisticamente. Os trabalhos que desenvolveu no teatro, nessa década, eram ao mesmo tempo uma necessidade extrema de experimentar caminhos estéticos diferentes e exercitar novos modos, estilos e habilidades de atuar. Isso pode ser comprovado com a gama absolutamente diversa de peças, autores, diretores, indo de dramas a musicais (como *Hair*, dirigida por Ademar Guerra, 1969) ou a comédias (como *Descalços no parque*, escrita por Neil Simon e dirigida por Ziembinski, 1964). Tais experiências deram estrutura à gama enorme de aparições nos filmes que ela faria no Cinema Marginal e, sobretudo, na Belair Filmes, sob a direção de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, diretor com quem se casou. Essa união artística foi para toda a vida.

O experimentalismo no trabalho atoral que Ignez adotará principalmente a partir de *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1967) não é um resultado isolado de suas pesquisas, experiências teatrais e cinematográficas anteriores à fase de parceria com Rogério Sganzerla e Júlio Bressane e à criação da Belair Filmes. Ele é fruto de um diálogo profícuo com várias vertentes das manifestações artísticas que estavam ocorrendo no Brasil e no mundo a partir dos anos 1950: o neoconcretismo das artes plásticas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape; a poesia concreta de Décio Pignatari e de Haroldo e Augusto de Campos; as experimentações no Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa e do Living Theater; as invenções, transformações e experimentos dos diretores da *Nouvelle Vague* (Jean-Luc Godard, em primeiro lugar, mas também Ingmar Bergman); o cinema do improviso e da ebulição criativa de Gena Rowlands e John Cassavetes; e o tropicalismo na música popular brasileira.

Inserindo-se dentro de uma linhagem de artistas-pensadores para além dos da sua época, Helena Ignez reverbera o espírito estético do cinema burlesco do início do século XX, mais precisamente o de Charles Chaplin; retoma preceitos das atrizes modernas europeias (Ingrid Bergman, Harriet Andersson); e ecoa procedimentos e

formas do francês Antonin Artaud e do russo V. E. Meyerhold. Assim, o presente livro se propõe a traçar o percurso dessa filiação e mostrar como Helena Ignez se insere na história dessas formas artísticas e, ao mesmo tempo, inventa um sistema de jogo único no Brasil e no mundo.

Além desses movimentos, autores e vanguardas, deve-se ressaltar também a relação que os seus trabalhos no cinema tiveram com outros atores, atrizes e filmes brasileiros contemporâneos posteriores ao Cinema Marginal e à Belair Filmes. Cineastas de diferentes gerações do cinema brasileiro recorreram a ela como um corpo citacional da história do cinema brasileiro moderno: de Guilherme de Almeida Prado a Felipe Bragança, passando por Suzana Amaral, Cristiano Burlan e José Mojica Marins (que a brinda com uma personagem de nome Cabiria em *Encarnação do demônio*, 2008), Helena carrega consigo suas antigas personagens para novas narrativas e visualidades. As figurações, os gestos, os deslocamentos, os *tableaux vivants* da atriz nesses filmes reverberaram de maneira poderosa no cinema brasileiro. Em razão disso, falar das suas atuações nesses filmes é traçar um enorme novelo de citações, colagens, referências, influências e heranças fornecidas por um arcaibouço gigantesco de modos de atuação, mas também por espetáculos de dança e por atores e atrizes presentes na história do cinema brasileiro (as comédias musicais dos anos 1930-60 conhecidas como chanchadas) e pela *performance art*. Como o rótulo de “musa do Cinema Marginal” parece vago e batido demais para descrevê-la — rótulo esse que ela rejeita veementemente —, propomos entendê-la essencialmente como uma “atriz experimental”, inserida dentro da história da atuação moderna no cinema e ligeiramente deslocada para procedimentos e invenções próprias ao cinema experimental.

Se compararmos as participações de Ignez nos outros filmes do Cinema Novo, antes de seu deflagrador encontro com Bressane/Sganzerla, veremos que ela promove uma ruptura estilística tão radical na sua carreira que até parece que, ao olharmos para as suas imagens na tela, antes e depois do Cinema Marginal brasileiro, estamos diante de outra atriz. Ela afirma que, somente com a sua saída do Cinema Novo,

pôde obter a liberdade criativa necessária para ter uma interpretação como a de *A mulher de todos* (Sganzerla, 1969), por exemplo⁶.

Foi então que, dentro de um ambiente artístico e criativo propício, em momentos de efervescência política, Helena Ignez desabrochou. Dos papéis iniciais no cinema, onde fazia personagens presas demais a ditames de roteiro e à *mise-en-scène* clássica, ela passou a voar para outras paragens: tornou-se *vamp*, *femme fatale* e protótipo mal desenvolvido de viúva negra em *A mulher de todos*; prostituta de mafioso em *O bandido da luz vermelha* (Sganzerla, 1968); garota de programa possuída por espíritos ancestrais vagando com ultraminissaia em *Copacabana mon amour* (Sganzerla, 1970); mãe problemática de família disfuncional e prostituta nas horas vagas em *A família do barulho* (Bressane, 1970); ninfeta mal comportada em *Os monstros de Babaloo*⁷ (Elyseu Visconti, 1970); moça envolvida em uma relação homoerótica na casa de um necrófilo, assassino e maníaco sexual em *Barão Olavo, o horrível* (Bressane, 1970), autointitulando-se escandalosa, histérica, exibicionista, rainha dos boçais, arqui-inimiga, vampirizando e devorando os homens; e, finalmente, talvez a “personagem” mais representativa da atriz, a figura desgarrada e que desafia toda tentativa de definição psicológica em *Sem essa, Aranha* (Sganzerla, 1970).

6 É preciso mencionar aqui que, mesmo em produções anteriores, fora ou posteriores ao Cinema Marginal, Helena Ignez teve papéis à altura de seu explosivo talento: “Mesmo quando ela fez Cinema Novo, teve ótimos momentos como, por exemplo, em *O padre e a moça* [Joaquim Pedro de Andrade, 1966], no próprio *Assalto ao trem pagador* [Roberto Farias, 1962], onde ela faz uma *vamp* de filme mexicano, eu acho que é um achado, ela se saiu muito bem”. Rogério Sganzerla e Helena Ignez, “Helena — A mulher de todos — E seu homem”, *O Pasquim*, Rio de Janeiro: 1970, n. 33.

7 Filme não rodado dentro da empreitada Belair, mas que compartilha estilo e práticas de encenação com os filmes de Bressane e Sganzerla do período.



△ *A mulher de todos.*



△ *O bandido da luz vermelha.*

▽ *Copacabana mon amour.*





△ *A família do barulho.*

▽ *Os monstros de Babaloo.*





△ *Barão Olavo, o horrível.*

▽ *Carnaval na lama
(ou Betty Bomba, a exibicionista).*





△ *Cara a cara.*





△ *Sem essa, Aranha.*



Como se pode atestar por essa plêiade de personagens próximas da marginalidade, do crime e da violência, do arrivismo social, com caráter e atitudes mais do que questionáveis, havia uma atmosfera de curtição que perpassava muitos desses filmes. O desbunde é a palavra-chave do comportamento da época, comportamento esse que os atores da Belair souberam transformar em matéria de expressão e representação. Atuações pautadas por um clima de descompromisso com a verossimilhança dos gestos, das posturas e da construção psicológica, de uma simulação que era reflexiva e autoconsciente e que, por isso, passava a impressão de estarmos vendo não a efetivação de cenas, mas o ensaio delas, tamanho o frescor das improvisações. Prova da modernidade do jogo atoral da Belair, que replicava, com as características particulares do movimento brasileiro, questionamentos gerais vindos de atores de Bergman, Godard e Cassavetes. Para esses diretores, “aparecer num filme” significava “preparar o terreno para se estar no filme”, comentar sua atuação mais do que encarnar um personagem, não fingir simplesmente ser outra pessoa, mas mostrar ao espectador os meandros dessa preparação ou dissimulação. Isso nos revela o *éthos* formativo e de compromisso desses filmes: falar de um mundo, de personagens e de situações que se esfacelam, que não têm origem, presente ou futuro, dentro de um mundo diegético obscuramente delineado, sem idealismo ou ilusionismo, em aparições que demarcam essa impressão de processo, mais do que um trabalho produzido e finalizado. Para que criar histórias com coerência, sentido e tentativa de harmonização estética, se o mundo lá fora é totalmente destituído de tais elementos?⁸.

8 Muitos artigos, livros e ensaios sobre o Cinema Marginal brasileiro versam sobre a relação dos filmes marginais com o golpe militar e o longo período em que o Brasil viveu sob um estado de exceção, com violenta ditadura que cerceou direitos civis, forçou milhares de artistas, políticos e ativistas ao exílio, assassinou jornalistas, estudantes e mergulhou o país num período de total falta de liberdade criadora. Foi nesse ambiente que o Cinema Marginal prosperou, e dentro dele, a Belair Filmes, companhia de produção de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Helena Ignez. Cf. Jean-Claude Bernardet, *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla. Estudo sobre a criação cinematográfica*, São Paulo: Brasiliense, 1991; Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*, São Paulo: Brasiliense, 1993; Fernão Ramos, *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*, Brasília/São Paulo: Embrafilme/Minc/Brasiliense, 1987.

Agradecimentos

Agradecemos, inicialmente, à Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e à Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que financiaram, em diferentes níveis, as pesquisas que deram origem a este livro; à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Estadual de Goiás (UEG), cujo Plano Geral de Capacitação Docente (PGCD) possibilitou ao Sandro de Oliveira afastar-se de suas atividades docentes para fazer seu doutorado; ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), por ter acolhido as pesquisas que possibilitaram a gênese deste livro.

Um grande abraço fraterno de agradecimento a Helena Ignez e Júlio Bressane por disponibilizarem imagens usadas neste livro e por serem interlocutores privilegiados de todo o processo de escrita. Agradecimento extensivo a Djin Sganzerla, Sinai Sganzerla, André Lopes Guerreiro, Ludmila Patrício, Rodrigo Lima, Rosa Maria Dias e Aruanã Cavalleiro. Agradecemos também aos detentores de direitos dos filmes utilizados.

Nosso obrigado ao prof. Christophe Damour, editor e parceiro do livro original em francês que está na base desta publicação e aos colegas do laboratório de pesquisa ACCRA (Approches contemporaines de la création et de la recherche artistique) da Universidade de Estrasburgo (França), do qual os autores fazem parte. E também aos/às colegas pesquisadores/as do GEAs — Unicamp (Grupo de Estudos sobre o Ator no Audiovisual).

Agradecemos também aos amigos, amigas e colegas pesquisadores/pesquisadoras que compartilharam nossas reflexões: Marcius Freire, Patrícia Mourão, Ismail Xavier, Karla Bessa, Mateus Araújo, Maria Chiaretti, Eduardo Bordinhon, Mariana Duccini, Luciana Araújo, Luiz Carlos de Oliveira Jr., Fernão Ramos, Rubens Machado e a toda a comunidade acadêmica da Unicamp e da UEG.

Pedro Guimarães

Sandro de Oliveira

Sobre os autores

Pedro Guimarães é professor e pesquisador em Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), e doutor pela Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (França). É coordenador do GEAs (Grupo de Pesquisa sobre o Ator no Audiovisual / Unicamp), co-coordenador do Genecine (Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais / Unicamp) e membro do laboratório de pesquisas ACCRA (Approches contemporaines de la création et de la recherche artistique) da Universidade de Estrasburgo (França). Autor de artigos nos campos dos estudos atoriais, da história e estética do cinema e dos gêneros cinematográficos (melodrama, musical, filme *noir*).

Sandro de Oliveira é graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG), mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Mídias da Unicamp, com pesquisa na área de atuação experimental no cinema. É professor da Universidade Estadual de Goiás no curso de Cinema e Audiovisual e membro da ACCRA, laboratório de pesquisa em artes e mídias da Universidade de Estrasburgo, França. Participa de grupos de pesquisas do CRIA (Centro de Realização e Investigação no Audiovisual — UEG), sob a coordenação do prof. dr. Rafael de Almeida T. Borges, e no GEAs, coordenado pelo prof. dr. Pedro Guimarães.

Corpo pivotante e magnético, perambulando pelas favelas íngremes e agitadas do Rio ou pelas ruas lotadas de São Paulo, Helena Ignez foi capaz de insuflar na tela uma energia sem limites em contato direto com a cultura fervilhante de seu país e as vicissitudes de sua época. Ao mesmo tempo expressionista e burlesca, hierática e sexual, cerebral e animal, naturalista e poética, Helena é uma atriz plural, que impressiona a película com sua presença singular, impondo um jogo excêntrico e político tão flamejante quanto seu emblemático vestido vermelho-carmim. Depois de iniciar-se nos filmes de autor da modernidade dos anos 1960, torna-se, em 1970, ícone do “cinema marginal” em luta contra a censura do governo militar e a dominação da linguagem televisiva, que constituiu, através dos olhares ácidos e inspirados de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, uma contestação formal e política ao academicismo artístico e institucional daquele período conturbado. Desde os anos 2000, a atriz prolonga sua arte barroca para o teatro e para trás das câmeras: cineasta independente, concebe, muitas vezes em família (com sua filha e genro atores), obras ecléticas (da comédia onírica ao documentário sobre o faquirismo) que continuam expressando, com ferocidade, seu ponto de vista iconoclasta sobre a torpeza do mundo contemporâneo.

Christophe Damour é professor de estudos cinematográficos na Universidade de Strasbourg (França), autor de *Al Pacino, le dernier tragédien* e *Montgomery Clift, le premier acteur moderne*.

ISBN 978-65-86111-44-6

