

VAI E VEM



A mulher da luz própria

A trajetória de Helena Ignez como atriz e diretora
"Sou mais leitora do que cinéfila"

ISSN 3085-8704

Nº 2 • 2025

2

revista de CINEMA do Centro Cultural Unimed-BH Minas



Sempre associada a nomes de gigantes do cinema nacional, Helena Ignez nunca esteve à sombra deles. Sua prolífica carreira como atriz, iniciada ainda na década de 1960, imprimiu uma marca indelével em nossa arte, inaugurando um estilo de interpretação pelo qual seria reconhecida até décadas depois.

Mais recentemente, depois do falecimento de seu parceiro criativo e de vida, Rogério Sganzerla, Helena passou a se aventurar também por trás das câmeras. Como diretora, mostrou que a inventividade, o talento e a arte de criar filmes marcantes com poucos recursos também se aplicam à sua atuação como diretora. E, pela primeira vez, todos esses filmes dirigidos por ela, além de extensa parte de seu trabalho como atriz, puderam ser apreciados em uma única mostra, “A mulher da luz própria: o cinema de Helena Ignez”, no Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas.

No ano em que o Minas Tênis Clube completa 90 anos, a realização de uma mostra como essa – densa, extensa e, além de tudo, gratuita – reforça o seu compromisso com a cultura e com a preservação e difusão da arte. Seguimos firmemente no propósito de valorizar o cinema nacional ao abrir as portas do Centro Cultural não só para a fruição da sétima arte, mas também para promover o pensamento crítico e o diálogo sobre ela.

Não medimos esforços para que a mostra “A mulher da luz própria” trouxesse grandes nomes do cinema nacional – entre atores, diretores, críticos e intelectuais – para refletir e apreciar, em conjunto, a obra de Helena Ignez. Foram diversos debates, mesas-redondas e uma oficina no intuito de oferecer ainda mais oportunidades ao público de fazer uma verdadeira imersão em um trabalho tão longo e complexo quanto o da homenageada.

Aliás, mais do que uma homenagem, a mostra chega – assim como esta edição da *Vai e Vem*, que você lê agora – como um reconhecimento e um incentivo. Admiramos e homenageamos o passado de Helena Ignez. Mas, sobretudo, entendemos que este é um registro de um momento e que sua arte continuará rendendo frutos e reverberando em nosso cinema.

Boa leitura!

Carlos Henrique Martins Teixeira
Presidente do Minas Tênis Clube



EXPEDIENTE

CENTRO CULTURAL UNIMED-BH MINAS

Presidência

Carlos Henrique Martins Teixeira

Direção de cultura

André Rubião

Gerência de cultura

Wanderleia Magalhães

Coordenação de programação cultural - cinema

Samuel Marotta

Produção executiva

Stephania Amaral e Amanda Bastos

Estagiário - cinema

Michael Douglas Fagundes Fonseca

Assessoria de imprensa

Comunicação do Minas Tênis Clube

VAI E VEM revista de cinema

Coordenação editorial

Samuel Marotta e Glaura Cardoso Vale

Co-editor

Ewerton Belico

Coordenação de produção e produção executiva

Bruno Greco e Karine Assis

Design gráfico e diagramação

Ana C. Bahia

Produção editorial

Glaura Cardoso Vale

Textos

Alana Falcão, Alysson Matheus, Barbara Bello, Bárbara Colen, Carlos Adriano, Carla Maia, Carolinne Mendes da Silva, Cláudia Mesquita, Claudio Leal, Débora Butruce, Djin Sganzerla, Ewerton Belico, Fábio Andrade, Francisco Ribeiro, Gabriel Araújo, Glaura Cardoso Vale, Helena Ignez, Lila Foster, Mariana Queen Nwabasili, Marta Neves, Mateus Araújo, Nathália Correia Gonçalves, Nayra de Paula, Ricardo Alves Jr., Samuel Marotta, Uirá dos Reis

Revisão

Ambuá

HQ

Kiko Dinucci

Ilustrações

Fernando Cardoso, Luna Sganzerla Lopes

Fotografias

Arquivo da Cinemateca Brasileira, Sâmara Oliveira, Telmo Ferreira, Mercúrio Produções/Acervo pessoal Helena Ignez, Gabriel Chiarastelli, Marcos Bonisson, Paulo Garcez

Fotogramas

Julio Bressane, Rodrigo Lima

Foto da capa e ensaio fotográfico (locação Espaço Comum Luiz Estrela)
Letícia Marotta

EDITORIAL

A *Vai e Vem* dedica sua segunda edição a Helena Ignez, reunindo uma diversidade de textos que mergulham na sua obra – não apenas como atriz, mas, sobretudo, como realizadora de cinema. Este número é um desdobramento da mostra *A Mulher da Luz Própria*, que ofereceu ao público a rara oportunidade de percorrer uma trajetória longa, de quem se permitiu arriscar *com* o audiovisual, propondo uma constante renovação da linguagem cinematográfica, incorporando à cena elementos da performance e da dança.

A matéria de abertura da revista procura dar conta desses dias de imersão junto aos filmes e debates da mostra. Uma entrevista exclusiva com Helena Ignez lança luz sobre a sua carreira e seu pensamento. Um conjunto de textos procura percorrer períodos nos quais atuou, desde o experimental *Pátio* a outros dos chamados Cinema Novo e Cinema Marginal. Por ser a primeira retrospectiva no Brasil dedicada à sua produção como diretora, a *Vai e Vem* reúne uma série de críticas, cada uma destinada a um de seus filmes dessa fase que se inicia com *Reinvenção da Rua*, em 2003. Entre os textos encontramos uma discussão sobre o meticuloso processo de restauração de *A Mulher de Todos*, evidenciando a importância dessa etapa crucial para a preservação e circulação de nossos acervos fílmicos. Há ainda uma reflexão sobre a interseção entre cinema e teatro, atividades caras a Helena Ignez, sendo o teatro a base da sua formação como atriz brechtiana.

A revista é composta por um conjunto significativo de imagens: dos filmes, do arquivo pessoal de Helena Ignez, da cobertura da mostra e de um ensaio fotográfico belíssimo que registra sua presença em Belo Horizonte. Junto a esse material imagético, temos ilustrações e uma HQ, dando continuidade à proposta que fizemos desde o primeiro número: permitir que o universo do cinema seja acessado, também, por meio da pintura, do desenho.

Reforçamos com mais este número o nosso desejo de que esta seja uma revista de leitura fluida, (in)formativa e prazerosa.

Samuel Marotta

(Programador das Salas de Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas e editor da *Vai e Vem*)

Glaura Cardoso Vale (Coeditora)

Ewerton Belico (Editor convidado)

As opiniões expressas nos artigos e nas imagens são de responsabilidade do(s) autor(es), não refletindo necessariamente a posição institucional do Minas Tênis Clube.

Minas Tênis Clube I • Centro Cultural Unimed-BH Minas

Rua da Bahia, 2.244, Lourdes | Belo Horizonte/MG

CEP: 30.160-012 | Tel.: (31) 3516-1394

www.minastenisclub.com.br

e-mail: centrocultural@minastc.com.br

Tiragem 1mil exemplares

Impressão Rona | **Distribuição** gratuita | **ISSN** 3085-8704

Belo Horizonte/MG, Ano 2, Nº 2, junho/2025

05	“Helena, seu rosto é uma paisagem” Gabriel Araújo	77	“A forma a serviço de uma ideia” ou Personas sob direção e reinterpretação de uma “atriz experimental” Mariana Queen Nwabasili
15	“A loucura foi exatamente o que me protegeu” – Entrevista com Helena Ignez Carla Maia e Cláudia Mesquita	83	HQ Kiko Dinucci
31	A Mulher da Luz Própria: o cinema de Helena Ignez Ewerton Belico e Samuel Marotta	87	Poder dos Afetos Nathália Correia Gonçalves
39	Helena Dança Helena Claudio Leal	88	O olhar de uma novata veterana Francisco Ribeiro
42	Entre o Delírio e o Distanciamento: Helena Ignez, o Teatro e o Cinema Ricardo Alves Jr.	90	Helena Ignez, o corpo e o ofício do ator Alysson Matheus
44	O papel da mulher moderna no Cinema Novo: início da trajetória de Helena Ignez Carolinne Mendes da Silva	91	Abertura à luz para elaborar imagens Nayra de Paula
50	Violências solares Barbara Bello	94	As formas irregulares do tempo Alana Falcão
55	Pátio: de volta ao começo Mateus Araújo	99	Fakir, o palimpsesto libidinal de Helena Ignez Lila Foster
59	A Miss e o Dinossauro Carlos Adriano	103	A Alegria é a Prova dos Nove Marta Neves
62	A continuação de um caminho Bárbara Colen	106	Miss en scène Fábio Andrade
66	Fotogramas Julio Bressane e Rodrigo Lima	109	É o máximo porque é o impossível: a restauração de A Mulher de Todos Débora Butruce
69	LUZ, TREVAS, LUZ, TREVAS, LUZ, TREVAS Uirá dos Reis	115	Atividade formativa
72	Helena, aquela que avança Glaura Cardoso Vale	116	Minha mãe, a super Helena Djin Sganzerla
		118	Carta Branca para Helena Ignez



“helená, seu rosto é uma paisagem”

Gabriel Araújo

Helena Ignez, 85 anos, concorda que “ímpetuosa” é uma boa palavra para descrevê-la, mas reconhece que, de tão forte, essa característica íntima de sua personalidade pode acabar lhe prejudicando. “O ímpeto eu controlo. Pela sensibilidade, pelos sentimentos, pelos afetos... Mas é um ímpeto. É impossível me tirar do objetivo que eu desejo”, ela diz.

Esse ímpeto, muitas vezes expresso numa subjetividade inquieta e inconformada – com as desigualdades de gênero, com as violências sociais e com a injustiça que rotineiramente oprime sujeitos marginalizados num sistema que é, como ela mesma qualifica, masculino, jovem e utilitário –, foi uma das variáveis que fez com que Helena fosse reconhecida como uma das grandes criadoras do cinema brasileiro, seja por meio de seu trabalho enquanto atriz, especialmente em meio à verve criativa e revolucionária das décadas de 1960 e 1970, seja enquanto diretora, caminho que ela escolheu trilhar, a partir de 2003, após um período de imersão de sete anos no movimento Hare Krishna: “A indignação me levou a isso [assumir a cadeira de direção]. Não foi propriamente o cinema em si, mas o valor do cinema como um agente”.

Foi essa Helena, tanto a de carne e osso quanto a das imagens em movimento, que esteve presente durante a mostra A Mulher da Luz



Própria, realizada no Cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas entre março e abril deste ano. Num cenário onde “a memória das atrizes e atores do cinema brasileiro é tão pouco lembrada”, como reforçou na conversa de abertura um dos curadores da iniciativa, Ewerton Belico, ao lado do também curador Samuel Marotta, o evento efetivou pela primeira vez uma retrospectiva integral da carreira de Helena enquanto diretora, exibindo sua produção autoral ao lado dos longas que consagraram sua história como atriz. A seleção se completava com outros filmes, escolhidos por ela, que marcaram sua própria trajetória de alguma forma. Nessa miscelânea, por exemplo, foram estabelecidas possíveis conversas entre *A Mulher de Todos* (1969), de Rogério Sganzerla, seu parceiro de vida por mais de 30 anos, e *Quanto Mais Quente Melhor* (1959), comédia norte-americana de Billy Wilder; entre *Acosado* (1960), de Jean-Luc Godard, e *Reinvenção da Rua* (2003), o primeiro filme que ela dirigiu; passando ainda por clássicos como *Copacabana Mon Amour* (1970) e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), ambos de Sganzerla, *Cara a Cara* (1967), de Julio Bressane, e *O Padre e a Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade.

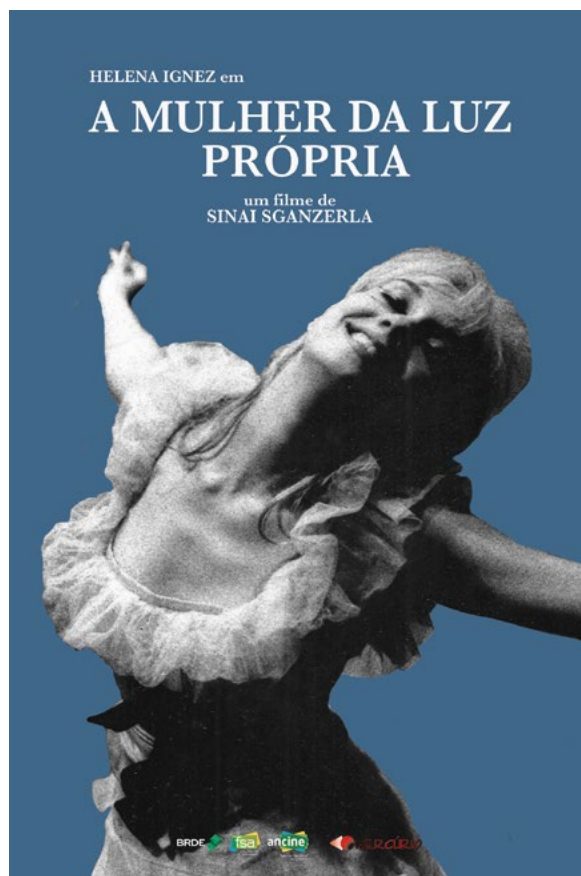
E ali, como o signo comum capaz de reger uma orquestra diversa, estava ela, com a sua performance errante, em constante movimento, sugerindo uma ponte entre a dramaticidade do teatro, sua primeira casa, e a fantasia construída pelos filmes em que participou, muitos deles comprometidos a denunciar a violência do *status quo* por meio de uma experimentação radical frente às muitas linguagens da arte. Na mesma conversa de abertura da mostra, foi ela quem deu a dica: “Eu interpreto a vida. Como diretora, eu interpreto meus pensamentos. Eu sou uma intérprete”.

“Seus olhos são dois lagos”

Em *A Mulher da Luz Própria* (2019), longa de Sinai Sganzerla que dá nome à mostra e documenta a trajetória da homenageada, Helena se reafirma numa posição que ela diz ser duplamente marginalizada: mulher e nordestina. Nascida em Salvador, no seio de uma família burguesa – entretanto abolicionista, como ela mesma ressalta –, desde cedo frustrou os dogmas de sua formação

católica no colégio de freiras que frequentou da infância à adolescência. Ela lembra que, quando tinha 15 anos, seu pai havia dito à sua mãe, que estava preocupada com os rumos da então jovem da família Lacerda: “Pau que nasce torto...”. Helena hoje completa a profecia, rindo: “Então é isso. Eu não me endireitei.”

Essa rebeldia se reflete em sua filmografia. Desde *Pátio* (1959), curta dirigido por Glauber Rocha que apresentou Helena Ignez às telas de cinema, suas personagens carregam consigo uma espécie de irreverência. No campo do discurso, ela dava corpo e voz a uma série de protagonistas femininas incapturáveis, mulheres que não correspondiam à expectativa do que significava ser mulher no Brasil na segunda metade do século passado. Da lascívia revolucionária de Angela Carne e Osso, protagonista de *A Mulher de Todos*, à musa Janete Jane, amante d’*O Bandido da Luz Vermelha*, existe uma variedade de figuras que, como muitos denotam, ajudaram a complexificar a história da representação das mulheres no próprio





cinema brasileiro. Já no campo da linguagem, como escreveram os curadores Ewerton Belico e Samuel Marotta, ela ajudou “a moldar uma nova concepção de *mise en scène*, fundada no bailado simultaneamente livre e tenso entre corpo e câmera”.

Não à toa, recebeu o título de “musa”, palavra que hoje rejeita. “As musas inspiram. Ela é um objeto do outro, uma assimilação dessa possibilidade de iluminar”, ela diz. “Por que é isso o que a musa daria, uma luz mental a quem se aproxima dela ou se interessa por ela. É quase uma forma de se apropriar de alguém”.

A ideia de ser apropriada foi algo que sempre lhe assombrou. “Não podia, de jeito nenhum, entrar no mau passo de permitir que o meu talento se esvaísse através de menções como essa, de uma musa”, ela reforça. Por isso diz ser sempre fiel a si mesma. “O que eu louvo imensamente no cinema do Rogério [Sganzerla] é que ele não colocou uma mulher oferecida. Eu venho de outro cinema e tenho muito orgulho desse outro cinema que eu faço, e eu não poderia de jeito nenhum abrir mão da importância social dele”.

Essa percepção encontra eco nas pesquisas dedicadas ao trabalho da atriz. No livro *Helena Ignez: atriz experimental*, Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira defendem que sua atuação cria “corpos societais” dentro dos filmes, capazes de desafiar a ordem social imposta de forma libertária e subversiva. “Se os filmes da Belair [produtora da qual Helena fez parte, na década de 1970] são a resposta brasileira a momentos de inquietação e revolta do cinema mundial, o corpo de Helena Ignez é a encarnação perfeita do conceito de ator-autor tão em voga nesses cinemas ditos ‘modernos’ e ‘autorais’”, escreveu Guimarães num ensaio publicado pela Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas).

Helena gosta dessa conceituação. “Isso você só pode fazer com o diretor também participando desse desejo”, diz, reafirmando a importância das parcerias que consolidou ao longo da vida. “Foi isso que eu fiz, o que também me tornou uma atriz autoral.”

Ela, afinal, nem sempre precisou se conter para as lentes, característica que subverte um dos



Mesa-redonda com Carla Maia, Luís Rocha Melo, Pedro Vaz e Everton Belico | Foto: Sâmara Oliveira

princípios do cinema clássico, que preza por uma atuação mais comedida. Pelo contrário, a câmera desses filmes se esforça para acompanhar a dinamicidade desse corpo, que corre, grita, transa, se masturba e vomita sangue. “Meu trabalho é performático, claramente performático. Ninguém fazia uma mulher assim no cinema. E eu só pude fazer isso porque eu tinha essa formação, essa cultura que recebi dessas pessoas”.

Quando a contenção lhe foi pedida, contudo, foi profissional. Ao subir as serras da região do Serro, no norte de Minas Gerais, para gravar *O Padre e a Moça*, Helena precisou se despir de sua explosão enérgica para encarnar Mariana, a protegida do comerciante local que se apaixona pelo novo clérigo da comunidade. A experiência, segundo ela, foi horrível. Se havia conquistado uma liberdade criativa com Sganzerla, Bressane e Glauber, o longa de Joaquim Pedro de Andrade ficou marcado em sua vida como um exemplo da misoginia no meio. “Tenho imensos traumas. Imagina uma mulher sozinha num filme praticamente masculino”, lembra. “O assédio é um

processo tenebroso, parece que você vai ser engolida por aquilo”.

Como contou num dos debates da mostra, suas inspirações vão do alemão Bertolt Brecht, dramaturgo cujo texto encenou na sua estreia nos palcos, em 1959, à atriz estadunidense Marilyn Monroe, que também inspirou um papel interpretado por ela na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), curso que escolheu fazer após abandonar o Direito. Do primeiro, veio, segundo ela, “a capacidade de pensar no que favorece a vida, o que faz a vida ser interessante”. Da segunda, ela apenas aconselha: “se vocês olharem para o olhar da Marilyn Monroe, vocês vão ver o maior gênio do cinema. É impossível aquele olhar dela. E é aquele olhar que produz aquele canto estranhíssimo, uma inteligência rara”.

Outros falariam o mesmo da própria Helena Ignês. O cineasta Cristiano Burlan, diretor de *Antes do Fim* (2017), compartilhou uma anedota num dos debates da mostra, dedicada à presença da atriz no cinema contemporâneo. Durante as gravações do longa, ela havia questionado a ele

a razão de sua escalação. “Que que eu vou falar agora?”, ele conta, rindo. “Tenho que falar algo inteligente, eu estava inseguro, terceiro dia de filmagem!”

Para respondê-la, ele parafraseou uma passagem de *A Queda da Casa de Usher* (1928), filme do francês Jean Epstein. “Eu queria responder algo pra me defender, mas na verdade estava sendo muito honesto. E disse: eu te chamei porque seu rosto não é só um rosto, é uma paisagem. Seus olhos são dois lagos, seu nariz é uma montanha e sua boca é um abismo”.

Noutro debate realizado, os artistas Eid Ribeiro e Teuda Bara também compartilharam suas impressões. “Ela tem sempre esse distanciamento na representação”, pensa Ribeiro. “Ela não representa. O personagem está lá e ela fica brincando de representar, esse é o princípio dela. Fico impressionado com a sua juventude”.

Uma postura tão combativa, contudo, cobrou seu preço – especialmente em meio ao autoritarismo crescente da ditadura militar. Optou pelo exílio após o pai de Bressane, que atuava no exército, avisar a Sganzerla que seu apartamento seria invadido e seus filmes, queimados. A fuga os levou a Londres e depois a Marrocos. Noutro momento, optou por se converter ao Hare Krishna, movimento que, como ela conta, deu novos contornos à religiosidade que ela já trazia consigo, e ofereceu acolhimento num momento em que ela se sentia sozinha.

“Eu precisava de afeto”, relembra. “Como é que você acha que as pessoas receberam esses filmes? O que uma moral burguesa tradicional acha de uma mulher que fez *A Mulher de Todos*? Ainda teve a história com o Glauber [eles foram casados por cinco anos], que foi terrivelmente escandalosa... Havia um grande preconceito, é o que eu quero dizer. Mais do que isso, havia uma tentativa de exclusão, em todos os sentidos.”

Da imersão no movimento, ficou a paixão pelos mantras, pela meditação e o ar de misticismo que parece rondar o modo como ela se apresenta ao mundo, dentro e fora das telas.

“Não foi fácil pra mim encarar a vida. Eu tinha um medo completo da morte. Quem fez esse trabalho de realmente me afastar disso foi o Rogério, me levando pra cannabis”, diz, apostando no poder da maconha como destravadora da consciência.



Atuação e direção com Simone Spoladore e Samuel Marotta | Foto: Sâmara Oliveira



Roda de conversa com Cristiano Burlan, Ewerton Belico e Karen Black | Foto: Sâmara Oliveira



O Bandido da Luz Vermelha por Teuda Bara e Eid Ribeiro | Foto: Sâmara Oliveira

“Sua boca é um abismo”

Sônia Silk, a protagonista loira do vestido vermelho de *Copacabana Mon Amour*, uma das personagens mais icônicas de Helena, conclama, num dos momentos do filme: “É preciso mudar a face do planeta, transformar pela violência este planeta errado, vagabundo e metido a besta!”

Nos filmes que cria, contudo, a Helena diretora tem rejeitado a fúria. Inclusive se surpreende quando lhe é dito que o seu cinema não se esquivava da violência. Afinal, quando escolhe filmar ao lado daqueles e daquelas subalternizadas, vide a aliança feita pelos filmes que dirige com a comunidade LGBTQIA+, a terceira idade e a negritude, o cinema de Helena não poupa esforços para denunciar a violência a que essas pessoas são submetidas. “Mas o meu cinema se esquivava”, ela é categórica ao afirmar. “Eu nem tento imitar, e me preservo. Eu não sou assim, ele [Rogério Sganzerla] é assim.”

Hoje, ela propõe uma inversão. Está interessada em apagar preconceitos e diferenças. “O cinema que eu faço é por aí. É tudo plano, horizontal. E a base social é muito importante para a produção da arte. Eu acho que a poesia pode quebrar esse negócio, pode dissolver a violência.”

A preocupação reflete uma discussão contemporânea no cinema brasileiro. Na medida em que grupos sociais marginalizados conquistaram, em maior número, a possibilidade de intervenção nas decisões criativas de uma obra, multiplicaram-se também os debates em torno dos limites de representação da violência em tela e das possibilidades de produção de um cinema que seja capaz de nos curar dos sofrimentos de um mundo sob ameaça.

Para ela, Donald Trump, empresário que neste ano retornou à presidência dos Estados Unidos, e Elon Musk, o bilionário da SpaceX, da Tesla e do X, o ex-Twitter, são “burros”, “monstros” e “idiotas”. “Eu tenho esperança que ele caia, num movimento pacifista”. Ainda assim, se assusta com a configuração das novas dinâmicas representadas pela ascensão, a nível global, da extrema direita aos espaços de poder – algo que ela, que viveu sob a ditadura no Brasil, nunca viu em um nível tão organizado.

“Não é que o cinema tenha de curar, mas ele pode. Mas qual será esse filme que cura?”,

questiona. “Eu quero falar isso com humildade, mas eu tenho recebido uma resposta das pessoas, a nível pessoal, dizendo que o meu cinema parece estar um pouco ligado a isso. Especialmente quando ele pensa a mulher, a liberdade da mulher, o orgasmo, a importância do orgasmo para o bem-estar, para a saúde... Acho que isso tudo está ligado.”

No debate em que ela explicou as ideias por trás do eixo Carta Branca da mostra, aquele dedicado aos filmes que marcaram sua própria vida, ela faz um trocadilho: “Acho mesmo que a *A Alegria é a Prova dos Nove*”, diz, fazendo referência ao último longa que lançou, em 2023. A obra apresenta as memórias de Jarda, sexóloga e artista, interpretada por ela mesma, e Lírio, seu companheiro ativista, personagem de Ney Matogrosso, e as intercala com o presente, em que a protagonista, por exemplo, dá aulas para ensinar mulheres a obterem o próprio orgasmo.

“A alegria, pra mim, tem que estar presente. O que é difícil, extremamente difícil, porque a vida é incompreensível”, ela diz, diante do público que a acompanhava na sala de cinema. “Como diz o Gorki [Máximo Gorki, escritor russo], não temos os instrumentos de bordo para dar respostas a tudo. Passar por isso tudo e ver a imensa graça que a vida tem é um desafio, e pode render um bom cinema, um cinema que interesse a várias pessoas. Todo mundo quer rir também”.

Ela, que se diz “não cinéfila”, se interessa pela capacidade do cinema ser um agente transformador de ideias através de várias linguagens. A recusa da cinefilia vem da experiência de conviver com homens que devoravam filmes. “Cacá Diegues tinha a obrigação de assistir um filme todo dia. Eu, nem por sonho! Eu gosto do cinema e do teatro da mesma maneira, e sou interessadíssima na linguagem da atuação”.

Não à toa, acabou de adaptar *Vestido de noiva*, o clássico texto de Nelson Rodrigues, para os palcos. A sua versão estabelece um protagonismo na personagem de Madame Clessy, vítima de feminicídio, para debater o histerismo e a loucura de uma família tradicional. Para o fim do ano, ainda prepara uma adaptação de um romance de Marguerite Duras.

Já no cinema, está com um roteiro pronto para produzir um filme de terror, gênero que tem lhe

interessado. “Eu fiquei muito impressionada com os filmes que o Ti West fez com a Mia Goth, a neta da Maria Gladys”, conta, referindo-se à trilogia composta por *X - A Marca da Morte* (2022), *Pearl* (2022) e *MaXXXine* (2024). A história que desenvolveu reflete as discussões que atravessam suas recentes peças, e foi escrita para ser filmada com diversas mulheres.

Hoje, a revisitação à sua obra é algo que lhe emociona. Para além de *A Mulher da Luz Própria*, outras mostras e festivais, do Brasil e exterior, têm exibido os filmes de que participou, destacando a sua interpretação performática, assim como ela tem apresentado seus novos filmes nos eventos da área. Nesse trânsito, acaba estabelecendo uma relação com as pessoas mais jovens, que veem nos seus personagens uma porta para o futuro.

“Tenho conhecido pessoas ótimas, incríveis”, ela diz. Lembra com carinho de uma mulher “com seus 24 anos” que trabalhava como atriz em Lisboa, e que, numa visita ao Brasil, insistiu para

conhecê-la. Como Helena conta, a jovem havia assistido *Copacabana Mon Amour* 14 vezes e decorado todo o texto de Sônia Silk. “Sônia Silk, para ela, era uma entidade”. Foi nesse momento que ela percebeu uma virada de chave na recepção da personagem, que já havia sido tão diminuída diante de uma ótica machista, nos novos públicos. “Eu não sou nada de chorar, mas aí eu não aguentei”.

Helena deve muito ao cinema, assim como o próprio cinema brasileiro deve muito a ela. “O cinema é uma arte poderosa, ele não pode ser marginal”, reflete, brincando com o termo com o qual boa parte dos filmes que atuou ficou conhecido. “O cinema influencia pessoas, muda consciências...”. Por isso aposta num cinema generoso, que seja, segundo ela, “de todos os tipos”. “Que todos os que falem do nosso lado estejam do nosso lado”. ✨

GABRIEL ARAÚJO É REPÓRTER DA FOLHA DE S. PAULO E ATUA COMO CRÍTICO E CURADOR DE CINEMA.





“

a loucura foi exatamente o que me protegeu”

Entrevista com **Helena Ignez**

Carla Maia
Cláudia Mesquita



Ensaio fotográfico por
Letícia Marotta

“O que é um cineasta?” – a esta pergunta, feita em cena do média-metragem *O Poder dos Afetos* (2013), o personagem, um diretor ainda criança, responde: “Uma pessoa que responde perguntas”. Citação oportuna para iniciar uma entrevista, há também nessa proposição uma boa forma de introdução ao trabalho de Helena Ignez. Filme após filme, diante ou atrás das câmeras, Ignez se apresenta como mulher inquieta, sempre em movimento, em busca de respostas a questões próprias do seu tempo: o que fazer do corpo, como lidar com as opressões, que destino dar ao pensamento, como estar junto, como estar só, o que fazer do tempo, com que meios se reinventar? São muitas as respostas de Ignez face a questões tão complexas, respostas que ela elabora com doses admiráveis de ousadia e autenticidade. Nesta conversa, realizada on-line na tarde do dia 24 de fevereiro de 2025, a cineasta Helena Ignez nos surpreende, uma outra vez, pela lucidez de suas respostas – e por sua capacidade de provocar, a cada elaboração, novas perguntas. No dia 22 de março, tivemos a sorte de prolongar a conversa em um encontro presencial, para debater a Carta Branca para Helena Ignez que integrou a retrospectiva *A Mulher da Luz Própria*, no Centro Cultural Unimed-BH Minas. Trechos do debate foram incorporados à edição da entrevista.



Carla Maia: No livro *Helena Ignez: atriz experimental*, Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira defendem a tese de que você é uma *atriz autora*, pois em suas atuações, nas palavras dos dois pesquisadores, você “inventa um sistema de jogo único no mundo”. Poderia comentar sobre aspectos criativos que você desenvolve em seu trabalho como atriz e leva para seu trabalho como diretora?

Helena Ignez: Em primeiro lugar, é uma honra, viu, estar aqui com vocês, sendo inquirida. Bem, é imenso, não é? Porque são 60 e tantos anos de teatro e cinema, quer dizer, de atuação. Eu vim de uma escola com formação clássica, extremamente clássica. E a aluna que recebia essa formação era, na verdade, uma rebelde. Era um ato de rebeldia, inclusive, estar na Escola de Teatro da Bahia... Enquanto estudava lá, ainda em 1959-1960, eu fiz meu primeiro filme, *Pátio*, com Glauber. Já havia uma inquietação... Aquela coisa que o Drummond fala, “ser *gauche* na vida”. Com *Pátio* foi assim. Quando esse filme passou em Salvador, tão poético, tão artístico, o público – em geral, jovem – levou aquelas giletezinhas de lâmina de barbear e cortou as poltronas do cinema Guarani! Hoje, esse cinema se chama Glauber Rocha. Então, é por aí que eu fui... com muita técnica, muita formação intelectual. No mais, acho que a loucura me ajudou bastante a me preservar até hoje. Ao contrário de mera exorbitância, a loucura foi exatamente o que me protegeu.

Cláudia Mesquita: Sobre a hipótese de uma *atriz autora*, Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira falam tanto na criação de uma espécie de *persona* – Helena Ignez criando, filme após filme, uma imagem fílmica de si, que “domina” as diferentes personagens – como na cocriação da própria forma dos trabalhos em que você atuou, sobretudo através do seu relacionamento com a câmera, em performances pelas quais seu corpo vai se impondo à *mise en scène*, levando a câmera junto, configurando a própria cena. Podemos lembrar de muitas cenas em *Copacabana Mon Amour* e *Sem essa Aranha*, entre outros filmes. Sendo uma atriz que começa no teatro, passa por alguns filmes de *mise en scène* um pouco mais controlada e chega a esses processos criativos, especialmente nos filmes da Belair, nos quais há liberdade para um tipo de atuação que vai imantar o trabalho

de câmera, como se deu essa invenção corporal, do teatro ao cinema, e esse jogo com a câmera?

Helena Ignez: Isso é ser atriz para mim, ser atora – eu não gosto da palavra atriz –, é ser altamente criativa, ser um elemento vivo que dialoga com a câmera independente do diretor. E essa coisa da performance é engraçada, porque eu, falando da Bahia, falo de uma menina de 19, 20, 21, 22 anos. Me formei na Escola de Teatro. E Lia Robatto, que é uma grande figura ligada à dança e foi minha primeira iniciadora, porque ela era assistente da Yanka Rudzka, com quem eu fiz quatro anos de dança, a Lia dizia uma coisa muito interessante: “Quando Helena chega (e a Helena era uma menina), chega a performance”. Isso em 1960, não é? Então, era impossível eu não ser assim, não ser performática, não ser ativa, não ser criadora, não ser autora. Isso para mim era a essência. E foi para isso que eu fui me preparando a vida toda. Eu tive sorte também, porque tive companheiros extraordinários – o próprio Glauber, que foi um casamento muito rápido, mas uma relação de toda uma vida, e Rogério, com quem eu estive por 35 anos e fez todos esses filmes que realmente me fazem ser a atriz que eu sou, não é? Foi graças a esses filmes que eu fiz com ele, principalmente. Os outros filmes têm importância, mas jamais como *A Mulher de Todos*, *Copacabana Mon Amour*... *O Bandido da Luz Vermelha* foi meu primeiro filme com ele, e rompeu totalmente com o que se chamava atuação.

Carla Maia: Em *Ralé* você cita uma frase: “o cinema moderno é uma questão da distância entre a câmera e o personagem”. Em *Ossos* também há reflexões sobre atuação, por exemplo, no momento em que o grupo de atores recebe uma espécie de aula, com orientações. Como você trabalha a direção de atores?

Helena Ignez: Eu primeiro conheço os meus atores, sei quem são eles e são escolhidos para render. E depois é muito amor e liberdade. Só isso, grande amor e liberdade. Exigência nisso: que vão fundo, que vão fundo.

Cláudia Mesquita: Vou quebrar um pouco o roteiro da entrevista. Fiquei curiosa em relação ao lançamento da cópia restaurada de *A Mulher de Todos*

(1969). Como foi rever o filme e rever-se nele, mais de 50 anos depois?

Helena Ignez: Então, foi um escândalo e uma felicidade extraordinária para mim. Eu cheguei duas horas antes, já estava lotado. Lotado por uma garotada, sabe? Uma gente muito jovem, que recebeu o filme de uma maneira extraordinária. O filme está belíssimo, é de uma extrema modernidade. É um filme que continua sedutor e violento. Extremamente violento, mas na brincadeira, na ironia, que é a escola de Rogério e que eu amo... que é Nelson Rodrigues, cujo texto dirigi recentemente com *Vestido de Noiva*. São os irônicos... A coisa não é dita como informação direta. É a própria poesia, que te obriga a pensar. Eu acredito que *A Mulher de Todos* seja realmente um arauto desse trabalho. E agora você descobre coisas do arco da velha, inclusive que Fritz, o neonazista, é o Elon Musk! Então, eu adorei o filme. O lançamento foi uma felicidade para mim. Vinham aquelas meninas e meninos falar comigo com aquele carinho todo... Não era assim antes. As pessoas tinham um pouco de medo de mim e não manifestavam o carinho que esse pessoal jovem está me trazendo agora e que eu amo, amo completamente. Eu acho que essa história de fã é genial. Só um louco pode não gostar dos fãs e esnobá-los, não amá-los profundamente.

Cláudia Mesquita: Você se lembra de como o filme foi recebido no momento em que foi lançado?

Helena Ignez: O momento era horroroso, o auge da ditadura. Foi bem pior do que com *O Bandido*, quando ainda não havia o AI5. Foi tenebroso... E é um filme que tinha que ter saído com essa violência mesmo, era impossível não ser assim. Hoje é considerado, e acredito que seja, um dos primeiros filmes feministas feitos no Brasil. Um filme em que uma mulher tem um protagonismo não romântico, de sofredora, mas um protagonismo de ação. Ela é assim. Eu acho que esse lado a meninada adora. Outra característica de *A Mulher de Todos*, que eu gosto muito, é que ela não se oferece em nenhum momento. Ela toma, arranca, mas não se oferece. E é um filme que marcou pra caramba, que foi mal-entendido, principalmente pelos homens. Foi dito que Rogério estava me explorando sexualmente.

E tem os que já achavam que era o melhor filme do Brasil, como Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet, que até hoje diz isso. Eu adoro. Mas para o grande público aquilo era uma comédia pornô. Se foi assim, ele influenciou mal a pornochanchada. Porque o que veio depois já não era nada feminista, pelo contrário. E foi o momento que eu tive vontade de sair. Saí do cinema, saí de tudo.

Carla Maia: Você já falou sobre esse rótulo de cinema marginal, que você questiona. Há também quem confunda o trabalho de vocês naquela época com a produção da Boca do Lixo... Pode comentar a respeito?

Helena Ignez: A Belair é carioca. Surgiu no Rio e, se ela for filha de alguém, seria do Cinema Novo, apesar de propor um rompimento com o Cinema Novo muito grande. É um cinema de invenção, altamente. Marginal não é. Agora, se você entender que a ditadura era o *mainstream*, a corrente principal, aí é um orgulho ser marginal, né? Mas eu vejo mais como um cinema independente, livre. O último filme que eu fiz, *A Alegria é a Prova dos Nove*, passou em Munique como um filme independente. Eu gosto dessa expressão. O termo marginal já me ofendeu mais... Como se significasse tirar fora. Mas é até motivo de orgulho ser marginal dentro de determinadas circunstâncias. Hoje, então, com a ascensão da extrema-direita... Apavorante.

Carla Maia: Para quem viveu a ditadura, ver o projeto retornar agora deve ser apavorante mesmo...

Helena Ignez: A gente sabe como é o negócio. Acaba com a arte. Detestam arte. Veja se Elon Musk quer arte? E nós estamos perigando. Fazemos críticas ao nosso governo, críticas a Lula. Sem ele vai ser infinitamente pior.

Cláudia Mesquita: Voltando ao que você comentou, Helena, sobre "sair do cinema", no auge da ditadura. Como foi esse momento?

Helena Ignez: Era o auge do auge do horror. Eu larguei, abandonei totalmente. Depois da Belair, não dava mais, para uma atriz que era tão envolvida nas personagens, continuar trabalhando. Foi forte

demais e eu estava muito exposta, não é? Além de tudo, tinha um perigo físico muito grande. E aquilo foi pesando psicologicamente. Eu estava exausta, com 29, 30 anos de idade. E as pessoas que eu admirava já estavam começando a namorar com a ditadura. Já havia o começo do interesse pela Globo, que apoiava a ditadura, e o pessoal de esquerda entrando na emissora, meus amigos. Foi um momento muito difícil e eu preferi me afastar. Fui fazer outras coisas. Fui monja hinduísta, Hare Krishna, sociedade alternativa. Sou fã ardorosa de Raul Seixas. Fiz Tai Chi Chuan, fui muitíssimo dedicada. Tipo cinco, seis horas por dia de trabalho, com mestre...

Como monja, vivi fora do Brasil, um ano nos Estados Unidos. Minhas duas filhas mais moças estudaram numa escola de tipo Vaishnava. Fiquei sete, oito, quinze anos praticando Tai Chi Chuan. Aí tive vontade de voltar fazendo esse filme, *Reinvenção da Rua* (2003). Fazia filmes com Rogério, com ele eu gostava de fazer. *Nem Tudo é Verdade*

(1986) – extraordinário. E depois *O Signo do Caos* (2005), mas aí eu já estava em outra fase da minha vida. Inclusive estava começando a dirigir teatro, estava com tesão de voltar... Eu me atirei numa performance, foi maravilhoso. Uma performance em Salvador, no Pelourinho. Houve um edital de R\$500,00, no final dos anos 1990. Botei 21 músicos com os instrumentos do [Walter] Smetack. Era *Cabaret Rimbaud – uma temporada no inferno* (1998). E aí, naquela brincadeira de fazer uma tarde no Pelourinho, um jornalista do *Estado de São Paulo* assistiu, publicou uma coisa lá e fui parar em Barcelona, representando o Brasil num festival de teatro e performance. Quer dizer, acontecem coisas, vão acontecendo. Não foi tanta escolha assim.

Carla Maia: *Reinvenção da Rua* (2003), que marca sua estreia na direção, é um filme muito interessante em sua trajetória. Você vai ao encontro de pessoas em situação de rua em São Paulo e também vai para Nova Iorque, para conversar com Vito Acconci, autor



da obra de arte pública que beneficiava aquelas pessoas [intervenção realizada pelo artista estadunidense no Largo do Glicério, em 2002, dentro do projeto Arte/Cidade Zona Leste]. Está lá a intertextualidade, o cinema em relação com a instalação e a performance. A rua torna-se espaço de acolhimento e de encontro.

Helena Ignez: Que interessante, né? Isso de a rua me acolher eu já sabia, já sentia isso. Mas ter escolhido uma performance de Vito Acconci... Porque aquilo é uma performance, arte pública para começar a fazer algo, para desejar... Foi tão grande esse desejo! Foi um jornal que o Rogério me trouxe, a *Folha de São Paulo*, que falava sobre o que era essa obra de Vito Acconci, que era totalmente social, feita embaixo do viaduto... Um mês depois de sua inauguração, com toda honra, a instalação seria completamente desmanchada. A polícia ia desmanchar... Porque disseram que tinha havido um caso de estupro dentro da instalação. Aí eu disse, “esse negócio está mal contado”. Os moradores – é aquilo que está no filme – amavam profundamente aquele lugar, cuidavam dali... Tinham biblioteca, tinham uma pia para lavar roupa dos filhos, tá entendendo? A ideia do filme veio de uma revolta, uma rebeldia contra aquele estado de coisas. Aí eu liguei para a Verinha Haddad, que trabalhava com a Sara Silveira, e contei: “já já vou pra lá com uma câmera...”. Aí começamos e Rogério montou o filme, montou lindamente. A fotografia também é linda, de Marcos Bonisson.

Cláudia Mesquita: É bonito como a montagem põe em contato Vito Acconci, em Nova York, e as pessoas na rua, em São Paulo... Como se Vito escutasse o que eles têm a dizer. No filme *A Mulher da Luz Própria*, de Sinai Sganzerla, você afirma seu “amor pelos injustiçados”. Seu trabalho traz figuras socialmente marginalizadas, mas para afirmar a potência dessas vidas... É como se a sua arte se colocasse por vezes nesse papel, de entrar em fase com a radicalidade dessas vidas.

Helena Ignez: É sempre emocionante falar e ouvir. Talvez por eu ser baiana, não é? Vi muita dor, muito sofrimento. Minha irmã, 16 anos mais velha do que eu, foi uma das primeiras médicas formadas em Salvador. Ela se formou muito jovem. Essa irmã

era inclusive minha madrinha, e foi extremamente influente na minha vida. Ela atendia para todo o lado. No meu bairro tinha duas condições: onde nós morávamos, nos Barris, que ficava na parte superior do bairro e era de classe média alta, e em volta, que era o dique dos Barris. Era o lugar das lavadeiras, das empregadas domésticas, que subiam para trabalhar nessa outra área. Então, eu conheci muito bem o que é isso, filas de pessoas pedindo comida, pedindo para cuidar dos filhos, coisas fortíssimas. É isso, eu acho que vem daí.

Carla Maia: Fiquei pensando n’A *Moça do Calendário*. O roteiro originalmente é do Sganzerla, não é? E você o retoma. No filme, a personagem da Djin [Sganzerla], lara, tem muito desse amor pelos injustiçados. Essa é uma abordagem que já estava no roteiro ou foi você que acrescentou esse tom?

Helena Ignez: Eu não mudei muito o roteiro. Essa personagem era muito engraçada. Eu entrei com o Byung-Chul Han, que é um dos escritores e filósofos que mais amo. Ideias do livro *Sociedade do cansaço*, que acrescentei à história. Mas o amor pelos injustiçados já existia. Essa mulher, a moça do calendário, tinha essa característica... Originalmente, seria um curta metragem. Rogério escreveu 25 páginas, mas o roteiro finalmente ficou com 100 – aumentamos para concorrer a um edital de longa-metragem. Eu escrevi muito, mas busquei desenvolver o que já era a personagem. Era engraçado, muito engraçado o roteiro de Rogério.

Carla Maia: Ele tem o tom dos filmes dos anos 1970. Dá pra sentir, tem um humor meio debochado, típico da Belair. É um filme com a erudição que também marca o seu trabalho, muitas referências, muitos diálogos. Há referências à psicanálise, como a frase de Freud: “todo sonho é a realização de um desejo”.

Helena Ignez: Eu brincava bastante com Freud, mas também tenho uma desconfiança muito grande dele, com a história do complexo de castração... Não dá!

Carla Maia: Tem esse aspecto bastante notável em sua obra, a intertextualidade, o cinema sempre em diálogo com outras artes. A começar pelo teatro, obviamente, mas também a literatura, a filosofia.



Não é raro a gente ver nos seus filmes um personagem com um livro na mão, lendo ou declamando alguma coisa... Há ainda a música – a trilha sonora é um elemento muito importante. Inclusive, muitas músicas você mesma compõe, são de sua autoria. Você poderia comentar a relação do seu cinema com outras linguagens?

Helena Ignez: Que interessante... É realmente um aprendizado ouvir o outro analisando o seu trabalho. Porque você fica surpresa também... Da minha parte, é a minha vida. Eu sou uma fanática por leitura, sou obsessiva por leitura, tipo daquelas de deslocar a retina, de ler em carro, em movimento. Minhas filhas e o Rogério sempre reclamavam desse meu hábito. Inclusive eu fiquei meio assim [com as mãos na altura dos olhos, faz um gesto para baixo]. Pela palavra me vem muito mais a imagem do que pela própria imagem, entende? Eu sou realmente da

palavra, do som. Por isso a música. É espontâneo... Eu não me considero tendo um estilo que independe do filme. Tenho uma espontaneidade, uma facilidade de mexer com imagens e é isso. Nem tudo é tão pensado.

Carla Maia: Voltando ao assunto dos primeiros filmes, gostaríamos de te ouvir sobre *A Miss e o Dinossauro* (2005), os materiais em Super-8 que deram origem a esse curta e como foi realizá-lo.

Helena Ignez: *A Miss e o Dinossauro* tem uma montagem maravilhosa, do André Guerreiro Lopes. Eu filmei algumas coisas. Éramos nós: Julio [Bressane], eu, Rogério e o Ivan [Cardoso], que era assistente... Estávamos fazendo os bastidores da Belair. Seria um longa, mas o material se perdeu, estragou. Não sei como, porque eu não sou muito disso, conservei a parte do filme que tinha sido feita por mim e pelo

Rogério. O resto se perdeu, 35 minutos perdidos... Mas para mim não é o primeiro filme – meu primeiro filme é *Reinvenção da Rua*.

Cláudia Mesquita: Talvez porque *A Miss e o Dinossauro* retome o material filmado muito tempo antes...

Helena Ignez: Sim. E como eu não pensava em editar, para mim era um pouco uma brincadeira... Filmei um pouco os bastidores da Belair e filmei um pouco também no Saara. Entrou em *A Alegria é a Prova dos Nove*, pouquinho... As imagenzinhas que restaram realmente são de Rogério.

Cláudia Mesquita: Vou aproveitar para te perguntar sobre *A Canção de Baal*, seu primeiro longa, que é um filme muito interessante. Nele você já propõe um diálogo forte com o teatro, ao escolher trazer para o cinema um texto de Brecht, aliás, a primeira

peça de teatro completa que ele escreveu. Quando começa sua leitura de Brecht? O que ele te ensinou de mais marcante?

Helena Ignez: Sempre tive uma paixão por Brecht. De cara achei maravilhoso. Inclusive, em meu último filme, ponho de novo uma fala de Godard, porque vejo muito Godard como Brecht: “O que sustenta a página é a margem”. Brecht eu conheço desde sempre. Eu tive a sorte de ter uma formação de teatro extraordinária. Foi uma reunião de pessoas maravilhosas, de todos os ramos do teatro, direção, fotografia, história do teatro e, ao lado disso, música com Koellreutter, cenografia com Lina Bo Bardi, teatro com Martim Gonçalves, que era uma pessoa que vinha da Vera Cruz, um grande cenógrafo também, ligado ao documentário inglês, e que foi para a Bahia abrir a Escola de Teatro. Nós tivemos



Helena Ignez e Paulo Villaca (O Bandido da Luz Vermelha, Rogério Sganzerla, 1968)

acesso ao que havia de melhor no mundo na época. Eu tive uma estreia fantástica com Brecht, com a *Ópera dos três tostões* – hoje se fala *Ópera dos três vinténs*. Brecht tinha acabado de morrer, em 1956, e estreamos em 1959. Essa peça eu fiz no terceiro ano da escola, quando entrávamos no palco profissionalmente. E é um pensamento, para mim, natural... no que favorece a vida, a capacidade de pensar. Rogério não se dizia influenciado por peças, absolutamente. Mas *O Bandido da Luz Vermelha* é brechtiano e eu só pude fazer aquela performance – ninguém fazia uma mulher daquelas no cinema –, um trabalho claramente performático, porque eu tinha essa formação e quebramos essa cultura de atuação. Lá Brecht foi na veia. Stanislavski na veia, não é? Então, eu tive sorte mesmo. Agora, eu não joguei fora essa sorte, nem um pouquinho, nunca!

Cláudia Mesquita: E por que *Baal*?

Helena Ignez: Escolher *Baal*... Foram várias coisas. Em primeiro lugar, porque eu acreditava que seria um filme muitíssimo bom. E tem um personagem fantástico... Um personagem altamente machista, até mais do que machista. A gente se descobre trabalhando. Por que essa minha atração tão grande por esse Baal, esse gênio destrutivo? As mulheres se matavam por causa dele. Se matavam! Ele é um gênio maravilhoso, músico, poeta. E essa atração das mulheres por quem lhes fere, castiga... Por que isso? Todos os personagens femininos tinham paixão por ele. A coisa é tão bem-feita por Brecht, nesse sentido, que Simone Spoladore não conseguia fazer a cena dela. Ela chorava, chorava, não parava de chorar. Olha que louco! Talvez haja um pouco de Baal em todos os homens excepcionais. Horrível isso, mas tem a ver com excepcionalidade. Os homens eram muito mal preparados pelas mulheres, pelas mães. “Isso é coisa de homem, mulher não faz”. Nós temos um pouco disso. Essa atração, eu queria curar em mim, apresentando um personagem. Em uma entrevista recente sobre a montagem de *Vestido de Noiva*, descobri que eu também gostava muito de gênios. Nelson Rodrigues tinha essa genialidade também.

Cláudia Mesquita: Ao mesmo tempo que é violento e machista, Baal atrai por sua “rebeldia”, por se manter

como um artista à margem, que não se vende ao sistema... No filme ele é contraditório, não é?

Helena Ignez: Mas os homens eram assim. Só digo “eram” porque hoje eles têm possibilidade de não ser. Mas os homens tinham isso, principalmente os excepcionais. O Baal era excepcional. Além da rebeldia, era um grande artista... E encarnava tudo de terrível que os homens machistas têm. Mas eram todos machistas. Não dá para sair tanto de um sistema.

Cláudia Mesquita: Que constituía as pessoas.

Helena Ignez: Constituía. Você não tinha noção do que era.

Cláudia Mesquita: Esse filme elabora a perspectiva das mulheres com imagens tão bonitas... Como o reflexo das plantas no vidro da janela onde a personagem de Djin Sganzerla observa.

Helena Ignez: Encoberto, mais fechado. É absolutamente lindo. E essa imagem foi feita por André Guerreiro Lopes, que fotografou metade do filme. O filme é maravilhosamente fotografado. Metade foi do Aloysio Raulino, simplesmente, e a outra, de André Guerreiro Lopes, que é um grande fotógrafo.

Carla Maia: Helena, aproveitando que o tema passa por questões de gênero... Há falas e cenas claramente feministas em todo o seu trabalho; estudos feministas do cinema com frequência te citam... O mais interessante é se tratar de um feminismo interseccional, que não se dirige apenas à experiência das mulheres cis, mas que considera outros eixos de diferença e opressão, como as questões de classe, das pessoas trans... Você poderia comentar sua relação com o feminismo?

Helena Ignez: É essencial, uma coisa corporal. Não tem como não ser feminista, sentir a opressão horrível, reagir ao machismo. Quem for esperto, reage. Eu acho que a gente já está em outro momento do feminismo. Já passamos por algo, já sabemos, já temos representantes fortes, temos as trans, os e as trans. Temos já alguma coisa interessante, um quadro mais moderno, mais atual da mulher. Então,



não vamos fazer bobagem. Qual seria a grande bobagem? Nos fazermos de vítimas, eu acho um terror. A gente tem que aprender a reagir. Claro que há um medo horroroso, de poder ser morta, não é? Mas algum tipo de reação tem que haver... E acho que é o momento da gente começar a entender o outro lado.

Carla Maia: Sim, me lembro do filme de Sinai, *A Mulher da Luz Própria*, em que você se afirma como mulher e nordestina, “duplamente tendendo para o marginal na sociedade, para o secundário, para o mal-entendido”. Ou seja, há eixos de diferença que se cruzam, não dá para pensar apenas na mulher sem considerar essas diferenças. Parece que a sua maneira de atuar, enquanto feminista, é nesse lugar da complexidade. E há outra dimensão muito forte, que é chamar para a ação. O seu feminismo não é teórico, é um feminismo atuante, porque a gente vê uma artista que se reinventa tanto, mesmo numa idade em que a maioria das mulheres já é considerada pronta para se aposentar pelo tal mercado de arte. Eu amo seu encontro com a Vera Valdez n’*A Moça do Calendário*, as duas senhoras sentadas na mesa e rindo. Essa cena, ver duas amigas, duas mulheres mais velhas, bebendo num bar, é tão importante, culturalmente... A gente não vê cenas assim no cinema. É uma ação, um feminismo em ato.

Helena Ignez: Que bom que você gosta dessa cena. Eu também gosto. Me lembrei agora dela, foi tão gostosa de fazer. Eu tinha dúvidas. Sou tímida, né?... Não parece, mas sou super tímida. A gente bota mil coisas na cabeça... Mas sentei e aquela cena saiu, foi legal, gostei.

Carla Maia: Essa cena é inspiradora demais. Quando assisti me fez pensar: “eu quero estar nessa cena daqui a alguns anos, quero ser eu ali, sentada com a minha amiga”. E tem também *Fakir*, um filme interessantíssimo porque é um documentário aparentemente sobre um tema curioso, essa coisa exótica que é ser fakir, mas a questão de gênero está muito presente no filme, não é? Parece que, ao falar dessa fome autoimposta das faquiresas, você busca falar de outras fomes, entre elas, a fome e a miséria que vêm da violência de gênero.

Helena Ignez: É um filme político, não é? Um filme extremamente político. Há um feminismo ali que é preciso entender. É um estado de coisas – *Fakir* é o Brasil. As mulheres ali têm uma condição tão oprimida... Mas são livres também. Elas queriam fazer algumas coisas. Elas eram mortas, mas faziam. Uma coisa de doido... É um outro mundo, esquisitíssimo. Porque, na verdade, é uma força feminina enorme que é exigida delas.

Cláudia Mesquita: É um filme tão singular! A gente vinha comentando esse traço forte do seu trabalho, que é a relação do corpo com a câmera, constituindo a cena. *Fakir* é um filme de arquivos, um filme de pesquisa e montagem. Como foi fazê-lo, qual foi o barato desse filme?

Helena Ignez: O barato foi que eu conhecia a pesquisa [de Alberto Camarero e Alberto de Oliveira] e disse: “não, não pode deixar de ser feito um filme”... Esse foi meu grande barato. E depois eu tive uma infância ligada a essa história. Meu pai tinha me levado para conhecer Silk. Eu fiquei impressionadíssima. Eu tinha 11 anos de idade e aquele homem belíssimo quase morrendo, feito um Cristo. Belíssimo! Mas muito magro, aquela tragédia... Acho que aquilo marcou minha vida. Quando apareceu aquele arquivo em minha frente, eu me atirei nele. Era bem o Brasil... O Brasil da fome. Somos campeões da fome, né?

Carla Maia: Sim, e em *Fakir* é a fome como espetáculo, a exibição da fome...

Helena Ignez: A fome como espetáculo. Inacreditável. E eles eram famosíssimos... O Silk foi para Paris fazer algo lá, com Josué de Castro, no mesmo avião. E Josué escreve sobre o Silk – ele era o máximo do famoso [risos]. É incrível. Eu acho que eles faziam mesmo aqueles jejuns inacreditáveis. E também não faziam, sabe? Não era sempre não. Era impossível ser sempre.

Cláudia Mesquita: Sobre a construção narrativa de seus filmes, Helena, em *Baal* tem uma frase muito interessante. Uma personagem do filme comenta: “Eu não entendi essa história”. E outro responde: “Ah!

Que bom, se alguém entendeu é porque a história foi mal contada”.

Helena Ignez: Se entendeu é porque foi mal contada. Isso é Brecht. A cara dele.

Cláudia Mesquita: E uma característica que se destaca em seus filmes é a fragmentação narrativa. Há cenas muito fortes, e que têm uma certa autonomia. Há uma recusa à cadeia narrativa mais tradicional. São filmes instigantes narrativamente, que experimentam. Quais referências – filmicas e literárias – te estimularam e estimulam nesse sentido?

Helena Ignez: O que me estimula muito é o cinema que eu fiz, principalmente o cinema de Rogério, a convivência com esse cinema. Em Locarno, eu perguntei para um dos grandes críticos de cinema, desses mundiais, que já têm 70 anos, Roberto Turi-gliatto, quando acabei de ver *Abismu* (1977): “que cinema é esse? É experimental?”. Ele falou: “não, é clássico”... Então, eu gosto do cinema clássico! Não tem nada a ver o clássico com o acadêmico. O cinema marginal pode ser profundamente clássico e experimental.

Carla Maia: Há uma provocação em *Ralé*, uma frase, acho que está também em *O Poder dos Afetos*. Diz assim: “Descolonizar o imaginário é um projeto político ou uma utopia?”

Helena Ignez: Isso.

Carla Maia: Essa pergunta nos marcou. E a ideia de uma obra utópica também comparece em *Reinvenção da Rua* – “quero ajudar a criar essa cultura que hoje é chamada de utópica”. Você considera seu trabalho utópico? Ainda é possível a utopia?

Helena Ignez: Essa frase maravilhosa é de Eduardo Viveiros de Castro. Me influenciou extremamente nos primeiros filmes – *Reinvenção da Rua* é completamente Viveiros de Castro. Tem falas inteiras dele, uma entrevista também com ele.

Cláudia Mesquita: Em *Feio, eu?*, Viveiros está muito presente.

Helena Ignez: Eu puxei o Viveiros. Até hoje ele está presente – essa frase abre o meu Facebook... Acho que significa muito, sendo utopia ou não, descolonizar o imaginário. E acho que já estamos descolonizando muito bem. Todos nós estamos descolonizando o imaginário, não é? Nós, mulheres... Os homens aí, por favor... [risos] Olha, eu sou mística, psicodélica. Então as coisas vêm de formas variadas para mim, não racionais. Eu gosto da psicodelia, sair do racional – uso cannabis. Quer dizer, a imaginação... [amplia com as mãos o horizonte] Eu acho que a base é essa. Antes dessas descobertas sobre mim mesma, eu fiz outros filmes que não tinham essa qualidade. Eu não conhecia esse lado psicodélico.

Carla Maia: Ainda sobre a psicodelia, a experiência com a expansão da consciência te auxilia no processo de escrita e de criação?

Helena Ignez: É a base para criar. Não era antes. Por exemplo, em *A Mulher de Todos* não tinha nada disso, e fui altamente inventiva. A gente não tinha essas coisas, era uma outra geração, uma geração que bebia muito. Esses filmes foram feitos por todos bem loucos, todos. Não tinha essa coisa de não beber trabalhando, não, trabalhando é que a gente bebia mesmo. [risos gerais]

Cláudia Mesquita: Nisso também a identificação com o *Baal*, não?

Helena Ignez: Mas eu tenho horror à bebida. Me dou mal. Não é que eu não goste, é que não dá certo. Cerveja, as artesanais acho deliciosas, mas não é a minha também não. Mas naquela época se bebia muito, muito, e era batida, uísque... A coisa era muita. [risos] Você vê a loucura que deu, né? Mas todos estudando muito, lendo muito, muito fanáticos, estudando, estudando, estudando... Tudo misturado.

Cláudia Mesquita: O que você está lendo agora? Por onde você vai?

Helena Ignez: Leio tudo. [O triste fim de] *Policarpo Quaresma*, por exemplo... Fui reler recentemente, depois de não sei quantas vezes. O filósofo Byung-Chul Han está me interessando muito, é o cara que



mostra o que é o neoliberalismo, o que o neoliberalismo está fazendo com a gente.

Carla Maia: No cinema brasileiro contemporâneo, há uma presença forte de cenas distópicas, como se tudo fosse terminar mal. Em seus filmes há algo que reconhece a cena tenebrosa, o terror que nos cerca, mas que resiste, como em *A Alegria é a Prova dos Nove* e em *Fogo Baixo, Alto Astral* também, a cena da dança na sala, em plena pandemia, contra o governo de então... Isso nos parece uma força contra a distopia, a aposta em alguma utopia, ainda que seja na força da alegria, da potência de vida. Isso faz sentido para você?

Helena Ignez: Só faz sentido! Eu não vejo outra coisa senão “a alegria é a prova dos nove”. Não vejo outra coisa. Eu acho a maior burrice você perder a alegria, perder a esperança. Uma coisa mortal. Isso eu estou longe de ter. Em meus roteiros, por exemplo, eu faço exatamente uma coisa que roteiristas clássicos, como o Rogério, não gostam: eu não tenho um conflito. E Rogério me dizia: “mas como, o roteiro sem conflito?”. Não, meu amigo, eu não vou fazer roteiro de conflito. Eu não quero saber de conflito. O final é feliz, sempre! [e sorri].

Carla Maia: Sim, final feliz e muitas cenas de celebração, de banquete, de orgia.

Helena Ignez: Feliz sempre, sempre, sempre. Então, a alegria para mim tem que estar presente. É difícilimo, porque a vida é incompreensível também. Como diz o Gorki, não temos os instrumentos de bordo para dar respostas a tudo. Então o negócio é mesmo para valer. Passar por tudo e ver a graça da vida, no que ela tem de imenso, é um desafio e pode render um bom cinema.

Carla Maia: E há um erotismo nisso tudo, Eros como desejo, força que move, pulção de vida. São muitas cenas de celebração em grupo. Há a força do coletivo, uma aposta inegociável na força dos encontros. Isso não está só nas cenas que você cria, com seus atores reunidos, mas na sua maneira de trabalhar. Você sempre tem parcerias muito sólidas. Além do Rogério, há também a parceria com suas duas filhas, com seu genro, André Guerreiro, com o

Ney [Matogrosso], com a própria Simone [Spoladore], atores e atrizes que você chama de volta para trabalhar com você. Há colaborações como a de Barbara Vida, Guilherme Marback, Daniel Nakagawa... Você reúne essa turma ao seu redor.

Cláudia Mesquita: Uma trupe, né?

Helena Ignez: É isso mesmo. Eu gosto do grupo. Gosto dessa relação, vamos todos fazer, é muito feliz. Sabe, as minhas filmagens são felizes. Às vezes tem aquela coisa... Eu fiz um filme, um longa recentemente, e foi meio tenso. O longa foi ótimo, bem pago, mas existia uma tensão entre os atores, uma disputa, uma coisa esquisita. Isso nunca aconteceu com a gente – é harmônico, vai todo mundo junto e todos contribuem muitíssimo. Não posso imaginar outra pessoa substituindo o Ney, a Barbara Vida, a Djin, o André... No caso de *A Alegria é a Prova dos Nove*, a filmagem aconteceu naquela época da covid, então todo mundo resolveu pegar covid às vésperas... E no primeiro dia de filmagem, o André pegou uma covid. Aí, como é que vai fazer? Sem ele eu não filmo. Porque tinha que ser ele. Aquele personagem, Antônio, eu só imaginava André fazendo. Senão não seria o Antônio. São coisas assim, a gente precisa daquele ator para expressar bem o que se quer. Eu sou assim. Mas gosto de ficar só também. Bastante. E digo uma piada também meio terrível, que a única coisa boa da viuvez foi ficar sozinha. É bom ficar só, é sempre uma festa quando se encontra o outro.

Cláudia Mesquita: Voltando ao passado, queria perguntar sobre o processo de feitura de *O Padre e a Moça*. Recentemente revimos o filme em Belo Horizonte e ficamos impressionadas com a sua atuação, que é linda... Em sua contenção, a personagem de Mariana tem uma grande força. Como foi fazer esse filme, em um lugarejo isolado nas montanhas de Minas, nos anos 1960, praticamente sem comunicação com o “fora”? Imagino que tenha pesado a questão de gênero – uma equipe quase exclusivamente masculina nas funções técnicas, de criação e no elenco. Como foi essa experiência para você?

Helena Ignez: Um sofrimento, um sofrimento terrível. Três meses de alto sofrimento fazendo *O Padre*



e a *Moça*. Falando agora, eu ainda não consigo ter calma. Foi absolutamente terrível. E, sim, a atuação é muito boa. Era uma época do auge do machismo, que valorizava inclusive mais o padre – só porque o padre era o homem, porque o padre também era uma vítima daquela história toda. Você pode imaginar, uma menina, aquela menina de *O Padre e a Moça*, com uma equipe inteiramente masculina... Três meses! Não foi uma filmagemzinha rápida, não. Três meses naquele lugar que você viu. Não foi fácil. [Solta uma gargalhada]

Cláudia Mesquita: Essa dificuldade, essa tensão, talvez passem para a atuação... Você acredita nisso? Que o que foi vivido no processo tenha deixado marcas no filme que vemos na tela?

Helena Ignez: Não. O que está ali é a atriz, a estu-
diosa, de verdade, com seus métodos. O Joaquim
era bom diretor de ator. Ele tinha uma coisa muito
aristocrática, o que é bom e mau. Ele era branco
e aristocrata. Mas se você vir as qualidades, inde-
pendente disso, as qualidades da alma, vamos dizer
assim, do espírito, ele era legal, sabe? Respeitava
muito os atores. Eu ensaiei três meses com ele antes
de fazer o filme. Ensaiei com um outro ator, o [Luiz]
Jasmin, um artista plástico belíssimo, que adoeceu,
teve uma hepatite e voltou para o Rio de Janeiro.

Aí veio o Paulo [José]. Mas foi chato, porque eram
muitos homens apaixonados, né? Que graça tem
isso? Com as mesmas intenções sempre. [faz gesto
de uma ave sobre uma presa] Não foi fácil. Ali deu
uma revirada na minha vida que poderia ter me
destruído. Acabado de vez.

Carla Maia: Queria retomar, Helena, aquela sua fala
sobre a solidão. Você nos falou sobre como é impor-
tante para você a sua solitude. Em *Fogo Baixo, Alto
Astral*, você fala sobre isso em *off* – “o isolamento
pode nos ajudar a escolher nossa melhor versão de
nós mesmos”. Você faz esse elogio aberto aos espaços
de silêncio, quietude, nos quais é possível dizer algo
que realmente merece ser dito. Gostaria de te ouvir
um pouco mais sobre esses momentos de solidão e
como isso comparece em seus processos criativos.

Helena Ignez: Então, esse filme é bem Byung-Chul
Han. Eu estava inteiramente apaixonada pelo texto
dele. Talvez eu tenha feito esse filme para dizer isso.
Foi um momento de felicidade grande, o *Fogo Baixo*.
Pandemia, acordar de manhã, na cozinha, cedinho,
08h30... Aí eu vejo uma mensagem, sobre um
projeto do Instituto Moreira Salles, para fazer um
curta-metragem. Eu fiquei num estado de felicidade
enorme, porque eu já tinha aquelas coisas na minha
cabeça, o texto e a dança... Porque eu danço muito,
ponho música e me mexo, danço. Aí foi fácil fazer,
fotografia linda do André e a edição dele. Que coisa
maravilhosa, meu Deus do céu, com a pandemia eu
consegui fazer.

Carla Maia: Nesse filme, você diz que é na solidão
que conseguimos expressar nossa melhor versão. A
cada trabalho seu, são tantas Helenas... Você saberia
eleger a sua melhor versão?

Helena Ignez: Eu não estou muito satisfeita ainda
com a minha melhor versão, não.

Carla Maia: Tá chegando nela.

Helena Ignez: Espero. [abre um largo sorriso] ✨

CARLA MAIA É PROFESSORA, PESQUISADORA E PROGRAMADORA DE CINEMA.

CLÁUDIA MESQUITA É PROFESSORA E PESQUISADORA DE CINEMA.

**a mulher
da luz
própria**

**o cinema
de helena
ignez**

20 março — 4 abril

2025

**Cinema do Centro Cultural
Unimed-BH Minas**

É um lugar-comum afirmar que a trajetória de Helena Ignez se confunde com a própria história do cinema brasileiro: atriz-emblema, parceira de vida e de criação de um dos realizadores responsáveis por mudar o modo como compreendemos o cinema nas últimas décadas; integrante da geração de atores e atrizes que emergem ao longo dos anos 1960 e 70, e que ajudaram a moldar uma nova concepção de *mise en scène*, fundada no bailado simultaneamente livre e tenso em entre corpo e câmera; Helena é também diretora, com uma produção robusta e uma carreira nessa função que data hoje mais de 20 anos, e que não havia ainda sido alvo de uma retrospectiva abrangente.

A Mulher da Luz Própria é a primeira retrospectiva a apresentar todo o conjunto da produção de Helena como diretora, incluindo um curta-metragem, quatro médias e sete longas, desde seu primeiro trabalho – *Reinvenção da Rua*, de 2003 – até o mais recente, *A Alegria é a Prova dos Nove*, de 2023.

A mostra é composta ainda por um amplo arco de trabalhos de Helena como atriz, em um percurso de décadas, que visa não apenas apresentar exemplos, dentre os inúmeros, do seu papel mais que relevante na atuação brasileira, mas também narrar algumas das transformações vividas pelo cinema brasileiro mais ousado e inovador, em sua batalha constante contra o *establishment* cultural e as contínuas tentativas de sabotagem voltadas contra a invenção cinematográfica. Há nesse eixo da programação a estreia cinematográfica de Glauber e Helena (*Pátio*, 1959), um importante exemplar da renovação cinematográfica baiana do começo da década de 1960 (*A Grande Feira*, de Roberto Pires, de 1961), um marco cinemanovista em diálogo com a literatura e as paisagens

de Minas (*O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, de 1966), alguns dos mais importantes trabalhos de ruptura com e a partir da revolução do cinema novo, como *Cara a Cara* (1967), de Julio Bressane; e ainda *Bandido da Luz Vermelha* (1968), *A Mulher de Todos* (1969), *Copacabana Mon Amour* (1970) e *Sem essa Aranha* (1970), todos de Rogério Sganzerla – e também alguns momentos fundamentais da contínua presença de Helena atuando em nossa contemporaneidade: *Antes do Fim* (2017), de Cristiano Burlan; *O Mel é mais Doce que o Sangue* (2023), de André Guerreiro Lopes, e *Helena de Guaratiba* (2024), de Karen Black.

A Mulher da Luz Própria é integrada ainda por trabalhos que documentam a trajetória de Helena Ignez e alguns de seus principais parceiros criativos: *Belair* (2010), de Bruno Safadi, e *A Mulher da Luz Própria* (2019), de Sinai Sganzerla; e por uma carta branca para Helena Ignez, que programa: *Quanto mais Quente Melhor* (1959), de Billy Wilder; *Acosado* (1960), de Jean-Luc Godard; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; *Verdades ou Mentiras* (1973), de Orson Welles; e ainda *Nascido para Matar* (1987), de Stanley Kubrick.

Além da exibição de filmes, A Mulher da Luz Própria conta com um vasto leque de atividades realizadas nas salas de cinema do Centro Cultural Unimed-BH Minas, com a participação de Helena Ignez, uma oficina da atuação cinematográfica ministrada por Barbara Vida, uma das principais parceiras criativas de Helena nos últimos anos, e ainda esta edição especial da revista *Vai e Vem*, como desdobramento da mostra.

Ewerton Belico e Samuel Marotta
Curadores da mostra

março

20	QUINTA-FEIRA
18h20	FILME DE ABERTURA: <i>A Mulher da Luz Própria</i> , Sinai Sganzerla, 81', 2019
20h30	Comentário sobre a trajetória de Helena Ignez Convidados: Helena Ignez, Djin Sganzerla e André Guerreiro Lopes, com mediação dos curadores Ewerton Belico e Samuel Marotta
	

22	
16h00	Roda de Conversa sobre o eixo da mostra com Cláudia Mesquita, Carla Maia e Helena
18h20	<i>Nascido para Matar</i> , Stanley Kubrick, 116',
20h30	<i>Fogo Baixo, Alto Astral</i> , Helena Ignez, 5', <i>A Moça do Calendário</i> , Helena Ignez, 86',
	

21	SEXTA-FEIRA
16h00	<i>A Mulher de Todos</i> , Rogério Sganzerla, 93', 1969
18h20	<i>Ossos</i> , Helena Ignez, 19', 2014 <i>Ralé</i> , Helena Ignez, 73', 2015
20h30	<i>O Mel é Mais Doce que o Sangue</i> , André Guerreiro Lopes, 70', 2023 Apresentação da sessão com o diretor
	

23	
16h00	<i>Copacabana Mon Amour</i> , Rogério Sganzerla,
18h20	<i>A Grande Feira</i> , Roberto Pires, 91', 1961
20h30	<i>A Miss e o Dinossauro</i> , Helena Ignez, 18', <i>Canção de Baal</i> , Helena Ignez, 77', 2008
	

SÁBADO
"Carta Branca", Ignez
1987
2020 2018



DOMINGO
85', 1970
2005



24	SEGUNDA-FEIRA
16h00	<i>A Mulher da Luz Própria</i> , Sinai Sganzerla, 81', 2019 (ACESSIBILIDADE)
18h20	<i>Reinvenção da Rua</i> , Helena Ignez 27', 2003 <i>Feio, Eu?</i> Helena Ignez, 70', 2013
20h30	<i>A Grande Feira</i> , Roberto Pires, 91', 1961



25	TERÇA-FEIRA
16h00	<i>Ralé</i> , Helena Ignez, 73', 2015 (ACESSIBILIDADE)
18h20	<i>Verdades e Mentiras</i> , Orson Welles, 90', 1973
20h30	<i>Fogo Baixo</i> , Alto Astral, Helena Ignez, 5', 2020 <i>A Moça do Calendário</i> , Helena Ignez, 86', 2018



26	
16h00	<i>Cara a Cara</i> , Ju
18h20	<i>Pátio</i> , Glauber <i>Deus e o Diabo</i>
20h30	<i>O Bandido da</i> Debate com Te



27	
16h00	<i>A Miss e o Dina</i> <i>Canção de Ba</i>
18h20	<i>O Padre e a M</i>
20h30	<i>Roda de Conve</i> Convidados: Cr



QUARTA-FEIRA
lio Bressane, 72', 1967
Rocha, 11', 1959 <i>na Terra do Sol</i>, Glauber Rocha, 120', 1964
<i>Luz Vermelha</i>, Rogério Sganzerla, 92', 1968 uda Bara e Eid Ribeiro



QUINTA-FEIRA
<i>ssauro</i>, Helena Ignez, 18', 2005 <i>l</i>, Helena Ignez, 77', 2008
<i>ça</i>, Joaquim Pedro de Andrade, 90', 1966
orsa: Helena Ignez e o cinema contemporâneo ristiano Burlan e Karen Black



28	SEXTA-FEIRA
16h00	<i>Roda de Conversa: Atuação e direção</i> Convidada: Simone Spoladore
18h20	<i>Sem Essa, Aranha</i>, Rogério Sganzerla, 98', 1970
20h30	<i>A Mulher de Todos</i>, Rogério Sganzerla, 93', 1969



29	SÁBADO
16h00	<i>Antes do Fim</i>, Cristiano Burlan, 86', 2017 <i>Helena de Guaratiba</i>, Karen Black, 15', 2024
18h20	<i>Belair</i>, Bruno Safadi, 80', 2010
20h30	<i>Luz nas Trevas: A Volta do Bandido da Luz Vermelha</i>, Helena Ignez e Ícaro Martins, 83', 2010



abril

30

DOMINGO

16h00

Acoissado, Jean-Luc Godard, 87', 1960

18h20

Ossos, Helena Ignez, 19', 2014
Ralé, Helena Ignez, 73', 2015

20h30

A Alegria é a Prova dos Nove, Helena Ignez, 100', 2023



01

16h00

O Bandido da Luz Vermelha
(ACESSIBILIDADE)

18h20

Reinvenção da Rua, Helena Ignez, 70', 2015
Feio, Eu? Helena Ignez, 70', 2015

20h30

Poder dos Afetos, Helena Ignez, 100', 2023



31

SEGUNDA-FEIRA

16h00

O Bandido da Luz Vermelha, Rogério Sganzerla, 92', 1968
(ACESSIBILIDADE)

18h20

Copacabana Mon Amour, Rogério Sganzerla, 85', 197

20h30

Luz nas Trevas: A Volta do Bandido da Luz Vermelha, Helena Ignez e Ícaro Martins, 83', 2010 (Sessão fechada para alunos do EJA)



02

18h20

Pátio, Glauber Rocha, 11', 1965
O Padre e a Moça, Joaquim

20h30

Mesa Redonda: Helena Ignez
Convidados: Luiz Rocha Martins, 100', 2023



TERÇA-FEIRA

a, Rogério Sganzerla, 92', 1968

a Ignez, 27', 2003
2013

gnez, 31', 2013 | *Fakir*, Helena Ignez, 80', 2019



QUARTA-FEIRA

959

n Pedro de Andrade, 90', 1966

gnez e a história do cinema brasileiro

elo, Pedro Vaz e Carla Maia



03

QUINTA-FEIRA

16h00

Quanto Mais Quente Melhor, Billy Wilder, 120', 1959

18h20

Poder dos Afetos, Helena Ignez, 31', 2013
Fakir, Helena Ignez, 80', 2019

20h30

O Signo do Caos, Rogério Sganzerla, 82', 2003



04

SEXTA-FEIRA

16h00

Sem essa Aranha, Rogério Sganzerla, 98', 1970

18h20

A Alegria é a Prova dos Nove, Helena Ignez, 100', 2023

20h30

Cara a Cara, Julio Bressane, 72', 1967



oficina o ator performático

com
Barbara Vida

INSCRIÇÕES GRATUITAS

20—23 março

14h — 17h

Os 5 eixos da mostra

O cinema novo em suas origens

Filmes essenciais da trajetória inicial de Helena Ignez como atriz, marcando sua presença no alvorecer do Cinema Novo: *Pátio* (1959), de Glauber Rocha; *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires, e *O Padre e a Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade.

Mercúrio e Belair

Obras realizadas pela Mercúrio – produtora criada por Helena juntamente com Rogério Sganzerla – e pela Belair, coletivo integrado por Helena, Rogério e Julio Bressane. Representam a ruptura com o Cinema Novo e a redescoberta da chanchada. Inclui: *Bandido da Luz Vermelha* (1968), *A Mulher de Todos* (1969), *Copacabana Mon Amour* (1970) e *Sem essa Aranha* (1970), todos de Rogério Sganzerla, além de *Cara a Cara* (1967), do Bressane.

Helena Diretora

Esta seleção destaca sua trajetória como diretora, marcada por colaborações com Djin e Sinai Sganzerla, Ney Matogrosso, José Celso Martinez Corrêa e Simone Spoladore. Seus filmes foram amplamente reconhecidos pela crítica e por festivais. Inclui: *A Reinvenção da Rua* (2003), *A Miss e o Dinossauro* (2005), *Canção de Baal* (2008), *Luz nas Trevas: A Volta do Bandido da Luz Vermelha* (2010), *Feio, Eu?* (2013), *Poder dos Afetos* (2013), *Ossos* (2014), *Ralé* (2015), *A Moça do Calendário* (2018), *Fakir* (2019), *Fogo Baixo, Alto Astral* (2020) e *A Alegria é a Prova dos Nove* (2023).

A contemporaneidade de uma atriz

Helena em novos diálogos com o cinema contemporâneo. Contempla trabalhos de atuação recentes com uma nova geração de realizadores e realizadoras que vem redescobrimdo a contribuição criativa de Helena Ignez: *Belair* (2010), de Bruno Safadi, *Antes do Fim* (2017), de Cristiano Burlan, *A Mulher da Luz Própria* (2019), de Sinai Sganzerla, *O Mel é Mais Doce que o Sangue* (2023), de André Guerreiro Lopes, *Helena de Guaratiba* (2024), de Karen Black.

Carta branca

Filmes escolhidos por Helena Ignez como influências essenciais em sua trajetória como atriz e diretora. São eles: *Quanto Mais Quente Melhor* (1959), de Billy Wilder, *Acossado* (1960), de Jean-Luc Godard, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, *Verdades e Mentiras* (1973), de Orson Welles, *Nascido para Matar* (1987), de Stanley Kubrick e *O Sino do Caos* (2003), de Rogério Sganzerla.



Helena Ignez / A Mulher de Luz Própria, São Stanzaria, 2019

helenna dança

helena

Claudio Leal

Helena Ignez percorreu caminhos originais na primeira geração de atores e atrizes formados pela Escola de Teatro da Bahia. Dirigido por Eros Martim Gonçalves entre 1956 e 1961, o curso de nível superior apresentou um repertório teórico ancorado em Stanislavski e nas variações do “método” stanislavskiano nos Estados Unidos, assimilando passo a passo o *gestus* social e o distanciamento crítico, proposições de Brecht aprofundadas na encenação da *Ópera dos três tostões* (1960). Além de construir cenas a partir de uma dramaturgia, a jovem Helena fazia improvisações, frequentava aulas de dança e assistia aos seminários de música. Na universidade, Helena Ignez e Glauber Rocha, então casados, permaneceram alinhados ao programa de Martim Gonçalves, enquanto Othon Bastos e outros atores de proa acompanharam a ruptura do professor João Augusto Azevedo, em uma crise que precipitou a criação do Teatro dos Novos, em 1959. Essa conflagração geracional marcou a primeira fase de Helena.

Transferido para Salvador por estímulo de Glauber, o crítico e diretor gaúcho Luiz Carlos Maciel entrou no círculo de aliados de Martim, como bolsista e professor, e se tornou um interlocutor da atriz, que reconhecia nele um especialista

em teatro brechtiano e beckettiano. Pode-se identificar nas experiências da escola baiana a emergência de uma teatralidade que repercutiria nos palcos brasileiros nas décadas seguintes, assim como na música popular, no cinema e na poesia. Por exemplo, Maciel seria o introdutor de técnicas de Brecht nos laboratórios com atores do Teatro Oficina, às vésperas da montagem vanguardista de *O Rei da Vela*, em 1967.

Do fim dos anos 1950 à primeira metade da década de 1970, Helena Ignez e Othon Bastos foram os dois atores provenientes da escola com desempenhos centrais na mudança da representação no cinema moderno brasileiro. Othon transpôs as ideias brechtianas de forma mais notável para o Corisco de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber, e concebeu uma atuação realista referencial em *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman. Diferentemente do colega, Helena vivenciou, a partir de 1968, uma virada estilística mais saliente, associada a transformações estéticas da contracultura.

Os primeiros filmes da atriz surgem no âmbito do cinema novo – da experiência concreta do curta experimental *Pátio* (1959), de Glauber, aos longas *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires, *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias, *O Padre e a Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Cara a Cara* (1967), do Julio Bressane anterior ao corte traumático de *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969). Com *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, ela esboçou e aprofundou mudanças em sua atuação no princípio do chamado cinema marginal, na sequência do movimento tropicalista. Antes do AI-5 (Ato Institucional nº 5), de dezembro de 1968, o marco inicial da fase mais repressiva da ditadura militar, a poética da Tropicália envolveu visões paródicas, anárquicas, pessimistas e desconstrutivas da nacionalidade, assumindo sua filiação à antropofagia do modernismo de 1922, com variadas ressonâncias no ambiente cinematográfico.

A Mulher de Todos (1969), de Rogério Sganzerla, e as experiências da produtora Belair em 1970, com *A Família do Barulho*, *Barão Olavo*, *o Horrível* e *Cuidado Madame*, de Julio Bressane, e *Sem essa Aranha* e *Copacabana Mon Amour*, do mesmo Sganzerla, reúnem trabalhos de Helena

Ignez com gestual agressivo ou carregado de patologia e morbidez, sem faltarem sequências de rua aproximadas do *happening* e da performance. São notáveis as mudanças da representação feminina, de escancarada fome sexual e da dicção das personagens, a essa altura distantes da imagem e do linguajar da atriz em seus primeiros filmes. Convém lembrar que desde 1967 o teatro brasileiro processava teorias e práticas cênicas experimentais e descentralizadoras do texto, com uma dramaturgia porosa a ideias de Antonin Artaud, Wilhelm Reich, Jerzy Grotowski e Living Theatre.

Numa época de confrontos com a passividade da plateia e de fusões entre o modernista Oswald de Andrade e o “teatro da crueldade”, Helena Ignez acompanhou as peças dirigidas por José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina. Depois dos filmes da Belair, ela podia ser vista como uma atriz-encruzilhada do teatro, do cinema e dos caminhos estéticos de Glauber Rocha, Julio Bressane e Rogério Sganzerla, dos quais foi uma visceral tradutora. Com os três cineastas, viveu uma intensa relação amorosa e artística, chamando para si, em alguns filmes, as tarefas de produtora.

A formação em dança – medular em *Pátio* e perceptível em cenas de filmes como *A Mulher de Todos*, *A Família do Barulho* e *Barão Otelo*, além da mais recente peça *Tchekhov é um Cogumelo* (2017), de André Guerreiro Lopes – tem sido um aspecto obscurecido nos estudos de seu itinerário artístico. No entanto, esse veio nasceu junto com o aprendizado teatral, na Universidade Federal da Bahia. Em 1956, no reitorado de Edgard Santos, as escolas de teatro, dança e música iniciaram um convívio interdisciplinar em que os jovens atores circulavam nos cursos vizinhos. Sem dúvida, *Pátio* condensa a multiplicidade formativa do período, ao incorporar a coreografia e a “Sinfonia para um homem só”, de Pierre Henry e Pierre Schaeffer.

O referencial de Helena era a dança moderna reformulada pela coreógrafa polonesa Yanka Rudzka (1919-2008), que concebeu e dirigiu a Escola de Dança, o primeiro curso superior do gênero no país. Com passagens pela Polônia, Áustria, Suíça, Itália e Argentina, absorveu e transformou o expressionismo alemão difundido por Ruth Sorel (1907-1974) e Georg Groke (1904-1999), discípulos da coreógrafa Mary Wigman



Rogério Sganzerla e Helena Ignez (A Mulher de Todos, Rogério Sganzerla, 1969) | Divulgação

(1886-1973). Ela também estudou com Harald Kreutzberg (1902-1968). Radicada no Brasil em 1952, Yanka teve Helena entre suas alunas e dividiu uma parte de sua docência com a assistente Lia Robatto, dançarina de relevo na história da escola. Robatto rememora a essência dessas aulas em um depoimento que recebi da mesma em janeiro deste ano (2025):

“Yanka já negava o expressionismo alemão e falava ‘eu sou dança expressiva’. Ela cortava a dramaticidade. Era uma linha com influência suíça, mais clean, muito discreta. Yanka não gostava de exagero em dança. Era sintética, simples, clean. Ela fazia questão de cada exercício, de aquecer o corpo nas aulas, tonificar, preparar, ampliar a capacidade de movimentação. A cada exercício ela queria que a gente desse o máximo de expressão. O exercício era uma viagem. A gente deixava em segundo plano o trabalho técnico-corporal. Pro ator isso era ótimo. Pra nós [da Escola de Dança] fez falta mais rigor técnico, físico, mas para o ator era suficiente. Yanka sabia como puxar. Eu era muito menina, não tinha minha linha, não tinha construído uma forma própria de trabalho. Não sei como eu conseguia des-pertar essa expressão. Yanka conseguia com a gente

e com seus alunos de teatro. Nas aulas, nessa época de Helena Ignez, eu devia tentar repetir, imitar, a linha de Yanka, que era dar sentido expressivo ao movimento abstrato, independente de um significado específico, gestual. E me via prenhe de um movimento em si, pelo fluxo. Não era mais aquela dramaticidade típica do expressionismo alemão”.

Essa descrição corresponde à contenção dos movimentos de Helena no *Pátio*. Na década de 1970, a atriz se aproximou da “filosofia corporal” do Tai Chi Chuan, uma técnica desenvolvida até os dias atuais em sua percepção do corpo em cena. Em 2020, durante a pandemia de covid-19, atendendo a um convite do Instituto Moreira Salles, ela dirigiu o curta *Fogo Baixo, Alto Astral* em seu 34º dia de isolamento. Protagonizado pela própria diretora, o filme representou uma nova incursão no universo da dança, agora na flor da velhice e com impulso terapêutico. Nas duas pontas da vida, a dança e a música dão ritmo ao teatro e cinema da atriz de corpo e espírito marginais. ✨

CLAUDIO LEAL É JORNALISTA E PESQUISADOR DE TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA DE CINEMA.

entre o delírio e o distanciamento:

**helen ignez,
o teatro e
o cinema**

Ricardo Alves Jr.

Há algo de insubmisso, de absolutamente indomável, na presença de Helena Ignez no cinema brasileiro. Atriz e diretora, figura mítica do Cinema Marginal, musa e força propulsora de obras que explodiram os limites da linguagem, habita a tela com uma energia que parece sempre ultrapassar o enquadramento. Sua relação com o cinema nunca foi apenas interpretativa; foi sempre também de invenção, de embate, de criação.

Mas o que talvez mereça ser mais investigado é o quanto essa potência estética tem raízes teatrais – não exatamente no teatro clássico, e sim nas fraturas propostas por dois pensadores que revolucionaram a cena moderna: Antonin Artaud e Bertolt Brecht. Helena dialoga com Artaud em busca do corpo em estado de vertigem, da atuação como ritual, do gesto como força. Mas também se aproxima de Brecht pelo viés do distanciamento crítico, da personagem como ideia, como alegoria social.

Ao longo de sua trajetória – da atuação à direção –, Helena constrói uma ponte singular entre esses dois mestres da cena, fazendo da tela um palco de contradições, afetos e política.

Em *Copacabana Mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla, Helena aparece como um corpo em estado de transbordamento. Sua personagem, Sônia Silk, se move pelas ruas do Rio com uma urgência quase febril. Há algo nela que escapa ao discurso, que desafia a lógica da representação. Sônia não é uma personagem psicológica; é uma pulsação, uma fissura aberta no tecido urbano. Essa abordagem ressoa diretamente nas formulações de Artaud sobre o Teatro da Crueldade. Para ele, o teatro deveria ser um campo de forças, um embate entre corpo e linguagem, entre o gesto e a ideia. Helena encarna essa lógica ao construir performances como rituais de transgressão. Não há concessão ao realismo. O corpo é signo e ruído, canal de intensidades invisíveis.

Mesmo em atuações mais “narrativas”, como em *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968), sua presença rompe com o código tradicional do drama cinematográfico. Sua atuação é sempre mais do que o papel. É quase como se estivesse constantemente performando a atriz em estado de invenção, num jogo entre persona e personagem, entre mito e matéria.

Se Artaud nos oferece o corpo como pulsão, Brecht nos oferece a fricção. Seu conceito de efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) propõe um teatro em que o espectador não se identifique passivamente com os personagens, mas seja provocado a refletir criticamente sobre as estruturas sociais em jogo. Em vez de catarse, o pensamento. Em vez da imersão, o estranhamento.

A adaptação cinematográfica de *A Canção de Baal* (2008) é muito mais que uma transposição da obra de Bertolt Brecht para a tela – é uma reinvenção radical do teatro épico através da linguagem do cinema experimental brasileiro. Helena não busca fidelidade formal ao texto brechtiano, mas sim uma reverberação de seus princípios: o distanciamento, a quebra da ilusão, a denúncia das estruturas de poder.

Ela desloca a peça de seu contexto original e a reconstrói num universo tropicalista, barroco

e performático, onde os elementos teatrais são mantidos – e, ao mesmo tempo, tensionados – dentro de um dispositivo cinematográfico. Esse diálogo com Brecht se manifesta também na valorização dos elementos da encenação: o artifício nunca é escondido, mas celebrado. A câmera é personagem. A trilha sonora intervém, comenta. Trata-se de um cinema que não finge ser real, mas denuncia o real como construção ideológica.

A interseção entre teatro e cinema no trabalho de Helena não é uma simples transposição de linguagens. É um híbrido feroz, uma forma liminar que se alimenta do palco e da tela para inventar algo novo. Em *Luz nas Trevas – A Volta do Bandido da Luz Vermelha* (2010), codirigido com Ícaro Martins, ela reinventa o bandido mítico com uma pegada performática que lembra uma tragicomédia brechtiana filmada por um espírito libertário artaudiano.

Os personagens ali são alegorias. O teatro surge como camada estética e política, como dispositivo de revelação e desestabilização. Ao se apropriar das formas teatrais, Helena não busca o dramático, mas o crítico, o poético, o político.

É justamente nesse ponto que seu cinema toca algo essencial do legado tanto de Brecht quanto de Artaud: a arte como ruptura, como gesto de resistência. Se Brecht queria revelar os mecanismos da opressão e convocar o pensamento, e Artaud desejava romper os grilhões do corpo e abrir espaço ao inconsciente coletivo, Helena opera no entre-lugar dessas tensões. Seu cinema é um teatro que pensa e delira ao mesmo tempo.

Nesse entre-lugar – entre o teatro do gesto e o teatro da ideia, entre o fogo do corpo e o distanciamento da forma –, Helena Ignez constrói uma estética absolutamente singular. Seu cinema é, como ela mesma, indomável: uma arte de transgressão que se alimenta da linguagem teatral para reinventar a linguagem cinematográfica. Uma poética da liberdade que oscila entre o grito e a crítica, entre o encantamento e a reflexão – e que, justamente por isso, permanece urgente, necessária, luminosa. ✨

RICARDO ALVES JR. É DIRETOR DE TEATRO E CINEMA.

o papel da mulher moderna no cinema novo:

início da trajetória de helena ignez

A Grande Feira
(Roberto Pires, 1961)

Carolinne Mendes da Silva





Geraldo Del Rey e Helena Ignez (A Grande Feira, Roberto Pires, 1961) | Arquivo da Cinemateca Brasileira | Divulgação

Atriz, diretora e roteirista, Helena Ignez é uma personalidade reconhecida por sua contribuição marcante ao cinema brasileiro. Sua trajetória artística começou no teatro, mas foi o cinema que consolidou seu nome. Estreou junto com Glauber Rocha, no curta-metragem *Pátio*, dirigido por ele em 1959, em um contexto que depois ficou conhecido como pré-Cinema Novo. Na época, começavam a despontar as obras de jovens cineastas com propostas politicamente engajadas e estética inovadora. Neste artigo, analisaremos a personagem de Helena Ignez no primeiro longa-metragem em que ela atuou: *Ely*, em *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961).

A Grande Feira se passa em Salvador, onde os comerciantes da feira Água dos Meninos estão inquietos com a tentativa do governo de mudá-los para outro local. Chico Diabo (Antônio Pitanga) ameaça atear fogo nos tanques de gasolina da cidade, acabando com a feira, como forma de enfrentamento aos “tubarões” que têm interesse no terreno. Maria da Feira (Luiza Maranhão), que trabalha no cabaré de Zazá, também se demonstra preocupada com a questão. O cabaré é frequentado por Ely (Helena Ignez) e suas amigas. Lá elas conhecem Ronny (Geraldo D’El Rey), marujo procurado pela polícia que acaba se envolvendo com Maria e Ely.

Ely e suas amigas, Conceição (Lígia Ferreira) e Sara (Clélia Mattos), são personagens caracterizadas como burguesas, entediadas com a vida familiar e que buscam algum divertimento no cabaré, um ambiente que para elas é exótico, frequentado por pessoas que não são da mesma classe social.



Essas mulheres são completamente alienadas em relação ao problema social do qual o filme trata. A personagem feminina principal, Maria da Feira, se encontra em uma outra chave: pertencente à classe popular, ela não apenas se preocupa com a questão política e social que os feirantes enfrentam, como se dispõe a resolver a situação.

As três personagens que representam a burguesia local são introduzidas em uma sequência no pomposo quarto de Ely, onde se arrumam, se olham no espelho, se maquiam, conversam e riem de suas levandades. Sara declara que o lema atual de sua vida tem relação com as “sensações novas” e completa: “podia imaginar tudo, menos a van-tagem da dupla personalidade; de dia grã-fina da *society*, certas noites mariposa do cais do porto”.

Essas mulheres, portanto, ocupam uma posição social de destaque naquela sociedade, diante da qual devem se comportar com decoro e recato. Porém, a possibilidade de frequentarem

um cabaré, provavelmente escondidas de seus maridos e das outras pessoas de seu círculo social, surge como oportunidade de realmente se divertirem e viverem algo novo, que quebre a rotina repetitiva de suas vidas de dona de casa. Ely lamenta seu tédio e cita Albert Camus, completando que precisa mesmo é de um príncipe encantado. Conceição, irônica, responde que um dia ela perde o sapatinho e encontra o príncipe, ou um bandido, o que de fato ocorrerá, pois Ely acabará se apaixonando por Ronny. É como se a amiga já trouxesse uma visão realista (como o próprio filme fará) diante dos devaneios de Ely.

As personagens remetem à imagem da “mulher moderna” na medida em que saem sozinhas durante a noite, bebem, fumam, se permitem viver algumas aventuras amorosas e sexuais quando estão fora de suas casas. Ely sugere que seu marido não é ciumento, afirma que passam dias sem se ver, pois são pessoas diferentes, possuem

grupos de amigos distintos. Esse modelo de casamento parece pouco convencional. Apesar da moral rígida sobre o comportamento feminino, uma falta de atenção do marido resulta em maior liberdade da mulher.

A personagem não rompe de vez com as normas que a aprisionam, pois deseja conservar sua posição social, inclusive diferenciando-se das mulheres das classes trabalhadoras, representadas por Maria da Feira. Livre das tarefas domésticas e desobrigada de trabalhar para se sustentar, ela parece confortável com a “vida de madame” que leva. É o que se observa na sua rotina: após a noite no cabaré, ela deixa suas roupas e sapatos jogados pelo quarto, que são depois recolhidos pelo empregado, que a acorda quando já passa das 11 horas da manhã. Esse mordomo é íntimo, mas subserviente e discreto em relação aos seus “assuntos secretos”. Ele informa que o marido já saiu cedo e não vem jantar, que Carmem lhe convidou para uma partida de *bridge* e que a diretoria do clube ligou para avisar de uma reunião à noite. A lista evidencia a banalidade dos seus compromissos e a ausência de obrigações e responsabilidades. Embora Ely sempre fale na vontade de viver uma grande paixão que lhe tire do tédio, ela parece acomodada a um cotidiano com muito lazer e sem preocupações.

Ela e suas amigas também demonstram um preconceito marcadamente social e racial em uma cena em que vão à feira tirar fotos. O local lhes interessa apenas enquanto potencial turístico, já que é visível seu desprezo pelas pessoas que estão ali, em sua maioria negras, vistas como exóticas e inferiores. Quando estão no cabaré também demonstram esse preconceito, ao se divertirem com a briga entre Ronny e Maria, e se decepcionarem quando os dois vão para o quarto. Ely, ao encontrar seu “príncipe”, afirma: “Tipo estranho, parece herói de folhetim, alto, louro, valente, mas em seguida ele foge com uma rameira qualquer”. O atributo “louro” surge quase como sinônimo de “belo”. Assim, fica estabelecido o componente racial como um marcador importante na caracterização do homem que ela deseja e também da rivalidade com Maria, mulher negra diante da qual se sente superior.

Ely, como uma “mulher moderna”, não se acanha em tomar a iniciativa com o rapaz pelo

qual se interessa, nem mesmo em recebê-lo em seu quarto, sem o menor pudor por ser uma mulher casada, e nesse aspecto há uma visível transgressão da moral vigente. O próprio Ronny a julga por isso, deduzindo que ela já se relacionou com vários outros homens fora de seu casamento. A personagem confessa que, apesar de ter o mundo a seus pés, preferia “lavar convés de navio” e, ignorando o abismo social que os separa, afirma: “Temos as mesmas desilusões, só que você conseguiu se libertar, enquanto eu...” – não finaliza, sinalizando sua falta de liberdade.

É evidente a intenção da narração em pautar um problema social e uma tomada de posição ao lado dos grupos populares. Ainda que não exista uma discussão mais aprofundada sobre racismo, o tema é colocado e há também uma valorização e apoio da narrativa à população negra. Em relação à questão de gênero, o posicionamento é ambíguo. Alguns diálogos entre as “grã-finas” expõem uma discussão sobre o papel da mulher na sociedade, demarcando os motivos de suas transgressões. Entretanto, por serem caracterizadas como fúteis e alienadas, seus argumentos, ao se considerarem oprimidas pela família patriarcal burguesa, parecem menos importantes. Isso dificulta que o espectador estabeleça uma solidariedade com essas mulheres.

Como uma menina mimada, Ely acredita que ainda vai convencer Ronny a ficar com ela e por isso vai ao escritório de seu marido pedir o desquite. Nessa sequência é mostrado o motivo de sua carência: o marido que só se importa com os negócios e não participa efetivamente de uma vida familiar. Se no início da conversa com a esposa ele parece debochado, por fim acaba humilhado, pois Ely confessa sua infelicidade no casamento, a sensação de estar só que a fez sair com as amigas e que a levou, por fim, à traição e à decisão pela separação. A personagem conta toda a história como se tivesse se passado com sua amiga, e nesse momento ela narra diretamente para a câmera, levando o espectador a compactuar com seus infortúnios. Diferentemente do que acontecia até então, nesse momento há uma aproximação com a personagem feminina.

Ely vai então avisar Ronny que pediu o desquite. Mais uma vez a frivolidade de suas ações é ressaltada, pois é justamente o momento





A Grande Feira (Roberto Pires, 1966) | Divulgação

em que a população está voltada para o comício do sindicato, esperando uma resolução de seus problemas. Ronny dispensa Ely, mas ambos ainda passam a noite juntos. No dia seguinte, ela o acompanha até o navio em que ele parte. Seu marido observa a cena, ao longe, aguardando-a se despedir do amante e, por fim, lhe encontra e abre a porta do carro para que ela entre e volte para casa. Ely afinal não estaria disposta a largar tudo por sua liberdade sem a possibilidade de viver um novo romance.

A *Grande Feira* constrói uma representação da mulher burguesa como alguém que só se preocupa com sua felicidade individual, que reproduz preconceitos contra as pessoas negras e pobres, e que não é capaz de se libertar, pois não quer perder sua posição de classe. A personagem de Helena Ignez representa essa mulher moderna à época, pois transgredir as normas sociais para viver seus desejos. Porém, na lógica da luta de classes da narrativa, esses desejos parecem fúteis e pouco importantes.

Helena Ignez ficaria depois conhecida como uma das “musas do Cinema Novo” e *A Grande Feira*, seu longa de estreia, já ressaltava sua beleza e sensualidade. Em uma das cenas do filme, a personagem Ely, em seu quarto, veste um penhoar,

se olha no espelho, faz uma brincadeira usando o tecido para encobrir parte de seu rosto, depois segura os cabelos e se admira por um longo tempo. Ao se aproximar do espelho, sua moldura faz o enquadramento do plano se dividir em dois: de um lado, vê-se a imagem de Ely refletida, olhando para a câmera; de outro, seu registro direto. Dessa forma, ela é ao mesmo tempo sujeito e objeto do olhar. Uma de suas imagens – a que encara quem a assiste – parece ter consciência da presença do espectador, mas a outra não.

Branca e magra, com certeza a atriz chamou atenção por se enquadrar nos padrões de beleza da época, mas destacamos como sua atuação ultrapassa o que era esperado da mulher naquele contexto. A personagem expõe os desconfortos com o casamento, ainda que a narração do filme não tenha uma abordagem feminista sobre o assunto, pelo contrário. Mais tarde, Helena Ignez transgrediria outros padrões e deixaria mais marcas no cinema nacional.✱

CAROLINNE MENDES DA SILVA DESENVOLVE PESQUISAS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO, PENSANDO QUESTÕES DE RAÇA E GÊNERO, E NA EDUCAÇÃO, ABORDANDO AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS.

violências solares



Copacabana Mon Amour
(Rogério Sganzerla, 1970)

Barbara Bello



Copacabana Mon Amour [Rogério Sganzerla, 1970] | Divulgação

Começo a escrever na quarta-feira de cinzas do último carnaval. Do que ainda ressoa no corpo, a vontade de dizer: nestas terras, cinema e carnaval guardam mesmo elos incontornáveis. Votos renovados, visto a recente transmissão do Oscar sobreposta à do desfile de carnaval e todo alvoroço ao redor da promessa de *Ainda Estou Aqui* (2024). O quente é que ir às ruas me lembrou mais de Belair que de Walter Salles: conjurar o delírio, a impureza, as caricaturas pervertidas, as pulsões prazerosas e violentas, corpos suados, bêbados e sonoros corando ladeiras. Em tempos de valoração ampla de um cinema insosso, apaziguado, afinado ao gosto dos grandes festivais europeus e *streamings*, me invade o juízo: que

provações o cinema brasileiro dos anos 1970 nos lança? Como reverbera sua desobediência, teimosia no heterogêneo, na radicalização estético-política, na lida inventiva com a precariedade? Creio que uma visita às aventuras cinematográficas da Belair poderá nos munir de imagens e estratégias, e, ainda mais, nos contagiar.

Formada pelo encontro celeste-profano entre Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Helena Ignez, a Belair – “uma produtora imaginária e com registro histórico”, afirma Sganzerla em entrevista no *Jornal do Brasil* (1990) – teve parte significativa nas transformações nesse campo acirradas no início dos anos 1970. De uma curiosa negociação com o exibidor Severiano Ribeiro, a proposta de

um filme multiplica-se em sete: *Copacabana Mon Amour*; *Sem essa Aranha*; *Família do Barulho*; *Cuidado, Madame*; *Barão Olavo, o Horrível*; *Carnaval na Lama* e um curta-metragem finalizado posteriormente, *A Miss e o Dinossauro*. O período de filmagem se deu numa faísca de tempo, entre janeiro e maio de 1970. Nessa produção febril, de poucos recursos e muito tesão, duas forças estéticas se embrenham frequentemente: o erotismo e a violência. Acionando-as, os corpos em cena trabalham estados limites, barulhentos e torrenciais, junto de uma câmera seduzida pelo excesso. As imagens da Belair movimentam-se à guisa de um cinema monstruoso, onde há sempre jorro de vitalidade e deformação.

O próprio nome, *Bel-air*, homenagem a um bairro de Los Angeles e um modelo de carro, nos leva a pensar noutra linha de relação com expressões estéticas massificadas, aqui assumidamente regurgitadas. Para Sganzerla, tratar das condições violentas do subdesenvolvimento implicava trabalhá-las a partir de uma radicalidade formal – como também em Glauber –, porém

reconhecendo-as de modo a jogar com suas facetas mais contraditórias e os ânimos libertadores que delas decorrem. Lidar com os dejetos da cultura colonizada e industrial, anunciar a avacalhação e o inadequado: o subdesenvolvimento é a escolha e a condição a partir da qual insurge uma prática de livre experimentação, projetada como pensamento crítico sobre o Brasil. Nesse horizonte, a coisa foi fazer filmes “cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido”, como afirma Sganzerla no texto de release d’*O Bandido da Luz Vermelha* (1968).

No cinema da Belair, então, nos deparamos com a presença de elementos do rádio, da chanchada, dos filmes de gênero – até então negativos pelo Cinema Novo –, em estados disformes, descomedidos e aliados à abundância experimental do grupo. Suas “chanchadas monumentais”, distendidas pelo cinemascope em *Copacabana Mon Amour* ou pelo plano-sequência em *Sem essa Aranha* (Sganzerla, 1970), engendram a própria instabilidade do mundo subdesenvolvido,





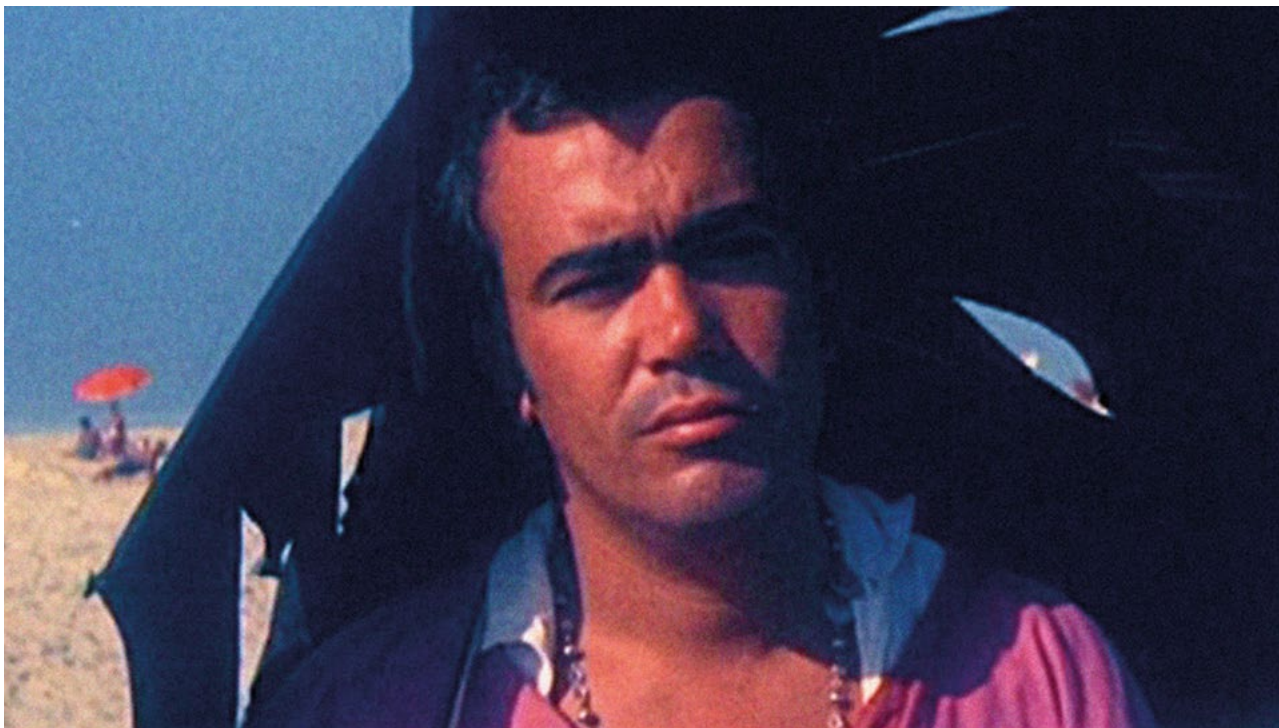
Guará Rodrigues (Copacabana Mon Amour, Rogério Sganzerla, 1970) | Divulgação

altissonante – onde o sublime e o grotesco se conjugam sob o sol de uma impureza intransponível. Às voltas do Rio de Janeiro, estendem o desequilíbrio cotidiano ao cinema e convidam toda sorte de fratura à ficção. Se, em *Barão Olavo, o Horrível* (Bressane, 1970), o grotesco que surge no isolamento das personagens é saturado a ponto de transbordar numa deriva pelas ruas, é porque cinema e cidade se assombram mutuamente. Se, em *Cuidado, Madame* (Bressane, 1970), a imagem do corpo ensanguentado da patroa é sucedida pela do mergulho da faxineira assassina no mar, é porque a relação de mão dupla entre o Rio e a Belair trabalha a partir do princípio de uma violência transformadora.

Vejamos isso mais atentamente em *Copacabana Mon Amour*. Sonia Silk (Helena Ignez) – a fera oxigenada – sonha em ser cantora na Rádio Nacional e trabalha como prostituta pelas ruas de Copacabana; seu irmão Vidimar (Otoniel Serra) é faxineiro e está perdidamente apaixonado pelo patrão, dr. Grilo (Paulo Vilaça), enquanto um malandro (Guará Rodrigues) os persegue e profere boçalidades pelas ruas do Rio. Quem dá a faísca inicial do filme é Joãozinho da Goméia, ao fazer um ebó em Sonia Silk e delinear, desde

já, o estado enérgico em que ela se encontra. A montagem oferece um ritmo vertiginoso: da câmera instável e atraída por tudo que vibra; dos cantos iorubás que rodopiam; do desenho topográfico da cidade, entre gente subindo e descendo morro, vielas tortuosas e pontos de observação panorâmicos. O sol mais perto da Terra, do Rio de Janeiro, da avenida Atlântica, do Exu-Corcovado e da favela, atingindo a película 35mm colorida e a extensão do cinemascope.

A espontaneidade fílmica surge da relação direta com as dinâmicas urbanas, cuja concretude impõe à linguagem um ritmo imprevisível e irregular. As reações de locais sublinham e intervem no acontecimento cinematográfico – visível, por exemplo, no *contra-plongée* da rapaziada em frente ao céu azulado, de olhares divididos entre a câmera e o horizonte. No plano cromático, Sonia Silk e seu vestido vermelho transbordam na tela. Ela e seu irmão se beijam e debatem no lixo, movimentam-se exasperados pelos barracos e vielas acidentadas enquanto a mãe acusa-os, com as veias saltadas, de estarem possuídos pelo demônio. A performance de Helena Ignez é tomada por uma mística irreverente, e a de Otoniel Serra, por gritos, braços abertos e corridas repentinas.



Sob esse impulso, Sonia Silk pega uma bicicleta e desce em direção às calçadas de Copacabana. A partir daqui os caminhos entre a favela e o calçadão dão lugar à desgraça tropical alastrada.

No *travelling* à beira mar, a trilha sonora de Gilberto Gil abre os caminhos para o filme desfilhar, girar, gozar. Seu transe luminoso se instaura entre o rock e o candomblé. Sonia Silk o prolonga e, na mesma anarquia com a qual seduz a câmera, desequilibra também a iconografia do bairro. A imagem mais cintilante, entretanto, é ainda atormentada pela figura do fantasma, lembrete arqui-falso e constante do pesadelo ao vivo. Daí que todos os personagens respondem à incidência necessariamente ambígua de um “sol de Copacabana enlouquecendo e estragando o juízo, tirando o controle da população desequilibrada pelo sol do Oceano Atlântico”, deixando todos “tarados, atônitos e lelés”. Tal clima colorido é interrompido por imagens em preto e branco, do encontro de Silk com outra mulher, uma burguesa interpretada por Lillian Lemmert. O diálogo desencontrado entre elas – regado a cuspes de cerveja, vaidade e deboche – deságua num dos ápices eróticos do filme. Aqui, as inclinações à Ângela Maria e as fabulações

incoerentes de Sonia Silk passam ao roçar de pernas, aos beijos risonhos e à nudez ociosa.

A relação entre Vidimar e o patrão dr. Grilo também incita tensões eróticas, determinadas mais diretamente pela natureza de classe do vínculo. É um sexo que surge em golpes, em gestos de dominação. Esses, por sua vez, vão sendo desafiados num contragolpe, numa contra-operação: Vidimar, ao mesmo tempo que proclama pelas ruas a paixão pelo patrão, prepara um despacho nas areias de Copacabana que enfraquecem dr. Grilo. Em meio a orgias contraditórias, o assassinado é efetivado pelas mãos de Sonia Silk e seu irmão, e faz sobressair, ao fim, uma violência catártica. Do extremo dela decorre a consciência prazerosa e solar, fusão entre vitalidade e homicídio própria ao cinema da Belair: “É preciso mudar a face do planeta, TRANSFORMAR PELA VIOLÊNCIA esse planeta errado”, diz Sonia Silk. Meio quimera, meio chanchada, meio catástrofe: *Copacabana Mon Amour* é uma cidade assumidamente dilacerada. ✱

BARBARA BELLO É ESTUDANTE E CRÍTICA DE CINEMA.

pátio

de volta ao
começo

Mateus Araújo



Pátio (Glauber Rocha, 1959)

Pátio (1959) foi a estreia de Glauber Rocha, aos 19 anos, na realização cinematográfica, assim como de Helena Ignez na atuação. Rodado em externas com uma câmera Arriflex 16mm que Glauber comprou de segunda mão no Rio de Janeiro, o curta foi filmado em quatro dias de dezembro de 1958, numa única locação: o terreiro nos fundos de um velho casarão de Salvador na rua Visconde de Mauá, 290, emprestado por seu rico proprietário. Nesse cenário, o filme contou com dois atores até ali não profissionais: Helena, então companheira de Glauber e coprodutora do curta, e Solon Barreto. Contou ainda com o cinegrafista José Ribamar de Almeida, ajudado por Luiz Paulino dos Santos. Pré-montada em Salvador logo em seguida, uma versão preliminar foi exibida por Glauber em São Paulo por ocasião da 1ª Jornada Nacional de Cineclubes, transcorrida de 24 de janeiro a 5 de fevereiro de 1959. Ele conta que Paulo Emilio gostou, assim como Walter Hugo Khoury, que lhe escreveu depois exprimindo seu entusiasmo. Na continuação dessa viagem ao sudeste com Helena, Glauber providenciou montagem (a cargo de Souza Junior) e sonorização definitivas do curta no Rio entre fevereiro e março de 1959, quando o mostrou na casa de Lygia Pape ao grupo que fundava

naquele exato momento o neoconcretismo. Consta que os presentes (Pape, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Reynaldo Jardim, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica e outros) gostaram muito do filme, cujo construtivismo coreográfico (que temperava sensorialmente o geometrismo concreto) lhes pareceu talvez próximo das pesquisas de Pape e Jardim em seu *Ballet concreto*, estreado no Rio em agosto de 1958.

Ao mesmo tempo interessantíssimo e desajeitado, o filme é atravessado por tensões que saltam aos olhos. Sugere uma relação amorosa entre os protagonistas, sem que eles troquem, porém, sequer um beijo, um abraço ou um sorriso. Evoca em tal relação a postura de liberdade comportamental de Glauber e Helena, cujos intérpretes parecem transar a céu aberto, mas figuram o ato sexual em gestos muito contidos, sem comunhão nem alegria. Parece feito por Glauber para Helena, mas confere claramente o protagonismo ao personagem masculino de Solon, espécie de alter ego do cineasta. Pretende *figurar* uma relação amorosa, mas tende à abstração no seu trabalho com a cenografia e o espaço. Parece obedecer à tripla unidade de espaço, tempo e ação, mas se estrutura numa montagem fortemente descontínua. Reivindica a música e a visualidade concretas, mas acaba sintonizando mais fortemente com a poética neoconcreta. O resultado desse conjunto de tensões internas é um filme desconcertante, que guarda muitas riquezas na sua fatura e constitui um marco do cinema experimental brasileiro.

Seguindo de perto a tripla unidade de espaço, tempo e ação para cobrir um momento de um casal de adultos jovens (um dia? Algumas Horas? Não sabemos exatamente), *Pátio* os mostra, em seus 12 minutos e meio sem diálogos, contraindo num terraço com piso xadrez, cercado por bananeiras e pela Baía de Todos os Santos, que vemos ao fundo. A *mise en scène* e a dramaturgia repousam basicamente nas relações gestuais entre os atores Helena e Solon, que interpretam personagens nunca nomeados, mas que parecem evocar o casal Helena/Glauber (ao qual Solon se assemelha fisicamente), movendo-se ou prostrando-se nesse espaço circunscrito. Suas relações são mais coreográficas do que dramáticas, seus

corpos jazendo, se alongando ou se arrastando pelo chão, ou ainda se levantando, dando alguns passos sobre o tabuleiro ou fora dele, se assentando no chão ou numa cadeira. Econômicos e por vezes lânguidos, seus movimentos ora os aproximam, ora os afastam, e em alguns momentos permitem que seus corpos se toquem ou desenhem algum gesto de fusão amorosa (quando suas mãos se aproximam, se alcançam e se apertam aos 9'14", por exemplo). A sugestão dessa coreografia é a de uma relação sexual entre eles, reforçada pela postura dos corpos (como no trecho de 7'50" a 8'44"), por algumas expressões faciais dos atores (veja-se Helena em 2'13", ou Solon em 2'36", 3'53" a 4'27" e 8'29"), por passagens vocais da música utilizada e pelo próprio ritmo da montagem, que parece mimetizar um crescendo de intensidade, um ápice no miolo (de 3'51" a 4'15") e um relaxamento ao final, com direito a uma mijada do homem numa folha de antúrio perto do fim – ejaculação? Mijo pós-coito?

Assinalada por Glauber em evocação posterior do curta (ver "Ignez Helena 1976", em *Revolução do Cinema Novo*, 1981), tal sugestão sexual lhe valeu uma recepção negativa do público de Salvador em abril de 1959, que prejudicou a carreira do filme e motivou resposta do cineasta no artigo "Reação: O Pátio" (*Jornal da Bahia*, 27 de abril de 1959). O filme parece encenar a liberdade comportamental de Helena e Glauber num ambiente associado à burguesia soteropolitana, que ela frequentara e da qual aquela casa era um emblema. Sem estar casado, o duo transgride, ao transar ali a céu aberto, as normas do decoro burguês – mais ou menos como faziam Glauber e Helena na Salvador da época. Em todo caso, embora traga sugestões sexuais aqui e ali, sua relação amorosa parece disfórica, travada e mesmo penosa em alguns momentos, quando entrevemos no rosto ou no corpo de Solon uma expressão de dor ou sofrimento físico. Aliás, se a proposta e o elenco do filme apontam para uma homenagem do cineasta ao magnetismo da sua companheira, a análise da sua decupagem patenteia, porém, o protagonismo de Solon no filme. Ele aparece num número muito maior de planos do que Helena (62 a 25), ganha muito mais tempo de tela e muito mais *closes* em seu rosto



Pôrtio (Glauber Rocha, 1959)

(26 a 7). Além disso, é ele quem aparece primeiro na imagem, se move com mais liberdade, entra e sai do tabuleiro para andar até uma mureta onde se debruça, ou para ir no fim mijar numa folha de Antúrio e partir de vez, secundado por Helena. Assim como parece ter em suas ações mais iniciativa do que ela, ele também parece ter seu corpo mais explorado pela câmera: vemos seu torso nu, sua barriga, seu peito, seu mamilo. Helena tem o corpo bem menos exposto, embora sua saia nos permita ver mais suas pernas que as dele, sempre de calça comprida. Feitas as contas, ele parece mais presente, desnudo e proativo do que ela, sem prejuízo da dimensão magnética que dela emana, renunciando já ali a atriz excepcional que ela se tornaria. Prenunciando talvez também a dificuldade já admitida por Glauber de construir personagens femininas.

Em todo caso, as sugestões do entrecho narrativo ganham menos ênfase do que a pesquisa visual de enquadramentos, paisagens, angulações e ritmos da montagem, ora serena,

ora crispada, pontuada por repetições. Assim, se evoca de maneira mais imediata as relações entre Glauber e Helena, das quais oferece uma figuração metafórica, o filme impõe uma vontade de ordem aos elementos plástico-visuais figurativos, reduzindo-os a um espaço geometrizar, racionalmente organizado, e a um vocabulário gestual contido, quase minimalista, dos atores. Nessa redução, se alinha a uma vertente construtiva da arte brasileira, com a qual Glauber procura ostensivamente dialogar. Reduzir a paisagem urbana de Salvador e sua sociabilidade a um tabuleiro de xadrez sobre o qual os dois corpos se dispõem significa esvaziar a figuração da paisagem e da vida social em prol de uma representação racionalmente ordenada do espaço e do movimento, tributária da poética concreta. Mas a essa redução racional e construtiva da anedota, que não deixa em todo caso de subsistir residualmente, o filme acrescenta um gesto suplementar de reinvestir sensorialmente, pelo movimento dos corpos, o espaço anteriormente reduzido. Assim fazendo,

Glauber opera em *Pátio*, no seu campo específico do cinema, com seus materiais de base e seu universo próprio de questões, um movimento análogo àquele verificado na vertente construtiva das artes visuais brasileiras dos anos 1950, no ciclo das vanguardas concreta e neoconcreta: um movimento de redução geométrica racional da paisagem e da experiência (momento concreto), seguido pela reintrodução da sensorialidade do corpo no ordenamento racional anterior (momento neoconcreto).

Na verdade, esse movimento triádico paisagem → tabuleiro geométrico → introdução do corpo não é tão límpido e linear, pois a montagem descontínua desorganiza um pouco o fluxo de imagens e ações, oscilando e alternando seu foco de atenção, do início ao fim, entre a paisagem, o tabuleiro e os corpos. Qualificada de “dialética” por Glauber em entrevista de 1967 à revista *Positif*, a montagem de *Pátio* antecipa traços estilísticos da sua filmografia posterior, como, por exemplo, a “alternância intercalar” de planos ou cenas que ele prefere fragmentar (como em *Barravento*, *Terra em Transe*, *Di* e *A Idade da Terra*) em prol de um ritmo espasmódico presente em quase todos os seus filmes. A própria ideia de “montagem nuclear”, de que Glauber passou a falar mais tarde e a exercitar em *Di* e *A Idade da Terra*, se configura claramente no miolo de *Pátio* (3’51”– 4’15”). O curta estabelece assim uma ponte entre, de um lado, a vanguarda de *Limite* (Mário Peixoto, 1931), com o qual dialoga bem mais do que se crê (como já mostrei em artigo meu com Livia Lima e Luís Alberto Rocha Melo) e, de outro, a radicalidade estética da obra posterior de Glauber. Na sua filmografia, além de antecipar o plano de abertura de *Terra em Transe*, que leva do mar à paisagem litorânea, e a encenação do casal de Glauber (que ecoaria em *Claro*), *Pátio* se afigura como um dos filmes mais montagistas, com 111 planos em 12’30”, numa duração média de menos de 7 segundos por plano – maior apenas do que a de *Di* (cujos planos duram em média 4,8 segundos) e a de certos blocos mais frenéticos de *A Idade da Terra*. ✱

MATEUS ARAÚJO É PROFESSOR DE CINEMA NA ECA-USP.



Pátio (Glauber Rocha, 1959)

a miss e o dinossauro



Luiz Gonzaga e Helena Ignez (Sem essa Avanha, 1970)

Carlos Adriano

Se os seis longas-metragens realizados em 1970 pela produtora Belair (Julio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez) foram, como sugeri há exatas três décadas atrás, uma espécie de “terremoto clandestino” – a formulação é de Augusto e Haroldo de Campos, a propósito da redescoberta em 1960 da obra revolucionária do poeta Sousândrade (1832-1902) –, um sétimo filme, até os anos 2000 supostamente dado como perdido (destruído pelo destempero humano ou as intempéries do tempo), seria a ponta do iceberg, o Vesúvio insepulto.

Trata-se de *A Miss e o Dinossauro*, que permaneceu de certo modo mais invisível do que os já invisíveis outros filmes, produzidos entre janeiro e março de 1970. A filmografia da Belair (o nome evocava o carro e o bairro hollywoodiano; e, a meu ver, sugere um anagrama falhado de “Brasil”) é composta de: *A Família do Barulho* (dirigido por Bressane, filmado em 35mm), *Barão Olavo*, *o Horrível* (Bressane, 35mm), *Cuidado Madame* (Bressane, 16mm), *Carnaval na Lama* (Sganzerla,

35mm), *Copacabana Mon Amour* (Sganzerla, 35mm), *Sem essa Aranha* (Sganzerla, 16mm), *A Miss e o Dinossauro* (Bressane, Ignez e Sganzerla; super-8mm).

A Miss e o Dinossauro encapsula um par nominativo e enunciativo antitético, que, em certa antinomia redutora, redundaria em oposições previsíveis: o humano e o animal, o belo e o feio, o sedutor e o ameaçador, o moderno e o pré-histórico. Se “a miss” implica o contemporâneo e o superficial (como emblema pop da sociedade de consumo e sucesso efêmero mas glorioso das

vaidades), “o dinossauro” traz à tona o arcaico e o soterrado (como signo prístino da comunidade animal do mítico fracasso de adaptação e sobrevivência). A bitola super-8 é miss e dino.

A polaridade pendular do título aponta o dado instável de um filme derrapado da curva, fora do eixo, como o Brasil que não estava no mapa, “fora da página” (comentário da personagem de Helena Ignez em *Sem essa Aranha*). E *A Miss e o Dinossauro* é ainda mais “fora do baralho”, por ter resultado em trabalho de *found footage* (reciclagem e reapropriação de material de arquivo), 35 anos após a filmagem original, com a (re) produção do filme homônimo (com um subtítulo) dirigido por Helena Ignez: *A Miss e o Dinossauro: Bastidores da Belair* (2005).

O próprio filme, ou melhor, a própria existência do filme, tal como voltou à luz, é uma alegoria de cinema – como história e processo artístico. Um filme que seria (ou foi?) a sétima produção da Belair, dirigido a seis mãos pelos três sócios fundadores, não foi (ou não teria sido) finalizado à época, por razões conceituais ou circunstanciais – ou a própria filmagem do super-8 já seria o produto pronto (filme montado na câmera, filmagem convertida em montagem, filme de não-montagem).

Montar o filme abandonado denotaria interpretações. Coube a Helena Ignez (artista de luz própria) juntar os cacos de *A Miss e o Dinossauro*, no gesto *found footage*, com a (des)carga voltaica e corrente alter(n)ada de normas, condutas, procedimentos, deslocamentos, rupturas. Como sendo *bastidores da Belair*, o curta-metragem, baseado no projeto original de 1970 que previa um filme de 90 minutos de duração, mostra a dimensão da história da Belair e do cotidiano de Helena, Julio e Rogério, gravitado pela atriz Maria Gladys e o ator (e assistente de direção) Guará. Tópico e épico, um *home movie* que é filme doméstico e pátria-pária do cinema.

O *found footage* tem um dado antinômico de signos instáveis: o frágil e o inefável, a textura e o sublime, a materialidade e a ruína, o efêmero e o imanente. Constelações e geologias. E, por natureza, traz sobretudo a marca do anacrônico, do extemporâneo. Há um componente de Walter Benjamin, uma pitada de Aby Warburg, uma



Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Helena Ignez | *A Miss e o Dinossauro* – *Bastidores da Belair* 2005

colher de Marcel Duchamp, um caldeirão de Oswald de Andrade.

Caberia indagar o porquê de justamente Helena Ignez assinar afinal a direção de *A Miss e o Dinossauro* (ou, ao menos, desta versão do filme). Isso para além dos dados casuais de conveniência, como, por exemplo, o fato do material super-8 ter ficado com ela. E para além de teorias marxistas e psicanalíticas dos 1970, no que poderia ser chamado de um dispositivo anti-ilusionista do impulso materno-feminino.

À época da filmagem do super-8 da Belair, Ignez não é diretora, é a atriz de clássicos do cinema novo como *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), de um exemplar de filme industrial nacional como *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962), do primeiro curta-metragem de Glauber Rocha (*Pátio*, 1959), do primeiro longa-metragem de Bressane (*Cara a Cara*, 1967) e do clássico do (mal)dito cinema marginal (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968, Sganzerla). A suma musa (o anagrama tem ressonâncias prototípicas). A “mulher de todos” (os lances), de todas (as paradas).

A estreia de Helena Ignez na direção se dá em 2003, com *A Reinvenção da Rua*. Seu segundo filme, *A Miss e o Dinossauro: Bastidores da Belair* seria, para ela, como diretora, uma espécie de reinvenção de um abracadabra – passes de mágica de *fakir*? acerto contábil de uma *moça do calendário*? manifestação do *poder dos afetos*? mero *motto* (maremoto; lema que é leme) de que *a alegria é a prova dos nove*? (para aludir aos seus longas de 2019, 2018, 2014, 2023, respectivamente) –, pois é o registro dos bastidores das filmagens da Belair, mas é a proposição de um momento singular, “à margem da margem” e “do avesso do avesso” (para usar duas formulações de Décio Pignatari), nas histórias do cinema brasileiro e de três de seus protagonistas – a reinvenção de um filme-emblema, de uma vida-vivida.

Um parêntese confessional, com a mercê do recato. Quando a mosca azul do cinema picou um então rato de cinemateca e de cineclubes da pauliceia já não tão mais desairosa nos anos 1980, aos 15 anos eu era tão apaixonado pelos saltos mortais e disjuntivos dos *jump cuts* de *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) como pelas continuidades atemporais e sensuais dos *travellings* de

Lola Montès (Max Ophüls, 1955), além de outros pecados da herética cinefilia – de Buñuel a Welles, de Stroheim a Pasolini, de Dreyer a Mário Peixoto, de Buster Keaton a Vertov, de Bresson a Straub-Huillet, de Seijun Suzuki a Carlos Reichenbach. E havia a siderada devoção a um triunvirato de divas: Jean Seberg (beleza e violência de trágica sina), Anna Karina e os *closes* do rosto de Helena Ignez em *A Mulher de Todos* (1969, Sganzerla) – voragens, vertigens, viragens.

Em *A Miss e o Dinossauro: Bastidores da Belair*, uma imagem recorrente funciona como sintoma e metáfora: a lâmpada pendurada no teto. A câmera refletida no espelho é um *leitmotiv*. Em contraponto à narração contextual de Helena, o idiossincrático discurso de Rogério conduz o filme (“O cinema é um fator transformador. Se ninguém se tocar, a responsabilidade é minha; mas a culpa é dos outros.” – ele concluía nos letreiros finais), sob o bastão de condão de Ariadne arconte do arcano.

Na coda dos *Bastidores da Belair*, João Gilberto canta “Valsa da despedida” (de Robert Burns, versão de João de Barro e Alberto Ribeiro) para o registro granular e amoroso da saudade, que encerra o filme – e, como diz a amara letra ígnea da valsa, “aonde for, viverá o nosso amor”. Um revelador ideograma de montagem formula-se na sequência de imagens: a mão de Julio tapa a câmera, o emético plano da convulsão zen de Helena (*A Família do Barulho*) e o musical magma (i)mag(n)ético de Luiz Gonzaga (*Sem essa Aranha*).

A montagem proposta por Helena Ignez sugere um remate que não arremata, mas que remeta (na conjugação condicional do tempo verbal) ao prospectivo partido, ao incompleto impossível, ao enigma disparatado, à incógnita radical. Se, em *Viagem à Itália* (1954, Roberto Rossellini), poderíamos imaginar que Ingrid Bergman e George Sanders deambulam em busca de um filme perdido (para além dos laivos proustianos da lava do amor perdido), enterrado nos escombros dos poemas de Pompeia, podemos talvez ainda especular, em lance de meta-história (à la Hollis Frampton) tresloucada, que esse objeto seria *A Miss e o Dinossauro*, um graal do filme underground brasileiro. ✱

CARLOS ADRIANO É CINEASTA E ENSAÍSTA.

a continuação de um caminho

Canção de Baal
(Helena Ignez, 2008)

Bárbara Colen





Canção de Baal (Helena Ignez, 2008)

Canção de Baal, o primeiro longa-metragem dirigido por Helena Ignez, foi lançado em 2007 e constitui uma livre adaptação da peça *Baal*, do poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Um início condizente com a sua trajetória como atriz, que é por muitos considerada a maior intérprete brechtiana do cinema brasileiro.

Brecht é um dos formadores do pensamento artístico de Helena Ignez, tendo influenciado sua obra desde o final dos anos 1950, quando estudava teatro em Salvador. A própria cineasta considera *Canção de Baal* a continuação de um caminho. Inclusive, na abertura do filme, temos a reprodução de uma gravação do dramaturgo alemão depondo perante o Comitê de Atividades Antiamericanas, após ter sido acusado de conspirador e defensor do comunismo. Ouvimos Brecht, em uma condição de fragilidade e coerção, defendendo-se diante de uma comissão absurda em um país para o qual se viu forçado a emigrar para sobreviver à guerra.

Esse prólogo reforça, por antagonismo, a condição de liberdade e irreverência de seu personagem central. Poeta e cantor, Baal leva uma vida libertina e errante totalmente dedicada aos prazeres da vida. O protagonista é interpretado pelo ator Carlos Careqa. Estão também no elenco

as atrizes Simone Spoladore, Beth Goulart e Djin Sganzerla.

Baal é um tipo amoral como a própria natureza, que escolhe levar uma vida marginal, espalhando violência e desassossego em seu caminho. É “um poeta misógino, um mau-caráter, um destruidor de mulheres”, como afirma a cineasta no documentário *A Mulher da Luz Própria* (2019), dirigido por Sinai Sganzerla. Foi a misoginia da personagem de Baal que deu o primeiro impulso para Ignez adaptar a peça de Brecht. “O que me inspirou a fazer esses filmes foi a necessidade de falar sobre a mulher, sobre o feminicídio escandaloso, sobre a morte aos gays, às trans”, afirma a diretora.

É interessante destacar esse ponto de partida, pois o filme em um primeiro momento pode apresentar dificuldades àqueles que não conseguem pensar de forma dialética e que veem em Baal apenas uma exaltação ao egotismo. Uma confusão frequente em tempos de leituras rasas, em que a presença de personagens machistas é vista sempre como evidência do machismo da própria obra. E no caso de *Canção de Baal*, tal confusão pode se agravar ainda mais, considerando-se que Ignez questiona a conduta das próprias mulheres do filme ao retratar a maneira passiva como elas se submetem ao comportamento destrutivo e misógino do protagonista. A cineasta já chegou a afirmar que não considera o filme feminista, pois coloca à prova também o comportamento das mulheres, sendo elas vítimas e algozes na cruel dinâmica daquelas relações.

Mas, em se tratando de Helena Ignez, parece ser evidente que o feminismo está na essência mesma de qualquer uma de suas obras. Uma mulher e artista libertária, com uma mente inquieta e um espírito vanguardista, que sempre experimenta romper, ir além dos seus limites, numa constante busca do inexplorado, do desconhecido. Uma atriz que no ano de 1969 estreia *A Mulher de Todos* (Sganzerla), considerado o primeiro filme feminista do Brasil, e que com sua Angela Carne e Osso nos apresenta uma performance feroz, com uma liberdade e um despudor que dificilmente conseguimos encontrar em outras intérpretes brasileiras.

O que vemos em *Canção de Baal* é um dos princípios básicos de toda a construção brechtiana: a



Carlos Carega (*Canção de Baal*, Helena Ignez, 2008)

não identificação entre ator-personagem e entre espectador-personagem, ou o conhecido “distanciamento brechtiano”.

Para Brecht, os atores precisavam ser capazes de interromper a ação dramática no seu momento mais intenso, inserindo na atuação comentários sobre os eventos e comportamentos das personagens. Para isso, utilizam-se de recursos como a ironia, a paródia, o estilo caricato e grotesco. Isso evita uma identificação puramente emocional do espectador com a obra, forçando-o a analisá-la também através de um prisma crítico e racional.

Em *Canção de Baal*, vemos como Helena Ignez, ao assumir a direção, utiliza-se das ferramentas que a caracterizam como a grande atriz experimental brasileira. As personagens do filme são verborrágicas, estão sempre no registro do excessivo, do grotesco, do bizarro. Mecanismos que a cineasta utiliza muito bem para evitar tal identificação emocional e apática por parte do espectador. E também para destruir



Djin Sganzerla (Canção de Baal, Helena Ignez, 2008)

a simplificação maniqueísta de “bem” ou “mal”. As mulheres do filme são vítimas e vis. Sofrem pelas atitudes misóginas e terríveis de Baal, mas se submetem voluntariamente a tais violências, são passivas e, por vezes, desprezíveis.

A escolha dos atores do Teatro Oficina para comporem o elenco do filme reforça a organicidade e a liberdade das atuações, mostrando também a influência do teatro no cinema de Ignez. Vale lembrar que o Teatro Oficina, ao instaurar um novo estilo de atuação que buscava a ruptura com códigos opressores, teve uma contribuição fundamental para o Cinema Novo e para o Cinema Marginal.

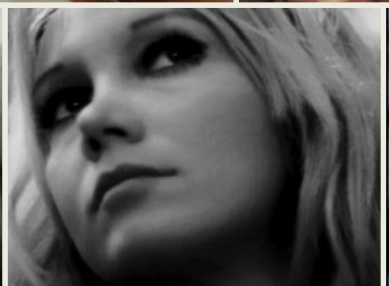
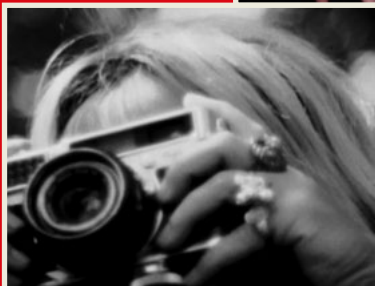
A carreira de Helena Ignez é marcada por personagens que fogem a definições precisas. Não possuem arcos bem determinados e lógicos, nem são baseados em uma psicologia organizada ou possuem objetivos definidos dentro da trama. Nas suas atuações, a atriz rechaça o naturalismo, busca o risco, o jogo com o real, testando as possibilidades da performance e os limites do

seu corpo dentro da cena. Características muito evidentes principalmente nos filmes produzidos pela Belair, produtora que tocava ao lado de Rogério Sganzerla e Julio Bressane. E esse espírito é bem sintetizado através da emblemática fala de uma das personagens em *Canção de Baal*: “Não tem nada para se entender, nós sentimos. Quando se entende uma história é porque ela foi mal contada”.

Em tempos de *coaches* de atuação e *streamings*, em que os atores vivem uma formatação algorítmica do trabalho e até mesmo de suas vidas pessoais, filmes como *Canção de Baal* funcionam como um alento. A irreverência, as possibilidades abertas, o amor que sua diretora tem pelos atores, tudo isso nos relembra outros caminhos possíveis. Talvez seja tempo de termos menos certezas. De sermos experimentais, vivenciando experiência não apenas como passagem, mas como destino final. ✨

BÁRBARA COLEN É ATRIZ E REALIZADORA.

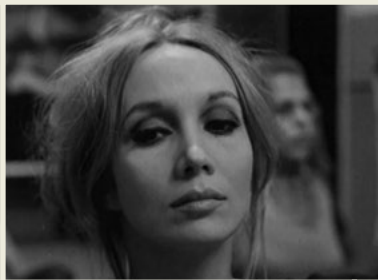
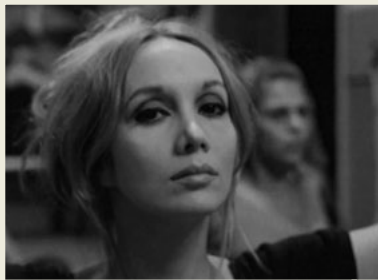
Helena



MONTAGEM
JULIO BRESSANE
RODRIGO LIMA

EDIÇÃO DE SOM E MIXAGEM
DAMIÃO LOPES

FIM





luz, trevas, luz, trevas, luz, trevas

***Luz nas Trevas: A Volta do Bandido da Luz Vermelha* (Helena Ignez e Ícaro Martins, 2010)**

Uirá dos Reis

Há na cidade um caminho de sangue perene e há na cidade um caminho de festa perene também. Placas luminosas de LED sólido entre letreiros neon, cartazes e concreto indicam que a festa nunca para e o crime nunca dorme na cidade que também não dorme, mas a lei cochila, distraída entre uma mordida e outra no sanduíche de mortadela. O Bandido da Luz Vermelha apodrece na cadeia, mas o espetáculo continua: surge Tudo ou Nada, seu herdeiro de sangue e de bala, um marginal elétrico, filho do rádio e da TV, metralhando a cidade com sua fúria sem futuro. O pacto destrutivo feito ao nascimento. *Luz nas Trevas* (Helena Ignez e Ícaro Martins, 2010) é uma cacofonia paulistana em alto grau! “Um faroeste sobre o Terceiro Mundo”! A continuação do clássico do Rogério Sganzerla é igualmente divertida e impactante, veloz, luminosa e violenta, como o capitalismo. Deus está na boca do detento; Deus está em toda parte. O capitalismo é cristão e boa parte dos crimes que conhecemos também. O crime está em toda parte.

A noite divide seu tempo entre o ruído e o silêncio, entre a violência e o amor. “São Paulo! Selva de pedra, paranoia, cocaína e corrupção!

Entre becos sujos e festas decadentes, Tudo ou Nada segue o chamado do destino: assalta, dança, seduz, morre e renasce em um delírio cinematográfico". Helena Ignez lança pérolas ao espaço sideral na criação dessa continuação corajosíssima de um clássico do nosso cinema. Passado, presente e futuro convergem na tela. O mundo é um cinema, é uma televisão, é um cinema. De dentro de sua cela, ele já não consegue enxergar as ruas. Há na cidade um caminho de sangue perene, e há na cidade um caminho de festa perene também – ele não vê, mas ele sabe. O elenco dá conta de tudo! Ney Matogrosso embeleza o crime de dentro de uma cela de cadeia ou no alto de um prédio, teme a Deus e absolve a si mesmo – nós acatamos? Sequer importa. "Pois o tempo aqui, invés de andar, carangueja" ou, como sussurra o carcereiro na porta da solitária: "Cacetete não é santo, mas faz milagre". A violência está em toda parte porque Deus está em toda parte.

Signos sociais que não se modificam mesmo depois de mortos. A manutenção do Estado pelas mãos da violência do próprio Estado. A ordem como desejo e utopia, e a desordem como única ordem possível. A violência como VERDADE (Deus está em toda parte). A arte como apontamento de caminhos e fonte de diversão. A arte como algo que nos enrugam a testa e nos modifica. A arte como aquilo que se impõe ante os signos sociais que não se modificam mesmo depois de mortos, e essa geração sabe bem. A geração dos meus pais sabe bem. Lanny Gordin.

Helena Ignez acerta mais uma vez! Helena Ignez acerta sempre! Dona de uma liberdade bonita de se ver e aplaudir. A beleza perene transbordante reflete a alma liberta perenemente.

O som do filme tilinta e ricocheteia como balas de aço de um velho oeste e não dá trégua. O som, porque a vida não dá trégua e o crime não dá trégua, e a cidade não dorme! Mas a justiça etc. etc. etc. A trilha sonora transita livre por muitos territórios e isso nos conecta com o imaginário do qual o filme faz parte, o Brasil pós-Tropicália. Transgressor, bonito e caótico, totalmente consciente de seu direito de sobrepor referências numa espécie de bricolagem libertária. Cada cena vibra em frequência própria: assaltos em batidas secas e sincopadas, diálogos cortados por acordes

estranhos, momentos de tensão embalados por melodias demente-hipnóticas. O crime tem trilha sonora, e ela soa como o caos urbano transformado em partitura. Filhos do Oswald de Andrade passeando pelas cidades. Pela cidade. A cidade que não dorme. Aquela cidade. A cidade de São Paulo. ✱

UIRÁ DOS REIS É ARTISTA MULTIDISCIPLINAR BRASILEIRO
RESIDENTE EM FORTALEZA.





Djin Sganzeria e André Guerreiro Lopes (Luz nas Trevas: A Volta do Bandido da Luz Vermelha, Helena Ignez e Ícaro Martins, 2010) | Foto: Gabriel Chiarastelli

helenas, aquela que avança

Feio, eu?
(Helena Ignez, 2013)

Glaura Cardoso Vale



Helena Ignez (*Feio, eu?*, 2013)

A trajetória de Helena Ignez evoca a figura mítica de Gradiva, que nos ajuda a compreender um aspecto essencial de seu trabalho como atriz e diretora: a errância. A abertura à contingência, inerente à errância, permite que a “trupe” de *Feio, eu?*, por exemplo, faça da incerteza, da precariedade das relações e dos recursos materiais de que dispõe um laboratório de experimentação *para/com* o desconhecido. Ao se lançarem no espaço de criação – a maioria opta pela rua –, atores e atrizes roçam a língua na língua do outro, se percebem no limiar de um filme-processo, entre o dito e o não dito, entre o mostrar e o esconder, entre a ficção e o documentário. Experimentam ser estrangeiros no seu país, chegando a enfrentar, como tal, culturas alheias; por fim, procuram se desvencilhar daquilo que nos puxa para o centro de nós



mesmos, para desensimesmar-se, desembaraçar-se, sair da inércia, do torpor cotidiano. Assim, se permitem *errar* em liberdade, mas não nos enganemos em relação a esse processo, pois, para Helena Ignez, é fundamental se lembrar do distanciamento brechtiano. A entrega *total* do ator em cena – sobretudo em situações de pouco controle como a rua – não se dá sem conhecimento, sem estudo, sem a contenção necessária, para que não se embarque numa viagem sem retorno. É preciso retornar à superfície para desfrutar dos resultados de um processo, ao menos, é essa a lição que podemos tomar do ato de coragem de Helena Ignez: da jovem que sai de Salvador para atuar em outros palcos, que experimenta com o cinema dos anos de 1960 e 70, ainda que sob o olhar vigilante da ditadura, que se afasta para se tornar monja e que retorna para a atuação assumindo, também, a direção. Foi movida por inquietações que ela retornou para, com a arte, fazer o laço.

Voltemos à Gradiva, que dá nome ao romance de Wilhelm Jensen e significa “aquela que avança”. No livro de Jensen, um professor de arqueologia procura desvendar quem teria sido Gradiva, esculpida em baixo-relevo numa peça encontrada por ele. Atormentado por essa descoberta, sonha com Gradiva no dia em que o Vesúvio arrasaria com Pompeia, no ano 79 do primeiro século da Era Comum. Uma vez que a tragédia já estava anunciada, pela nuvem cinza espessa que cobria o céu da cidade, era incompreensível ao arqueólogo perceber que Gradiva, mergulhada em seus pensamentos, caminhava com uma “serena indiferença” – tal como Sônia Silk naquele calor escaldante de *Copacabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970). Diante dessa cena de aniquilamento de Pompeia, faltando pouco para que a lava encobrisse a cidade, o personagem procura alertá-la com um grito, na esperança de que ela tentasse uma fuga. Ao ouvi-lo, ela vira a cabeça em sua direção e ele vê um rosto pleno, “marcado com uma expressão de total incompreensão”. Para desespero do seu admirador, Gradiva segue adiante, continua seu caminhar, “como se nada houvesse”. A indiferença, aqui, equivale ao distanciamento da crise. O interessante disso tudo é a descrição do caminhar de Gradiva, cujo passo é “ao mesmo tempo lento



Gradiva: uma fantasia pompeiana, de Wilhelm Jensen, editado em 2023 pela 100/Cabeças, foi traduzido por Claudio Willer e Digo Cardoso. Esse romance do início do século XX chamou a atenção de Freud, que lhe dedicou um ensaio, e influenciou surrealistas, resultando em obras como “Gradiva”, de Salvador Dalí. André Breton, por sua vez, deu à sua galeria o nome de Gradiva, homenageando quatro mulheres surrealistas (Gisèle Prassinos, Alice Rahon, Dora Maar e Violette Nozière).

e flexível”. Esse caminhar com um dos pés na posição vertical intriga o personagem a tal ponto que ele se lança às ruas para observar como as mulheres de seu tempo caminhavam, uma vez que nunca havia prestado atenção nisso. Trata-se, portanto, de um *avançar*, pé ante pé, que *desperta a atenção*. E qual outra personagem traduziria tão bem essa jornada de Helena Ignez que se confunde com a própria história do cinema brasileiro das últimas seis décadas?

Feio, eu? apresenta também uma estrutura investigativa, de busca obstinada guiada pelo desejo. Segue-se em frente porque anseia-se por algo, porque se tem um sonho. Assim, a personagem de Barbara Vida, dançarina e trabalhadora sexual, sonha em conquistar o príncipe que está em visita ao Rio de Janeiro. A personagem tem

a oportunidade *real* de conquistá-lo, ao menos na ficção, nesse jogo entre o verdadeiro e o falso. O barato nessa proposição e na condução pela atriz é que algo do *real* penetra a ficção e ambos se confundem, já que o Príncipe Harry visitou comunidades do Rio de Janeiro em 2012. A personagem se coloca à espreita, à margem do evento, interage com a segurança. Ela registra de longe e captura o príncipe de costas, e os planos e contraplanos criam um jogo de espelhos como em *Verdades e Mentiras* (Orson Welles, 1973). A história, no entanto, continua. Outros encontros da personagem na Lapa permeiam sua trajetória até a sua chegada a Paris. Detalhe para a aquisição de um par de botas parisiense, substituindo o anterior, que apresentava um buraco na sola. A personagem, então, perambula às margens do



Sena procurando pelo príncipe. Os fragmentos dessa história que começa ali na Lapa vão se encaixando na urdidura fílmica. Isso se dá porque há cumplicidade entre o imaginar e o ato performativo, sendo a ironia e o humor componentes indispensáveis.

Há dois fios de Ariadne que se entrelaçam e organizam os fragmentos das demais proposições de *Feio, eu?*. O primeiro diz respeito a esse percurso traçado pela personagem de Barbara Vida. O segundo ao percurso da personagem indígena de Helena Ignez que, por meio da alegoria, produz um efeito dialético. Isso porque propõe uma viagem inversa à do colonizador: do tempo mítico evocado no Rio de Janeiro, a personagem de Helena Ignez nos leva para o tempo histórico em Kerala, na Índia. Lançando mão da alegoria,

como nos ensinou Glauber Rocha, a montagem interliga tempos e espaços distintos para, com isso, desfazer o equívoco: o Brasil *não* é a Índia, como se pensou. Mas nesse cinema performático e fabular de Helena Ignez, que aposta no múltiplo e na ambivalência, é proposto um elo interligando os dois países: o Brasil e a Índia.

Chamo atenção para outra característica em relação ao material de filmagem que lança luz sobre a hipótese da ambivalência e da errância também como forma fílmica. Ao se apropriar dos registros que procuram dar conta do processo de busca dos personagens pelo filme, o efeito multitelas empregado pela montagem, por exemplo, dá ao espectador a chance de escolher, editar com o olhar, porque é humanamente impossível uma visão total – sempre haverá um detalhe perdido nesse labirinto de ideias. Desse modo, a montagem performa com as mídias de que dispõe. Encadeia os fragmentos de cena e fragmenta, por vezes, a própria tela, sendo esse um filme que aposta no dialogismo para confrontar discursos e formas de expressão já tão cristalizados na nossa sociedade sobre o que significa estar à margem.

Ao me deparar com esse trabalho performático em *Feio, eu?*, lançado em 2013, recordo-me que ainda não estávamos sob a forte ameaça de perda *mais uma vez* dos direitos conquistados desde a Constituição de 1988 – ameaça que faz do mundo hoje um viver em sobressalto. É um trabalho de performance que não se dá sem o risco de lidar com o real, mas, ainda assim, podemos afirmar, é realizado em liberdade. Sou imediatamente conduzida ao *Diário de Judith Malina*, que relata o período em que os membros do Living Theatre foram perseguidos em Ouro Preto e presos no Dops de Belo Horizonte em 1971. A casa onde Judith Malina e Julian Beck viviam foi revirada e os policiais apresentaram no interrogatório cadernos, panfletos, fotografias e um mapa de Ouro Preto. Malina descreve em seu diário que no depoimento tentou explicar que assim como no mapa de um palco, no qual são feitas marcações de cena, haviam projetado uma peça a ser encenada nas ruas e nas praças, e o mapa da cidade se destinava a essas mesmas marcações. O palco levado para a rua é perigoso num contexto no qual você pode ser perseguido e preso por atuar em liberdade, por contradizer, por pensar. Tendo



Barbara Vida (*Feio, eu?*, Helena Ignez, 2013)

Judith Malina e Julian Beck, do Living Theatre, desembarcam no Brasil em 1970 a convite de José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina. Baseado em Ouro Preto, em 1971, no auge do movimento de contracultura no país, o grupo preparava uma nova peça quando seus integrantes foram surpreendidos pela perseguição política, em pleno Festival de Inverno daquele ano. O *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais* foi publicado em 2008, pelo Arquivo Público Mineiro, e conta com textos de Heloisa Murgel Starling e Adyr Assumpção, entre outros.

os passos vigiados nesse período, Helena Ignez sai do país em exílio junto a Rogério Sganzerla e Julio Bressane. Os três tinham a câmera como *caneta* que pudesse documentar *em parte* essa condição de estrangeiro imposta pelo medo, pelo pavor. Helena é um corpo cultural, marcado pela história, fazendo parte de um conjunto de artistas que ousou dizer *não* ao autoritarismo e dizer *sim* à vida e à arte.

Além de *Feio, eu?*, a errância em Helena Ignez pode ser compreendida como um *leitmotiv*. Não à toa, vários estudos se dedicaram detidamente a essa questão, que tem origem no *flâneur* de Baudelaire – esse personagem da era industrial, herói moderno, figura do povo, como nos lembra Walter Benjamin, que sai pelas ruas e respira fuligem. Mas, em Helena Ignez, tem um componente coreográfico quando nos deparamos com

suas personagens que caminham, a começar pelo bellissimo plano de subida nas escadas no encerramento do experimental *Pátio* (Glauber Rocha, 1959) – tomada clássica que remonta ao pré-cinema de Muybridge e atualiza a performance de Maya Deren. Podemos lembrar tantas outras passagens cujas caminhadas são definidoras do destino das personagens: do confronto e fim trágico em *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966) à acolhida da andarilha de *O Mel é mais Doce que o Sangue* (André Guerreiro, 2023). Helena é incansável ao emprestar sua disposição às personagens e ao assumir a função de diretora. A imagem dessa artista do cinema e do teatro não se encaixa, definitivamente, na da Penélope que tece durante o dia para desfazer à noite aguardando pelo retorno de Ulisses – como relata em *A Mulher da Luz Própria* (Sinai Sganzerla, 2019). Helena Ignez é Gradiva, aquela que avança. ✨

GLAURA CARDOSO VALE É PRODUTORA EDITORIAL E ENSAÍSTA.

“a forma a serviço de uma ideia”

**ou personas
sob direção e
reinterpretação
de uma “atriz
experimental”**

Mariana Queen Nwabasili

Retirada da fala de uma das várias personagens do longa-metragem *Ralé* (Helena Ignez, 2015), a frase que constitui o primeiro título deste texto opera no filme da atriz-diretora experimental ícone do Cinema de Invenção – Marginal, para alguns – como exemplo do que aqui chamaremos de “*cenas-statement*” na obra, aquelas que parecem ser verdadeiros discursos da própria autora sobre a vida, o fazer cinematográfico e os filmes em que atuou como atriz. “A música brasileira é mais que o cinema”; “a obra de arte é sempre regional e universal”; “o cinema moderno é uma questão entre a distância da câmera e do personagem”, bradam algumas falas no filme. “Um filme conceitual, xamânico e gay, feminista e libertário, pacifista, solar, obscuro e todos os trans”, diz, em outro momento, Simone Spoladore no papel de uma versão de Helena Ignez que, dentro de *Ralé*, “reencena” e assiste trechos de *Sem essa Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), atualizando percepções sobre a obra ao literalmente reinterpretá-la.

A referida frase-título deste texto norteia uma abordagem focada no que mais pulsa na tela: a percepção das personagens, e consequentemente de seus intérpretes, como pilares da estrutura



“

**A tela dentro da tela;
a tela-quadro dentro
do espelho; o espelho
dentro do quadro.
As atrizes refletidas,
espelhadas. Tudo
indica uma intenção
de opacização do não
realismo intrínseco ao
próprio cinema.”**

do filme, cheio de cenas e pensamentos, descontinuos e espiralares, que formam um todo caoticamente organizado. E se os personagens e suas maneiras não naturalistas nem realistas de aparição e fala dão forma, a ideia se tornar mais evidente: em um longa-metragem dirigido por uma “atriz experimental”, como a definem Pedro Guimarães e Sandro Oliveira, no livro *Helena Ignez – atriz experimental* (2021), as personagens (do filme e dos filmes que o longa evoca) e seus interpretes desestabilizam a narrativa e as imagens construídas para ela, e não sobre ela. Afinal, fazendo lembrar o dispositivo cênico do teatro narrativo, *Ralé* constrói e mobiliza diversas personagens que, na maior parte das vezes, narram acontecimentos que não vemos em cena. Em outras palavras, em muitos momentos, as imagens não são sobre a narrativa, mas sim dados para um acesso imaginativo a ela.

No livro *A personagem* (1998), Elizabeth Brait traça – como um dos caminhos de sua conclusão a respeito de onde vêm ou de onde saem as personagens na literatura – a ideia de que toda personagem de ficção compila, ou melhor, amalgama

(traços de) pessoas encontradas e encaradas pelos autores na realidade cotidiana. Transposta para a ficção experimental de Helena Ignez aqui em diálogo, e somada à própria especificidade das formas de atuação em filmes do Cinema de Invenção, tal conclusão possibilita pensar muitas das personagens de *Ralé* – e também de outros filmes de Helena Ignez – como imagens resultantes de algo que opera entre os dados do real e da biografia de seus intérpretes, e o deslocamento disso necessariamente proposto pela representação/atuação – nesse caso, não mimética com relação à realidade.

Estamos, a nosso ver, diante de personagens performáticas e espectrais, que evidenciam os artistas-intérpretes como personagens de si, personas, e isso como opacidade a compor as dimensões totalmente inventadas das “pessoas” do filme. Algo que, como já anunciado, possivelmente a diretora carregou de seus trabalhos como atriz em obras do Cinema de Invenção, nas quais suas atuações dialogavam com princípios não naturalistas do poeta, dramaturgo e diretor de teatro francês Antoine Artaud (1896-1948).

Aqui, vale destacar o que escrevem Guimarães e Oliveira a respeito de atores de filmes experimentais. Segundo eles, há nessas obras aberturas para que os intérpretes “tragam o que há de espontâneo e real neles mesmos, invés de um vasto número de habilidade miméticas e artificiais, principalmente ligadas a um papel”; há nessas obras espaço para uma “fidelidade do ator a uma expressão individual que existe em detrimento de uma expressão de uma personagem”.

•

A dobra do construto pessoa-persona-personagem se mostra desde o início de *Ralé*, quando somos apresentados a uma Djín Sganzerla no papel de Nástia – Djín é conhecida filha-atriz da atriz-diretora Helena, e está presente como intérprete ou produtora na grande maioria dos filmes dirigidos pela mãe. Nástia se apresenta como filha de Máximo Górkí (1868-1936), dramaturgo russo autor da peça homônima do longa-metragem aqui em questão e que o inspira. Nástia é, então, filha das criações de Górkí traspostas livremente para

o filme. Assim também o são (filhas-criaturas) as personagens femininas de filmes de Rogério Sganzerla (1946-2004) que reaparecem em *Ralé* como releituras de Helena Ignez. Assim também o são (literais filhas-criaturas) as próprias personagens dos filmes de Helena que Djin Sganzerla interpreta.

As dobras continuam, e, em dado momento, numa passagem demasiadamente rápida, entendemos que Nástia não é nem mesmo personagem de *Ralé*, mas sim de um filme que está sendo feito dentro do longa-metragem: “A Exibicionista”, uma finalização de *Sem essa Aranha*. Estamos, então, assistindo a um filme em que há uma personagem (Nástia) interpretada por uma personagem não nomeada que Djin Sganzerla encarna e com a qual se confunde. Filme dentro do filme; personagem dentro da personagem; criatura da criatura; história (do cinema) dentro da história; dinâmica espiralar.

A espiral de camadas de interpretação da filha-atriz está anunciada, na verdade, desde as primeiras cenas de *Ralé*, quando vemos (o que ainda não sabemos ser) a intérprete do “filme no filme” fumando cigarro em frente a um espelho e, em seguida, paciente e demoradamente, tapando esse espelho com fita adesiva preta. Como escrevem Guimarães e Oliveira, a ação é uma repetição

do que aparece na tela presente atrás da moça e também refletida no espelho: uma cena de *Visage* (Tsai Ming Liang, 2009), em que a atriz Laetitia Casta tapa uma janela com uma fita adesiva preta.

A tela dentro da tela; a tela-quadro dentro do espelho; o espelho dentro do quadro. As atrizes refletidas, espelhadas. Tudo indica uma intenção de opacização do não realismo intrínseco ao próprio cinema. Sendo assim, como que num *statement* indireto ou subjetivo, o filme parece dizer: “personagens são simultaneamente verdadeiras e falsas”; “pessoas são simultaneamente verdadeiras e falsas”. O espelho aparece como síntese disso, e ressurgue em vários outros momentos do longa, sobretudo sendo encarado pelas revisitadas personagens (fantasmagóricas, espectrais) de *Sem essa Aranha* e *Copacabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970). Tais obras têm arquivos diretamente mostrados em *Ralé*, deflagrando uma dinâmica interna do filme também polifônica, intertextual e metalinguística.

•

Quando falamos em “personagens performáticas” em *Ralé*, referimo-nos a uma operação cênica que entendemos se dar entre o real cotidiano e



a (atu)ação orientada por comandos previamente estabelecidos – tipo de operação que, em alguma medida, organiza nossas próprias relações e máscaras sociais, conforme investiga a Antropologia da Performance. Posto isso, a modulação de um caráter performático dos intérpretes no filme fica ainda mais evidente em momentos nos quais vemos em cena a própria Helena Ignez, o dramaturgo e diretor de teatro Zé Celso Martinez (1937-2023), e o cantor Ney Matogrosso – este também dirigido por Helena em filmes como *Luz nas Trevas – A Volta do Bandido da Luz Vermelha* (2012) e *A Alegria é Prova dos Nove* (2023).

Matogrosso interpreta Barão, que podemos identificar como protagonista de *Ralé*. Na primeira vez que aparece em cena, a personagem fala de seu passado, sem que as imagens desse passado sejam construídas na tela. Contando sobre seu retorno ao Brasil após uma temporada na Europa, na década de 1980, quando era dependente químico, Barão apresenta Jarda, investigadora da ayahuasca amazônica interpretada por Helena Ignez. Quando é construída em imagem acabada na tela, Jarda reapresenta Barão por meio, agora, de sua própria narração memorialística. “Conheci Barão por acaso, num voo que me trazia ao Brasil. Cadeiras lado a lado”, diz. De forma a avançar e a ancorar a sucessão de imagens-personagens, ela apresenta também Cândido, “filho de Barão e de Maria, meu afilhado”.

Está demonstrada parte significativa da forma do filme: sucessivas aparições de personagens na tela, que se dão com ou sem ancoramento de prévia apresentação, mas sempre fazendo com que as imagens das personagens em ação narrativa literalmente performática sejam em si as imagens da narrativa, as imagens do filme. Algo também identificado como característica de obras da Belair Filmes (produtora criada e regida por Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Julio Bressane na década de 1970) e, portanto, algo também a influenciar a diretora Helena. Segundo Guimarães e Oliveira, os filmes da Belair atualizaram “a velha querela entre o cinema que busca imitar uma realidade material por meio do corpo do ator (a verossimilhança, o ‘aparecer’, o ‘imitar’, a toda poderosa mimesis) e o cinema em que os atores simplesmente aparecem diante das câmeras (o ‘aparecer’, o ‘mostrar-se’, o ‘estar lá’)”.

O jogo com a persona artística real de Ney Matogrosso se dá em momentos em que o filme se abre a espécies de videocliques de pequenos shows-performances em que o personagem-artista canta suas próprias músicas (“Todo Mundo o Tempo Todo” e “Um Pouco de Calor”). Uma dobra pessoa-persona-personagem similar se dá no momento em que Zé Celso Martinez surge pela primeira vez na tela, lendo trechos do livro *Escritos sobre o teatro* (1970), do dramaturgo alemão Bertold Brecht (1898-1956). O espectador cujo repertório cultural possibilita saber da importância do trabalho e da literal figura de Zé Celso para o teatro brasileiro, mais precisamente como criador, dramaturgo e diretor do Teatro Oficina – grupo influente no trabalho de Helena Ignez –, fica em dúvida se aquele que lê Brecht de forma espontânea e errática na tela é Zé Celso ou algum novo personagem de *Ralé*, ou mesmo do filme feito dentro do longa.

Tal ambiguidade se apresenta como sagacidade desestabilizadora da direção, e se expande para uma das cenas de comemoração do casamento de Barão, em que Ney Matogrosso, Helena Ignez e Zé Celso aparecem se abraçando, enquanto a diretora diz: “encontro de titãs”. A expressão parece se referir não (apenas) às personagens que os artistas interpretam no filme, mas também às suas próprias personas públicas relevantes em seus campos artísticos de atuação e na história de cada um deles, a saber: na música, no cinema e no teatro de vanguarda brasileiros.

•

Reiterando sua dinâmica metalinguística e meta-discursiva, *Ralé* se lança também à ironização da classe cinematográfica, mais especificamente dos homens cineastas. Isso ocorre a partir da aparição do diretor de “A Exibicionista”, o filme feito dentro do filme. Ele é Eugênio Napoleão Bonaparte, um precoce, pedante e risível diretor-mirim que tem entre suas referências cinematográficas nacionais *Copacabana Mon Amour*. Posto que Helena Ignez foi companheira de vida e de trabalho/criação de Rogério Sganzerla, a ironia na representação do juvenil Bonaparte chama a atenção. O gesto provocativo de construção dessa personagem tem sua aposta dobrada quando a própria Helena



Djin Sganzerla (Ralé, Helena Ignez, 2015)

Ignez é apresentada por seu “duplo ficcional”, encarnado por Simone Spoladore, como “Sônia Silk, a fera oxigenada”, protagonista de *Copacabana Mon Amour*. “Personagem-fetiche de Eugênio Napoleão, hoje missionária xamânica Jarða, amiga do Barão”, completa “Spoladore” na apresentação.

Fazendo lembrar a estrutura da cena de fumo em frente ao espelho no começo do longa, passamos a ver na tela a imagem de Sônia Silk em um cartaz de *Copacabana Mon Amour*, enquanto escutamos um trecho da fala da personagem no filme original, e enquanto também vemos, maquiando-se em frente a um espelho, uma Helena Ignez de cerca de 70 anos de idade – à época das filmagens de *Ralé* – paramentada de Sônia Silk. Um encontro de titãs, de diferentes personagens de Helena Ignez com a própria atriz-diretora, que em dado momento da sequência encara a câmera dizendo: “o maior ato criativo é a construção da própria vida”. Ou seja, para a pessoa-persona-personagem Helena Ignez, vida é obra; obra é vida; Helena é personagem; personagens são Helena.

“Enquanto na sociedade machista algumas forem invadidas e humilhadas por serem consideradas vadias, somos todas vadias, somos todas santas e somos todas livres. Somos todas fortes”. O *statement* proferido na cena seguinte remete justamente a um âmbito biográfico da vida da atriz-diretora, que, à época de sua graduação em

Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia, scandalizou a sociedade soteropolitana ao ter um caso com um colega de faculdade enquanto era casada com Glauber Rocha.

Essas reflexões mais feministas do filme permitem percebermos como menos fortuitas as provocações interpretativas de *Ralé* sobre os longas dirigidos por Sganzerla. Ironicamente, em *Copacabana Mon Amour*, Sônia Silk diz repetidas vezes: “pior é que eu tenho pavor da velhice, pavor da velhice”. Se, na década de 1970, o cinema de Sganzerla fazia Helena Ignez interpretar uma personagem feminina com “pavor da velhice”, *Ralé* dá espaço ao corpo envelhecido da atriz-diretora que segue em plena atividade. Dá lugar a uma direção de atriz exercida em diálogo (crítico!) com parte da história do cinema brasileiro. Uma direção de atriz que percebe e reverencia as personagens acumuladas no corpo maduro da icônica intérprete Helena Ignez (pessoa-persona) e as Helenas Ignez que as personagens também icônicas que ela interpretou em filmes nacionais “marginais-malditos” congelaram em cenas-imagens intrinsecamente espectrais de nosso cinema. ✨

MARIANA QUEEN NWABASILÍ É JORNALISTA E PESQUISADORA DE CINEMA.

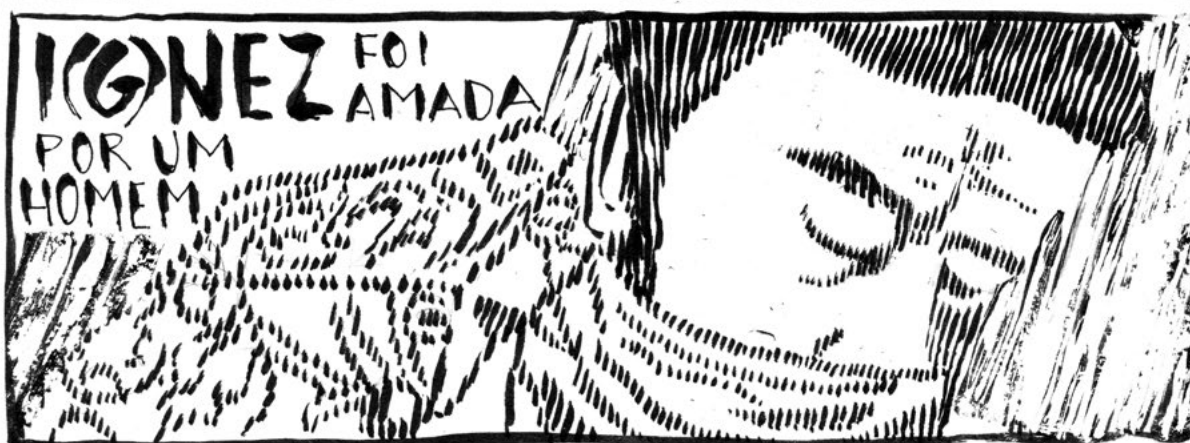


NÃO É POR ACASO, NÃO É POR CAPRICHOS, QUE UMA MULHER
SE CHAME AO MESMO TEMPO HELENA E IGNEZ



HELENA

FOI AMADA POR
UM POVO



IGNEZ FOI
AMADA
POR UM
HOMEM

... DOIS NOMES TRISTES, COMO UM PRESSÁGIO, COMO UM
DESTINO



BAILARINA CONCRETISTA,
MISS KACS



SONIA SILK, A FERA OXIGENADA.
BETH BOMBA, EXIBICIONISTA!



Minha paixão
por você aumenta
de 8 em 8 minutos

ANGELA CARNE- OSSO, CANTORA BÊBADA E HIPNOTIZADORA FRACASSADA, ATUAL PROFISSÃO: STRIPPER INTERNACIONAL

MEU MAIOR SONHO
MESMO É MISTURAR
CARNE HUMANA
COM COCA-COLA,
ICE CREAM,
PIPOCA E
CHOCOLATE



A ULTRA PODEROSA INIMIGA Nº 1 DOS HOMENS!



CUIDADO MADAME! UMA ATRIZ À SOLTA, EM
PLENA LIBERDADE, PRONTA PARA RASGAR SEUS
OLHOS. ARTISTA DO BARULHO, SEM PRECEDENTES.
MIL HELENAS, UM MILHÃO DE IGNEZES.
TUDO É HELENA. IT'S ALL TRUE



CRIATURA CRIADORA. UMA MULHER DO SÉCULO
XXI. DEMÔNIO ANTI-OCIDENTAL. LUZ NAS TREVAS.
SÍMBOLO DO CAOS, LUZ PRÓPRIA. NORTE. AMÉRICA
DO SOL. INVENÇÃO DE SI. REINVENÇÃO DRAMÁTICA.
RUPTURA. RENASCIMENTO. CARA A CARA, SEM
ESSA, ARANHA. BAHIA MON AMOUR. ENCONTRO. SAMBA
DE BRECHT NO ASFALTO. PEÇA ÚNICA. AFIRMAÇÃO.
CORPO E PERSONA. CORPO QUE RI. MESTRA TAI CHI.
CORPO QUE REFLETE OS OLHOS LIVRES.

Poder dos Afetos

Nathália Correia Gonçalves

Qual é o poder dos afetos de transformar e escrever novas realidades? Essa é a provocação que Helena Ignez nos propõe em *Poder dos Afetos* (2013).

Expoente do Cinema de Invenção, também apelidado de Marginal, a atriz e cineasta explora de maneira direta, poética e sensível o papel motor dos afetos, tendo como pano de fundo o cenário político e cultural efervescente no Brasil da década de 2010. O apelo estético colabora para a construção de uma narrativa segmentada e não linear, que funciona de maneira brilhante ao sobrepor personagens, aparentemente estranhos e desconexos, que, ao se interligarem pelos sentimentos e pela brasilidade, revelam-se nada além de um espelho dos próprios espectadores.

O mergulho de Ignez na natureza humana é óbvio e visceral, e isso é o que complexifica e dá contraste aos personagens, tornando tão potente a indagação que nomeia o curta. Afinal, qual é o poder dos afetos? Para Barão, é o de largar o vício, viver em comunhão consigo e com a natureza, desnudando-se para a sexualidade e para o amor. Para Nástia, há de se reinventar face às oposições do outro, se permitir a busca por mais, pelo amor e pela arte. Para Maya, o afeto se liga ao poder da expressão, do corpo e da manifestação. Sem a intenção de esgotá-lo, Ignez propõe um debate ambíguo acerca do poder dos afetos, utilizando o texto ora para subvertê-lo, ora para reafirmá-lo. A metalinguagem, técnica característica de sua produção, permite que a história seja expandida para fora da tela e crie paralelismos entre realidade e ficção, oferecendo novos contrastes e interpretações para a narrativa.

No âmbito dos sentimentos, compreendemos os afetos enquanto emoções, ao passo que, na perspectiva literal, afetar-se é ser impactado e atravessado por diferentes coisas, sejam elas sentimentos, pessoas ou vivências. A partir disso, um leque de significações se abre diante das cenas, permitindo ao espectador que não escolha somente um caminho de interpretação, mas sim realize uma mescla que potencialize o poder dos afetos em diferentes perspectivas. É o vício e a solidão que levam Barão para a cadeia por 12 anos. Em contrapartida, o amor e a coragem apresentam um novo Brasil, fértil em esperança e misticismo, que muda a sua vida. Para Maya, é o cinema que realiza esse atravessamento, propondo sonhos que fortalecem e transformam sua trajetória. Em ambos os casos, que funcionam apenas como exemplos para além dos demais personagens na obra, fica clara a intenção de Ignez de salientar que, independentemente do caráter, seja sentimento ou acontecimento, os afetos são verbos e o seu poder reside nessa característica: a possibilidade de movimentar quem se permite ser encontrado por ele.

O cuidado de Ignez é tamanho que a trilha sonora, grande parte escrita e pensada especialmente para o curta, também assume o papel de afetação, acompanhando os personagens e enfatizando seus dramas, adicionando novas camadas aos acontecimentos. Momentos de tensão são embalados por instrumentais marcantes, enquanto cenas reflexivas e transformadoras ganham interpretações inéditas do personagem Barão, interpretado por Ney Matogrosso. Nástia rompe com Vlad, se libertando

de um amor conflituoso, Marcelo, namorado de Barão, depois retorna para o seu amado, momento em que a canção “Tango pra Teresa” (Angela Maria) envolve os acontecimentos, oferecendo novas mensagens sobre amor, sofrimento, solidão e desejo. Nos minutos que antecedem o fim do curta, Nástia caminha sozinha pela mata e atravessa a grande instalação *eu te como* (Roberto Aguilar), ao som de uma música libertadora, simbolizando o início de um novo capítulo para todos os personagens, transformados, novamente, pelos afetos.

Lançando mão de poucos recursos, Helena Ignez consegue articular um elenco enxuto e poderoso, vivências complexas e reais, e a brasilidade para debater sobre temas inerentes e sensíveis à natureza humana, direcionando o nosso olhar para o que realmente importa: como lidamos com aquilo que nos atravessa. ✱

NATHÁLIA CORREIA GONÇALVES É REDATORA E PUBLICITÁRIA.

HORIZONTES CRÍTICOS

O olhar de uma novata veterana

***Reinvenção da Rua* (Helena Ignez, 2003)**

Francisco Ribeiro

Para a maioria dos cineastas, a maturidade e, principalmente, confiança na própria arte se estabelece após anos de tentativas, erros, acertos e experiências formativas valiosíssimas. Mas, no caso de Helena Ignez, sua estreia como diretora foi um tanto quanto diferente, afinal, é um privilégio conquistado por poucos a oportunidade de assinar seu primeiro filme já com experiência para dar e vender. É isso que podemos observar no curta-metragem documental de 2003, *Reinvenção da Rua*, onde embarcamos em uma reflexão sobre o poder e as limitações da arte como agente de mudança social.

Centrado no artista estadunidense Vito Acconci, o espectador é levado em uma narrativa com um quê experimental na sua forma, mas um tradicionalismo narrativo bem consolidado. Em uma entrevista gravada com uma proximidade de câmera inquietante, o artista vai descrevendo sua racionalização e seu processo criativo para desenvolver uma obra na cidade de São Paulo. Com a intenção de transformar o espaço urbano ocupado pela população de rua em algo mais acolhedor, ou menos hostil, ele projetou uma estrutura com paredes e níveis diferentes onde os moradores de rua poderiam entrar

“

Em uma entrevista gravada com uma proximidade de câmera inquietante, o artista vai descrevendo sua racionalização e seu processo criativo para desenvolver uma obra na cidade de São Paulo.”

e sair livremente, usando o local como bem entendessem logo abaixo do famoso Minhocão, o longo e estapafúrdio viaduto que corta vários bairros da capital paulista.

Na fala de Acconci, na proximidade com que vemos seu rosto e na edição dinâmica que sua entrevista é exposta, encontramos um homem certo de seus ideais e fundações artístico-sociais. É refrescante escutar alguém que, na contemporaneidade, é capaz de enxergar a arquitetura como algo solidário, ao invés da urbanização hostil que polui as grandes cidades. Ele não tinha para si a mentalidade de que sozinho seria capaz de solucionar as intempéries sociais que deixam tantas pessoas desabrigadas e, como nova-iorquino, via a problemática do enorme contingente de moradores de rua que o capitalismo gera. O artista rejeitava a ideia de uma arquitetura que ignorasse esse problema, tentando trazer em suas intervenções um pouco de integração para quem ocupasse os espaços públicos, fossem eles moradores ou transeuntes.

Do outro lado do equador, Ignez faz questão de mostrar a realidade e o impacto do trabalho realizado por Acconci, desenvolvendo em paralelo ambas as frentes do documentário. Conseguimos enxergar a partir dos depoimentos dos moradores, impactados pela obra realizada, as verdades e incoerências do que está sendo dito pelo artista. O filme não o pinta como um baluarte da boa moral e consciência de classe, deixando claro que, apesar das suas boas intenções, há uma distância entre o que ele prega e o que ele compreende sobre a realidade brasileira.

Os momentos em que os moradores de rua, que vivem na região do Minhocão, compartilham seus depoimentos, suas vozes e suas realidades são

aterradores, e forçam a sobriedade ao pensar sobre o poder da arte. Uma entrevistada questiona até mesmo a utilidade das intervenções artísticas que são feitas nos espaços que ela e outros ao seu redor ocupam nas ruas, não deixando de valorizar aqueles que realmente contribuem para amortecer as dificuldades que enfrentam. O espectador se depara aqui com um documentário que faz muito para evitar se deixar cair em idealizações. A montagem de *Reinvenção da Rua* o exime de hipocrisia e cinismo, algo que, aparentemente, a diretora evitou de forma consciente.

As arestas soltas deixadas pelo filme não retiram dele a sua clareza e poesia. As transições entre os cenários de São Paulo e Nova Iorque estimulam um relacionamento de constante aproximação e distanciamento que atrai o espectador. As entrevistas conflitantes se complementam de uma maneira inquietante, forçando uma reflexão que escapa ao pedantismo típico de debates sobre os temas explorados pelo filme, tão comuns dentro da arte e da academia. A forma como esses elementos são explorados está longe de ser limpa, mas não deixa de ser inspiradora e responsável, aspectos estes que alguns dos mais carimbados cineastas deixam escapar em troca de um formalismo vazio.

Mesmo com todos esses aspectos que exalam a maturidade de uma profissional que já estava deixando sua marca no cinema brasileiro décadas antes, Helena Ignez faz sua estreia como diretora em *Reinvenção da Rua* com todo o frescor e entusiasmo da criação do primeiro filme que um jovem cineasta teria. No filme, existe uma vontade palpável da diretora de se mostrar como alguém mais do que capaz de fazê-lo, oferecendo uma visão própria e com muito a contribuir para a linguagem cinematográfica. Muitas vezes, em documentários, um diretor se colocar diante da câmera como personagem pode parecer de uma autoindulgência que beira o insuportável. Mas quando Ignez o fez aqui, me senti diante de uma cineasta disposta a deixar claro que ali estava o produto da sua visão de mundo. Ela nada diz, apenas observa, o que faz com que o filme conquiste uma sensibilidade raramente vista entre documentaristas. ✨

FRANCISCO RIBEIRO É ESTUDANTE DE CINEMA E AUDIOVISUAL, CINEASTA E CRÍTICO EM FORMAÇÃO.

Helena Ignez, o corpo e o ofício do ator

Ossos (Helena Ignez, 2014)

Alysson Matheus

Em 1975, o multiartista polonês Tadeusz Kantor estreava a sua peça *A classe morta* [Um martwy klasa] no teatro Cricot 2, na Cracóvia. Peça esta que marcou o teatro contemporâneo por sua narrativa que se apresenta de uma forma que rompia as convenções teatrais da época, se apoiando mais em símbolos e imagens do que no próprio texto.

De maneira experimental, Kantor criou uma obra que reflete sobre a memória. E quando falo em memória, falo sobre a influência e perpetuação no futuro, ainda mais quando ele usa do dispositivo “ator” para estabelecer essa ligação entre representação de ideias.

Influenciada por Kantor (não apenas no discurso, mas também se utilizando de imagens de arquivo), Helena Ignez, em *Ossos*, cria uma obra também experimental, mas agora fora do palco, se aproveitando dos artifícios que o cinema nos dá, como a montagem, a resolução da câmera e a decupagem, para que assim possa construir um filme que é de certa forma “autobiográfico” e reflexivo sobre o próprio ser, porém num fluxo abstrato de sequências.

Dito isso, Helena reflete sobre o ofício do ator, e principalmente sobre o corpo do mesmo, ou melhor: do exibicionista descarado, que entrega seu corpo para se tornar um recipiente de ideias, para que assim o discurso reverbere pela eternidade. Com isso, quero dizer que a utilização do corpo nu do ator é nada mais e nada menos que a ilustração da ideia de uma folha em branco, e que ao mergulhar

no mar é como se ofertasse a si mesmo ao mundo, à plateia – já que para que exista o ator é necessário também que haja o público.

A diretora explora a ideia da efemeridade do ser, com *closes* nos corpos para que assim possamos “estudar” o corpo como ferramenta que, ao ser registrada, se torna eterna.

Em 2024, tive a oportunidade de participar de uma sessão do último longa-metragem de Helena: *Alegria é a Prova dos Nove*. Ao fim da sessão, ocorreu um debate com a diretora e, enquanto a ouvia falar sobre o filme, pude entender melhor como ela se relaciona com sua própria obra, sua imagem e seu corpo, e como ela se utiliza de si mesma como artifício de criação, o que talvez tenha me deixado mais preparado para assistir *Ossos* e absorver sua narrativa ousada e irreverente.

Certamente, não é um filme que dialoga com todos os públicos, e com certeza acredito que está longe de ser essa sua intenção. De qualquer forma, é interessante observar como a diretora se relaciona com sua obra, sempre de maneira muito pessoal e honesta quanto aquilo que ela é, tornando seu curta não apenas mais um filme, mas uma extensão do “ser Helena Ignez”. ✨

ALYSSON MATHEUS É ESTUDANTE DE CINEMA E REALIZADOR CINEMATOGRAFICO.

Abertura à luz para elaborar imagens

***Fogo Baixo, Alto Astral* (Helena Ignez, 2020)**

Nayra de Paula

O curta-metragem *Fogo Baixo, Alto Astral*, dirigido pela icônica Helena Ignez, uma das principais figuras do Cinema Marginal brasileiro, convida o espectador a compartilhar uma fração do seu 34º dia de isolamento, provocado pela pandemia de covid-19, que vitimou quase 700 mil pessoas no Brasil.

Desde o título, a diretora sugere que, mesmo diante do desânimo, é necessário manter “o alto astral”, um pensamento que remete a uma de suas frases icônicas em filmes nos quais brilhou com sua atuação singular. Se antes dizia “não vai dar pé”, aqui, ressignifica com algo como *tem que dar pé*, mantendo-se firme.

A câmera intimista, quase escondida na primeira cena, acompanha Helena em seu novo cotidiano. Como observadores, a vemos na cozinha, preparando o café, enquanto ao longe começam a soar buzinas. O reflexo na janela revela a dualidade entre o dentro e o fora, entre o íntimo e o político. O incômodo de Helena é visível – provavelmente pela infeliz manifestação do então presidente, que minimizava a gravidade da pandemia e negligenciava os cuidados necessários para conter o vírus. Conhecendo sua relação intensa, performática e criativa com a câmera, não surpreende que ela vá até a janela e, quase instintivamente, bata a panela, demarcando o inaceitável e nomeando diretamente o responsável por tantas mortes.

Nas cenas seguintes, o filme se desenha como uma elaboração entre isolamento, silêncio e solidão. Helena transforma palavras em movimento, em um

espaço que se desdobra entre lar e clausura. Assina seu lugar como uma mulher disposta a falar, mas também a se calar quando necessário – não como submissão, mas para alcançar a plenitude de um pensamento que, parafraseando livremente, sugere: “abandonar o sistema dominante” e simplesmente “viver a própria vida, aberta à luz”.

Esse gesto de filmar a si mesma e elaborar sua experiência se insere no que podemos chamar de *cinema pandêmico*, um cinema que – como em *República*, de Grace Passô, e *Um Minuto É uma Eternidade para Quem Está Sofrendo*, de Wesley Pereira de Castro e Fábio Rogério, vencedor da Mostra Aurora na Mostra de Tiradentes em 2025 – encontra na criação um instrumento para lidar com os traumas coletivos. Como aponta Helena, o mundo se estrutura entre “conformidade, resistência e violência do consenso” (citando livremente), e o cinema, quando livre de um *modus operandi* engessado, pode servir como um espaço para expurgar e reimaginar. Um meio de gestar novos indivíduos que, por sua vez, produzirão novos coletivos.

Talvez seja esta a chave: como questiona Ângela Carne e Osso, personagem icônica de Helena em *A Mulher de Todos*: “Pra aguentar tudo isso, só com outros olhos, olhos livres... Sou livre, posso fazer o que quiser, mas e os outros? Não existe liberdade individual sem liberdade coletiva!”.

Essa elaboração, no entanto, só pode ser plenamente construída sob a ótica e a performance

de mulheres como Helena Ignez. Como argumenta Tatiana Trad Netto em sua dissertação *Helena Ignez: Descolonizando Olhares – Estratégias de Invenção na Representação da Mulher no Cinema Marginal Brasileiro*, são essas representações que nos permitem hoje vislumbrar novas formas de existência, que escapam dos estereótipos. Ainda estamos distantes de um mundo livre dos traumas impostos pela misoginia, pelo racismo, pela fome e pelas pandemias gestadas pelo capitalismo bárbaro. Mas, talvez, ao encenar esses traumas, ao performá-los e expô-los,

como fazem Helena, Grace e Wesley, criando no contexto pandêmico e falando sobre a ferida aberta (pilares do Cinema Novo e o Cinema Marginal, construídos com grande contribuição de Helena Ignez), possamos tornar mais palpável aquilo que precisa ser transformado para, enfim, alcançar uma vida de *simples abertura à luz*.✱

NAYRA DE PAULA É ATRIZ, PRODUTORA CULTURAL E ESTUDANTE DE CINEMA.



as formas irregulares do tempo

A Moça do Calendário
(Helena Ignez, 2018)

Alana Falcão

Djin Spanzleria (A Moça do Calendário, Helena Ignez, 2018)





Imortalizado nas edições Pirelli desde a década de 1960, o ente *calendário-com-fotografia-de-mulheres-seminuas-em-oficinas-mecânicas* é um elemento clássico do imaginário e desejo heterossexual masculino. Objeto obrigatório da direção de arte da vida real de estabelecimentos do gênero, as imagens de beldades distribuídas pelos meses do ano, se não criaram, ao menos reforçaram de modo definitivo a analogia entre carros e mulheres como lembretes de virilidade enquanto, quase por acaso, também informam que dia é hoje. Com roteiro de Rogério Sganzerla engavetado desde 1987, o filme *A Moça do Calendário* (2018), reescrito e dirigido pela lendária Helena Ignez, nos apresenta Inácio (André Guerreiro Lopes), um ex-gari de 40 anos que sobrevive fazendo bicos como dublê de dançarino e, principalmente, como mecânico na oficina Barato da Pesada, onde fantasia com a moça do calendário (Djin Sganzerla, filha de Ignez e Sganzerla). Nos intervalos do serviço, toma uma com os amigos, joga conversa fora sobre política, deambula ou tenta fazer sexo com sua esposa Cidinha, sem muito sucesso.

A pouca amizade de Inácio com Cronos logo se revela na sua incompetência crônica em cumprir o horário de chegada na oficina, realçada pelos encontros oníricos com a moça do calendário em pleno expediente. A imagem da loira fatal de vestido vermelho, lábios igualmente rubros e pose provocante sobre um jipe – em algum nível uma *madeleine* proustiana – funciona como lembrete de sonho, a válvula de escape que o permite liberar seus desejos e sonhar acordado no lugar de ser produtivo em seu emprego. Acontece que o ambiente laboral para onde ele retorna após os devaneios também não parece muito realista; soa tanto ou mais artificial e irreal do que o ambiente de sonho. Não à toa, o calendário é o único ponto de cor naquele espaço um tanto opressivo e permanentemente preto e branco em que a oficina – uma espécie de metonímia do mundo do trabalho – é mostrada.

O filme não se encarrega de explicitar se Lara e a moça do calendário são a mesma pessoa. À revelia de Inácio, existe Lara, mulher politizada, engajada nas lutas coletivas da Liga Camponesa. Por outro lado, existe “a moça do calendário” das fantasias do mecânico – a imagem idealizada da Lara de infância que cresceu nas terras do seu pai,

talvez? Não chegamos a saber. Se elas coincidem ou não, pouco importa, basta assistirmos às consequências de seus efeitos sobre o mecânico. Enquanto Lara ocupa-se quase que exclusivamente da luta pela terra, a moça do calendário acompanha o protagonista em sua fuga da realidade. Mesmo nas circunstâncias fantasiosas, a moça mantém certa autonomia a despeito dos desejos do mecânico, uma vez que age sobre o rapaz mesmo quando aparentemente existe apenas dentro dos devaneios dele. Ela é quem permite ou impede suas investidas. Mesmo que ao modo *femme fatale*, interroga-o a respeito de questões as quais ele costuma evitar: *Seu pai é latifundiário? Quais suas convicções políticas? Você é a favor ou contra a reforma agrária?*

Se o tempo do trabalho é marcado pela artificialidade de seus ritmos e pela incompatibilidade com as demais modulações temporais da vida orgânica, temos nas personagens femininas o efetivo operador do tempo. Elas detêm o poder de iniciativa e corte, o poder de definir a duração das coisas e relações. Ainda que capaz de gozo, Cidinha está infeliz com a vida de casada. Ela é quem determina o fim da relação com o marido, ao passo que ele não se realiza no coito, e, se chega às vias de fato, é tão somente em virtude da obrigação de exames. Mesmo dentro das projeções e delírios de Inácio, é a moça do calendário quem diz em mais de uma ocasião *seu tempo acabou*,

“

Se o tempo do trabalho é marcado pela artificialidade de seus ritmos e pela incompatibilidade com as demais modulações temporais da vida orgânica, temos nas personagens femininas o efetivo operador do tempo. Elas detêm o poder de iniciativa e corte, o poder de definir a duração das coisas e relações.”

determinando quase psicanaliticamente quando os devaneios do mecânico devem ser interrompidos; Isabel do RH é quem efetiva a sua demissão e, ao fim do filme, Iara é quem o convida a entrar no veículo conduzido por ela, iniciando assim algum tipo de nova relação.

Inácio, esse homem comum, parece sofrer de uma boa dose de *inação*. A proximidade entre os termos (*Inácio/Inação*) sugere uma confirmação de certa tese do filme, dita pela boca de Grande Otelo em momento de estudo sociológico com os companheiros de batente. Otelo apregoa que, diante das diversas naturezas do tempo – cósmico, histórico ou existencial –, pode-se dizer que o tempo humano é sobretudo social. Os pobres e proletários teriam sua potência de ação bastante reduzida; não se movem senão muito vagarosamente na larga escala do tempo por não disporem dos meios materiais para isso. Desse modo, por não ter condições de agir e de conduzir os rumos da própria vida, Inácio é acachapado pelas estruturas sociais que o constroem e superam, mas, ao menos em seus delírios, ele apresenta o volante nas mãos. Ao fim do filme, depois da sequência de fracassos que enfrenta – demissão, traição, divórcio, falência da oficina, nessa ordem –, o protagonista parece reaver alguma alegria,

o tal *carro difícil de manobrar*. Assim, surge Iara, com o volante nas mãos, convidando-o a entrar e o conduzindo através do jipe pela cidade com um destino certo (*as terras de seu pai, o assentamento onde cresci*). Desse modo, pode-se dizer que ela seja vetor desalienante, pois conecta lacunas recalçadas do passado individual de Inácio a algum sentido coletivo.

A dimensão das formas irregulares do tempo se afirma continuamente: se o calendário apresenta uma divisão regular temporal, a moça que o ilustra flagra essa força de barra; ao retirar Inácio da cronometria do mundo do trabalho, lança-o em sonho; o ritmo industrial e maquinico é alternado pela convivência com os colegas, pelo arrebatamento onírico e pelas dores de cabeça, o que revela a incompatibilidade do corpo, do gozo, da festa e da pulsação da vida com o ritmo do capitalismo. Existiria conciliação entre o tempo da sociedade do desempenho e o tempo da vida? Aparentemente, não.

Entre o realismo e a sátira, no mundo apresentado no decurso da narrativa coexistem modos de vida antiquados e contemporâneos, e percepções sobre a sociedade tanto anacrônicas quanto atuais. O filme acontece entre a vigência de dois impérios industriais, o do automóvel e o do



Adão Filho (A Moça do Calendário, Helena Ignez, 2018)



Juão Nyn, Roberto Alencar, André Guerreiro Lopes, Geraldo Mario e Rodrigo Sanches
(A Moça do Calendário, Helena Ignez, 2018)

fármaco de regulação comportamental, de modo que estamos em algum lugar impreciso entre os anos 60 do século XX e a primeira década do século XXI. Assim, no decorrer do filme, distinções entre realidade e imaginação (ou sonho), artificialismo e realismo vão sofrendo sucessivos abalos e, ao seu final, em análise retrospectiva, tudo que nos parecera anteriormente mais realista, no encadeamento dos acontecimentos, é submetido à dúvida.

É sempre um risco determinar sobre o que é um filme, uma vez que toda obra sempre faz muitas coisas e, frequentemente, os temas pelos quais trafega podem não ser a chave de análise mais relevante. Dito isso, podemos dizer que *A Moça...* é um filme que pensa o tempo, suas diversas naturezas e a incompatibilidade de suas modulações com o falso tempo único da produtividade e dos calendários. Enquanto faz isso, o longa desliza por entre uma série de temas: o mundo do trabalho e a exploração capitalista, os movimentos sociais organizados, a emancipação feminina, a patologização, a medicalização compulsória etc.

Ao partir da vida de um protagonista ao mesmo tempo operário da indústria e operário das artes (dublê de dançarino), acena ao corpo – coletivo e individual – e brinda à inutilidade

da vida como gesto de anarquia primordial à vitalidade humana. Assistimos à flexibilidade da matéria tempo a despeito da agenda capitalista e suas coreografias toscas de produtividade. Desempregado da oficina, Inácio finalmente dança um solo – não está dublando a ninguém –, é, finalmente, um solista. Move-se com ares expressionistas trajado com seu macacão de operário (uma referência às danças corais do operariado soviético). No centro do palco, toda sua raiva mobilizada para o movimento agora está liberada das leis do desempenho. Não é uma dança redentora ou espontânea; ele termina ao chão com a cadeira vazia de madeira pesando sobre si. Se o filme acabasse ali, teríamos um retrato pessimista da vida alienada de seu corpo como retrato acachapante da globalização neoliberal. Todavia, nessa sátira do real fabricado pelo capitalismo, somos levadas a um saldo surpreendentemente otimista: depois de repelir qualquer saia justa demais para as formas irregulares do tempo, a vida segue mais uma vez, *antes que desapareça nas sombras do enigma rasteiro que cobre o formigueiro humano.* ✨

ALANA FALCÃO É DANÇARINA E CRÍTICA.

fakir,

o palimpsesto libidinal de helena ignez

Lila Foster

Fakir é um documentário sobre uma arte que habita um mundo no limite. Fakir, o artista da fome, que sobrevive ao tempo sem nutrição deitado em cama de pregos, ao espetáculo da dor e ao desafio à própria morte. Mas, mais do que isso, esse filme de montagem de Helena Ignez é uma carta para mulheres de todas as gerações, um palimpsesto libidinal que reescreve a história de deusas loucas que lutaram com unhas e dentes pelo seu desejo e pela sua arte. Amor e dor, paixão e violência, beleza e desespero, damas e vagabundas, e, quase sempre, amantes e mães. É na vida das mulheres que ecoa *Fakir*, e é na vida das mulheres que se reverbera a energia de Helena Ignez.

Um fado abre o espetáculo de *Fakir* iniciando a mescla das artes do espetáculo que permeia a sua estrutura. O tempo histórico dos arquivos utilizados – fotografias, matérias de jornal, filmes e canções – talvez seja sua matéria principal. Porém, a energia vital que permeia esses pedaços

do passado é transportada para as performances no cabaret cinematográfico que atualiza o erotismo, a libido e o desafio dos limites do corpo que une esses dois tempos históricos. A pesquisa também é humana. Faquires e faquiresas do passado reaparecem com os seus shows, danças, vidros no rosto e cobras, o corpo mais velho, mas sem a perda da vitalidade que sempre emana desses corpos.

O trunfo do filme é da montagem, que não somente tece o fio da história, mas faz um tempo mesclar com o outro. A densa pesquisa em jornais, a tipografia que assume uma dimensão plástica e a leitura das notícias na voz da narradora Helena estabelecem uma espécie de dramaturgia dos documentos. Existem narrativas em cada um desses materiais e de cada uma delas ecoa um tipo de voz. Na medida que história absurdas vão sendo narradas, as imagens lindas e poderosas dessas mulheres desmentem um texto jornalístico que insiste em classificá-las como loucas e vagabundas. A voz da narradora conta a história de vida de cada uma delas, uma luta contra a pobreza, a violência das forças policiais e da censura, as tórridas histórias de amor.

Unidas às fotografias, também engendradas dentro da cultura visual da época – suas cores vibrantes, os figurinos sensuais, as cobras em torno dos corpos, a imagem do grito de revolta captada pelos jornais sensacionalistas –, as camadas de sentido de cada um desses documentos vão se mesclando, à luz de uma imagem sendo invadida pela sombra de um texto, uma narração. No choque entre texto e imagem, existe um desvio. As imagens não servem para confirmar o massacre midiático e físico que sofriam, elas contam uma outra história.

Palimpsesto: um pergaminho, que se raspa para se escrever de novo. Se podemos pensar o gesto histórico do filme, ele funciona amalgamando uma beleza e uma raiva que não se organizam, mas que conseguem estabelecer uma outra mirada a partir da violência do circo midiático que marcou aqueles anos 1950. O documentário também imprime a força indelével do desejo dessas mulheres: Vera, Sandra, Índia Mara, Rosana, Suzy King, Luz del Fuego e Lady Godiva em seu cavalo branco no centro da cidade.

Em uma cena do filme, vemos a foto emoldurada da jovem Helena Ignez junto com as imagens dessas deusas doidas que botavam o seu desejo na frente de um batalhão de homens com sua artilharia pesada. Nessa espécie de santuário do pesquisador-historiador que organizou todo esse material de arquivo, estabelece-se a força de uma linhagem e de uma estética.

Ao revisitar as histórias dessas mulheres, que certamente a impactaram em sua vida como atriz-diretora, Helena nunca é sistemática. O que enche os olhos e os ouvidos em seu filme é o compromisso com uma experiência radical de entrega ao caos da experiência humana e do cinema. Porque se a imagem final retoma o velho enquadramento da origem do mundo do quadro de Gustavo Courbet, aqui mais ginecológico com o acréscimo do oco húmido de uma vagina, o pensamento sobre quem somos como mulheres, artistas, doidas, desejantes, desbravadoras e sempre exauridas pelo patriarcado precisa ser sempre renovado. Como é possível escrever a história dessa matéria libidinal?

É essa escrita de Helena que me impacta, por manter e dar forma ao desejo e à libido de forma tão material, tão pulsante. Eu tive a sorte de viver em São Paulo na minha juventude, porque lá encontrei filmes que me constituíram. Eu tive mais sorte ainda porque na vida cultural da cidade existia Helena Ignez no cinema, no teatro, na direção. Tão impactante como vê-la em *A Mulher de Todos* (Sganzerla, 1969); tão inesquecível como vê-la na peça *Os sete afluentes do rio Ota*; tão maravilhoso como é esse filme, *Fakir*. Pra mim o cinema nunca esteve separado da vida, e para Helena acho que também não. Se o cinema ensina, o seu cinema nos ensina sobre tesão e desejo, sobre a vida fascinante de mulheres, artistas. E não é na chave da sobrevivência que ela as situa, e sim na sua maior potência. A dor não se apaga, se reescreve. Como ela vaticina no final: “tudo isso eu vejo como uma trama do cosmos para a gente ser feliz”. ✨

LILA FOSTER É PESQUISADORA, PRESERVACIONISTA AUDIOVISUAL E CINEASTA.



Fotir (Helena Ignez, 2019) | Divulgação



ILUSTRAÇÃO **FERNANDO CARDOSO**

a alegria é a prova dos nove

Marta Neves

Engraçado que quando eu soube que o *Alegria é a Prova dos Nove* (Helena Ignez, 2023) tinha essa personagem, a Jarda Ícone, uma espécie de xamã do prazer, do orgasmo, imaginei uma produção com cenas picantes de sexo, sexo explícito mesmo, um negócio assim. Grande ingenuidade *kitsch* a minha! A coisa é bem diferente e fico pensando o quanto, nessa visão de celebração da vida mostrada por Helena Ignez na tela, o orgasmo, sem deixar de ser a experiência física, tão reiterada ao longo do filme através do corpo da mulher que se liberta, é algo que vai mais longe: é também amizade, atenção com o outro, luta pela saúde e dignidade das pessoas (e viva a Cannabis, o MST, a arte da performance, os palestinos, a Ocupação 9 de Julho, a poesia de Rimbaud, tudo presente em reuniões, conversas, eventos, encontros). O orgasmo, enfim, é político. É a própria alegria, prova dos nove. Aliás, outra fala oswaldiana, para além do título, que é extraído do Manifesto Antropófago, caberia bem aqui, como um lema desta produção. Trata-se do par amor/humor, num dos mais lindos poemas que conheço, minúsculo pela composição com só duas palavras e maiúsculo na fusão de uma à outra.

É a ideia mesma de amor que parece conduzir o filme inteiro. Há uma doçura, algo muito terno que atravessa várias relações aí, as situações são inúmeras: Jarda e Lírio, em seus olhares, conversas; o casal que dorme junto, mas é possível que não transe porque a mulher não quer – e isso é só um detalhe, porque a felicidade dos dois é visível; a farra sexual, numa alegria tão animalesca quanto carinhosa, do encontro daquele trio no apartamento; o divertidíssimo e afetuoso papo entre Sheyla Fernanda e o palestino. Mais ainda: essa ternura

segue no interesse pelas pessoas queer, como vemos, por exemplo, na cena que tem um rápido, mas tocante, depoimento de uma mãe trans.

Talvez exatamente essa valorização da vida na troca e na alegria, no carinho e no amor, esteja por trás de certas escolhas de Helena Ignez. Algo que me vem à cabeça a esse respeito é quando ela retrata o estupro da personagem. Curioso como a cena foi feita. Muitos outros filmes poderiam se demorar nos detalhes corporais, gritos, poderiam se deter no corpo masculino durante o ato de violência. Aqui, ao contrário, o corpo do macho fica reduzido a uma massa que vemos de costas. O que domina o espaço, contrariamente à dominação física exercida pelos estupradores, é o rosto da mulher, é ela que importa, é ela que vai seguir adiante na luta contra toda forma de opressão.

A Alegria é a Prova dos Nove, performático e antropófago que é, não se furta a dialogar com a câmera, com sua própria construção, incluindo cortes abruptos e até mesmo um “tudo ok aí, diretor de fotografia?” na montagem da cena daquela “UTI da praia”, que aposta, inclusive, numa atuação interessante com a claquete. Como a linearidade narrativa não é uma preocupação num filme dividido em partes, cada qual com seus “retalhos” de experiências e encontros, eu diria que o que vemos tem um quê de “crônica audiovisual”, passeando por impressões e opiniões. Mais que isso – é um conjunto de fragmentos de um grande manifesto pela vida.

A propósito, eu prefiro dizer que a arquitetura fragmentária do filme é melhor denominada de “múltipla”: há uma multiplicidade de acontecimentos, de pessoas, de lugares, de idades, de vivências. E então vale lembrar que a gente se depara, nessa produção, com certa matemática surpreendente: um padre + um tanto de feministas + um clube de boxe + o orgasmo feminino. O resultado? A alegria. Por sinal, essa ideia de multiplicidade é perfeitamente compatível com a personagem Jarda, a figura xamânica que é uma mulher da terceira idade.

Os mais jovens correm o risco de imaginar que a velhice é cristalizada, fechada em si mesma, o velho ficando identificado a obsessões, temores e certo saudosismo de tempos passados. Engano total.

Porque a velhice, encarnada aí por Jarda, é multiplicidade, é convívio com tudo e todos, é

soma de encontros com as mais diversas pessoas das mais diversas origens e bagagens, de jeitos, personalidades e idades variadas. A velhice é a própria maneira como esse filme se estrutura: na diversidade de vozes que faz par com a ideia de tantos fragmentos numa colcha de retalhos narrativa. A coerência extrema de Helena Ignez não deixa passar a referência preciosa ao processo de escrita de Oswald de Andrade, de quem ela empresta o título. Haroldo de Campos fala dos processos de colagem e “justaposição crítica de materiais diversos” equivalentes à montagem cinematográfica no *Serafim ponte grande*, romance de Oswald. Segundo Campos, “a colagem – e mesmo a montagem – sempre que trabalhem sobre um conjunto já construído de utensílios e materiais, inventariando-os e remanipulando-lhes as funções primitivas, podem se enquadrar naquele tipo de atividade que Lévi-Strauss define como ‘bricolage’ (...), a qual, se é característica da ‘pensée sauvage’, não deixa de ter muito em comum com a lógica do tipo concreto, combinatória, do pensamento poético”. Essa é também a lógica de Helena: inventariar e remanipular trechos de *Fora do Baralho* (1971), de Sganzerla, caminhadas na praia, performances, imagens de reuniões on-line e tudo mais em seu filme. Assim como Oswald faz em seu romance, Helena, ao juntar tantas peças, tantos elementos, mesmo os aparentemente díspares (boxe, padre, feminismo), expõe também o próprio processo de elaboração da obra, sua própria “carpintaria” – para usar mais um termo de Campos no texto mencionado acima.

Se falei de fragmentação na construção poética, tanto no cinema quanto na literatura, agora gostaria de encerrar estas minhas observações dizendo de união. Fragmentar na estrutura do filme para unir a multiplicidade de vidas. Vou citar Helena, numa entrevista de fevereiro de 2023. Palavras dela: “A arte, ela vai e junta as coisas, ela liga, não é? Somos todos da mesma idade, crianças, jovens e velhos, quando somos artistas. É isso que nós temos, esse tempo fantástico, poético do tempo, o tempo do tempo”.

Maravilhoso, não? ✨

MARTA NEVES É ARTISTA PLÁSTICA, ESCRITORA E PROFESSORA.



A Alegria é a Prova das Nove (Helena Ignez, 2023)

miss en scène

Fábio Andrade

“Nas proximidades da idade da pedra, ano 70, século de Serafim ou da fortuna mal adquirida”, localiza a narração em voz over que estrutura o prólogo de *Copacabana Mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla. “Ano 70.” O que se faz em um ano?

No caso de Helena Ignez, fazem-se mundos. Em 1970 – o ano, não a década –, a atriz esteve em “apenas” sete filmes: *Carnaval na Lama*; *Copacabana Mon Amour* e *Sem essa Aranha*, de Rogério Sganzerla; *A Família do Barulho*, *Barão Olavo*, *o Horrível e Cuidado*, *Madame*, de Julio Bressane; e *Os Monstros de Babaloo*, de Elyseu Visconti. Os seis primeiros foram feitos no contexto da Belair – aventura de produção documentada pela própria Helena Ignez em *A Miss e o Dinossauro* (2005) –, e o filme de Visconti partilha do mesmo espírito. Exercício de improviso e colaboração que buscava, também, criar um método de produção a partir do impossível, a Belair produziu seis filmes de baixíssimo orçamento em apenas cinco meses. Um deles, *Carnaval na Lama*, é tido como parcialmente perdido. Os outros são clássicos ainda hoje pouquíssimo vistos.

Filmes brasileiros, independentes, de baixíssimo orçamento, feitos em um período de grande repressão à arte, à independência, ao baixo orçamento e ao Brasil não costumam aparecer como paradigma de invenção no estudo de exceções. Usemos como parâmetro, então, um lugar comum: entre o lançamento de *Love me do* (1962) – *single* de estreia que catapulta os Beatles ao sucesso – e a explosão conceitual representada por *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1966),

passam-se apenas quatro anos. Fenômeno cultural de impacto global com raros paralelos, a rica e variada carreira do quarteto inglês mal dura uma década – sendo os últimos quatro anos dedicados integralmente a gravações em estúdio. Essa relativa brevidade é recorrentemente enfatizada na crítica e historiografia musicais para destacar a voracidade com que os quatro músicos e seus colaboradores se deslocaram por terrenos musicais até então irreconciliáveis, explorando diferentes tradições, técnicas e formatos, cobrindo percursos sensíveis que parecem desafiar a convencional moldura do tempo. A percepção de versatilidade vem da profusão de variações em um período razoavelmente curto, por vezes suscitando a impressão de que a banda que gravava *Sgt. Peppers* não parecia sequer ser o mesmo artista que lançara *Love me do*.

Helena Ignez faz algo diferente: é *todas* ao mesmo tempo. O título de *A Mulher de Todos* (1969), parceria com Sganzerla que antecede a empreitada Belair, ganha um outro sentido: é ela que contém multidões. Sem minimizar suas atuações notáveis em filmes como *Pátio* (1959), *A Grande Feira* (1959), *Assalto ao Trem Pagador* (1962), *O Padre e a Moça* (1966), e mesmo *Cara a Cara* (1967) e *O Bandido da Luz Vermelha* – dirigidos respectivamente por Bressane e Sganzerla –, é *A Mulher de Todos* que deflagra a mais profunda marca do trabalho da atriz, e também da Belair. Ali nasce não exatamente uma persona, um estilo, ou uma abordagem... Ali nasce uma *ideia*.

Em *Belair*, documentário de 2011 dirigido por Bruno Safadi e Noa Bressane, Julio Bressane recorre à “Expulsão da Besta Triunfante”, diálogo publicado pelo filósofo italiano Giordano Bruno em 1584, para ancorar a estética belairiana: um jogo permanente de inversões, no qual o mal se torna o bem, o profano, sagrado, e o mau gosto, sublime. A comparação se completa nas estrelinhas: Giordano Bruno seria queimado pela inquisição em 1600; os filmes da Belair tiveram poucas exibições públicas à época do lançamento (no caso de *Cuidado Madame* e *Sem essa Aranha*, sequer foram lançados, já terminados quando os cineastas estavam exilados na Europa), e poucas outras desde então.

No entanto, uma atenção mais detida à ideia de atuação posta em prática por Helena Ignez

descortina uma estética que transborda os filmes, e que está calcada não somente em inversões, mas em manter um fluxo permanente entre opostos que esfarela suas distinções. É, portanto, uma ideia de cinema rigorosamente carnavalesca – o jogo constante entre nascimento e morte, humano e não humano, dentro e fora, cérebro e vísceras que marcava a experiência pré-Iluminista, e que Mikhail Bakhtin encontra preservada em exuberância nas peças de François Rabelais. Daí, inclusive, sua vocação potencialmente popular – popular que sobrevive, muitas vezes, como refúgio da indústria cultural.

É preciso enfatizar a radicalidade dessa ideia naquele momento não só no Brasil, mas em um contexto mais amplo. Um fio que une influentes teorias de atuação do pré-1ª Guerra Mundial, mesmo quando aparentemente opostas, como as de Konstantin Stanislavski – com seu método calcado em um percurso que permite a progressiva aproximação psicológica e emocional do ator à personagem que interpreta – e Vsevolod Meyerhold – cuja concepção biomecânica de atuação muito inspirada pelo Kabuki Japonês se concentrava mais fortemente na exterioridade dos gestos do que nas emoções internalizadas –, é justamente a produção de um todo consistente, uno, infraturável que é perseguido e produzido pelo ator. Voltado para a produção de momentos de distanciamento que quebram a imersão da plateia para chamar-lhe à consciência de que está diante de uma representação, o teatro épico de Bertold Brecht não obstante passa pela construção de algo constante que possa tornar essa ruptura visível. Mesmo no uso do grotesco por Jerzy Grotowski, que se tornaria mais influente no Brasil ao longo da década de 1970, e cujo trabalho parece muito mais próximo do universo sensível que Helena Ignez cria e assume, a inversão que sugere que a personagem é quem serve ao ator confia na existência de “papéis” de relativa estabilidade.

Em “ano 70, século de Serafim ou da fortuna mal adquirida”, Helena Ignez é empregada doméstica, madame, pombagira, prostituta, mãe, filha, artista de cabaré, super-heroína, boneca de pálpebra caída, assombração... Mas embora essas personagens possam ser atribuídas a diferentes filmes, o tratamento dado pela atriz parece conter

“

No entanto, uma atenção mais detida à ideia de atuação posta em prática por Helena Ignez descortina uma estética que transborda os filmes, e que está calcada não somente em inversões, mas em manter um fluxo permanente entre opostos que esfarela suas distinções.”

todas dentro de cada uma delas, em uma espécie de matrioska que se desfaz e refaz diante da câmera. Daí a preponderância, nesses filmes, de duas estratégias de *mise en scène* (o corretor automático sugeriu *miss en scène* – prova irrefutável de que as máquinas estão vencendo) que privilegiam o tempo contínuo, permitindo a eclosão dessas muitas instabilidades: o plano-sequência e o plano-retrato. A mulher de cabelo esculturalmente desgrenhado que caminha pelas ruas de Copacabana subitamente arqueia os joelhos, bate asas e faz bico de galinha, para em seguida trocar de um transeunte e seguir seu hipnótico desfile. Revolta-se em deusa que se refaz em caretas, se estrangula com mãos invisíveis na moldura de uma janela, beija a cabeça de Luiz Gonzaga e acaricia o coco de uma criança que fita a câmera. Coloca a comida entre as pernas, e as pernas à frente de tudo. Urra, grunhe, grita. Mas, ainda mais desconcertante, ri.

Consegue, com isso, corporificar o aspecto fugidio da contracultura: se há, no trabalho de Helena Ignez, uma força incômoda e convulsiva, é porque ele dá forma (mediúnica) à pulsão de arte em um ambiente que persegue, condena e extingue qualquer possibilidade de expressão. Essa forma é um jorro, uma interpelação da normalidade encenada pela anormalidade que rasga tanto o pacto social quanto o contrato de ficção que o espectador carrega consigo, já manchado pela gordura das axilas, toda vez que vai o cinema.

Há, sem dúvida, o fantasma do AI-5 rondando todas essas presenças... Mas há, também, 6.000 anos no arqueio das costas, em um palimpsesto de processos coloniais (de classe, de raça, de gênero, de sexualidade) que se somam em uma imagem *esquizo* que não consegue (pois se nega a) se conter. O corpo é o refúgio possível da liberdade, e essa liberdade se expressa justamente na oscilação incessante que traz, para o cinema, a ética dos *happenings*... Mas um *happening* tão peculiarmente brasileiro que precisa ser traduzido como seu inverso: como algo que está sempre a *desacontecer*. ✱

FÁBIO ANDRADE É ARTISTA, PESQUISADOR E PROFESSOR NO DEPARTAMENTO DE CINEMA DE VASSAR COLLEGE.

é o máximo porque é o impossível:

**a restauração de a
*mulher de todos***

Débora Butruce



Restauração de A Mulher de Todos [Rogério Sganzerla, 1969] | Divulgação



Minha relação com Rogério Sganzerla e Helena Ignez começou muito antes da restauração de *A Mulher de Todos* (1969). Conheci Rogério pessoalmente em 2001, quando era estagiária na Cinemateca do MAM-Rio, minha primeira experiência na área de preservação audiovisual. Trabalhei com ele por um breve período, na preparação dos materiais do filme *O Signo do Caos*, que ele estava finalizando e lançaria em 2003.

Algum tempo depois, em agosto de 2002, na sessão de estreia do Cachaça Cinema Clube

– evento que eu, Karen Black, Lis Kogan e João Mors, amigos do curso de Cinema da UFF, organizávamos no Odeon –, decidimos homenageá-lo com a exibição do filme *Perigo Negro* (1992). O Cachaça, como ficou carinhosamente conhecido, era um cineclubes mensal dedicado ao curta-metragem brasileiro de todas as épocas, unindo filmes novos e clássicos, e homenageando cineastas como Rogério Sganzerla.

Foi nesse contexto que meu contato com Helena Ignez se estreitou. Dada a personalidade forte de Rogério, a mediação de Helena foi essencial para que a exibição e a homenagem se concretizassem. Desde então, exibimos vários filmes de Sganzerla e a relação com Helena se tornou constante.

Ainda nos anos 2000, também no Odeon, em uma sessão promovida pela revista eletrônica de crítica cinematográfica *Contracampo*, tive a oportunidade de assistir à versão colorizada em 35mm de *A Mulher de Todos*. Já havia ficado impactada com o filme na versão em preto e branco, mas assisti-lo com as viragens coloridas elevou a experiência a um outro patamar. Foi uma redescoberta da trajetória anárquica de Ângela Carne e Osso, por meio de uma explosão de cores usadas de maneira desenfreada a cada cena e, por vezes, dentro da mesma cena. Uma verdadeira epifania.

Cerca de 20 anos depois, fui convidada pela Mercúrio Produções para coordenar tecnicamente o que, a princípio, seria a digitalização de *A Mulher de Todos*. O projeto foi contemplado pelo Edital de Digitalização de Acervos da Lei Paulo Gustavo do Governo do Estado de São Paulo em 2024. Sabendo da importância do filme e da instabilidade crônica da área de preservação audiovisual no Brasil, pensamos que seria uma boa oportunidade para realizar seu restauro digital. A partir das informações sobre os materiais originais disponíveis e seu estado de conservação, do tempo necessário para o trabalho e da disponibilidade dos laboratórios parceiros, concluímos que seria possível realizar a restauração.

A primeira etapa de qualquer processo de restauro é a prospecção dos materiais existentes. Sabíamos que as matrizes em película do filme estavam depositadas na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Essa etapa inicial (e fundamental)

pode ser demorada, pois exige uma pesquisa minuciosa em cinematecas e arquivos, dentro e fora do Brasil, para a localização dos melhores materiais disponíveis. Cada filme e cineasta tem uma trajetória única, mas, quando um restauro é feito, fica evidente que a organização e a conservação dos materiais são condições essenciais para se obter um bom resultado.

No caso de *A Mulher de Todos*, descobrimos, a partir da atualização dos laudos enviados pela Cinemateca Brasileira, que os negativos originais de imagem e de som já não existiam mais. Depositados na instituição em 1982, haviam sido enviados para o fluxo de duplicação emergencial, em 2005, devido ao avançado grau de deterioração em que se encontravam. Foram confeccionados, pelo próprio Laboratório de Imagem e Som da Cinemateca, um interpositivo e um internegativo combinados (utilizamos o termo “combinado” quando a imagem e o som estão no mesmo suporte), ambos em preto e branco. O interpositivo, portanto, passou a ser a nova matriz da obra por ser o material gerado diretamente a partir dos negativos originais. Por ser o material mais íntegro e em melhor estado, foi selecionado como a matriz da restauração, tanto em relação à imagem quanto em relação ao som.

Contudo, em um processo de restauro, além dos negativos originais, ou materiais que, na ausência destes, ganhem o estatuto de matrizes, é imprescindível contar com uma cópia de exibição. Esse é o elemento que possui a marcação de luz e a mixagem finais, e, portanto, detém as características estéticas que foram definidas. No caso de *A Mulher de Todos*, isso se tornou ainda mais essencial, pois o objetivo da restauração era recuperar a versão com as viragens coloridas, presentes apenas nas cópias de exibição. O processo utilizado no filme foi batizado por Sganzerla como Sexycolor ou Dinamic Color, uma alusão (e provável contraposição) aos métodos de colorização oficiais, como o Eastmancolor e o Technicolor.

A Cinemateca Brasileira possuía duas cópias em 35mm com as viragens coloridas: uma com legendas em inglês, feita em 2004 para a retrospectiva de Sganzerla em Turim, e outra confeccionada em 2005 para a mostra Clássicos e Raros, sem legendas. Ambas as cópias foram analisadas

“

Cada filme e cineasta tem uma trajetória única, mas, quando um restauro é feito, fica evidente que a organização e a conservação dos materiais são condições essenciais para se obter um bom resultado.”

e escaneadas, sendo que a cópia legendada se mostrou superior em relação à cor.

Embora o processo de viragem, que consiste na substituição de parte ou de toda a imagem de prata por outro material colorido, estivesse em desuso há décadas, foi uma técnica comum no período do cinema silencioso, sendo usada até o final dos anos 1920. No Brasil, o processo de colorização mais comum era o tingimento, considerado mais simples quimicamente, e cuja finalidade era colorir o filme sem modificar a prata. Não há documentação sobre qual método foi utilizado no laboratório para a colorização da cópia de 2004, que serviu de referência para a cor, mas há indícios de que as indicações das viragens estavam nos negativos de imagem. Buscamos referências em jornais da época e com pessoas que participaram das filmagens ou da confecção da nova cópia, mas não foram encontrados registros sobre a técnica utilizada. As únicas certezas eram de que a cor fazia parte da concepção estética original do filme, como os relatos de Helena Ignez confirmam, e que as cópias de lançamento eram coloridas, conforme atesta o material promocional da época.



Com as matrizes da restauração definidas e escaneadas em resolução 4K, iniciamos o tratamento digital da imagem e do som. O escaneamento e a restauração digital da imagem foram realizados pela Mapa Filmes, e a finalização foi feita na Link Digital, ambos no Rio de Janeiro. A restauração do som foi realizada no Estúdio JLS por José Luiz Sasso, em São Paulo. Os materiais estavam em bom estado de conservação: a imagem apresentava sujeiras e riscos leves, e o som apresentava problemas originados durante a produção, como falhas na captação da dublagem e ruídos, chiados e outras distorções, além de saturação na gravação óptica. Todos esses danos foram corrigidos, na medida do possível, na versão digital restaurada, e foram gerados arquivos digitais de preservação, difusão e acesso.

Um dos maiores desafios da restauração de *A Mulher de Todos* foi a reprodução das cores originais dos materiais em película utilizando ferramentas digitais. Embora o ambiente digital ofereça inúmeras possibilidades, a forma de

atuação da tecnologia é distinta e exige um trabalho cuidadoso. Em relação ao som, os defeitos originados durante a produção do filme foram minimizados, mas não eliminados, visto que fazem parte da história de sua realização. Embora busquemos nos aproximar o máximo possível das características originais, é importante ressaltar que toda restauração reflete o contexto histórico em que é realizada e, por conseguinte, a tecnologia empregada no período de sua realização.

Mais de 20 anos se passaram desde meu primeiro contato com Sganzerla e Helena. Realizar esse trabalho e contribuir para que *A Mulher de Todos* volte a circular em sua versão colorizada restaurada em 4K me fez recordar o que o próprio cineasta escreveu em fevereiro de 1970, no *Jornal do Brasil*: “O cinema brasileiro é o máximo porque é o impossível”. ✨

DÉBORA BUTRUCÉ É PRESERVADORA AUDIOVISUAL, RESTAURADORA DE FILMES E CURADORA INDEPENDENTE.

A.P. Galante, Alfredo Palacios *apresentam*

HELENA
IGNEZ

A MULHER DE TODOS

Jô Soares
Paulo Villaça

Stenio Garcia
Antonio Pitanga

de Rogério Sganzerla

produção Servicine



MERCÚRIO PRODUÇÕES
APRESENTA

FEIO, EU?



UM FILME DE HELENA IGNEZ



CARTAZ - LUIZ ROSEMBERG FILHO E GABRIEL BILIG

ELENCO - BARBARA VIDA - CÉLIA MARACAJÁ - GLAUBER LUZ - HELENA IGNEZ - HELÔ BECK -
LUCIANA FROES - MAÍRA GERSTNER - PETER KRONOS - RAMON DE ANGELI - SANDRO KARNAS
THAIS DAHAS - VANESSA VIARÃES - VINICIUS LUCENA - **MONTAGEM** - VINICIUS NASCIMENTO -
COORDENAÇÃO - RICARDO MIRANDA - **DESENHO DE SOM** - RICARDO MANSUR - **FOTOGRAFIA** -
DIOGO CAVOUR - EDUARDO RACCAH - HÉLÈNE TRUONG HOUNG QUANG - **ARGUMENTO**
E PRODUÇÃO - HELENA IGNEZ - BARBARA VIDA -
ROTEIRO - HELENA IGNEZ - **DIREÇÃO** - HELENA IGNEZ

MERCÚRIO

gan

CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

ForShip

A oficina “O ator performático no cinema”, ministrada por Barbara Vida, ocorreu de 20 a 23 de março de 2025, como parte da programação da mostra “A Mulher da Luz Própria: o cinema de Helena Ignez”. Em quatro dias de oficina, os participantes entraram em contato com a linguagem performática de atuação no cinema. Por meio de exercícios práticos com a câmera, exibição de trechos de filmes e conversas sobre o ator no audiovisual, a oficina partiu da experiência de Barbara Vida no cinema experimental e de arte focando, especialmente, no seu trabalho de atuação nos filmes dirigidos por Helena Ignez.



Fotos: Sâmara Oliveira

minha mãe, a super helen

Djin Sganzerla

Lembro-me, quando criança, que sentia uma certa vergonha quando saíam matérias sobre os meus pais no jornal *O Globo*. Minhas amigas e os professores sempre comentavam. Eu, tão nova, não tinha a percepção de como é extraordinário ser filha de uma mulher sempre à frente do seu tempo. Tantas coisas lindas de sua personalidade me estimularam e me forjaram: a habilidade e o bom gosto para a moda, sua desenvoltura para abrir caminhos, a determinação e perseverança para ultrapassar obstáculos... Mas, ao mesmo tempo, tímida e reservada, sempre foi uma mulher envolta pelo mistério. Mistério que sempre me fascinou e que sigo cultivando na minha vida. O mistério da própria existência.

Há cerca de 10 anos tive uma belíssima visão com ela. Uma das mais especiais. Quando tomei Ayahuasca, durante uma cerimônia com xamãs peruanos, ela apareceu. Foi uma das experiências mais incríveis que já tive, uma grande viagem, das mais poderosas e libertadoras. Foi realmente um grande presente que recebi naquela noite. Ela apareceu como uma grande mística, uma mulher muito próxima à terra e aos indígenas, com cabelos muito longos e extremamente sábia. Na visão, pensava na sua partida e meu coração se enchia de dor e saudades. Lágrimas caíam no meu rosto. Após sua morte, ela se tornava imensa, como um retrato gigantesco que se aproximava de mim. Quanto mais se aproximava, menor ia ficando, até que, bem pertinho, entrou dentro do meu coração. Eu via e entendia que, a partir da sua partida, ela

passaria a viver dentro de mim. Experiência das mais belas e fortes que já vivi. Ela entrou como uma grande maga e ficou comigo, onde quer que eu fosse.

A maturidade me trouxe o distanciamento para enxergar minha mãe como essa grande figura que ela é, fundindo-se àquela de que sempre vou me lembrar: desenhando roupas e bonecas de papel para mim, me dando o peito, e depois eu agarrada às suas pernas como um bichinho. Um amor indescritível. Só fui entender isso verdadeiramente quando tive a minha filha, meu amor.

Como a própria Luna disse estes dias: “Vovó Helena é minha queridinha”.

E muito aprendo e aproveito com ela: inúmeras peças que pudemos fazer juntas, filmes, a vida e a arte se misturando sempre. E muito ainda faremos! Minha mãe é uma usina de ideias. A mostra *A Mulher da Luz Própria*, em BH, foi também especial. Ouvi-la, algo que faço há anos, é inspirador. E lá ela tocou em pontos que nem sempre aborda, enchendo meus olhos de emoção. Ela transita por assuntos profundos com suavidade, sempre de forma luminosa.

Obrigada, mãe, por tanto. É imensurável o amor que tenho por você. Como disse várias vezes quando era pequena: quero nascer muitas vidas da sua barriga. ✨

DJIN SGANZERLA É DIRETORA E ATRIZ.





**carta
branca
para
helena
ignez**

A organização da mostra A Mulher da Luz Própria ofereceu uma carta branca para que Helena Ignez indicasse filmes de sua predileção, obras que marcaram sua trajetória como espectadora, atriz e realizadora. Aqui, Ignez comenta algumas de suas escolhas: *Quanto mais Quente Melhor* (1959), de Billy Wilder; *Acosado* (1960), de Jean-Luc Godard; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), Rogério Sganzerla; *Verdades e Mentiras* (1973), de Orson Welles; e *Nascido para Matar* (1987), de Stanley Kubrick.

Escolhi esses filmes por vários motivos: pela linguagem, mas também pelas pessoas, os autores dessa linguagem, e o que os filmes em si significam. *Quanto mais Quente Melhor* foi um dos primeiros filmes que eu assisti. É um filme de 1959. Além de ser extremamente inteligente, lindo, tem Marilyn [Monroe], que eu acho a maior atriz do mundo, sempre imbatível. Eu adoro. Até hoje, se eu assistir um pedacinho na TV, eu vou rir, vou curtir. Adoro comédia musical... quando é genial desse jeito. E se olharem para o olhar da Marilyn Monroe, vocês vão ver o maior gênio do cinema. Aquele olhar dela é impossível. E aquele canto estranhíssimo, aquela voz extraordinária, uma inteligência rara, uma grande atriz, extremamente estudiosa, conhecendo muito o que fazia. Morreu aos 36 anos, porque a barra foi muito pesada, muito pesada. Ela se casou com um gênio literário, Arthur Miller, que na verdade foi um covarde e teve medo dela, ciúmes da grandeza dela. Eu sou inteiramente apaixonada por essa mulher. Quem me influenciou foi Marilyn Monroe.

Deus e o Diabo na Terra do Sol é um filme genial, complexo, musicalmente muito importante. Na época, trouxe Villa-Lobos como se merecia ouvir no cinema – uma descoberta musical, quase ninguém conhecia Villa-Lobos. É impossível não estar completamente apaixonada por aquele filme, tendo 23, 24 anos de idade, na ditadura. Ele foi lançado em 1964. O sertão, aquelas cenas extraordinárias... Também tenho uma dor muito grande com esse filme – o papel foi escrito para

mim, e eu teria uma participação extraordinária como Rosa, tenho certeza. Como Othon Bastos teve a dele, extraordinária e épica. Houve grandes atrizes nos filmes de Glauber, mas ficou essa falta... Ele mesmo dizia. No último filme dele [*A Idade da Terra*], eu faria um papel, mas Rogério fez uma crítica correta à montagem de outro filme de Glauber, e ele não pôde mais me convidar... Fiquei excluída. Mas isso tudo era uma amizade tão profunda, tão cinematográfica, raivas que, na verdade, não eram raivas, porque havia segredos que um contava para o outro... Ele amava Rogério, coisa que ninguém vai entender, porque houve uma destruição enorme entre eles. Quer dizer, é uma visão exterior, não é? Porque houve amor. E quem mais belamente escreveu sobre Glauber foi Rogério, quando Glauber morreu. Eu não poderia jamais esquecer Glauber.

Kubrick: também sou inteiramente apaixonada. Segundo o Jabor – que conhecia um outro lado da vida, mas não conhecia esse lado de Kubrick... Jabor gozava porque Kubrick era fiel à mulher... É um dos motivos para eu escolher Kubrick. Além de ser absolutamente genial. Eu o conheci menina, no cinema Liceu, na Bahia, na mesma época em que conheci Glauber. Vi o primeiro filme de Kubrick [*Medo e Desejo*, 1953] sozinha, por isso Glauber me respeitava muito... Eu conhecia coisas que ele conhecia, e eram raras. Era um filme extraordinário, começo do cinema moderno, uma transformação.

Orson Welles eu descobri nos meus 28, 26 anos... Muito forte essa descoberta, inclusive presencial. Eu participava do Festival de Berlim, com *O Padre e a Moça* concorrendo como melhor filme, e Welles estava lá com Godard, outro escolhido por mim para a *Carta Branca*, numa palestra muito interessante. Ele estava com o filme que fez na China, com Jeanne Moreau [*A História Imortal*, 1968]... Claro, significou muito para mim conhecer Orson Welles e seus filmes até aquele momento. Depois conheci outros, como *Verdades e Mentiras*, que acho um dos melhores. Filme maravilhoso.

Orson Welles para mim é o máximo, como artista completo, como experimentador, um grande artista experimental, desde sempre, desde sempre. O último filme dele é magnífico. A coisa do vento na esquina, que dobra a esquina, aquilo

é fantástico. E o *Verdades e Mentiras* é a mesma coisa. É um filme que, inclusive, parece um filme brasileiro, não é? É um filme conceitual. Tem muito a ver com o cinema de Rogério Sganzerla, com quem eu mais trabalhei. Eu nem sei dizer sobre esse artista fantástico. Mas o que ele coloca nesse filme, que é [sobre] a autenticidade da obra de arte, é o que mais me impressionou. Essa coisa da cópia, não é? E eu já havia falado ligeiramente também que me interessou muito um livro de um filósofo da Coreia do Sul [Byung-Chul Han], professor alemão, emérito professor alemão, filósofo que tem um trabalho enorme, também ensaístico. E ele fala exatamente dessa coisa da autenticidade, elogiando inclusive os falsificadores que são às vezes melhores do que os próprios autores, não é? E isso, isso acho interessante. Acho o cinema a arte da contradição também... E Orson Welles é filosófico, o que eu amo profundamente. Religioso de uma forma cósmica extraordinária, shakespeariano e talvez um falsário também, um falsário do gênio que ele é.

E hoje eu estava olhando rapidamente o noticiário, e olha quem aparece para mim: ele, Welles, dizendo que nunca ganhou dinheiro nenhum com o cinema. Quer dizer, isso é extraordinário. Tenho certeza que, sutilmente, foi um dos motivos que me levaram a escolhê-lo. É um grandíssimo artista. Aliás, subindo num elevador com Julio Bressane, Orson Welles se aproximou e perguntou por Grande Otelo. É uma coisa quase histórica, isso foi muito sensacional. E Godard estava lá também. Menos simpático, mais fechado, também um grande pensador. Um estava começando, o outro já tinha um certo passado, não é? Godard tinha um outro lugar, nesse período.

Acossado nós vimos mais ou menos perto de quando foi lançado, 1960... Eu assisti no Rio de Janeiro, ou talvez São Paulo, não me lembro bem. Lembro que eu gostei muito, achei ousado. Achei que tinha uma outra conversa ali, mas, ao mesmo tempo, vinha algo que para mim é difícil. Acho o cinema francês muito difícil... E vou montar agora uma autora francesa, não é? Marguerite Duras. Eu acho que o fim do Godard é tão extraordinário quanto a vida dele, quanto o cinema dele. É quase incompreensível, quase impossível falar de uma pessoa... Recebi uma imagem de um homem de 91

anos, muito esperto, muito inteligente, inclusive ainda sexy... Godard era sexy, o olhar, aquele charuto. E esse cara faz eutanásia porque estava cansado... É estranho. Mas é isso, só adoração. *Acossado* abriu uma nova forma de fazer cinema. Ele foi extremamente revolucionário.

Agora, eu escolhi esses filmes meio aleatoriamente, porque não sou crítica de cinema. E não sou cinéfila também, apesar de ter assistido milhares de filmes... Sou mais leitora do que cinéfila. Não me diria uma cinéfila, apesar de conhecer o cinema muito, muito... Fiz um filme como produtora, coreógrafa, atriz, no começo da minha vida, com 18, 19 anos. Um filme de Glauber Rocha [*Pátio*]. Era impossível eu não estar no cinema... Ele tem uma importância imensa na minha vida. Mas por que não sou cinéfila? Porque eu tenho tantas paixões que eu teria que ser uma adepta total de todas as paixões.

Rogério Sganzerla: ele retorna sempre. Eu acho realmente o Rogério um dos três melhores cineastas do mundo, igual ao Orson Welles, igual ao Godard. Eu digo três, mas são dos melhores. Absolutamente genial. Rogério é um escândalo. Cenas incríveis, situações incríveis, e é realmente extraordinário trabalhar num filme de Rogério... Quando eu fui fazer *O Bandido*, cheguei já na terceira parte do filme. O filme já estava quase acabando, os atores lá, o pessoal todo, meus amigos, Sérgio Mamberti, Paulo Villaça... "O menino é um gênio. O menino é o Orson Welles". Era isso. Eu acho que é isso que Rogério passava para as pessoas.

Helena Ignez



APRESENTA

**PAULO
VILLAÇA
HELENA IGNEZ
LUIZ LINHARES**



**PAGANO SOBRINHO
ROBERTO LUNA**

UM FILME DE

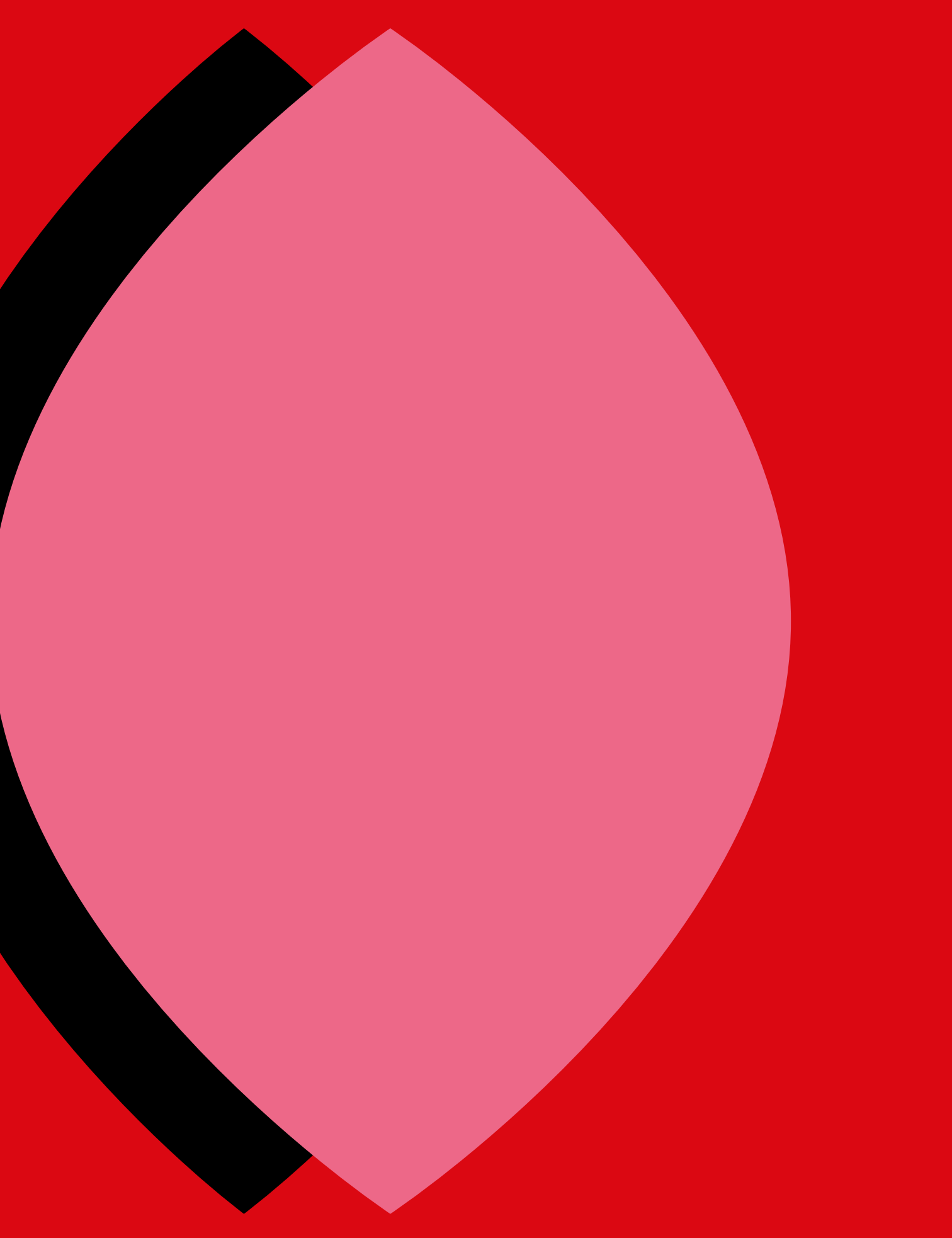
ROGÉRIO SGANZERLA

O ORIGINAL FOI CLASSIFICADO
COMO PAULA ESTADÍSTICO
LIVRE

PRODUÇÃO
ROGÉRIO SGANZERLA - INCE DE CECY FERNANDES







Centro Cultural Unimed-BH Minas

Presidência

Carlos Henrique Martins Teixeira

Direção de Cultura

André Rubião

Gerência de Cultura

Wanderleia Magalhães

Coordenação de Programação Cultural - Cinema

Samuel Marotta

Coordenação Administrativa

Lorena Oliveira Correa

Produção Executiva

Stephania Amaral e Amanda Bastos

Coordenação Técnica

Guilherme Machado

Assessoria de Imprensa

Comunicação do Minas Tênis Clube

Projeccionistas

Junior Linhares

Rodrigo Alves dos Santos

Estagiário - Cinema

Michael Douglas Fagundes Fonseca

Apoio Social

Valéria Aparecida da Silva

Bilheteria

Lais Pacheco Santos

Raphaela Célia de Oliveira

Coordenação editorial Revista *Vai e Vem*

Samuel Marotta

Glaura Cardoso Vale

Co-editor

Ewerton Belico

Ensaio fotográfico

Letícia Marotta

Projeto gráfico/identidade visual

Ana C. Bahia

Assessoria de imprensa

Joyce Athiê

Autoração digital, coordenação de projeção e revisão de legendas

Frames - Jaque Del Debbio

Libras

Bruna Michele Pereira

Registro videográfico e fotográfico

UnIBH / CACAU - Comunidade de Aprendizagem em

Comunicação e Audiovisual

Vinheta

Julio Bressane

Rodrigo Lima

Agradecimentos

Mercúrio Produções, Ludmila Patrício,

Bruno Safadi, Sinai Sganzerla, Djin Sganzerla

Mostra Helena Ignez: a Mulher da luz Própria

Curadoria e direção de programação

Samuel Marotta

Co-curadoria

Ewerton Belico

Curadoria Carta Branca à Helena Ignez

Helena Ignez

Coordenação de produção e produção executiva

Bruno Greco e Karine Assis

Assistente de produção e comunicação

Matheus Ventura

Produção e licenciamento de cópias

Vasto Mundo - Affonso Uchôa

Sessões comentadas

Helena Ignez, Djin Sganzerla, André Guerreiro

Lopes, Teuda Bara, Eid Ribeiro, Cristiano Burlan,

Karen Black, Simone Spoladore, Luiz Rocha Melo,

Pedro Vaz, Carla Maia

Oficina O ator performático

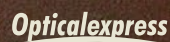
Barbara Vida



LUNA



PATROCÍNIO MÁSTER



PATROCÍNIO

CLUBE DA CULTURA MINAS TÊNIS CLUBE

REALIZAÇÃO

