



Samantha Ribeiro de Oliveira

**Helena Ignez - guerreira nômade hipersensível.
Um ensaio teórico biográfico sobre a
dissolução identitária como arma na
máquina de guerra**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio
como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em
Letras/ Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Ana Paula Veiga Kiffer



SAMANTHA RIBEIRO DE OLIVEIRA

**Helena Ignez - guerreira nômade hipersensível.
Um ensaio teórico biográfico sobre a
dissolução identitária como arma na
máquina de guerra**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Eneida Leal Cunha

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Ivana Bentes Oliveira

UFRJ

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2019.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Samantha Ribeiro de Oliveira

Mestre em Letras, na área de Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC Rio (2019), graduada em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (2002). Atualmente atua como analista de comunicação pública - produtora executiva da Empresa Brasil de Comunicação - EBC. Possui experiência na área de Comunicação, com ênfase em Cinema e Televisão.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Samantha Ribeiro de

Helena Ignez - guerreira nômade hipersensível: um ensaio teórico biográfico sobre a dissolução identitária como arma na máquina de guerra / Samantha Ribeiro de Oliveira; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2019.

147 f.: il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Helena Ignez. 3. Angela Carne e Osso. 4. A mulher de todos. 5. Cinema marginal. 6. Máquina de guerra. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Ricardo Miranda e Lara Leal

Agradecimentos

A gratidão é um sentimento que habita intensamente meu corpo afetivo. Tomada, portanto, de forte emoção, endereço meus agradecimentos às pessoas e instituições carinhosamente mencionadas a seguir.

À Elvinês Ribeiro de Oliveira e José Maria de Oliveira (*in memoriam*), meus pais, por me proporcionarem, desde muito cedo, acesso privilegiado à educação de qualidade e à leitura, sem os quais não estaria hoje redigindo estas linhas, o meu mais profundo e sincero muito obrigada.

À Glenda Ribeiro de Oliveira, minha irmã, Luiza Ribeiro de Oliveira Duarte Batista, Liz Ribeiro de Oliveira Duarte Batista e Leonardo Duarte Batista, minhas sobrinhas e seu pai, pelo estímulo incondicional, bem como por sua paciência e compreensão infinitas para a necessidade de reservar o tempo que dedicaria à família às atividades do mestrado.

À Ana Kiffer, estonteante orientadora, por incentivar e viabilizar meu reencontro com a atividade acadêmica, por compartilhar generosamente seu sofisticado repertório teórico, pela amorosa atenção dedicada em todas as etapas deste percurso, por apontar direcionamentos fundamentais para esta investigação, pela precisão de todas as suas palavras, escritas e vocalizadas, por ser uma artista escultora de pensamento, pela especial franqueza no olhar mergulhado em azul e por não soltarmos as mãos, uma da outra, desde que, há muitos anos, acordamos percorrer na vida o caminho do risco, a minha eterna, profunda e mais emocionada gratidão.

À Helena Ignez, por me permitir escrever sobre sua vida e obra, pela intimidade e afeto com que brindou esta pesquisa durante todas as suas etapas e, sobretudo, por ter dedicado sua vida e sua arte ao exercício da liberdade e da busca pelo prazer.

Às famílias Sganzerla e Rocha, pela confiança e intimidade com que me brindaram durante todo o processo dessa pesquisa e em nossos muitos anos de convivência.

À Sinai Sganzerla, por me receber amorosamente em sua casa e compartilhar comigo as gravações que realizava para o documentário *A Mulher da Luz Própria*, Djin Sganzerla e Nayana Sganzerla.

À Lucia Rocha (*in memoriam*), Sara Rocha, e à pequena Lúcia Rocha Nunes.

À Paloma Rocha, pela profunda amizade e por ter me apresentado à sua mãe em um almoço de família no Tempo Glauber.

À banca examinadora, formada pelos profs. Eneida da Cunha Leal, Ivana Bentes, Alexandre Montauray e Rodrigo Guerón, pela leitura e interlocução final.

À Mônica Rennó e Paulo Sacramento, por facultarem meu acesso ao arquivo original da carta que constitui o epílogo deste trabalho.

Às instituições de guarda e preservação de acervos cinematográficos Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na figura de seu pesquisador-chefe, Hernani Heffner, e Cinemateca Brasileira, em especial à Gabriela Sousa de Queiroz.

Aos professores-doutores do programa de Pós-Graduação em Literatura Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC Rio, em especial aos professores Alexandre Montauray, Eneida da Cunha Leal, Helena Martins e Rosana Kohl Bines pelos conhecimentos compartilhados, pela especial interlocução, afetuosa atenção, leitura atenta e observações precisas sobre produção textual durante o período.

Ao grupo de orientandos da professora-doutora Ana Kiffer, em especial ao generoso amigo Haroldo Garcia, Maíra Fernandes, Adriana Frant e Adriana Pavlova, pelas trocas intelectuais e afetivas mais intensas.

Aos colegas da pós-graduação da PUC, em especial à Bárbara Daniel, Antônia Thuin, Renata di Carmo, Daniele Rodrigues, Fabiana Pinho, Julia Vilhena, Thiago Brito, Vanessa Marques, Vanessa Rodrigues, Carol Façanha, Julia Klien e Ricardo Chacal, pela rica convivência e profícuas trocas que enriqueceram significativamente meu caminho até aqui.

Aos amigos do cinema e das artes, em especial, André Sampaio, que me apresentou à personagem *Angela Carne e Osso*, Júlio Cesar de Miranda, a quem

devo o estímulo veemente no início e para a conclusão da graduação em cinema, Valéria Burke, Beth Formaggini, Julia Moraes, Hermínia Bragança, Poliana Paiva, Urian Agria de Souza (*in memorian*), Adriano Ferreira Mesquita, Rose Abdalla, Cynthia Sims, Daniel Caetano, Guilherme Sarmiento, Marcio Menezes, Fabrício Tadeu, Pablo Baião, Joana Araújo, Flávia Cândida, Marcelle Morgan, Auíra Ariak, Marcelo Marcelão Sousa, Carolina Medeiros, Barbara Lito Raphaela Drummond, Bruno Safadi, Eduardo Valente, Max Eluard, Christian Borges, Fernando Donan Antunes, Guilherme Tristão, Severino Dadá, Guiomar Ramos, Ana Sette, Fabiana Éboli, Geórgia Goldfarb, Cátia Herzog, Miguel Przewodowski, Lais Lalá Rodrigues, Remier Lion, Pedro Bento, Cláudio Assis, Joel Pizzini, Moema Muller e Cristina Leal, mãe da inesquecível Lara Leal (*in memorian*), a quem esta dissertação também está dedicada, porque compartilhar a fruição de arte nesta vida breve é o alimento nosso de todo dia.

Aos professores do curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, em especial ao professor Breno Kupperman, meu orientador na monografia da graduação, Sergio Santeiro, Sergio Vilela (*in memorian*), Antônio Serra, Zeca Porto (*in memorian*), José Marinho, João Luiz Vieira, Aída Marques, Tunico Amâncio e Nelson Pereira dos Santos (*in memorian*).

Ao curso de cinema da Universidade Federal do Recôncavo, em especial à Glenda Nicácio, Ary Rosa e sua equipe, realizadores dos longas-metragens *Café com Canela* e *Ilha*, realizados em modo de criação e produção coletivos, por manterem viva a chama do cinema de invenção, e à professora-doutora Cyntia Nogueira, com quem pude dividir inquietações sobre esta pesquisa de forma intensa e fraterna.

Às professoras Virgínia Villela e Maria Lucia Elias Valle, do Centro Educacional Miretta Baronto e do Instituto de Educação Nossa Senhora Medianeira, em Barra do Piraí, por fazer despertar precocemente o amor à literatura em meus anos escolares.

Ao Rafael Orazem Casé, jornalista com maiúsculas e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, por sua delicada atenção com as inúmeras demandas acadêmicas que atravessaram nosso cotidiano profissional, brilhantemente por ele chefiado, e por ter sempre podido contar com sua afetuosa

e compreensiva parceria no atendimento de meus pedidos especiais. (Vou devolver seu livro!)

Aos queridos Alice Wolfenson Miranda, João Carlos e Paulo Yasha Wolfenson Guedes da Fonseca por compartilharem com o mundo seu amoroso pai, Ricardo Miranda (*in memorian*), o genial Orson Welles de Niterói, que tanto nos amou e ensinou, e a quem este trabalho está dedicado.

Por fim, gostaria de agradecer muito especialmente ao companheiro Luiz Antônio Pinheiro Marinho, pela leitura atenta, incansável dedicação e inestimável carinho, que me proporcionaram atravessar este percurso envolvida por tantos afetos fundamentais.

Resumo

de Oliveira, Samantha Ribeiro. Kiffer. Ana Paula Veiga (Orientadora). **Helena Ignez - guerreira nômade hipersensível. Um ensaio teórico biográfico sobre a dissolução identitária como arma na máquina de guerra.** Rio de Janeiro, 2019. 147p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação recorta o período inicial da trajetória artística e afetiva da atriz Helena Ignez, desde sua infância e juventude, na primeira metade do século XX em Salvador, até o início dos anos 70, no Rio de Janeiro, com foco na personagem *Angela Carne e Osso*, protagonista do filme *A Mulher de Todos* (1969). Adota narrativa estruturada por microplatôs que se entrecruzam e são conduzidos pela voz da atriz em primeira pessoa, mesclada à ambientação histórica e à reflexão teórica, centrada nos conceitos de máquina de guerra e de hipersensibilidade dos corpos. Nessa construção múltipla e multifacetada observam-se marcas identitárias difusas, em que aspectos dos agenciamentos de sua vida e de sua personagem apontam para o nosso desejo de diálogo com a contemporaneidade. Passando por sua formação na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, a relação artística e afetiva com o cineasta Glauber Rocha, a sua atividade como atriz profissional, em teatro e cinema, e o seu acoplamento com o diretor Rogério Sganzerla, a partir das filmagens de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) o trabalho fecha seu enquadramento no filme *A Mulher de Todos*, experimento cinematográfico considerado até hoje ímpar, pelo ineditismo na representação de um feminino desviante. Como efeito desse filme a dissertação toca nos sete longas-metragens protagonizados pela atriz, logo após, e sob influência de *A Mulher de Todos*, em agenciamento com os diretores Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, na produtora fictícia Belair (1970).

Palavras-chave

Helena Ignez; Angela Carne e Osso; A Mulher de Todos; Máquina de Guerra; Corpos Hipersensíveis; Cinema Marginal; Cinema Experimental; Cinema de Invenção.

Abstract

de Oliveira, Samantha Ribeiro. Kiffer. Ana Paula Veiga (Advisor). **Helena Ignez – hypersensitive nomad warrior. A theoretical essay biography on the dissolution of identity as a weapon in the war machine.** Rio de Janeiro, 2019. 147p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The dissertation portrays the initial period of the artistic and emotional trajectory of actress Helena Ignez, from her childhood and youth, in the first half of the 20th century in Salvador, until the start of the 1970s in Rio de Janeiro, focusing on the character *Angela Carne e Osso* [*Angela Flesh and Bone*], the protagonist of the movie *A Mulher de Todos* [*Everyone's Woman*] (1969). It adopts a narrative structured by micro-plateaux which interlace and are driven by the actress's voice in the first person, merged with the historical setting and theoretical reflection, centered on the concepts of war machine and body hypersensitivity. In this multiple and multifaceted construction, diffuse identity marks are seen, where life and character agencying aspects point to our desire for dialogue with contemporaneity. Going through her training at the drama school of the Federal University of Bahia, the artistic and emotional relationship with filmmaker Glauber Rocha, her activity as a professional actress in theater and movies, and her connection with the director Rogério Sganzerla, during the filming of *O Bandido da Luz Vermelha* [*Red Light Bandit*] (1968), the work ends with her role in the movie *A Mulher de Todos*, a cinematic experiment considered unique even today for its innovation in representing a deviant female. As an effect of this film, the dissertation touches on the seven feature films in which the actress played the leading role, shortly after and under the influence of *A Mulher de Todos*, in collaboration with Rogério Sganzerla and Júlio Bressane, in the fictional production company Belair (1970).

Keywords

Helena Ignez; *Angela Carne e Osso* [*Angela Flesh and Bone*]; *A Mulher de Todos* [*Everyone's Woman*]; War Machine; Hypersensitive Bodies; Marginal Cinema; Experimental Cinema; Invention Cinema.

“A musa é uma forma também de objetificação da mulher. Ela é musa, mas não é criadora realmente, não é ela quem faz. Ela é inspiradora, um ser passivo totalmente à disposição da imaginação masculina.”

Helena Ignez, em depoimento exclusivo para esta pesquisa e para o documentário
A Mulher da Luz Própria, de Sinai Sganzerla, em abril de 2018

Sumário

SEQ 0	13
SEQ 01.....	20
SEQ 02	27
SEQ 03	30
SEQ 04	34
SEQ 05	36
SEQ 06	39
SEQ 07	43
SEQ 08	49
SEQ 09	56
SEQ 10	59
SEQ 11	66
SEQ 12	73
SEQ 13	78
SEQ 14	84
SEQ 15	90
SEQ 16	95
SEQ 17	103
SEQ 18	109
SEQ 19	122
SEQ 20	132
Referencias Bibliográficas	135
Filmografia	142
Anexo	146

SEQ 0 - INT/DIA - INTRODUÇÃO - SANTA TERESA - RIO DE JANEIRO / 2019

O que anima o esforço de uma pesquisa? Uma inquietação, um impulso inexplicável, talvez o mesmo estímulo que leva artistas a se lançarem na realização de obras cuja comunicação com o público será sempre uma incógnita antes de sua materialização efetiva.

Esta investigação parte, também, de um desejo, de uma afecção, da contaminação pelo impacto fulminante que a personagem *Angela Carne e Osso, A Mulher de Todos*, criada há exatos cinquenta anos, provocou em mim quando iniciei meus estudos e trajetória profissional no cinema, vinte e cinco anos atrás. Neste sentido, a escrita desta dissertação aproxima-se do sentimento íntimo e passional que norteia a proposição inicial da pesquisa, e está fortemente marcada pela proximidade e admiração pela trajetória artística da atriz e diretora Helena Ignez.

Aqui também comparece o anseio de fazer dialogar parte de sua vida pessoal e profissional com reflexões sobre agenciamentos que colaboraram, durante este percurso, para a reafirmação ou para a dissolução de marcas identitárias diferenciadoras dos sexos em sua personalidade e em suas personagens. Estas questões, que atravessaram o século passado e permanecem ativas até hoje, estão permeadas, neste trabalho, pela descrição do embaralhamento da vida da atriz-autora com o campo das artes performáticas e pela discussão sobre a potência da atuação política dos corpos num contexto onde, muitas vezes, a entrega artística entrelaçava-se, de modo definitivo, à prática política e subjetiva.

Coescrevemos, com intensa colaboração de Helena Ignez, ensaios curtos que pretendem aproximar-se de algumas de suas muitas identidades, abrindo passagem para o fluxo de sua própria voz como elemento estruturante da narrativa sobre os territórios políticos, afetivos e artísticos que atravessaram o início de sua atividade no cinema brasileiro. A centralidade conferida, nesta pesquisa, à personagem que conduz o filme *A Mulher de Todos*, justifica-se pela constatação de que, surpreendentemente, apesar do meio século de distância que separa a sua aparição nas telas dos cinemas do tempo atual, *Angela Carne e Osso, a ultrapoderosa inimiga número um dos homens*, se mantém pulsante diante das inquietações e atualizações contemporâneas em torno da representação do

feminino e do masculino e da explosão do debate sobre gênero e múltiplas identidades sexuais que testemunhamos hoje.

Para isso, a dissertação propõe uma estrutura centrada em depoimentos de fontes primárias, tais como as entrevistas inéditas realizadas com Helena Ignez em maio e abril de 2018 e com amigos que testemunharam sua juventude em Salvador, realizadas em maio de 2017. Também foram objeto de escuta os depoimentos gravados com Helena e os cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, editados no filme *Belair*, de Bruno Safadi e Noa Bressane, realizado em 2009. Este documentário se debruça sobre as relações pessoais e o modo de produção ímpar que proporcionaram a realização dos sete filmes produzidos pelos três em cinco meses durante o ano de 1970, impulsionados pela experiência marcante da realização do filme *A Mulher de Todos*, no ano anterior. Os filmes-poemas *A miss e o dinossauro 2005*, *bastidores da Belair*, de Helena Ignez, *Elogio da Luz* (2003), de Paloma Rocha e Joel Pizzini, *Helena Zero* (2006) e *Mr. Sganzerla - Os Signos da Luz* (2012), de Joel Pizzini, compõem, junto com o documentário *Belair*, o *corpus* cinematográfico cujos depoimentos estão transcritos na dissertação. Privilegiamos, também, a leitura de entrevistas e artigos, publicados ou editados em meio eletrônico e impresso, de Ignez e de outros agentes contemporâneos do período centrado nesse trabalho: teóricos, críticos, artistas e profissionais do cinema que estiveram próximos à realização dos filmes e espetáculos teatrais aos quais a dissertação se refere, além de depoimentos e artigos das filhas da atriz-autora, Paloma Rocha, Sinai Sganzerla e Djin Sganzerla. Helena Ignez teve atuação central nos movimentos conhecidos como Cinema Novo e Cinema de Invenção (ou marginal), nos anos 60 / 70. Sua permanência como autora, atriz e diretora contemporânea se destaca dentro da historiografia cinematográfica que contempla, predominantemente, os homens-autores, e contraria a regra que destinava à mulher-criadora um papel apenas coadjuvante. *Angela Carne e Osso*, uma personagem singular em sua trajetória artística aponta, então, para uma zona de problema a ser investigada, recortada e catapultada de meados do século passado para o momento atual, pela permanência de sua radicalidade anômala e pelos ressurgimentos que a regurgitação de sua análise pode fazer reaparecerem, ressemantizados.

Em alinhamento com o sentimento de que há urgência em pensar, atualmente, sobre como operar um alargamento dos espaços entre polos colocados em oposição e, portanto, na direção da construção de um novo lugar comunal na sociedade contemporânea, onde diferentes inquietações possam coexistir, e não apenas se contrapor sem deixar-se penetrar umas pelas outras, as reflexões desta pesquisa foram conduzidas à intersecção entre a abordagem biográfica de vidas consideradas desviantes em relação à normatividade e conceitos teóricos que assumem uma posição em diálogo com as multiplicidades acusadas pela contemporaneidade.

Na companhia das reflexões propostas por Deleuze-Guattari em *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2*, este trabalho inicia-se delineando uma perspectiva multibiográfica de história contingente, em que observam-se codificações, sobrecodificações e descodificações primitivas, despóticas e capitalistas (DG, 2011, vol. 1 p. 10, 11) percebidas nas relações mantidas por sua família com as camadas médias e populares da cidade de Salvador, onde a atriz viveu sua juventude. A dissertação aborda, então, os agenciamentos afetivos e artísticos que impulsionaram sua formação e atuação na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e, também, no início do movimento conhecido como Cinema Novo, observando especificamente os acoplamentos com o diretor da Escola de Teatro, Martim Gonçalves, e com o cineasta Glauber Rocha, seu primeiro marido. Tais acoplamentos podem remeter seu deslocamento por estes territórios ao movimento turbilhonar de fluxo em *perpetuum mobile* (DG, 2011, vol. 5, p. 80) como numa máquina de guerra, nos moldes da ciência nômade (DG, 2011, vol. 5, p. 12:18), que se articula contra o provincianismo da sociedade soteropolitana, mas também se deixa apropriar por ele.

Durante este percurso, observa-se, ainda, como pano de fundo, o entusiasmo desenvolvimentista do pós-guerra que anima a vida cultural de Salvador.

Em seguida, entra em cena, no Brasil, a ditadura militar e, com ela, a investigação desliza seu foco para o acoplamento cocriativo entre Helena Ignez e o cineasta Rogério Sganzerla, apontando para o agenciamento de uma outra máquina de guerra, que “involui” (DG, 2011, vol. 4, p. 19) durante as filmagens de *O Bandido da Luz Vermelha*, e na qual a violência temática e estética foi apresentada como resposta antecipada ao terror imposto pelo cesarismo militar pós-AI-5, como um

revide (DG, 2011, vol. 5, p. 78:80) político à crença na eficácia da representação de qualquer identidade nacional no cinema. Eles encarnaram, entre 1968 e 1970, a radicalização de um impulso de revolta, presente também na potência guerreira do Cinema Novo, mas que substituiu, como “arma de afecção” (DG, 2011, vol. 5, p. 77), a subversão ideológica proposta no ideário cinemanovista pela radicalização da transgressão formal, estética e narrativa perpetrada pelos realizadores do Cinema de Invenção. Talvez por isso esse cinema, marginalizado à época, seja hoje frequentemente comparado à atuação da resistência armada ao regime militar, às ações de guerrilha, articuladas como vetores de bando (DG, 2011, vol. 5, p. 33) e igualmente podadas em seu estame, dentro dos movimentos políticos de resistência à ditadura.

Eis que, como sob efeito dessa secreta magia guerreira, em tempos sombrios de emergente misoginia, a dissertação propõe a observação de um segundo revide operado pela máquina de guerra Ignez-Sganzerla, desta vez também afetivo, em *Angela Carne e Osso, A Mulher de Todos*. A personagem parece encarnar, pela via da desnaturalização da interpretação, o conceito de contaminação, no sentido artaudiano (KIFFER, 2016, p. 92:96), por um feminino disruptivo e desviante e superexpõe o avesso das distinções entre os sexos, transformado-as em indistinções. A representação paradoxal de uma mulher viril, fálica, parece apontar, então, para uma espécie de hipersensibilidade na imagem feminina projetada, que pode ser apreendida como uma travesti em reverso, fêmea investida de atributos de masculinos, transgênero à frente do seu tempo. Uma *heroína sem mensagem*, esvaziada dos seus significados anteriores, que encarnaria, então, uma desidentidade sexuada (GROSSMAN, 2016, p. 15), uma inteligência erótica múltipla, agenciada em bloco de devir com seu parceiro maquinico, Rogério Sganzerla. Desta forma, espirala também para o futuro um feminino/masculino como construção identitária temporária, não essencialista e situada num mapa de conflitos. A máquina de guerra que se instala na dobra entre seus corpos e o mundo configura uma nova subjetividade criadora com identidade sexual múltipla. Na carne do seu pensamento, também no sentido artaudiano (GROSSMAN, 2016, p. 8, 9, 10, 11), em cocriação com Sganzerla e no corpo próprio da atriz (NANCY, 2015, p. 46, 47), ambos agenciados com o olhar do espectador, *Angela* parece fazer proliferar um novo bloco de devir-mulher do

guerreiro (DG, 2011, vol. 4 p. 74) onde o erotismo feminino deixa de ser uma propriedade do imaginário e do olhar masculinos para se tornar, também, uma arma de revide (DG, 2011, vol. 5, p. 78:80) à opressão do sistema narrativo simbólico patriarcal, machista e misógino.

A investigação conduz, por fim, como último desdobramento, à descrição de como essa virada ao avesso das distinções sexuais encarnada no corpo da atriz-autora Helena Ignez foi tensionada até o esgotamento em sua atuação nos sete longas-metragens produzidos de janeiro a maio de 1970, todos ancorados na performance de seu feminino desviante, que se radicalizou na produtora fictícia Belair. À máquina guerreira nômade Ignez-Sganzerla acoplou-se o cineasta Júlio Bressane e o desespero de fazer filmes, no contexto do estrangulamento das liberdades, e da própria existência, do pós-AI-5. Um movimento intensivo, incontável, na direção da cocriação de caráter projetivo, balístico, ainda que suicida. Na Belair, sob a inspiração da antropofagia modernista e das ações terroristas empreendidas pelas organizações armadas de resistência à ditadura militar entram também em cena a exposição da loucura, a representação do *pathos*, na qual a patologia engendra o estilo, e o abjeto como caminho inverso da busca pelo prazer, um retorno a um lugar anterior à constituição da linguagem, no qual o dispositivo do choque profanador (RAMOS, 1987, p. 122) foi, também, arma de revide contra o esgarçamento insuportável da violência real.

Esta dissertação deixou-se afetar pela vibração do conceito de “máquina de guerra”, proposto por Deleuze-Guattari em Mil platôs, em decorrência de sua realização estar vinculada, também, a um contexto histórico marcado pela polarização de campos políticos cada vez mais incomunicáveis entre si e pelo aparente estrangulamento dos caminhos de passagem possíveis aos fluxos inerentes à pluralidade de pensamento, à criação artística e à elaboração de um campo de existência comum para a diversidade genuinamente presente na sociedade brasileira contemporânea.

Ao debruçar-se sobre o movimento da atriz-autora Helena Ignez pelos territórios que atravessaram o início de sua vida pessoal e trajetória artística, nos anos 50, 60 e 70 e, sobretudo, durante o período em que a militarização do Estado brasileiro também constrangeu gravemente, ainda que de forma diversa, existências pessoais e manifestações artísticas plurais, a pesquisa reencontra, na “máquina de guerra”,

a potência de abertura de espaço por dentro das linhas que separam polos em oposição, no interior da borda que os delimita. As reflexões teóricas que tangenciam o irredentismo da performance de Helena Ignez, de suas personagens e dos agentes com os quais se acoplou, no período abordado por este trabalho, apontam, portanto, para o deslizamento desses agenciamentos por regiões fronteiriças, em deambulação experimental pessoal e artística, constituindo um recorte sobre como o estudo de vidas consideradas infames podem atualizar, em fricção com o conceito deleuziano da “máquina de guerra”, a força desterritorializadora que alarga espaços em intersecção entre polos postos em oposição.

Seu agenciamento em maltas do teatro e do cinema, no grupo A Barca, da Escola de Teatro da UFBA, no início do movimento do Cinema Novo, no Cinema de Invenção e, ainda, seu trânsito atual entre performances como atriz e diretora, são apontados aqui como uma partitura musical onde a atonalidade se repete infinitamente, com notas em permanente desvio do tema central. Neste encontro entre conceitos teóricos e narrativas de vidas assentadas em depoimentos de fontes primárias, ambos situados sobre cronologias móveis e abertas, a dissertação delineia, também, linhas de fuga na direção do entendimento sobre como o deslizamento de Ignez para fora da couraça de ‘musa’, insistentemente colada à sua trajetória por teóricos, críticos e pela mídia em geral. Sua recusa à qualificação de musa pode ser escutada, em certa medida, como constituinte de um campo de força que lhe permitiu, mesmo num contexto hostil às liberdades, exercer o direito de performar uma existência criadora, na qual sua busca pelo prazer não fluiu pelas estrias que conduzem ao centro gravitacional do patriarcado ocidental. Neste sentido, sua personagem *Angela Carne e Osso* está colocada, no presente trabalho, como uma atualização possível da potência guerreira do feminino desviante, exercitada até a dessubjetivação total, nos filmes da Belair.

Inspirada na montagem em blocos móveis do filme *A Idade da Terra*¹, de Glauber Rocha, esta dissertação propõe, portanto, a deambulação por aspectos de uma vida

¹ A montagem do último longa-metragem realizado por Glauber Rocha foi executada com a intenção de que cada um dos cinco rolos que compunham, originalmente, o filme, pudessem ser exibidos ordenados aleatoriamente, sem começo, meio e fim. A ordenação da sucessão das sequências seria, então, determinada pelos projecionistas dos cinemas. Segundo um de seus montadores, o cineasta Ricardo Miranda, a quem este trabalho está dedicado, os produtores não

atravessada por muitas outras e direcionada pela busca de uma existência criativa ancorada na afirmação do prazer feminino. Sua narrativa está estruturada na forma de microplatôs intitulados tal qual sequências de um roteiro cinematográfico, que se constituem em terreno de descrição e análise, parcial e diagonal, de alguns microcampos políticos, artísticos e afetivos tangenciados pela trajetória inicial da atriz-autora Helena Ignez, considerando-os, também, como multiplicidades em *perpetuum mobile*. Os microplatôs, assim como as notas informativas ou autorreferentes, foram pensados como *hyperlinks* que podem, incluso, ser lidos de forma independente e não linear, com datação propositadamente flutuante, que dilata ou contrai intensivamente o tempo da diegese.

aceitaram a proposta do diretor, obrigando-o, inclusive, a incluir o título *A Idade da Terra*, único letrero existente na versão original do filme.

SEQ 01 - INT / DIA - CASA DOS BARRIS - SALVADOR / 1939 – 1956

A luminosa tarde de outono do dia 23 de maio de 1939 foi ofuscada pelo nascimento de uma menina de linhagem muito alva que se tornaria, alguns anos depois, no final da década de cinquenta, a loiríssima e incandescente musa gay da Roma Negra². Antes de se tornar também musa dos movimentos cinematográficos brasileiros conhecidos como Cinema Novo e Cinema Marginal, Helena Ignez já era admirada pelos homossexuais da classista e escravagista sociedade soteropolitana, em meados do século XX. Musa gay, nos anos 50, em Salvador? Branca e de classe média? Sim, mas... Como?

Helena nasceu em casa, no bairro dos Barris. Atribui gênese de seu espírito livre à educação liberal que recebeu, na infância e na adolescência, e à doçura e amorosidade de seus pais que, embora pertencessem ao início do século passado, diferenciavam-se particularmente do comportamento das demais famílias com as quais conviviam. Conheceram-se num carnaval, o pai, Félix Afonso de Mello e Silva, bancário, usava um colar de pérolas e estava vestido de mulher. Recorda que a música foi sempre presença em sua casa, estudava piano e violino e apresentou-se pela primeira vez, num concerto, muito jovem, aos 14 anos. Mercedes Pinto de Mello e Silva, sua mãe, era conhecida como Santinha pela vocação para a caridade. Recebia visitas frequentes de um ex-escravo, que a venerava, demonstrando profunda admiração por ter conseguido empregar-se, no passado, por intermediação de sua família. Moravam numa bela casa no número cinco da Rua General Labut, com as três filhas: Helena, a caçula-temporã, e suas irmãs, bem mais velhas, Maria da Piedade e Maria Honorina. Lembra das pessoas que aguardavam para receber ajuda, na porta de casa: seus pais dividiam o que tinham com os mais necessitados, eram solidários. O pai, em especial,

² Salvador, a capital do Estado da Bahia, foi fundada com o nome de São Salvador da Bahia de Todos os Santos, em homenagem a Jesus Cristo, o Salvador, segundo o Cristianismo. Era também chamada de Bahia ou Cidade da Bahia. Ficou conhecida como Roma Negra, expressão que deriva de Roma Africana, cunhada por Eugênia Anna Santos, Mãe Aninha, Oba Biyi, Iyalorixá, fundadora do terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador, em 1910, e no Rio de Janeiro, em 1895. A expressão situa a cidade como centro da cultura do culto aos Orixás africanos, em comparação à cidade sede do Cristianismo. (LUZ, 2002 http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_np13luz.pdf p. 5 (último acesso em 20/02/2019)).

demonstrava ser o que Helena hoje identifica como um praticante de taoísmo³: “essa pessoa equilibrada entre o yin e o yang, essas duas forças opostas, contraditórias. Ele tinha um grande equilíbrio dentro disso. Então, a minha família, meu pai e minha mãe, também são meus mestres” (IGNEZ, 2018).

Em entrevistas inéditas⁴, realizadas para esta pesquisa durante o ano de 2018, com a atriz e diretora Helena Ignez, ela rememora a relação amorosa, afetiva e mais aberta em relação às marcadas diferenças culturais que atravessavam a cidade na época de sua infância e adolescência. A música e o liberalismo ritmavam, então, o seio familiar:

Eu gostei de ter nascido na minha família, sabe? Tive pais doces, pais amorosos, não preconceituosos, dentro de uma sociedade violenta, como a que gente vivia. Escravagista. Salvador dos anos 40 e 50 era escravagista, extremamente preconceituosa. Existiam piadas horríveis quanto ao comportamento dos negros. Era uma sociedade suja, que podia deformar qualquer alma, até mesmo bem-intencionada. Isso não havia em minha família, era uma outra capa afetiva, amorosa, que envolvia esses relacionamentos. (...) Então, eu não senti assim o horror que deve ter sido ser de uma família tradicional baiana, com todo esse comportamento carregado, pesado de preconceitos. E também não tinham preconceito sexual, surpreendente! Eu cresci com primos e primas que eram lésbicas, gays e isso não era colocado de forma alguma como exceção. Eu dormia na minha cama, quando minha prima vinha passar períodos lá, minha prima lésbica dormia comigo, ninguém achava que ela ia me atacar de noite. Não havia esse tipo de coisa, essas anormalidades de pensamento que são tão perigosas para o desenvolvimento social. (...) E meu pai dizia que educava as filhas para elas não terem que lavar as cuecas do marido. Nada comum de se ouvir, em 1950: um pai que não quer que as filhas lavem as cuecas do marido. A minha mãe lavava as cuecas dele, mas ele já não queria que as filhas lavassem as dos seus maridos. Ele não queria uma filha atrás de um balcão, porque são **coisas subservientes** [grifo meu]. (...) E meu pai era feminino, meu pai era uma gracinha. Não tive nenhum tipo de consciência machista nele. Nenhum, jamais. Isso eu penso sempre, isso vai ficando cada vez mais claro: aquele pai que eu tinha, que era uma graça, que aceitava os gêneros com um encanto enorme. Mudava o masculino para o

³ Na volta ao Brasil, após período de autoexílio na Europa no início da década de setenta, Helena Ignez iniciou uma longa viagem interior, de autoconhecimento. Afastou-se das atividades no cinema e dedicou-se, durante 11 anos, à maternidade, ao teatro e ao estudo de culturas orientais. Usava permanentemente sári e tila, o ponto vermelho no centro da testa das mulheres indianas, que tem, entre outras, a finalidade de desviar o olhar masculino. Estudou religiões comparadas, foi hare krishna e se tornou mestra e praticante de Tai Chi Chuan, arte marcial a qual se dedica até hoje. Nas entrevistas realizadas para esta pesquisa informa que o que mais a fascinava nesta fase, em que deixou de ser Helena Ignez e passou a se chamar *Lila Van*, era o êxtase, “uma coisa imensamente pessoal, apenas para mim mesma, que somente eu poderia acioná-la”. Afirma ter trazido, desta experiência íntima profunda, a especial contribuição da “força do olhar” ao retomar sua carreira como atriz, no cinema, em 1986. (IGNEZ, 2018)

⁴ Os depoimentos destacados da atriz e diretora Helena Ignez, que dão corpo ao relato autobiográfico, são extratos de entrevistas inéditas, realizadas em abril e maio de 2018, exclusivamente para esta pesquisa e para o filme documentário intitulado *A Mulher de Luz Própria*, dirigido por Sinai Sganzerla, uma de suas filhas.

feminino: ele chamava uma das netas de ‘Neto’, porque ela era lésbica. Sempre muito gracioso com estas coisas todas. (IGNEZ, 2018)

A educação liberal render-lhe –ia também, desde muito cedo, alguns incômodos. Sua tendência para a transgressão aos costumes, ainda algo inconsciente, já provocava reações intempestivas ao seu redor. Era uma menina diferente, observada pela sociedade familiar à época como um tanto perigosa. Nem sempre as famílias gostavam que suas filhas fossem suas amigas, pois poderiam ser influenciadas, de alguma maneira. Helena menciona que não compreendia por que, de uma hora para outra, as mães de algumas de suas amigas as proibiam de estar com ela.

Naquele momento, entre 1940 e 1950, a cidade de Salvador era atravessada por uma onda de transformações, ancorada no crescimento exponencial da população urbana. A atividade econômica no estado explodiu com a descoberta de petróleo pela primeira vez em território nacional. A Bahia chegou a responder, sozinha, pelo abastecimento de 25% do total da demanda do país. Expandiram-se as camadas assalariadas de renda média e alta. Essa expansão trouxe, também, modificações à vida cultural da cidade. Com a chegada da modernidade, o ritmo de vida das pessoas e os espaços de circulação se alteraram vertiginosamente, como que espelhando a velocidade do mundo industrial pós-guerra, onde todos os soteropolitanos, ou pelo menos os mais abastados, desejavam estar. Lages, terraços, marquises, pilotis, pequenas colunas de ferro e cobogós deram o tom nas novidades arquitetônicas. Grandes obras modificaram a paisagem viária e cultural. Na primeira rua do Brasil⁵, a Rua Chile, ocorriam os mais variados acontecimentos sociais da cidade. As pastelarias finas *Peres*, *Alameda* e *Triunfo* eram muito frequentadas. Namorados se encontravam na loja *Sloper* e grupos se reuniam para conversar no *Café das Meninas* ou para andar de escada rolante, a primeira da cidade, inaugurada já no final da década de cinquenta, na loja *Duas Américas*. Sua casa de chá, *A Baiana*, também era palco de atividades sociais (RUBIM; COUTINHO; ALCÂNTARA, 1990, P. 31: 38). Apesar do cenário de transformações modernizantes na paisagem urbana, no âmbito dos costumes, a população da capital do estado da Bahia reproduzia, ainda, hábitos não tão

⁵ Criada em 1549 por Tomé de Souza, primeiro governador-geral do Brasil, a Rua Direita dos Mercadores tornou-se Rua Chile em 1902.

modernos assim. Helena informa sobre a permanência do conservadorismo entre os jovens bem-nascidos da cidade. Relata que, diante de seu comportamento pouco usual para uma moça branca e de classe média, alguns rapazes da chamada alta sociedade baiana emitem, entre eles, opiniões sobre ela não ser de fato ‘bonita’, mas sim apenas ‘interessante’. Sua leitura, particular e atual, sobre essa percepção masculina, ainda nos anos 50, revela um pouco do que a beleza feminina, ainda hoje, significa para o mundo dos homens:

(...) de alguma maneira, eles queriam diminuir esta palavra ‘bonita’, não queriam que encaixasse naquela pessoa, que já era de esquerda. Sabiam que era contra eles, não há a menor dúvida, já estava claro. (IGNEZ, 2018)

Ao que parece, a palavra ‘bonita’ não combinava muito bem com a palavra ‘livre’. Em uma ocasião, quase foi impedida, sem que soubesse exatamente por que, sua entrada no Yacht Clube da Bahia⁶, onde costumava ir para nadar e velejar com amigos. A situação somente foi contornada pela intervenção de uma outra mulher, talvez não por acaso, estrangeira. Uma consulesa, então residente na Bahia, a fez entrar consigo, acompanhando-a. Pisaram, então, o solo sagrado do *high society* baiano juntas, ambas estranhas, em irreduzível exterioridade (DG, 2011, vol. 5, p. 12,13), aos costumes provincianos da elite soteropolitana. Helena rememora que, para a geração de mulheres de sua juventude, nos anos 50, a repressão ao prazer feminino é um dado de realidade muito forte. O prazer da mulher não pode sequer existir, muito menos ser afirmado ou celebrado. Precisa, incluso, ser amputado:

A repressão dentro da sociedade baiana não era só ao prazer. Só em você dançar em uma festa, ser feliz, rebolar, já era um escândalo. (...) É porque a mulher que sente prazer é puta. Mas isso está na mente, entranhado. O próprio machismo de 3.000 anos, que corta o clitóris para isso, para não sentir prazer. Então, o prazer feminino é, talvez, o mais vigiado possível, muito vigiado, para que não exista. Todas as famílias são assim. (IGNEZ, 2018)

No entanto, ela habitava um corpo que insistia em deslizar prazeirosamente pela cidade. Nisso, diferentemente de outras jovens de sua época, era apoiada por sua família. E eles eram criticados por isso, diziam que seu pai, então gerente da

⁶ Tradicional clube náutico, fundado por velejadores em 1935, cujos eventos sociais eram frequentados pela elite soteropolitana.

agência do Banco de Londres em Salvador, “era americanizado” e criava a filha com liberdade excessiva. Ela saía à noite, “aprontava” e não era castigada, jamais apanhou dos pais. Afirma que não havia “este clima pesado” em sua casa.

Em outro episódio, relata ter ouvido de um dos muitos jovens que a cortejavam, ou mesmo afirmavam que a namoravam, sem que sequer se lembrasse quem eram, em tom de crítica, que ela teria “muita vontade de aparecer”. Ao que, hoje, também sobrepõe suas reflexões:

(...) já querendo a invisibilidade da mulher, não é? A vontade de aparecer é algo absolutamente saudável. De todos os seres humanos, mesmo as mulheres brancas e negras. Ali eram as mulheres. Ali, a **minha presença causava o mesmo mal-estar que uma negra** [grifo meu]. Mas, negros não havia lá [no Yacht Clube da Bahia], era ainda pior. Então, eu estava realmente no cú do mundo. Realmente, o cú do mundo era Salvador na minha adolescência. Acho que para sair disso, para existir, eu tive que virar eu mesma, não havia como. E, mesmo assim, fui em frente, fui em frente, fui em frente. (IGNEZ, 2018)

“Aparecer”, para ela, era existir criativamente. Anos depois, John Lennon, junto com Yoko Ono, uma de suas referências em performance no período do exílio londrino⁷, comporiam uma canção em torno desta mesma afirmação sobre a semelhança entre mulheres e negros⁸. Em entrevista concedida para esta pesquisa, Nonato Freire⁹, amigo de Helena Iñez durante a juventude, afirma que ela se destacava não apenas por seu comportamento pouco usual, mas também por ser, além de livre, “branca e loira” numa cidade cuja população era majoritariamente

⁷ Em 1970, logo após as filmagens dos longas-metragens realizados em agenciamento com os diretores Rogério Sganzerla e Júlio Bressane na produtora fictícia Belair, Helena Iñez deixou o Brasil em direção a Londres onde conheceu o trabalho de performance realizado pela artista Yoko Ono (ver microplatô SEQ 18 - INT / DIA - BELAIR – CINEMA DE GUERRILHA / COPACABANA - PARIS - LONDRES / 1969 – 1970).

⁸ Polêmica por, ainda que metaforicamente, equiparar o sofrimento de uma mulher branca ao das pessoas pretas escravizadas, e por, atualmente, certos usos da expressão ‘nigger’ serem considerados preconceituosos, ofensivos ou pejorativos, a frase “A mulher é o negro do mundo” é atribuída a Yoko Ono e dá nome à uma canção composta em parceria com John Lennon, no álbum *Some Time in New York City*, de 1972.

⁹ Amigo de Helena Iñez nos anos 50, Nonato Freire era ator e ator e, nos últimos anos, coordenador executivo de produção da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Entre seus projetos mais estimados estava o CineCult, onde os funcionários da Secretaria assistiam, uma vez por semana, a curtas nacionais e internacionais. Participou dos longas-metragens *Caveira my friend*, *Nem Tudo é Verdade*, *Cidade Baixa* e do curta *Doido Lelé*. Foi entrevistado para esta pesquisa em maio de 2017. Faleceu durante a conclusão desta dissertação, em 11 de março de 2019.

negra. O ator e diretor Harildo Deda¹⁰, diz que ela não andava, mas “flutuava” pelos ambientes que frequentavam.

Referindo-se ao machismo da sociedade baiana, nos anos 50, Helena qualifica uma característica interessante de Salvador naquela época.

É uma coisa tão repelente o machismo, ela é horrorosa, é um pensamento humano tenebroso, que aniquilou uma grande parte da humanidade, que são as mulheres, e o feminino também, e outros do gênero, como os homossexuais. Foi terrível, absolutamente terrível. (...) Agora, Salvador era mais bárbara e tinha a influência de uma **outra sociedade** também ali dentro [grifo meu]. Então, esse preconceito, se ele existia dentro de uma classe social para defender a moral dos homens e a objetificação das mulheres, por outro lado, ela era penetrada por este pensamento anárquico. E pelo próprio candomblé, porque as mulheres é que mandam mesmo no candomblé. É um matriarcado fantástico e existem inúmeros gays, pais de santo. Essa influência negra e de uma outra religião, mexia muito com Salvador. Então, a coisa era diferente, mas era gostosa. (IGNEZ, 2018)

A outra sociedade, que penetrava a cidade da Bahia, era negra, matriarcal e acolhia homossexuais. Ela ‘flutuava’ com desenvoltura entre ambas, deslizando com seu corpo branco e livre. Frequentava as chamadas altas rodas, mas mantinha um olhar crítico em relação a elas, lastreado por uma maior aceitação das diferenças, aprendida em casa, amorosamente, com seus pais. Como informa Paulinho Lima, produtor cultural baiano, contemporâneo e amigo de Helena Ignez, nas camadas médias, majoritariamente heterossexuais, o sexo entre homens era, como talvez ainda hoje o seja considerado normal, desde que eles fossem apenas ativos: penetrassem, fossem chupados e não beijassem. Os homens ativos eram, incluso, considerados “machos mais completos”, porque praticavam sexo também com os homossexuais. Apenas os passivos eram considerados pervertidos. Nos ambientes pelos quais circulavam “havia uma minoria que se comportava diferente, se bem que com total discrição. Todos sabiam de tudo, mas nada podia ser explícito” (LIMA, 2016, p. 92). O medo de encarar a verdade, enfrentar amigos e familiares, ser desclassificado, vítima de piadas ou de viver encurralado no gueto a que ficavam restritos os homossexuais assumidos, impunha segredo absoluto ao comportamento homoafetivo, em público. Por sua

¹⁰ Ator, diretor e professor aposentado da Escola de Teatro da UFBA, Harildo Déda realizou cerca de 70 peças como ator e mais de 20 espetáculos como diretor. Na TV atuou em séries como *O Pagador de Promessas*, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, *Carga Pesada*, e no cinema participou de *Tieta do Agreste*, *Central do Brasil* e *Cidade Baixa*. Foi entrevistado para esta pesquisa em maio de 2017.

postura aberta em relação à sexualidade dos amigos, Helena foi, então, se tornando próxima e admirada, também, pelos gays, declarados ou não, de Salvador que, em retribuição, acolhiam seu comportamento social, muito diverso do das demais meninas da cidade. Neste contexto, emerge sua primeira qualificação como musa: a musa gay da Roma Negra nos anos 50.

SEQ 02 - INT / NOITE – MICROPLATÔS - CORPOS NÚMEROS - HISTÓRIA CONTINGENTE / 2019

Já nesta primeira aproximação com uma das muitas faces de Helena Ignez distingue-se, suavemente, um traço na direção da possibilidade de coescrever, junto com ela e, também, em diálogo musical com conceitos cantados por Deleuze-Guattari na obra *Mil platôs*, parte de sua própria trajetória, desenhando microplatôs. Pequenas zonas de intensidade contínua, que se intercomunicam, assumindo uma perspectiva biográfica de história contingente, em que observam-se codificações, sobrecodificações e descodificações primitivas, despóticas e capitalistas (DG, 2011, vol. 1 p. 10, 11), como as percebidas em seu seio familiar, nas suas relações com a sociedade invisível da negritude soteropolitana e com as classes mais abastadas da cidade em que viveu sua juventude.

As membranas que delimitam os agenciamentos em cada microplatô são fronteiras fluidas, em fluxo contínuo, que envolvem uma tribo pouco numerosa, constituída de corpos-números verdadeiramente numerantes, porque independentes, autônomos. Isto ocorre no sentido de estarem em referência apenas aos próprios corpos que os portam em movimento, devindo sujeitos, e não estando em referência indiciática, métrica ou organizacional com nada além de seu próprio deslocamento no espaço que ocupam. Corpos-números heterogêneos, mas agenciados em bando, onde um feminino irredento, branquitude e negritude, matriarcado e homoafetividade articulam-se entre si e escrevem uma espécie de outra geodesia, secreta porque distribuída sub-repticiamente pelo território, dotada um “espírito de corpo” insubordinado e em oposição, logística e estratégica, ao enquadramento espaço temporal da conservadora e heteronormativa Salvador dos anos 50. (DG, 2011, vol. 5 p. 68:72)

Aqui proposta está, portanto, a visualização de aspectos de uma vida, atravessada por muitas outras, em microplatôs intitulados tal qual sequências de um roteiro cinematográfico, como terreno de descrição e análise, parcial e diagonal, de alguns dos microcampos políticos que a trajetória da autora Helena Ignez tange, considerando-os como multiplicidades em si mesmos, sem o intuito colocá-los em oposição entre si.

A primeira tribo do primeiro microplatô se constitui na infância e na juventude da atriz que ancora parte do objeto desta investigação. Especificamente, em como ela própria vocaliza e localiza sua exterioridade e sua irredutibilidade (DG, 2011, vol. 5, p. 12, 13) em relação aos padrões comportamentais familiares e sociais consensuais em Salvador, nos anos 40 e 50. Ela se territorializa na família, se desterritorializa no espaço público, que tenta capturar parcialmente sua força, e se reterritorializa na família (DG, 2011, vol. 5, p. 238, 239, 240), ainda que de forma diversa à anterior, ao atribuir, em 2018, a gênese de sua busca pela liberdade de existir criativamente aos primeiros mestres, os pais. No entanto, sua memória do afeto em ação livre (DG, 2011, vol. 5, p. 80) não vem apenas da relação parental, mas também da intersecção de sua família com uma outra sociedade que atravessava, de maneira imperceptível, a vida das camadas médias de Salvador, hegemonicamente constituídas por pessoas brancas e heterossexuais. Num universo populacional composto majoritariamente por descendentes de pessoas pretas escravizadas, marcado, também, pela centralidade da família na figura feminina e por uma relação menos hostil à homoafetividade, essa outra sociedade representava o invisível, uma espécie de segredo (DG, 2011, vol. 5, p. 13) que se revelou para ela, inoculando, muito precocemente, na consistência de seu caminho, o incurável vírus guerreiro que a acompanha ainda. O agenciamento dos afetos em ação livre entre sua vida, a sociedade secreta soteropolitana e a liberalidade de sua família talvez a tenham imunizado, ao menos parcialmente, ao incitá-la a conjurar contra a grossa lente de regras fixas e pré-determinadas, utilizada pelo senso comum da classe média para (não) enxergar além dos limites territoriais e comportamentais por ele estabelecidos.

Talvez, também por isso, seus amigos lembrem-se dela ‘flutuando, branca e loira, pela cidade’. A qualificação implícita na escolha do verbo para identificar seu deslocamento, tanto por Nonato Freire, quanto por Harildo Deda¹¹, pode não ser apenas casual. Dela poderia se aproximar o sentido de fluxo em *perpetuum mobile* (DG, 2011, vol. 5, p.80) que qualifica, também, a velocidade intensiva da máquina de guerra e se contrapõe ao movimento extensivo aparelho de Estado: “o modelo hidráulico da ciência nômade e da máquina de guerra consiste em se

¹¹Nonato Freire e Harildo Déda são contemporâneos de juventude de Helena Ignez e foram entrevistados para esta pesquisa. Ambos se referiram a Helena desta mesma forma, em locais e datas distintas.

expandir por turbulência num espaço liso, em produzir movimento que tome o espaço e afete simultaneamente todos os seus pontos, ao invés de ser tomado por ele como no movimento local, que vai de tal ponto a tal outro.” (DG, 2011, vol. 5, p. 29). Helena escapava às tentativas de direcionamento do trajeto de seus fluxos pela cidade e ainda encharcava a todos com as ondas de suas marés cheias e vazantes. Sua potência se atualizaria, ganharia mais muitos corpos em acoplamento para agenciamento de novos fluxos, com sua aproximação das atividades artísticas desenvolvidas nas escolas de Teatro, Música e Dança da Universidade Federal da Bahia, criadas na gestão do reitor Edgard Santos¹². A Escola de Teatro, corpo numérico especial, distinto, composto também por corpos provenientes de linhagens heterogêneas (DG, 2011, vol. 5 p. 72, 73), era dirigida pelo cenógrafo pernambucano Martim Gonçalves¹³, com quem Ignez estabeleceu novo acoplamento que se estenderia para fora do território baiano.

¹² Ver microplatô SEQ 03 - EXT / DIA - UFBA / ESCOLAS DE ARTES - SALVADOR / 1946 – 1961 e SEQ 06 – EXT / NOITE - ESCOLA DE TEATRO – FORMAÇÃO EM TURBILHÃO / 1956 – 1961.

¹³ Ver microplatô SEQ 5 - INT/NOITE – MARTIM GONÇALVES – PERNAMBUCANO COSMOPOLITA / 1936 – 1961.

SEQ 03 - EXT / DIA - UFBA / ESCOLAS DE ARTES - SALVADOR / 1946 – 1961

A sorveteria *A Cubana* era ponto obrigatório de passagem para as pessoas que visitavam o elevador Lacerda¹⁴ e abrigava, então, encontros da inteligência baiana. *A Cubana* somente encerrava suas atividades à meia-noite, quando os artistas, intelectuais e boêmios se dirigiam para o *Cabaré Tabaris* ou para o restaurante e bar *Cacique*. Ao lado da livraria *Civilização Brasileira*, a *Gruta de Lurdes*, conhecida como *Café de Bernadete*, também abrigava discussões e encontros da intelectualidade soteropolitana (RUBIM; COUTINHO; ALCÂNTARA, 1990, p. 31:38). O *Bar Brasil*, na Praça da Sé, o *Bar do Maciel* e o *Mercado Sete Portas*, no caminho para a Baixa do Sapateiro, eram pontos certos para encontrar estudantes secundaristas e universitários, que transitavam em longas caminhadas, regadas por conversas intermináveis. Boemia e vida cultural passeavam de mãos dadas na região central de Salvador. Entre o centro e o bairro dos Barris, onde morava a família Mello e Silva, o bar, restaurante e boate *Anjo Azul*, inaugurado em 1949 na Rua do Cabeça, próxima ao Largo Dois de Julho, funcionava como ponto de encontro noturno de toda uma geração de escritores, músicos e artistas. Por suas rodas de conversa, em noites intensas e agitadas, circulava, também, o advogado e crítico de cinema Walter da Silveira, diretor de um dos marcos da cultura soteropolitana da época, o Clube de Cinema da Bahia¹⁵. Criado em 1950, tornou-se um dos mais importantes cineclubes do país, onde eram exibidos filmes dos expoentes do cinema mundial de todos os tempos e, ainda, promovidos encontros com conferencistas como Alberto

¹⁴ Inaugurado em 1873, é um dos mais importantes pontos turísticos da cidade de Salvador. Liga a Cidade Baixa à Cidade Alta e é considerado um dos primeiros elevadores urbanos do mundo.

¹⁵ Filiado ao Partido Comunista, o crítico de cinema, ensaísta e militante Walter Raulino da Silveira, advogou para operários, sindicatos e pessoas economicamente desfavorecidas. As sessões do Clube de Cinema da Bahia ocorriam aos sábados, às 10 horas da manhã, onde eram projetadas cópias obtidas, na maioria das vezes, junto a cinematecas estrangeiras. Antes de cada exibição, Walter da Silveira apresentava o filme, quase sempre trajando terno escuro e gravata, mesmo nas manhãs tropicais de Salvador. A sede do Clube de Cinema da Bahia, um espaço cedido pelo exibidor Francisco Phiton, era o Cinema Guarany (atual Espaço Itaú de Cinema – Glauber Rocha).

Cavalcanti¹⁶, Vinícius de Moraes¹⁷ e Alex Vianny¹⁸ (RUBIM; COUTINHO; ALCÂNTARA, 1990, p. 31: 38).

Fundada por Anísio Teixeira, secretário de educação do estado durante a segunda metade dos anos 40, a Escola Parque e o já tradicional Colégio Estadual da Bahia seção Central, eram exemplos de educação pública de excelência. Neste último, as *Jogralescas* fizeram sucesso em meados da década de 50. Inspirados por um dos discos do grupo *Jograis de São Paulo*¹⁹ e estimulados por Rui Simões, professor de filosofia, um grupo de discentes resolveu criar, em Salvador, uma experiência semelhante, porém diferente. O então adolescente Glauber Rocha²⁰, aluno do Colégio Central, havia lido em uma entrevista com o ator Paulo Autran que “poesia não se declamava, se dizia” (MOTTA, 2011, p. 79). Movido por este novo axioma propôs encenarem poemas como um espetáculo teatral, com cenários, figurinos e uma total novidade: mulheres no elenco, entre elas, Anecy Rocha, sua irmã. O nome *Jogralescas* decorreu desta diferenciação do grupo paulista que os inspirou, formado exclusivamente por homens.

Anos antes das jogralesas e dos jograis tomarem a cena soteropolitana a partir do Colégio Central, a criação da Universidade da Bahia / UBa, em abril de 1946, sob os auspícios desenvolvimentistas do pós-guerra, já fertilizava o terreno para o fortalecimento de um ciclo virtuoso na educação e na cultura baianas. A partir de meados da década de cinquenta, o médico-cirurgião Edgard Santos, primeiro

¹⁶ Entre as décadas de vinte e quarenta o cineasta Alberto Cavalcanti trabalhou como produtor, diretor e cenógrafo em filmes de vários países europeus, França, Inglaterra, Itália, Alemanha, Áustria e Israel. No Brasil, nos anos 50, roteirizou e produziu os filmes *Caiçara* e *Terra é sempre Terra*, na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, e dirigiu *Simão, o Caolho*, *O Canto do Mar* e *Mulher de Verdade*.

¹⁷ Um dos poetas mais populares do país, Vinícius de Moraes também era cinéfilo. Escreveu críticas e artigos sobre o assunto em jornais. Foi produtor, roteirista, delegado e presidente de festivais nacionais e internacionais de cinema e autor de trilhas sonoras.

¹⁸ Alex Viany escreveu críticas e artigos sobre cinema para a revista *O Cruzeiro*, durante o tempo em que morou nos Estados Unidos. De volta ao Brasil, desenvolveu, junto com Vinícius de Moraes a revista *Filme* e colaborou em diversos periódicos como *A Cena Muda*, *Revista do Globo* e *Correio da Manhã*. Manteve, também, um programa semanal, na rádio MEC.

¹⁹ Grupo criado em São Paulo, pelo ator, diretor e poeta Ruy Affonso Machado, em 1955, em homenagem ao poeta Fernando Pessoa. Seus recitais fizeram certo sucesso e foram muito elogiados pela imprensa por resgatar a intenção dos jograis medievais de levar poesia ao povo. Composto exclusivamente por homens, à exceção de uma temporada em que foram acompanhados pela então jovem cantora representante da cultura caipira, Inezita Barroso.

²⁰ Ver microplatos SEQ 04 – EXT/DIA - ESCOLA DE TEATRO - GLAUBELENA - 1957 - 1959; SEQ 07 - EXT/DIA - O VULCÃO GLAUBER ROCHA - PÁTIO - CASAMENTO / 1954 - 1961; SEQ 08 - INT/NOITE - PROVINCIANISMO X MÁQUINA DE GUERRA - APROPRIAÇÃO / 1961 - 1962.

reitor da Universidade, pôs em prática, administrativamente, uma visão política que enxergava e conferia centralidade à cultura no processo de desenvolvimento socioeconômico da provinciana sociedade baiana, provocando um importante reordenamento tanto no âmbito cultural quanto nos espaços de poder da elite na capital (SANTANA, 2011, p. 36). Para liderar a missão, trouxe para a Bahia artistas estrangeiros residentes ou já naturalizados brasileiros, talvez não por coincidência, todos fugitivos de ditaduras nazifascistas em seus países e ligados a vanguardas estéticas internacionais. Entre eles, apenas um brasileiro, também com formação artística no exterior. A despeito do nacionalismo reinante na música à época, o reitor convidou o alemão naturalizado Hans Joachim Koellreutter, músico de linhagem atonal e dodecafônica, para o I Seminário Internacional de Música de Salvador, em 1954, embrião da unidade de ensino superior de música na Universidade, que a essa altura, já federalizada, passara a se chamar Universidade Federal da Bahia / UFBA. Em setembro de 1955, também a convite de Edgard, o pernambucano Martim Gonçalves, chegou a Salvador para ministrar conferências sobre o Teatro Moderno (SANTANA, 2011, p. 81). No ano seguinte, passou a dirigir a primeira Escola de Teatro de nível superior do país. Também em 1956, a polonesa Yanka Rudska estava à frente da então nascente Escola de Dança da Universidade. Junto com Agostinho da Silva, português, idealizador e primeiro diretor do Centro de Estudos Africanos e Orientais, e com a italiana Lina Bo Bardi, que veio à capital a convite do governador Juracy Magalhães, para criar e dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia, extrauniversitário, mas em intenso diálogo com o ambiente acadêmico, completavam o time que sacudiu para sempre a poeira do tapete da adormecida Salvador, com ecos em todo território nacional, que se fazem ouvir até a atualidade. A vida universitária era intimamente imbricada com a vida artística, intelectual e boêmia da cidade, o que favoreceu o fortalecimento de uma “cultura pública”, pela qual deslizavam os estrangeiros e suas ideias inovadoras, os jovens alunos, intelectuais, jornalistas, escritores, a elite e o “mundo paralelo negromestiço” que habitava Salvador e era sistematicamente invisibilizado, até então. (RISÉRIO, 1995, p. 55). A transformação da cena cultural empreendida pela criação das escolas de artes na UFBA, dirigida por Edgard Santos, e sua interação com o Museu de Arte Moderna da Bahia / Mamb, sob o comando de Lina Bo Bardi, poderia ser comparada metaforicamente à

movimentação de placas tectônicas sociais e, como se sabe, foi um dos pilares para o surgimento do Cinema Novo e da Tropicália.

SEQ 04 - EXT / DIA - ESCOLA DE TEATRO - GLAUBELENA²¹ /1957 – 1959

Em 1957, a jovem e bela Helena Ignez era indicada para concorrer ao prêmio *Glamour Girl*, concurso de beleza que não contava com desfiles em trajes de maiô, e se preparava para dois vestibulares: Direito e Teatro. Ingressaria em ambos no ano seguinte, mas sua vocação para as artes a levaria a consagrar dedicação exclusiva às aulas da Escola de Teatro.

(...) o começo, em Salvador, nesse momento em que existia realmente um movimento histórico de grande importância, que trouxe muita gente para o cenário nacional, trouxe os músicos, Caetano, Betânia. O Caetano escreve que a Betânia foi despertada para fazer arte através uma peça de teatro que ela me assistiu fazendo, que tinha uma frase que eu dizia: ‘eu sou a romã’²². Ela repetia essa frase, quer dizer, ela se interessou por essa coisa misteriosa, que é a arte, através de um trabalho de teatro de uma outra menina, porque a Betânia tinha, nesse período, 15 anos²³ e eu tinha 18. Foi todo mundo nessa época, nesse período histórico importante para mim. Não só para mim, mas para toda uma geração que surgiu: o Glauber, o Caetano, o Gil, o Othon Bastos, [Antônio] Pitanga, grandes artistas. Pitanga surgiu de um meio totalmente popular, foi um momento extraordinário de Salvador e esse foi meu primeiro momento histórico importante. (IGNEZ, 2018)

Em 14 de março de 1958, um dos seus primeiros dias de aula na faculdade, Ignez assistiu ao protesto que um dos integrantes da comissão julgadora do concurso de declamação realizou após a apresentação do poema *Navio Negreiro*, de Castro Alves. O jurado subiu no palco trajando uma capa de chuva de gabardine em pleno trópico, com o intuito de impedir que “Castro Alves fosse ridicularizado, seus versos ditos daquela maneira ultrajante, era um assassinato poético.” (MOTTA, 2011, p. 140). Em tom grandiloquente e com voz gravíssima, o declamador dizia receber o espírito de Castro Alves, ao proferir os versos do

²¹Título de poema de Paulo Gil Soares, citado no convite de casamento de Helena Ignez e Glauber Rocha.

²²Caetano Veloso menciona o episódio em sua autobiografia (VELOSO, 2008, p. 56 - edição de bolso)

²³Segundo Caetano Veloso, no prefácio de *Avant-Garde na Bahia* (RISÉRIO, 1995, p. 9, 10), no qual ressalva sua discordância sobre o tratamento conferido a Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro da UFBA, pelo autor no livro, Maria Betânia se mudou, junto com ele, de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, onde morava com sua família, para a capital, a contragosto e com 13 anos. Teria sido mesmo, segundo o irmão, “conquistada” por Salvador através das atividades desenvolvidas nas escolas de artes da Universidade Federal e no Museu de Arte Moderna da Bahia.

poema. No entanto, encontrou adversário de alma mística à altura no jurado que, nascido no mesmo dia do poeta, considerava-se sua própria reencarnação. Se durante a declamação afetada Helena segurava o riso, diante do protesto veemente, encantou-se. Pela primeira vez, com cumplicidade intelectual, cruzaram-se os olhos de Helena Ignez e Glauber Rocha. Rocha e Alves aniversariavam justamente naquele 14 de março. Do alto de seus recém-completos 18 anos, ele contemplava na plateia a bela moça que o aplaudia, com entusiasmo. Era sua vizinha na Rua General Labut, no bairro dos Barris. Sua mãe, Lucia Rocha, mantinha uma pensão no número quatorze. A família Rocha morava em um sobrado, do outro lado da rua, de número quinze. Helena morava com os pais, quase em frente à pensão, no número cinco. Durante o baile dos calouros, depois da infrutífera tentativa de aproximação amorosa empreendida por seu amigo e admirador João Ubaldo Ribeiro, Helena e Glauber dançaram juntos, até o fim da festa. Em um ano, namoraram, noivaram e casaram-se.

Uma agitação emocional [não era política]. Na Escola de Teatro, não. Se estudava e era uma coisa de aprender mesmo, dedicar-se ao teatro, à história do teatro, às técnicas. Era gostosa a Escola de Teatro. E Glauber era ouvinte. Ele frequentava muito as aulas e também era ator. Ele tinha feito a *Jogralasca*. Teve isso, assim, de um encontro que, em qualquer momento que acontecesse, ia dar naquilo mesmo. (IGNEZ, 2018).

SEQ 05 – INT/ NOITE - MARTIM GONÇALVES - PERNAMBUCANO COSMOPOLITA / 1936 – 1961

A agitação emocional, além dos hormônios em ebulição da juventude, era também promovida por outro ‘Eros’: Martim Gonçalves, o diretor da Escola de Teatro, ou ainda Eros Martins Gonçalves, seu nome de batismo. No retorno ao Rio de Janeiro, após o período londrino de formação, Gonçalves dirigia espetáculos em que “fundia teatro, música e poesia” e, em torno deles, citava T. S. Elliot: “Toda grande poesia é dramática e as maiores obras de teatro foram escritas em versos.” (SANTANA, 2011, p. 79). É o que informa Jussara Santana, que recuperou, em sua tese de doutoramento, a produtiva, polêmica e, por vezes, negligenciada ou mal compreendida passagem de Martim Gonçalves pela Bahia, no período em que fundou e dirigiu a Escola de Teatro, de 1955 a 1961. Antes de ser convidado para a empreitada, havia visitado Salvador junto com seu grupo dedicado a ministrar cursos de teatro de bonecos, e deixado excelente impressão, em 1947, quando a Universidade da Bahia ainda se preparava para festejar seu primeiro aniversário, já com Edgard Santos à sua frente. Anísio Teixeira, então, secretário de educação implementava uma profunda modernização na área. (SANTANA, 2011, p. 82).

Pernambucano, de família fortemente ligada às artes, Martim Gonçalves ouvira, desde criança, forte chamado vocacional para o teatro e o cinema, ao ponto de ser apelidado por ‘cinemaníaco’ em sua família. Em decorrência do excelente desempenho escolar e de sua obediência aos padrões educacionais desejados e perseguidos por seus pais, tornou-se médico, psiquiatra. Chegou a unir as vocações ao desenvolver atividades artísticas com internos do Hospital de Alienados, no Recife, onde estagiou durante a faculdade. (SANTANA, 2011, p. 44). Ao concluir o curso de medicina, considerou também encerrado seu dever familiar e mudou-se para o Rio de Janeiro, instalando-se Santa Teresa, bairro boêmio, reduto de artistas. A partir de 1941, passou a viver dentro da cena intelectual carioca, tornando-se amigo de Paschoal Carlos Magno²⁴ e, também, frequentador da casa do escritor, poeta e crítico mineiro Aníbal Machado, pai de

²⁴ O ator, diretor, autor, crítico e produtor cultural Paschoal Carlos Magno fundou o Teatro Universitário Brasileiro, inspirado nos teatros estudantis europeus e, mais tarde, o Teatro Duse, uma sala de espetáculos com 100 lugares em sua casa no bairro de Santa Teresa, onde a classe artística carioca se reunia.

Maria Clara Machado²⁵, com quem fundaria o grupo O Tablado, anos depois. Iniciou suas atividades como artista plástico, mas, após receber um prêmio no concurso promovido pela companhia Dulcina de Moraes, para elaboração dos cenários do espetáculo *Bodas de Sangue*, em texto de Federico Garcia Lorca, faria sua primeira incursão no teatro, como cenógrafo. Após o prêmio, obteve uma bolsa de estudos, concedida pelo Conselho Britânico, e viajou à Inglaterra, durante a segunda guerra mundial, sem o conhecimento de sua família, que somente teria notícia da empreitada após seu desembarque no Reino Unido. Ia estudar cenografia e história do traje com Wladimir Polunin na Slade School of Fine Art²⁶, cujas atividades haviam sido transferidas para Oxford, onde Polunin lecionava também, no Ruskin College of Drawing, após um bombardeio interditar a sede da Slade School em Londres. Passou a criar cenários teatrais e entrou em contato com montagens itinerantes, feitas ao ar livre, em meio à guerra. Ao final do curso, voltou a Londres, quando teve a oportunidade de acompanhar os bastidores da Companhia Old Vic²⁷, uma das mais importantes do tradicional teatro inglês, como estagiário. Tomou parte das intensas atividades artísticas que passaram a movimentar a capital britânica no período pós-guerra, onde manteve um ateliê, em seu apartamento. Participou, como artista plástico, de exposições coletivas e individuais e voltou ao Brasil em 1946, após visitar Portugal, Espanha e França. Desenvolveu, nos dez anos seguintes, intensa atividade teatral, entre montagens e cursos, no Rio, em São Paulo, no Recife e em Salvador, com destaque para suas atividades no teatro de marionetes. Em 1949, partiu para nova empreitada no exterior, desta vez na França, em Paris, onde estudou cinema no Institut de Hautes Etudes Cinématographiques / IDHEC²⁸, admitido por concurso público, com bolsa de estudos concedida pelo governo francês. Voltou ao Brasil

²⁵ Maria Clara Machado, escritora, dramaturga e autora de peças infantis, acompanhou Martim Gonçalves em viagem a Paris, durante sua permanência no IDHEC – Institut de Hautes Etudes Cinématographiques.

²⁶ Faculdade de Belas Artes da University College of London – UCL.

²⁷ Companhia baseada em um teatro construído em 1818, próximo à estação de Waterloo, e onde, à época, atuava o jovem ator Laurence Olivier.

²⁸ Escola de cinema francesa, sediada em Paris, fundada em 1947, por onde passaram cineastas notáveis, de diferentes nacionalidades. Atualmente faz parte da École nationale supérieure des métiers de l'image et du son.

em 1950 e foi trabalhar na Companhia Cinematográfica Vera Cruz²⁹, em São Bernardo do Campo, a convite de Alberto Cavalcanti, cineasta de origem pernambucana, também cosmopolita, com quem havia convivido intensamente em Londres. Acompanhou Cavalcanti quando este, ao se desentender com os proprietários da Vera Cruz, pediu demissão da companhia. De volta ao Rio de Janeiro, criou, em 1951, junto com Maria Clara Machado, O Tablado, então um grupo de amadores dedicado à pesquisa e montagem de textos teatrais do repertório internacional. Martim dirigiria a primeira peça do grupo, *O Moço Bom e Obediente*, de Betty Barr e Gould Stevens. Depois de encenar *A Via Sacra*, de Henri Gheón, com grande sucesso, em adros e pátios de igrejas no Estado da Guanabara, Gonçalves criaria outro grupo, semiprofissional, o Teatro do Largo, para apresentações também itinerantes, ou ao ar livre, com o objetivo de levar seu teatro de qualidade para um público mais abrangente. Após desligar-se do grupo O Tablado, em busca de uma maior profissionalização, Martim a ele ainda retornaria, em 1955, para montar o texto de Paul Claudel, *A História de Tobias e Sara*, sobre a qual informaria ao jornal *Correio da Manhã*: “Esta é uma peça severa. Para sua apresentação uni minhas experiências no teatro de marionetes à inspiração japonesa e ao expressionismo que já utilizara na (peça) *Via Sacra*, procurando realizar, com elementos plásticos, musicais e coreográficos uma tentativa de teatro total.” (SANTANA, 2011, p. 78 np).

Em 1956, passaria a dirigir a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, onde seriam reencenadas, entre 1958 e 1960, *A Via Sacra*, *O Moço Bom e Obediente* e *A História de Tobias e Sara*, as duas últimas contando com a presença de Helena Ignez no elenco.

²⁹ Estúdio de cinema fundado em 1949, contava com profissionais estrangeiros em seus quadros e pretendia conferir caráter industrial à produção cinematográfica nacional.

SEQ 06 – EXT / NOITE - ESCOLA DE TEATRO – FORMAÇÃO EM TURBILHÃO / 1956 – 1961

Estreei com [A *História de Tobias e Sara*] *Sara e Tobias*, de Paul Claudel, e essa peça influenciou Maria Betânia. Era uma menina influenciando outros meninos, como ela e Caetano, um pouco mais jovens do que eu e, ao mesmo tempo, fazendo um teatro maravilhoso, o melhor teatro que se fazia no Brasil. E também internacional, com grandes diretores e historiadores europeus e americanos, o que havia de melhor: um luxo de escola que eu quis aproveitar até quando foi possível. (IGNEZ, 2018)

A inovação promovida pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia teve dimensão de difícil descrição, porque, de fato, muito extensa.³⁰ O programa de expansão cultural da Universidade patrocinava, ainda, a ida de grupos teatrais a Salvador, para a apresentação de espetáculos. Apenas nos primeiros dois anos de existência da Escola, antes, portanto, de Helena Ignez nela ingressar, embora já frequentasse alguns dos seus eventos abertos ao público, entre 1956 e 1957, o Teatro Universitário de Minnesota, o grupo franco-brasileiro *Les Comédiens de l'Orangerie* e o grupo do Teatro de Arena, de São Paulo, encenaram, em Salvador, as peças *Midsummer's Night Dream*, de Shakespeare, *Our Town*, de Thornton Wilder, *L'Annonce Faite à Marie*, de Paul Claudel, *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, *A Margem da Vida*, de Tennessee Williams e *Marido Magro e Mulher Chata*, de Augusto Boal. Inúmeras conferências e palestras³¹ animavam, também, a vida acadêmica, sempre imbricada na vida da cidade, principalmente a

³⁰ Os cursos regulares ministrados eram Direção, Interpretação e História do Traje e Confecção e contavam, em suas ementas, com matérias de Interpretação de Cenas, Improvisação, Teoria e Prática da Dicção Cênica, Impostação de Voz, História da Cenografia e do Traje, Execução de Cenários e Confecção de Trajes e Adereços, História do Teatro, Dança para o Teatro, Rítmica e Direção Cênica. Além destes, os alunos freqüentavam, ainda, cursos intensivos como os de Confecção de Máscaras, Caracterização e Confecção de Cabeleiras, Marionetes e Fantoques, entre outros. Estes últimos eram abertos também para a freqüência de pessoas de fora da Escola, que não estivessem matriculadas nos cursos regulares. (EICHBAUER, 1991, p. 18, 19)

³¹ Alguns dos conferencistas ouvidos por alunos e frequentadores da Escola de Teatro foram George Izenour, autor americano e professor da Universidade de Yale, que teria, posteriormente, papel fundamental junto à Fundação Rockefeller na obtenção de financiamento para a expansão da Escola; Pierre Seghers, poeta e editor francês; Luiz Heitor Correia de Azevedo, brasileiro, musicólogo e etnólogo; Álvaro Júlio da Costa Pimpão, português, doutor em filologia românica pela Universidade de Coimbra; Raul de Souza da Costa e Sá, ocupante da cátedra de língua portuguesa do Colégio Estadual da Bahia seção Central; Wladimir Alves de Souza, arquiteto paraense; Thiers Martins Moreira, fluminense, escritor e professor catedrático de literatura portuguesa na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (atual UFRJ); Adrian Adolph Greenburg, figurinista em Hollywood na década de vinte e Félix Labisse, cenógrafo francês premiado. (EICHBAUER, 1991, p. 18, 19)

da elite branca, que frequentava, em seus melhores trajes, as elegantes recepções oferecidas aos visitantes. O Teatro Universitário da Bahia organizou, também nesse período, exposição sobre teatro e danças populares brasileiras, apresentada em Paris, Roma e Viena, e o I Congresso de Língua Falada no Teatro, em Salvador.³² O grupo A Barca, assim nomeado em homenagem ao *Auto da Barca do Inferno*, do português Gil Vicente, formado pelos alunos da Escola de Teatro, participou do I Congresso, promovendo um recital de poesia e teatro luso-brasileiro. (EICHBAUER, 1991, p. 18, 19, 25).

Helena Ignez entrou em cena como *Sara*, principal personagem feminino na montagem de *A História de Tobias e Sara*, em setembro de 1960. O espetáculo, com direção, trajes e iluminação assinados por Martim Gonçalves, apresentava cenografia do arquiteto escocês Norman Westwater e, para o treinamento dos atores e a composição da coreografia, contou também com a colaboração especial da então professora adjunta do departamento de Teatro da Universidade de Baylor, Juana de Laban von Varalja, bailarina e coreógrafa húngara radicada nos Estados Unidos, em passagem pela Bahia financiada pela Fundação Rockefeller. (EICHBAUER, 1991, p. 71) Antes de protagonizar esta montagem, Helena já havia atuado em outros espetáculos da Escola, em papéis menores. Em 1958, interpretou uma vizinha da família protagonista em *O Bom Moço e Obediente* e, no ano seguinte, já assinando ‘Helena Inês Rocha’, encarnou outra vez uma vizinha, a *vizinha verde*, no espetáculo *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca, com tradução de João Cabral de Mello Neto e direção de Martim Gonçalves. Este espetáculo fora encenado pela primeira vez no Brasil em 1953 pelo grupo O Tablado, com direção de Maria Clara Machado e cenários de Gonçalves (EICHBAUER, 1991, p. 52).

Ainda em 1959, Martim organizou o I Seminário Internacional de Teatro, no qual Charles McGraw, escritor, ator e diretor teatral americano; Ernst Hudepohl, pesquisador do Instituto Goethe na Alemanha; o brasileiro recém-formado em literatura comparada na Universidade de Heidelberg Leo Gilson Ribeiro; o diretor

³² Em 1956, vieram a Salvador para o I Congresso de Língua falada no Teatro os foneticistas europeus Israel Salvator Révah, diretor de estudo das cadeiras de Português e Espanhol Antigos da Escola de Altos Estudos da França; Pierre Fouché, diretor do Laboratório de Pesquisas Fonéticas da Universidade de Paris; Luiz Felipe Lindley Cintra, catedrático de Fonética da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Octavian Nandris, diretor de Estudos Fonéticos da Escola de Línguas Orientais de Paris e Alfredo Asensie, diretor do Instituto Espanhol de Portugal. (EICHBAUER, 1991, p. 18, 19, 25)

teatral radicado no Rio de Janeiro Don Luiz Escobar; Hans Joachim Koellreutter, diretor da Escola de Música e a arquiteta italiana responsável pela criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, Lina Bo Bardi realizaram conferências. Para o I Seminário, também voltaram a Salvador, em segunda visita, o cenógrafo francês Félix Labisse e George Izenour, um dos colaboradores eventuais mais frequentes de Martim, que havia, inclusive, intermediado negociações do convênio de financiamento da Escola para o biênio 1958/60, firmado com a Fundação Rockefeller³³. (SANTANA, 2011, p. 220).

Foi um período de vários convites. Mas isso foi em 59, 60. Também nesse período, eu recebi um convite do Anselmo Duarte, que estava em Salvador procurando uma atriz para substituir (...) uma das atrizes que faria a mulher do Zé do Burro. A protagonista não pode fazer na última hora e ele precisava de uma atriz, antes da Glória Menezes ter sido convidada. Ele me convidou, nesse período, para fazer [a personagem feminina que protagoniza o filme *O Pagador de Promessas*³⁴]. E eu não aceitei porque estava muito mais interessada em teatro no momento, em fazer as peças que eu estava fazendo, que realmente encheram de luz a minha vida até hoje, porque foram magníficas, foi um trabalho maravilhoso da Escola de Teatro, e não quis substituir pelo cinema, mesmo que fosse apenas por dois meses, o tempo de filmagem. (IGNEZ, 2018)

Em novembro de 1960, logo depois da montagem do espetáculo de Claudel, encarnou com destaque a ‘megera-raposa’, senhora *Vixen*, em *A Ópera de Três Tostões*, um texto do marxista Bertold Brecht com música de Kurt Weill. O espetáculo foi encenado nas ruínas do Teatro Castro Alves que estava sendo reconstruído, após o incêndio que o consumira em 1958. O público foi colocado junto ao cenário, no palco queimado. A regência ficou a cargo do maestro alemão Johannes Hoemberg que, de 1959 a 1964, dirigiu a Orquestra Sinfônica de Salvador e ensinou Teoria Musical na Escola de Música da Universidade. Lina Bo Bardi assinou a arquitetura cênica e Martim Gonçalves, a direção. A figurinista romena radcada no Brasil, Beatrice Lauder Tanaka, esposa do pintor Flávio-Shiró Tanaka, era responsável pelos trajes, trabalho pelo qual receberia o prêmio de

³³ Fundação estadunidense financiadora de atividades no exterior ligadas às áreas de saúde pública, ensino e pesquisa. Ver microplatô SEQ 09 - ESCÂNDALO - EXPULSÃO / 1961 – 1962.

³⁴ *O Pagador de Promessas*, filme baseado em uma peça do dramaturgo Dias Gomes, conquistou a Palma de Ouro, no Festival de Cinema de Cannes, em 1962, e mais de vinte outros prêmios em festivais nacionais e internacionais. Dirigido pelo ator paulista Anselmo Duarte e filmado em Salvador, foi protagonizado por Leonardo Vilar e Glória Menezes. (<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&prSearch=ID=003261&format=detailed.pft> último acesso em 22 de fevereiro de 2019)

melhor figurinista na Bienal de São Paulo, no ano seguinte. Para protagonizar o espetáculo, foi convidado o ator, diretor e professor de teatro russo radicado no Brasil, Eugênio Kusnet. Um estudioso do método de Constantin Stanislavski escolhido para o principal papel de uma montagem do teatro épico Bertold Brecht, fato que rendeu discussões intermináveis da crítica, à época. (SANTANA, 2011, p. 309). O baiano Roque Araújo, motorista que se aproximara de Glauber Rocha nas areias brancas da distante praia de Buraquinho, durante as filmagens de *Barravento*³⁵, foi também incorporado à trupe da Escola neste espetáculo, como eletricista. (EICHBAUER, 1991, p. 82)

Teatro nasceu com o cinema, foi exatamente juntinho. Porque o cinema nasceu com Glauber e Glauber estava nesse teatro, com 18 anos, que eu mesma estava fazendo como atriz. Então, nasceram juntos. Eu quis fazer teatro e cinema juntos, mas o cinema, nesse período, eu não valorizava tanto. (IGNEZ, 2018)

Em retrospecto, percorrendo sobre sua última reinvenção, agora como diretora de cinema, Helena enxerga, no período em que foi aluna da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, seu primeiro processo de transformação radical, sua primeira transfiguração identitária, insistindo no movimento contínuo, *perpetuum mobile* (DG, 2011, vol. 5, p. 80), como modo de mover-se em permanente mutação.

Essa reinvenção depois dos 65 anos? A reinvenção já é constante e direta. É quase que a característica da minha vida. Porque se você for pensar em reinvenção, existe uma reinvenção aos 18 anos, quando deixei de ser essa menininha *glamour girl* das festas, do *high society*, que tinha projeção em todo Brasil, apesar de morar em Salvador, e de ser uma menininha. Aí foi a minha primeira reinvenção: foi como atriz, como artista, como intelectual, essa foi a primeira de todas. (IGNEZ, 2018)

³⁵ Ver microplatôs SEQ 07 - O VULCÃO GLAUBER ROCHA - PATIO - CASAMENTO / 1954 -1961; SEQ 08 - INT/NOITE - PROVINCIANISMO X MÁQUINA DE GUERRA - APROPRIAÇÃO / 1961 – 1962.

SEQ 07 – EXT / DIA – O VULCÃO GLAUBER ROCHA - PÁTIO - CASAMENTO / 1954 – 1961

Glauber, antes do casamento, além de capitanear as *Jogralescas*, já havia colaborado também com inúmeras publicações. Estimulado por um professor do Colégio Central, aos 15 anos, apresentou Cinema em *close up* na Rádio Excelsior, um programa semanal sobre sua grande paixão - a sétima arte. A primeira crítica de cinema, intitulada Stanley Kramer, a salvação de Hollywood³⁶, foi publicada na seção de cartas dos leitores da revista A Cena Muda³⁷. Ainda nos tempos do Colégio Central, escreveu um poema visceral para uma de suas irmãs, Ana Marcelina, morta anos antes, vítima de leucemia. Já na Faculdade de Direito, pleiteou e garantiu seu lugar na prestigiada revista Ângulos³⁸, publicada pelo Centro Acadêmico Ruy Barbosa. Pouco tempo depois, fundaria com amigos do colégio, da faculdade e do Clube de Cinema de Walter da Silveira, cujas sessões frequentava assiduamente, a revista cultural intitulada Mapa³⁹. Um dos artigos⁴⁰ publicados na primeira edição do periódico era assinado por Rocha e versava sobre um de seus gêneros favoritos, o *western* americano. Foi, também, colaborador da revista Sete Dias⁴¹, integrou, junto com o amigo João Ubaldo Ribeiro, o time de redatores do Jornal da Bahia e escreveu coluna sobre cinema no Suplemento Artes e Letras do periódico soteropolitano Diário de Notícias. A ele se somaria, nesta empreitada, Helena Ignez que, junto Paulo Gil Soares⁴²,

³⁶ Stanley Kramer produziu o western *Matar ou Morrer* e *O Selvagem*, filme clássico que celebrizou o ator Marlon Brando.

³⁷ Especializada em cinema, a revista A Cena Muda, circulou entre 1921 e 1955.

³⁸ A revista Ângulos era editada por estudantes militantes e circulou entre 1950 e 2006.

³⁹ Seus fundadores ficaram conhecidos como a Geração Mapa e seu nome foi inspirado em um poema modernista de Murilo Mendes: “(...) Andarei no ar. / Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias, / me aninharei nos recantos do corpo da noiva, / na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários (...)”. Circulou entre 1957 e 1958.

⁴⁰ O artigo O western - uma introdução ao estudo do gênero e do herói (ROCHA, 1957), se debruçava, entre outros aspectos, sobre o mito da infalibilidade do herói e já anunciava a vinculação de Glauber Rocha ao gênero, posteriormente materializada no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

⁴¹ Seu artigo intitulado Da Crítica foi publicado pelo periódico soteropolitano Sete Dias na coluna Plano Geral, em 1958.

⁴² Parceiro de Glauber Rocha desde os tempos de colégio, Paulo Gil Soares, jornalista e cineasta, participou, junto com o amigo, do grupo Jogralescas e da cooperativa Yemanjá Filmes. Foi também roteirista, figurinista e assistente de direção de Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Dirigiu, entre outros filmes, *Memórias do Cangaço*, que se tornou referência para o documentário

assinaria, entre 1958 e 1960, coluna social diária e página feminina semanal no mesmo jornal, sob o pseudônimo *Krista*, uma de suas muitas identidades. A coluna social se desdobraria, ainda, em um programa para a então recém-criada *TV Itapoan*. Apesar da pouca idade, a já extensa produção intelectual de Glauber Rocha rendeu-lhe a alcunha de ‘vedete literária’.

É, foi super-rápido. Eu acho que tanto Glauber como eu ficamos muito surpresos com as nossas presenças em Salvador. Não tinha ninguém como Glauber. Acho que ele também deve ter pensado: não tem ninguém como Helena. Então, foi muito rápido. Muito, muito rápido. De imediato, conheceu e já era amigo e já trocava livro e já saía junto e já começava um namoro. Tudo aaaaaahhhhh. Tudo muito rápido, tudo em um ano, até o casamento. Mas, nesse um ano também houve uma agitação muito grande no meio dessa história toda, mas foi rápido sim. (...) O casamento foi em 59, em junho de 59, na Igreja de Nosso Senhor dos Aflitos, uma igreja linda, uma praça linda com vista pro mar. Nas fotos se vê um casal muito, muito, muito jovem, quase inocentes. Assim, no sentido de: que absurdo um casamento com 20 anos de idade! Foi um casamento que foi precipitado, e também teve um fim precipitado (...). Foi o começo mesmo de nossas vidas. (IGNEZ, 2018)

De fato, não havia ninguém como eles na Salvador do final dos anos 50. Ao receber o conjunto de brincos e colar de jade por vencer o *Glamour Girl*, Helena Ignez mencionou ao patrocinador do concurso, um banqueiro sensível, que seu namorado, conhecida vedete literária da Bahia, tinha um roteiro pronto para ser filmado, aguardavam apenas um pequeno aporte financeiro. Assim conseguiu parte dos recursos que financiaram o *Pátio*⁴³, primeiro curta metragem de Rocha, filmado pouco antes de seu casamento, sob a influência das aulas que assistiam na Escola de Teatro, na qual Helena era caloura, matriculada regularmente, e Glauber participava como ouvinte. A câmera fora dada pela mãe, como um presente a Rocha por sua aprovação na Faculdade de Direito, no ano anterior.

O *Pátio* foi nascendo aos poucos. Ele nasceu mesmo desse namoro, desse conhecimento inicial meu e do Glauber. Acho que O *Pátio* só poderia existir sendo dele e meu, porque é um filme também de um encontro. Ele tinha

nacional. Anos depois, foi um dos idealizadores do programa jornalístico Globo Repórter, que levou para a televisão diversos diretores ligados ao movimento conhecido como Cinema Novo.

⁴³ *Pátio*, descrito como um filme de inspiração concretista, foi protagonizado por Helena Ignez e Solon Barreto. Sem diálogos, descreve o encontro de um casal através de gestual cênico com movimentos coreografados, muito lentos, e, segundo informação inscrita nos letreiros do filme, conta com “montagem sonora em musica concreta”. (<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017084&format=detailed.pft> último acesso em 22 de fevereiro de 2019)

participado de um filme do Luís Paulino dos Santos [*Um dia na rampa*⁴⁴], ainda muito menino - tudo isso são meninos, jovens de Salvador, de quem eu estou falando - de um amigo cineasta mais velho, e desejava fazer o seu primeiro filme. E nós éramos também colegas na Escola de Teatro, era um namoro muito ligado às nossas opções de vida, que estavam sendo tomadas naquele momento. Ele querendo dirigir filmes, eu também querendo ser atriz, estudando para isso. Então, tem muito essa cara de extrema juventude: com 19, 20 anos, o período do *Pátio*. Sim, com muita conversa, com muita participação em tudo, na direção de fotografia, era todo mundo fazendo pela primeira vez. (...) E a produção foi da mãe dele, de D. Lúcia, que comprou a câmera para ele filmar, estreando, a câmera, no *Pátio*. (...) E o *Pátio* também foi feito profissionalmente, todo mundo recebeu um pouquinho. As coisas iam sendo pagas. Também tinha o negativo, então, eu aproveitei um prêmio que eu tinha ganho de *Glamour Girl*, em Salvador, e quando eu fui receber esse prêmio no banco, na época o Sulamérica, foi o próprio presidente do banco⁴⁵ que veio me dar o prêmio em pessoa, que era um colar de jade, com uns brincos. E eu falei para ele desse menino, que era meu namorado, Glauber. Ele era um amor, também, esse banqueiro, era um banqueiro gay. Muito p'ra frente. Imediatamente, assinou um cheque e eu saí de lá com um equivalente a, mais ou menos, uns 12 mil reais, o que deu para fazer muito bem o filme. (...) Também foi o primeiro filme dele. Eu acho que foi um ingresso extraordinário no cinema, foi um filme super-especial, um filme de 11 minutos e que também transgrediu, de alguma maneira, ao ponto de ficar escondido durante um período grande. *O Pátio* não passava em lugar nenhum. A lenda diz que ele ficou em Paris, na Cinemateca Francesa, e depois em determinado momento, ele começou a ser visto e ser valorizado. (IGNEZ, 2018)

No dia 30 de junho de 1959, seis meses após o início da revolução Cubana, o Largo dos Aflitos testemunhou a união formal, religiosa, dos jovens irredentos Glauber Rocha e Helena Ignez, ambos, então, com 20 anos. A união civil fora assinada antes da cerimônia religiosa, na casa da família Mello e Silva, no bairro dos Barris, e a festa também foi, como mandava o figurino, oferecida, após a cerimônia, em sua residência, pela família da noiva. Entre seus padrinhos figuravam os escritores Jorge Amado e Zélia Gattai, que emprestaram o apartamento no Rio de Janeiro para a lua de mel. Uma semana antes, Glauber Rocha, cuja família era presbiteriana, deixou-se batizar também na Igreja Católica, para que o casamento pudesse se realizar. Em junho do ano seguinte

⁴⁴ Consta, também, nas controversas biografias de sua mãe (ARRUDA, 1999, p. 132) e de sua juventude (MOTTA, 2011, p. 94), que Glauber Rocha teria sido assistente ou acompanhado as filmagens de Luís Paulino dos Santos neste curta metragem. Curiosamente, não há registro de sua participação no filme, no sítio da Cinemateca Brasileira (<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=020824&format=detailed.pft> , último acesso em 02 de janeiro de 2019)

⁴⁵ Há, em outra entrevista com Helena Ignez, publicada no sítio do jornal Folha de São Paulo, em dezembro de 2010 (<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0512201009.htm> , último acesso em 02 de janeiro de 2019), menção ao advogado Pamphilo D`utra Freire de Carvalho, que ocupou a presidência da Companhia de Seguros Aliança da Bahia, da Imobiliária Seguradoras Reunidas S/A e do Banco Econômico da Bahia.

nascia Paloma, sua primeira filha. Helena seguia com as aulas e montagens da Escola de Teatro, então ainda dirigida por Martin Gonçalves, e já recebia muitos convites para atuar no cinema.

(...) A partir daí, também fiz alguns filmes em Salvador, esses filmes todos muito jovens, com 18, 19, 20 anos. Este período foi exatamente dos 18 aos 20 anos. O segundo filme foi o meu primeiro longa-metragem: *A Grande Feira*. Eu era aluna da Escola de Teatro, 1960, estava no último ano e tinha acabado de nascer Paloma, minha primeira filha. E, ao mesmo tempo, eu tinha uma atividade muito intensa na Escola, como atriz. Martin Gonçalves sempre me deu possibilidades de, antes mesmo de terminar o curso, já brilhar em Salvador, através do teatro, com montagens como *A Ópera dos Três tostões*, de Brecht e outras. (IGNEZ, 2018)

Refletindo hoje, sobre sua trajetória artística, como diretora cinematográfica, atriz de teatro e de cinema, Helena a considera como uma travessia permanente, um mesmo movimento constante, novamente em *perpetuum mobile* (DG, 2011, vol. 5, p.80), do primeiro ao mais recente trabalho, onde está também imbricada sua vida. Uma existência criativa, onde o questionamento visceral do que está estabelecido, o deslizamento entre papéis pré-determinados e, talvez, a dissolução identitária configurada como desejo contínuo de transformação, dão ritmo à artista, mas também à mãe e à mulher. A experimentação do prazer de poder ser diferente, nem melhor nem pior, apenas não ser só o que se espera, posta mesmo como um padrão de existência.

Não é bem passagem, a passagem é constante, ela é a todo segundo. Veio passando, não foi uma passagem. E, entre ser atriz e cineasta, outras experiências fora do cinema aconteceram. Então, não é só uma vida dedicada a uma carreira. Ao contrário, é também uma vida experimental que buscou, em vários sentidos, afetivos e mesmo em diferentes estilos de vida. Na verdade, talvez eu sempre fosse cineasta, como sempre sou atriz. Desde o meu primeiro filme, o *Pátio*, o filme do Glauber Rocha, que foi meu primeiro filme e também primeiro filme dele, eu tive uma atuação maior do que somente a de atriz. Eu já fazia a coreografia do filme, eu já era uma atriz autoral, que também desenvolveu aqueles movimentos circulares no chão. Então, eu já tinha alguma coisa a mais do que é o normal para atores e atrizes, que é de simplesmente atuar. Mas não, de alguma maneira, queria ir além disso. E, de alguma forma, eu sempre fui além disso, trabalhando também com os figurinos, com a direção de arte. Sempre os figurinos dos filmes terminavam sendo os meus, porque eu levava uma possibilidade, existia outra possibilidade, então, era preferida a minha, o que eu levei. Acabava sendo vestida por mim mesma. Desde sempre, desde *A Grande Feira*. (IGNEZ, 2018)

*A Grande Feira*⁴⁶, primeiro longa-metragem em que Helena Ignez atuou, encarnando a grã-fina *Ely*, foi o segundo empreendimento cinematográfico dos três inicialmente pretendidos pelos então sócios de Glauber Rocha, o médico Rex Schindler e Roberto Pires, da Iglu Filmes⁴⁷. Seus cenários foram construídos no mesmo palco queimado do Teatro Castro Alves, no qual Martim Gonçalves, e Lina Bo Bardi, montaram os da *Ópera* de Brecht. Foi realizado logo após a filmagem de *Barravento*, que acabou se tornando o primeiro longa-metragem dirigido por Rocha, num episódio em que sua amizade com Luiz Paulino dos Santos foi rompida bruscamente. E, também, quase que simultaneamente ao filme *O Pagador de Promessas*, para o qual Helena recusara um convite anterior. Os dois meses de filmagens, na distante praia de Buraquinho⁴⁸, e o processo de montagem dos filmes *Barravento*⁴⁹ e *A Grande Feira*, impuseram prolongadas ausências ao cineasta recém-casado e, então, também pai de uma linda menina.

⁴⁶ Dirigido pelo baiano Roberto Pires, *A Grande Feira* se passa em ambiente urbano e seu enredo gira em torno da antiga e popular Feira de Água de Meninos, atualmente Feira de São Joaquim, e do conflito amoroso entre um marinheiro de passagem por Salvador, uma mulher branca e rica e outra, negra e pobre. Nele, Helena Ignez contracenava com o baiano de Ilhéus, Geraldo Del Rey, também aluno da Escola de Teatro da UFBA, e Luiza Maranhão, cantora e atriz com carreira anterior em rádios e teatros de Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Natural do Rio Grande do Sul, Luiza Maranhão atuou em filmes hoje considerados clássicos da cinematografia nacional e ficou conhecida como a mais baiana das gaúchas. Glauber Rocha foi responsável pela produção executiva e, também, pela montagem do filme, junto com o diretor Roberto Pires. (<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=009263&format=detailed.pft> último acesso em 22 de fevereiro de 2019).

⁴⁷ A associação dos grupos da Iglu Filmes, de Roberto Pires, Oscar Santana, Élio Moreno e Braga Neto, e Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, ou Yemanjá Filmes, integrada por Glauber Rocha, Luis Paulino dos Santos, Paulo Gil Soares, José Telles e Fernando Peres, ao médico e pintor dileitante Rex Schindler, como sócio investidor financeiro, possibilitou a realização dos filmes *Barravento*, *A Grande Feira* e *Tocaia no Asfalto*.

⁴⁸ No final da década de cinquenta, a praia de Buraquinho, em Lauro de Freitas, município localizado ao norte e vizinho à Salvador, era de difícil acesso. A equipe passou longa temporada isolada e Glauber Rocha, inicialmente produtor do filme, assumiu sua direção após o desentendimento entre o diretor Luis Paulino dos Santos, a atriz principal, Sonia Pereira, e parte da equipe do filme. A amizade entre o mestre Paulino e o aluno Rocha saíra machucada do episódio. Helena Ignez não integrou o elenco: “Eu assumia a direção, mas Helena Inês não subia ao estrelato. Derrubamos Paulino e Sônia, mas eu não exporia Helena a uma crítica pública. Preservei sua dignidade.” (ROCHA, 1981, p. 306)

⁴⁹ Filmado antes, ainda em 1959, mas montado e lançado depois de *A Grande Feira*, *Barravento* acabou sendo o primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha (<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002156&format=detailed.pft> , último acesso em 23 de fevereiro de 2019). Sua montagem foi finalizada por Nelson Pereira dos Santos. É possível identificar um dos períodos, entre março e maio de 1961, em que Rocha se ausentou de Salvador para a montagem dos filmes *Barravento* e *A Grande Feira* em nota à carta ao amigo Paulo César Saraceni, publicada na valiosa compilação epistolar *Cartas ao Mundo* / Glauber Rocha. (BENTES, 1997, p. 150 n.p.)

Helena e sua filha moravam no apartamento da família Rocha, em frente à pensão O Quatorze, mantida por Lúcia Rocha para o sustento da família, e vizinho, também, à casa dos Mello e Silva. Contavam com o apoio de ambas as famílias durante as ausências de Glauber. Além das atividades profissionais, Rocha mantinha intensa atividade política, correspondia-se frequentemente com Alberto Guevara, diretor do então nascente Instituto de Cinema cubano, e sonhava com uma revolução semelhante no Brasil. Faria sua parte como cineasta, garantindo que a arte cumprisse seu papel revolucionário de transformar a sociedade, despertando e mobilizando as massas oprimidas.

Fiz um outro filme também, que é um início de um Cinema Novo em Salvador, chamado *A Grande Feira*, um filme do Roberto Pires, que já tinha feito um filme antes, já era um cineasta que se interessava muito por Salvador. Se dizia que a cidade de Salvador era a grande vedete dos filmes dele. Fiz este filme *A Grande Feira*, em que atuava também o Antônio Pitanga. Era um filme produzido por Glauber. (...) Ele que me convidou para fazer. (...) Eu fiz, mas foi um filme que me atrasou, era um personagem que não dizia nada de mim, era o oposto meu, aquela grã-fina, pseudo-libertária, mas uma chata de galocha, como são os grã-finos. Eu não me entendia com isso. E aí fiquei como 'a grã-fina', porque era tudo muito esquemático, um sistema muito burro, os sistemas são burros p'ra caramba. Esse era muito burro. Então, como eu comecei como uma grã-fina que continuar como grã-fina. Como Odete Lara, que também tinha que ser grã-fina, coitada, até enlouquecer. Grã-fina, grã-fina, puta, grã-fina... É aquilo que você faz, não tem possibilidade de variar. (IGNEZ, 2018)

SEQ 08 - INT/NOITE - PROVINCIANISMO X MAQUINA DE GUERRA - APROPRIAÇÃO / 1961- 1962

A narrativa flutuante, em zigue-zague, continua pretendendo estabelecer microplatôs de um percurso que se interliga por fluxos afetivos em relação diagonal, oblíqua. E, sublinhar que, também como cantado nos Platôs de Deleuze-Guattari, não seria possível ao pensamento, à ação política e artística, seguir uma trajetória em linha reta, de um ponto ao outro (DG, 2011, vol. 5, p. 29). Frequentemente, as linhas de fuga revertem-se em linhas de destruição. À semelhança da improvisação jazzística que se descola radicalmente do tema central, para depois voltar a ele, referência constante nos Platôs e nos depoimentos de Helena para esta pesquisa, uma máquina de guerra institucionalizada está sempre internalizada nas entranhas do que se pretende Estado normalizador. E, no caminho que parece conduzir a uma libertação absoluta, paradoxalmente, pode também estar a armadilha da dominação total. (DG, 2011, vol. 5, p. 16: 19)

A aflição de duas mentes jovens e inquietas uniu, em grande estilo, Helena Ignez ao seu primeiro marido, mas, em pouco tempo, também os separou. A mesma aflição que batiza a igrejainha com vista para o mar da baía de Todos os Santos, em que contraíram suas núpcias, a Igreja do Senhor Bom Jesus dos Aflitos, fez também com que contraíssem o mal da família tradicional, ao qual Helena se contrapunha com veemência, tão pouco tempo antes. Apesar da imensa admiração que os imantou instantaneamente ao se conhecerem, o casamento incorporaria a máquina de guerra contra o provincianismo que ambos representavam, separadamente, em Salvador, no final da década de cinquenta, à ordem comportamental dominante. As convenções sociais tentariam, então, aprisioná-los em papéis pré-determinados, mas ambos não os saberiam interpretar. Por um lado, a dedicação extrema de Glauber à política e ao cinema o distanciava da família e, por outro, a insubmissão comportamental de Helena aos padrões estabelecidos para uma mulher casada, também a impedia de continuar uma relação amorosa tradicional. Ela percebe, na própria pele e pela primeira vez, o que chamaria depois, em diferentes ocasiões, de O Esquema. O Esquema é a condição de subalternidade da mulher, aquela mesma que seu pai a estimulava, desde muito cedo, a subverter. É, também, o esquema da vida de casada, que inclui a

obrigatoriedade de a mulher agir de forma a agradar seu homem, representando sempre a mesma personagem. E é, ainda, o esquema de autoproteção que o universo masculino, patriarcal, cria em torno de si, destruindo e expulsando o que o ameaça. O Esquema são os dutos sulcados no espaço da sua existência pela força gravitacional das normas vigentes, que pretende fazer escoar os fluxos relacionais por trajetos previamente estabelecidos (DG, 2011, vol. 5, p. 25: 30). Os trajetos por onde ela deveria caminhar, mas se recusa. Continuaria dedicando sua vida a não se submeter a Ele, a proporcionar a si mesma, uma existência em fluxo criativo e autônomo, onde o prazer é o motor.

Com o casamento que eu tive (...), era impossível existir dentro dele. Foi um compromisso que eu assinei, que eu disse sim, sabendo que seria impossível. Inclusive, eu chorei a noite inteira. A minha noite de núpcias foi lágrimas, lágrimas, lágrimas, lágrimas. Glauber não entendia porque eu chorava tanto. (...) Não deve ter sido fácil pra ele também, ter uma mulher que chora, chora, chora, chora na noite de núpcias. E eu dizia que estava com saudade de minha mãe e é evidente que estava. Estava com saudade porque eu era livre dentro de casa, meu pai e minha mãe me deixavam ser, e deixavam mesmo. (...) Tive uma família *light* baiana e que me deu apoio até para ser atriz, o que é inconcebível para uma menina de 17 anos, que tinha sido criada, como Glauber disse, para ser mulher de ministro, porque eu tinha tido uma boa educação em colégios particulares. Mas não me casei com um ministro, casei com ele, que era bem diferente de um ministro, um anarquista baiano, que mexia com a cidade toda, da mesma forma que eu, de uma outra maneira. Porque eu surgi no meio da sociedade baiana da época, o que seria o *high society*. Era época dos grandes colunistas sociais e foi por aí que eu surgi. Apareci como *glamour girl* e era uma flor da sociedade baiana dessa época. Pelo desenvolvimento normal, eu ia ser uma dondoca, uma dessas figuras totalmente alienadas da sociedade. Mas ao mesmo tempo surgiu o teatro e, logo logo, Glauber. E ele já vinha com uma força muito grande, popular e intelectual, apesar de ter a mesma idade que eu. Aí o rompimento foi total. O rompimento foi total com a sociedade baiana, mas não com minha família, não com meu pai e minha mãe, que eram realmente uns amores. Verdadeiramente uns amores. E eu ainda penso na doçura da minha mãe e do humor de meu pai. (...) Então foi esta pessoa, com este tipo de formação, que se casou com Glauber, que vinha de um outro tipo de formação, completamente diferente. (...) (IGNEZ, 2018)

Aos 13 anos, Glauber Rocha insistiu para que o transferissem do Colégio Presbiteriano Dois de Julho, onde estudava desde os 9, quando a família se mudara de Vitória da Conquista para Salvador. Queria ser aluno do Colégio Central, público, misto e laico. Segundo seus biógrafos⁵⁰, lia muito, compulsivamente, desde menino. Lia inclusive em voz alta, com inflexão

⁵⁰ As biografias consultadas foram Glauber Rocha, esse Vulcão (GOMES, 1997), Lucia, a mãe de Glauber (ARRUDA, 1999) e A Primavera do Dragão (MOTTA, 2011).

dramática. Conhecia e entoava hinos presbiterianos, era estudioso da Bíblia, especialmente do Velho Testamento, mas uma ruptura fundamental abalaria suas convicções religiosas aos 11 anos, a morte prematura de sua irmã do meio, Ana Marcelina, vítima de leucemia. Em virtude de um acidente de trabalho grave, ocorrido com o pai, Adamastor, desde muito cedo, Lúcia Rocha, sua mãe, assumira a função de provedora do lar. Glauber era considerado um ‘mulato’ pela família Mello e Silva.

O discurso epistolar⁵¹ povoava suas longas ausências da cidade, revelando aspectos de sua relação, à distância, com Helena Ignez: tratavam-se por ‘Binho’ e ‘Binha’. Em 1960, Glauber escrevia para Helena desde o Rio de Janeiro, onde se demorou por meses, durante o processo de montagem dos filmes *Barravento* e *A Grande Feira*, sempre tendo a referência territorial soteropolitana como um entrave, um obstáculo a ser superado: “Precisamos ter paciência, você precisa aguentar mais um pouco (...) que em pouco tempo nos libertaremos dessa Bahia maldita, terrível, atrasada e medíocre.” (...) “coitadinha da minha Binha, sofrendo tanto com tanta beleza e com tanta juventude. Estou pensando que devemos mesmo sair da Bahia”. Exercitava também, carinhosamente, sua verve ciumenta e possessiva, tendo sempre Salvador como uma espécie de rival perigoso: “Você se esqueceu de Binho: ele escreve todos os dias e você só mandou um telegrama. Fiquei zangado porque você foi tomar banho de sol no farol, no meio de cafajestes. Estou muito triste com isso, sua desobediente.” (...) “Eu aqui estou com ciúme, não vá a festas, cinema, nadar sozinha, nem passe pela rua Chile” (GOMES, 1997, p. 215, 216). Nas cartas escritas em 1962, durante o período em que se separavam, havia, também, alguns traços de suas reflexões sobre a relação apaixonada que mantinha, simultaneamente, com o cinema, as mulheres e a política. Desculpando-se por não ter citado, em um artigo, o nome de Walter da Silveira, um de seus mentores intelectuais, justamente por considerá-lo excessivamente importante para ser mencionado ao lado de personalidades menos distintas, Rocha afirmava: “os meus grandes defeitos pessoais são estes erros [referindo-se também ao episódio com Luiz

⁵¹ Em nota, João Carlos Teixeira Gomes informa que as cartas de Glauber Rocha para Helena Ignez foram furtadas, dentro de uma mala que desapareceu do bagageiro de um ônibus, durante uma viagem de Helena Ignez para Belo Horizonte. O autor teve, pouco antes, oportunidade de vê-las rapidamente e delas extrair algumas anotações, posteriormente publicadas em seu livro (GOMES, 1997, p. 242).

Paulino e ao casamento com Helena Ignez], porque eu, a partir de minha educação protestante, sou um moralista de berço. luto⁵² para ser um homem ao contrário, nossa época é de crítica e não de moral. (...) eu procuro me aniquilar como homem em função de um destino histórico, eu gosto de mulher e toda a minha atividade é violentamente interrompida por romances desequilibrados que surgem...” (BENTES, 1997, p. 171) Ao recusar um convite feito por Paulo Emílio Salles Gomes⁵³ para que dirigisse um roteiro escrito por ele, Glauber justificou elencando, entre outros motivos: “trata-se de mulher, e eu, confesso não estou tomado de mulher, mas sim de política. Não sei bem se é juventude ou resultado de uma crise violenta e um tanto caótica, surgida justamente por causa de uma mulher.” (...) “todo o caso *Barravento*, os problemas de Luiz Paulino, junto aos meus problemas afetivos, me liquidam humanamente há um ano e meio (...)” (BENTES, 1997, p. 169). Ao seu confidente mais íntimo, o cineasta Paulo César Saraceni⁵⁴, afirmava não haver lugar, no Brasil de então, para o “artista romântico e sim para o artista revolucionário (...)” Mas, considerando que não havia, na sociedade brasileira da época, consciência crítica para o triunfo de uma revolução nos moldes da cubana, diz ao amigo a quem chamava afetuosamente de ‘Paulinho’, que, para “forçar a história, nossa revolução estará entre o idealismo e a anarquia (...) é preciso filmar, brigar e amar - mesmo que irrefletidamente” (BENTES, 1997, p. 166). Em contrapartida, uma reflexão paradoxalmente interessante, feita a um amigo em 1976, Glauber compara sua relação com Helena Ignez ao envolvimento romântico entre Castro Alves e Eugênia Câmara sem que esta possuísse, no entanto, “o mesmo fogo de buceta de Helena Câmara⁵⁵”. Entre divagações sobre amor, mulheres fortes, sexualidade e musas, Rocha indaga ao amigo, também baiano: “Vês, meu caro Vate, como fomos aí, na Bahia, formados santificando ou putificando a mulher! Santas são nossas mães e irmãs, putas nossas mulheres

⁵² Grafia mantida como no original, com minúsculas.

⁵³ Ensaísta, crítico de cinema, escritor, professor universitário e roteirista, Paulo Emílio Salles Gomes foi um dos fundadores da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

⁵⁴ Autor da célebre frase cinemanovista “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, Paulo César Saraceni foi um dos amigos mais próximos de Rocha. Em sua primeira viagem à Europa, Glauber foi recebido com entusiasmo por amigos de Saraceni, entre eles os então jovens cineastas Gianni Amico, Marco Bellocchio, Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci. Com *Barravento*, viajou à Tchecoslováquia, para o Festival de Karlovy-Vary, onde Pasolini também teve seu *Accatoni* premiado.

⁵⁵ Menção à Helena Ignez.

e filhas.” (BENTES, 1997, p. 563, 564). Ainda em 1976, Glauber escreveria a Juliet Berto⁵⁶, uma de suas namoradas, de quem também se separava naquele momento: “Nunca tive tanto ciúme de uma mulher, exceto de Helena. E isso me conduz a ações destrutivas.” (BENTES, 1997, p. 560).

E casei, casei muito cedo, quando não deveria casar, seria uma outra solução, já que eu e meu namorado nos gostávamos muitíssimo. Mas não havia paixão da minha parte. Ele simplesmente foi o primeiro namorado que eu respeitei, os outros eram uns bundas, era uma gente totalmente insignificante. Glauber foi uma pessoa que eu amei, respeitei e **vi como igual a mim** [grifo meu], mas não havia a paixão. A paixão não tinha acontecido ainda. Foi respeito, admiração. Um casamento de uma menina de 19 anos com rapaz de 19 anos não pode ser só respeito e admiração, não é? Os impulsos são outros e com isso o casamento explodiu e eu tive que sair da Bahia. Quer dizer, sair da Bahia com um grande escândalo. (...) Ele [o esquema de agradar o homem] foi ficando mais claro exatamente com a minha vida de casada. (...) Eu estava entrando numa que eu sentia que não iria suportar, era demais pra mim. Ser tão segunda pessoa, ser tão a mulher de fulano. Jamais seria atribuída nenhuma importância intelectual esta pessoa, era apenas um corpo. E um corpo que tinha de ser servil a este esquema. (IGNEZ, 2018)

A *Glamour Girl*, transformada em estudiosa atriz de teatro, não se deixa enquadrar no esquema da família tradicional. Precisa existir e, sobretudo, criar. Na virada dos 50 para os 60, uma mulher casada desejar existir como um ser criativo, e não apenas como um corpo a serviço da ordem patriarcal, é como desejar bater a cabeça contra um muro. O impacto é imenso, o sangue jorra e as cicatrizes permanecem visíveis por muito tempo. Aos vinte e poucos anos, ela já não tolera estar apenas à sombra da tão cantada em verso e prosa genialidade do marido. Escapa do Esquema, sobrevive e segue sendo escândalo.

Sobrevivi mesmo! E este esquema veio desde sempre, desde sempre... Na Escola de Teatro não, que foi o começo de tudo, da minha vida profissional. Não existia [o esquema], o teatro sempre foi mais feminino. O gênero do teatro não é exatamente o masculino, é o gay mesmo. Então, dentro disso, eu tinha uma liberdade. Só dentro da Escola de Teatro eu tinha liberdade. Saía disso, já era um esquema totalmente familiar. Eu me casei muito cedo, eu estava apertada dentro disso. (IGNEZ, 2018)

O último espetáculo em que Helena Ignez atuou na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, ainda sob a direção de Martim Gonçalves, foi *Calígula*, de

⁵⁶ Atriz, diretora e intelectual feminista francesa, atuou em *La Chinoise*, de Jean Luc Goddard. As cartas de Glauber Rocha a ela estão publicadas em *Cartas ao Mundo* / Glauber Rocha, e constituem um raro exemplo de seu discurso epistolar amoroso. (BENTES, 1995, p. 14)

Albert Camus, encenado pela primeira vez no Brasil, em junho de 1961, um ano e meio após a morte do autor, no mesmo palco incendiado do Teatro Castro Alves, cujo foyer abrigava as exposições promovidas pelo Mamb de Lina Bo Bardi. Bardi assinava, também, a arquitetura cênica e os trajes da montagem, cujas jóias e objetos de metal foram elaborados pelo artista plástico, professor e agitador cultural da cena soteropolitana, Mário Cravo⁵⁷. Ignez encarnava *a mulher de Múrcio*. A esposa do poeta Murilo Mendes, amigo de Gonçalves, Maria da Saudade Cortesão, a traduzira. No programa da peça o texto apócrifo, intitulado Camus 1961, parecia querer dialogar com a perseguição pela imprensa, pelo movimento estudantil e pelas elites soteropolitanas, sofrida por Martim Gonçalves à época de sua também escandalosa expulsão da Bahia: “A denúncia solitária, sem consequência, é burguesa. O humanitarismo, como piedade abstrata, é burguês. Camus, em 1950, ao sair seu livro “L’Homme Revolté”, é violentamente atacado por seus companheiros de luta. Sartre chama sua moral de uma moral de Cruz Vermelha, acusando-o de um desvio para a direita e de um ambíguo ‘abracemo-nos’ aplaudido pela direita à sombra da reação. Camus responde: se a verdade estivesse na direita eu estaria ali.” (EICHBAUER, 1991, p. 90, 91).

Nesse período, o diretor da Escola de Teatro foi expulso e, ao mesmo tempo, eu estava me separando, me desquitando. (...) Então, é adúltera, esta palavra, que é muito pesada. Eu não gosto de aplicar em mim mesma, porque em mim ela ficou forçada, porque na verdade eu não sou adúltera e não agi como adúltera. Eu agi abertamente, *kamicasimente*, um ato de suicídio social. Porque essa pessoa com quem eu namorei, durante meu casamento, ainda com uma filha dois anos, quase um bebê ainda, foi aberto. Absolutamente aberto, não tinha nenhuma intenção de ocultar. Imagine isso em Salvador, um lugarzinho deste tamanho... Foi um escândalo total, total. E o Glauber não estava em Salvador. O Glauber estava fazendo um filme e namorando, inclusive, aqui no Rio, a pessoa que estava me dublando n’*A Grande Feira*. Ele tinha esta namorada. Ele me disse que não fui eu sozinha que tinha feito isso, ele também tinha feito. Mas ele estava fora [de Salvador]. Eu ia contar a Glauber, mas ia mesmo, com toda tranquilidade. Eu não conseguiria segurar uma mentira dessa, até porque não tinha feito nada para esconder. Claro que ele iria saber. Aí Anecy contou. A Anecy foi e contou o que aconteceu. Ele chegou à noite, dormimos. Nós morávamos todos na mesma casa e, pela manhã, ela contou a ele, enquanto eu estava fazendo alguma coisa. E aí ele já veio comigo uma fera, absolutamente uma fera. E eu não podia fazer nada, só podia dizer ‘é, foi assim mesmo’. Mas, na verdade, não houve o sentimento de esconder, de adultério. (...) E eu, absolutamente, não me incluo neste naipe de adúltera. Mas, na verdade, eu fui considerada adúltera. E, com o adultério, é

⁵⁷ Escultor, pintor, gravador, desenhista e poeta modernista. Em seu ateliê, no Largo da Barra em Salvador, Mario Cravo Jr., pai do também artista plástico Mario Cravo Neto, recebia artistas, intelectuais e estudantes. Foi um dos articuladores da criação do Museu de Arte Moderna da Bahia.

permitido se matar a mulher, inclusive no Oriente, principalmente no Oriente, que matam mesmo. E no Ocidente excluem, dão um ‘chega pra lá’ social. (...) Foi uma pecha horrorosa que veio em cima de mim. (IGNEZ, 2018)

SEQ 09 - INT/NOITE – ESCÂNDALO – EXPULSÃO / 1961- 1962

Jussilene Santana nos informa, em sua tese, também sobre a imagem pública de Martim Gonçalves que estava sendo construída, naquele momento, em Salvador: “De ‘maior diretor do Brasil’ a ‘Calígula do Canela’⁵⁸ foram apenas seis anos” (SANTANA, 2011, p. 396). A estreia de *Calígula* e a abertura da exposição *O Homem Revoltado*, que acompanhava o espetáculo, ocorreram no dia 13 de junho, menos de uma semana depois da saída intempestiva de Edgard Santos da reitoria da Universidade Federal da Bahia, a qual dirigira por quinze anos, durante cinco mandatos consecutivos. Sua exoneração foi motivada, entre outros fatores, parte por seu alinhamento com forças políticas contrárias ao recém-eleito presidente Jânio Quadros e parte pela forte oposição que enfrentava, vinda do movimento estudantil soteropolitano. Tanto o acirramento da guerra fria quanto a moratória ao Fundo Monetário Internacional, decretada no governo anterior, de Juscelino Kubistchek, conferiam robustez ao sentimento antiamericano. Somavam-se, no cenário mundial, a revolução Cubana em vertiginoso processo de implantação e o início do ciclo das guerras coloniais contra o ‘imperialismo internacional’. Neste contexto, receber dinheiro americano, para qualquer finalidade, era considerado pelos estudantes militantes, em uma palavra, desabonador. Junto aos ataques ao reitor vieram, também, os contra Martim. Ambos recebiam, como era de praxe nas Instituições de Ensino Superior de todo o país e em virtude de seu significativo trânsito pessoal e profissional no exterior, volumoso financiamento internacional, proveniente de variadas instituições. O Conselho Britânico, as Fundações Ford e Kellog, Consulados, Embaixadas e, também, a Fundação Rockefeller, que havia apoiado, desde o início, as atividades da Escola de Teatro, eram parceiros da UFBA há pelo menos uma década. A Fundação Rockefeller financiava inúmeras iniciativas educacionais, sobretudo na área da saúde. (SANTANA, 2011, p. 291)

A Escola de Teatro funcionava por meio de bolsas de estudos e de viagens concedidas a Martim Gonçalves, aos alunos e aos colaboradores. Em 1955, com bolsa da Rockefeller, Martim fez uma viagem aos Estados Unidos onde conheceu a estrutura do departamento de Teatro da Universidade de Yale, modelo que importou parcialmente para estruturar a Escola de Teatro da Universidade Federal

⁵⁸ A alcunha se refere à localização do prédio da Escola de Teatro da UFBA, no bairro do Canela, em Salvador.

da Bahia. O modelo americano de ‘escola-conservatório’ permitia, inclusive, conferir certificados avulsos, que não correspondiam a um diploma de graduação e, por este motivo, não havia necessariamente pré-requisito de escolaridade para o ingresso nos cursos. O dispositivo permitia a inclusão de alunos que tinham estudado apenas até o antigo primário; assim, pessoas de diferentes extratos sociais puderam frequentá-la, o que configurava uma cena bastante incomum no ambiente acadêmico baiano. Essa estrutura administrativa flexível da Escola era igualmente alvo de críticas, pela imprensa local e pelo movimento estudantil, que acusavam, de modo simplista, porém feroz, a ‘alienação’ e os ‘privilégios’, apenas nas áreas das artes, mantidos por dinheiro obtido no exterior. Muitos outros argumentos controversos foram usados contra Martim, pela imprensa e pela militância. (SANTANA, 2011, p. 111, 114, 330, 331, 332, 333)

Martin Gonçalves foi expulso de Salvador com uma história muito escandalosa, com muros pichados dizendo ‘sai viado’, com um ódio horrível em cima dele, uma coisa inacreditável mesmo. Uma atitude horrenda, acusando-o exatamente do que ele levantou e divulgou: a cultura popular baiana. Tudo o que ele fez jogaram, ao contrário, contra ele, como se ele fosse um elitista. E ele foi para o Rio. Veio para o Rio. Eu, também, nesse período estava me separando, era esse o período da separação do Glauber, um caminho meu mesmo que eu tinha que seguir, estava sozinha. Já não era mais casada, tinha uma filha e não queria mais morar com papai e mamãe, então segui para o Rio para seguir minha vida. A Bahia ficou absolutamente insuportável. (...) Estava ruim porque toda hipocrisia, tudo que havia de vulgar, que eu já não suportava mais há muito tempo, chegou ao grau máximo diante de uma jovem desquitada que tinha uma vida livre, com escolhas amorosas. Isso era impossível, absolutamente impossível, era uma desobediência civil, um tapa na cara numa sociedade preconceituosa, da qual eu fazia parte. Já era conhecida, e bastante conhecida, dentro dela nesse período. (...) Continuando o que eu disse, ser desquitada é impossível. Uma situação insuportável onde toda hipocrisia, vulgaridade, da sociedade baiana pôde se manifestar. Apesar de eu, há algum tempo, não ser mais a bonequinha de luxo, a menina do *high society* de Salvador, inclusive ganhando esse prêmio de *glamour girl*, que era disputado entre meninas mais ricas e com famílias todas mais poderosas do que a minha. Apesar de eu já não me interessar mais por esse *high society*, ele me trouxe alguns momentos interessantes e que, até hoje, servem como pano de fundo imaginário para várias situações. Também foi um período, entre 15 e 18 anos, mais ou menos, de muitas festas, dança, *big bands*, dançando ao som de grandes orquestras nas melhores boates de Salvador e do Rio. Eu lembro do Salvador da minha juventude, da minha adolescência, é muito interessante. Muito dançada, havia muita dança, muita música, muita festa! (IGNEZ, 2018)

As bolsas da fundação Rockefeller, e de outros organismos internacionais, financiaram viagens de convidados à Bahia, de alunos da escola ao exterior, de professores, artistas e técnicos envolvidos com as montagens teatrais e que,

durante sua estada na cidade, em contrapartida, também desenvolviam atividades paralelas como cursos intensivos, exposições e palestras. Não é difícil imaginar a agitação cultural decorrente desses investimentos. A Fundação Rockefeller proporcionou, ainda, financiamento para o pagamento de alguns professores e colaboradores mais estáveis após a assinatura de um convênio para o biênio 1958 / 1960. Martim Gonçalves foi contratado diretamente pela Universidade Federal da Bahia somente em junho de 1961, dois dias antes de Edgard Santos deixar a reitoria. Sua permanência em Salvador, no entanto, tornou-se inviável e ele deixaria a cidade, a Escola de Teatro que criou e a Bahia, para trás, em setembro do mesmo ano (SANTANA, 2011, p. 111, 114, 418).

E isso tudo, de qualquer forma, é bem diferente do machismo que, na verdade, é o próprio patriarcalismo. Mas eu atravessei esse período todo de censuras, de vontade de aniquilar mesmo uma mulher livre, separada do marido, ainda por cima com uma filha, muito jovem e com uma vida absolutamente livre. Porque é evidente que em uma sociedade como essa que eu estou falando, a hipocrisia é a característica, a total hipocrisia. Se dizia muito isso em Salvador: ‘faça, mas faça com classe’. Esse fazer com classe era trair com classe, na verdade era isso. Na verdade, era trair a si próprio porque trair acaba sendo trair a si próprio. Aí houve uma separação, uma separação que evidentemente era escandalosa e eu tive que sair da cidade. Já não gostava mais de Salvador, mas não gostava por quê? Porque não podia mais viver lá e queria um lugar mais arejado. (...) Tinha tido a minha primeira filha com Glauber, Paloma, e não tinha podido criá-la (...) ⁵⁹ porque uma mulher, atriz, desquitada, jovem, bonita, não teria condições para criar uma filha. Naquele tempo não existia mulher. Não existia. (...) A mulher era um ser inferior, totalmente ligado aos desígnios masculinos. Não dava mais, Salvador tinha ficado absolutamente insuportável, não dava de jeito algum, e eu fui convidada pra fazer *O Assalto ao trem Pagador*. (IGNEZ, 2018)

Como uma homenagem ao minucioso trabalho de reconstituição de uma trajetória mal contada, a dissertação encerra este microplatô, concordando fortemente com a tese de doutoramento da professora Jussilene Santana sobre a contribuição de Martim Gonçalves à Bahia: “Arte também é poder. Arte faz a cabeça, inquieta os corações e abala as estruturas, nem que sejam as simbólicas” (SANTANA, 2011, p. 340).

⁵⁹ Em depoimento para esta pesquisa, Paloma Rocha, atualmente produtora e diretora de cinema, informou que, após a separação dos pais morou em Salvador sob os cuidados de ambas as famílias, materna e paterna, que ainda eram vizinhas e com as quais convivia diariamente. Sempre manteve contato com sua mãe e viveu com ela, Rogério Sganzerla e as irmãs, durante sua adolescência.

SEQ 10 - EXT / DIA - ENTRE A SANTIDADE E A SENSUALIDADE / 1962 – 1968

O Jornal Correio da Manhã acusava para pouco antes do Natal de 1962, no dia 21 de dezembro, a estreia da peça *Família Pouco Família*, no original *George and Margareth*, de Gerald Savory, com direção do espanhol Antonio do Cabo e tradução de Aurimar Rocha, no Teatro de Bolso, em Ipanema. Após a récita dedicada à crítica dramática, o crítico teatral Van Jafa⁶⁰ informaria se tratar de uma comédia britânica *snob*, que divertia sem compromisso de mensagem, no melhor estilo da comédia de *boulevard*. Com Helena Ignez, “um broto quarenta graus à sombra”, e João-Paulo Adour, no elenco principal, *Família pouco Família* proporcionava ao público “alguns quartos de hora de perfeito bom humor (aliás, muito necessários, nesta época de filas de arroz)”⁶¹. Acabou sendo o mais ruidoso êxito da temporada, esgotando lotações em mais de cem apresentações, e laureando a dupla de atores “ultra-ultra”, Helena e João-Paulo, com o prêmio na área de revelações teatrais daquele ano, concedido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais - ABCT. Martim Gonçalves receberia, também, o prêmio de revelação, como diretor, pela montagem de *Bonitinha, mas Ordinária*, de Nelson Rodrigues. Em uma das apresentações de *Família Pouco Família* estavam na plateia o jovem cineasta Júlio Bressane e seu pai. No final do espetáculo, impressionado com a performance de Helena Ignez encarnando *Frankie*, a filha caçula da família da peça, Bressane se apresentaria e a convidaria para seu próximo filme. Em seguida, ainda em 1963, Helena atuou, sob a direção de Martim Gonçalves, na montagem de *Victor ou as crianças no poder*, uma comédia de humor negro, de Roger Vitrac.

O convite para interpretar *Marta*, no filme *O Assalto ao Trem Pagador* seria um estímulo a mais para permanecer no Rio. Entre ensaios e filmagens, Helena procurava estabelecer-se na cidade, encontrando um apartamento para viver. Nesta produção, conheceu o chamado cinema industrial, os estúdios Herbert

⁶⁰ Autor, diretor, crítico e cenógrafo, Van Jafa, homem muito bonito e assumidamente homoafetivo, era considerado uma personalidade no mundo do teatro.

⁶¹ Correio da Manhã, 23 de dezembro de 1962, p. 5 e 30 de dezembro de 1962, p. 3.

Richers⁶², “tudo grande, muita luz, muita gente no estúdio. E um elenco negro.” Ela e Reginaldo Faria eram os únicos brancos com papéis de destaque. Ainda durante as filmagens sentia-se o perfume do sucesso, que sobreveio com bilheteria bastante lucrativa. Ela fazia um papel erótico, carregava num super-erótico, mas também comedido, e já partia para esse jeito feminino de ser dúbio, que desenvolveria depois, em outros filmes.

E, também, na cabeça dos machos, eles pensavam assim: ‘pô, ela deve dar muito, então eu também quero comê-la’. E foi assim que eu cheguei no Rio, para fazer *O Assalto ao Trem Pagador*. Não houve isso dentro da equipe. Mais uma vez, elogios ao Roberto [Faria, diretor do filme]. (...) Mas fora era um horror, um horror, absolutamente um horror. Ao ponto do Jece Valadão, na quinta tentativa de transar comigo, falar: ‘a Helena Ignez não é de nada, ela só gosta de fritar bolinho’. Para ele, eu era uma doméstica: fritava bolinho em vez de dar para ele, que era última coisa, apesar de gostar muito do Jece, que eu pensava. Tem a história, também, do [Paulo Cesar] Peréio, que ele diz: ‘quem foi a mulher que você não comeu?’, ele falou: ‘foi Helena Ignez que eu quis comer e não comi’. Então, eu não dava para absolutamente ninguém. Era o oposto do que se pensava: eu não dava para absolutamente ninguém, não queria saber de homem. Tinha um ou outro que eu comia, a minha sensação era de comer o cara, e não de dar pra ele. Mas mesmo assim, era raro porque eu estava ‘por aqui’ de sexo. Queria uma outra coisa. Foi o que aconteceu com Rogério [Sganzerla, seu segundo marido]. Foi, talvez, o meu sonho. No fundo, eu sou uma mulher, eu queria um casamento em que houvesse uma paixão, um entendimento sexual extraordinário e uma compreensão intelectual, como havia. O tempo todo havia. (IGNEZ, 2018)

Logo depois de *O Assalto ao Trem Pagador*, Ignez voltou para Salvador para encarnar *Mariá*, em *O Grito da Terra*, baseado no romance de Ciro Carvalho Leite, filmado no sertão e dirigido por Olney São Paulo, baiano natural de Riachão de Jacuípe, município próximo a Feira de Santana. Lançado em 1964, o filme conta a história de camponeses que lutam pela terra e, esfomeados, saqueiam para comer. Segundo a resenha do crítico Antônio Moniz Vianna, publicada em 10 de novembro do mesmo ano, no *Jornal Correio da Manhã*, a fita narra a vida “de um homem simples, no campo ao sol, mas sem demagogia ou o que possa servir à subversão no sertão, preferindo o rumo da mensagem social e humana”⁶³. Seu teor já anuncia os tempos sombrios que iniciavam sua longa permanência no país. Helena afirma nutrir, hoje, especial respeito pelo diretor

⁶² Estúdio de filmagem e dublagem, um dos primeiros e maiores do tipo no Brasil, com mais de dez mil metros quadrados. A Herbert Richers S/A foi fundada em 1954.

⁶³ *Correio da Manhã*, 10 de novembro de 1964, Segundo Caderno, p. 2.

Olney São Paulo, e por sua família. Menciona a grandeza de seus filmes, “cheios de beleza, de amor, de alma”, que se posicionavam ao lado dos que tinham menos, dos que eram oprimidos, daqueles para quem eram negadas oportunidades. Sublinha seu fim trágico, sua morte precoce, por doença pulmonar e, também, por não ter suportado as bárbaras torturas sofridas durante sua prisão pela ditadura militar que se instalara, então, no Brasil.

Em 64, eu participava do CPC da UNE e também era ligada, estava participando, das Ligas Camponesas, que tinham surgido com grande força no Nordeste, na Paraíba. Fui visitar [Francisco] Julião⁶⁴, fiquei hospedada na própria casa dele, como uma jovem revolucionária. Então fiquei na casa do próprio Julião... Aliás, foram as Ligas Camponesas que fizeram com que houvesse o golpe no Brasil. Isso fica muito claro... Jamais Kennedy aceitou. Jamais o departamento de Estado aceitou este Brasil que ‘estava virando comunista, estava virando Cuba’ e a força das ligas camponesas. Eu até hoje sou absolutamente fiel ao MST e os honro, também, com filmes após filme. (IGNEZ, 2018)

Neste período, já atuava no cinema e no teatro, simultaneamente. Ainda em 1964, encena, a convite de Tônia Carrero e junto com seu filho, o então estreante Cécil Thiré, a peça *Descalços no Parque*⁶⁵. Sua próxima personagem no cinema seria Mariana, protagonista do premiadíssimo *O Padre e a Moça*, sob a direção de Joaquim Pedro de Andrade⁶⁶. A sinopse está contida no título. O filme conta a história do turbulento envolvimento entre uma jovem e um padre, que transtorna a vida de uma cidadezinha mínima. As filmagens ocorreram em São Gonçalo do Rio das Pedras, no Serro, município próximo à cidade de Diamantina, em Minas Gerais. Uma região, então, completamente desértica, abandonada, em estado de

⁶⁴ Liderança das Ligas Camponesas, organização que se transformou em vertente armada de resistência à ditadura militar. Advogado e deputado estadual em Pernambuco, Francisco Julião, viveu três meses na clandestinidade, após o golpe militar de 1964, cercado de forte esquema de segurança. Foi preso e, depois, exilado político no México.

⁶⁵ Montagem da peça de Neil Simon dirigida por Ziembinski, traduzida por Tati de Moraes, primeira mulher do poeta e diplomata Vinícius de Moraes, em cujo elenco figuravam, além de Ignez e Thiré, Carlos Kroeber, Henrique Fernandes, Maria Sampaio e o próprio Ziembinski. Ver micropatô SEQ 19 - INT / NOITE - EPÍLOGO - A CARTA - SALA DE CINEMA - SÃO PAULO / 2001.

⁶⁶ Físico de formação, o cineasta mineiro Joaquim Pedro de Andrade era afilhado do poeta Manuel Bandeira e conviveu desde jovem em ambiente cercado por escritores e intelectuais. Cineclubista, iniciou sua carreira cinematográfica como assistente de direção do longa-metragem *Rebelião em Vila Rica*. Seu primeiro curta metragem como diretor foi *Couro de Gato* (1960), integrado como episódio do longa *Cinco vezes favela*, em 1962. Estudou cinema em Paris e Londres, com estágio em Nova Iorque. Depois de realizar um longa-metragem documentário, *Garrincha, alegria do povo*, partiu para o primeiro projeto de ficção, *O Padre e a Moça*. Em seguida, dirigiu os filmes *Macunaíma*, *Os Inconfidentes*, *Guerra Conjugal* e *O Homem do Pau Brasil*, além de curtas e medias metragens hoje considerados clássicos da cinematografia brasileira.

extrema decadência. Sem jovens, que saíam de lá para estudar, com pouquíssimas famílias e alguns velhos bêbados. Para Helena, um período difícil, cheio de sofrimento, do princípio ao fim. Ela diz sentir, inexplicavelmente, algo estranho o tempo todo, como uma incerteza, a cada minuto, sobre cada passo a ser dado. Depois de meses de ensaios, Luiz Jasmim, o ator principal, com quem contracenaria, adoeceu gravemente e precisou ser substituído. O filme parou e ela permaneceu em São Gonçalo, à espera de novo par cênico. Em sua companhia, a equipe e seu amigo íntimo, o ator, autor e diretor de teatro Fauzi Arap⁶⁷, integrante do Arena⁶⁸, mesmo grupo de teatro de Paulo José, que faria o papel do padre. Depois desse filme, Fauzi nunca mais atuaria no cinema.

Eu não sei como explicar, mas nós tivemos problemas difíceis, emocionais com o filme, tanto o Fauzi Arap, como eu. Eu, de uma certa forma, não sei como usei estes problemas, mas não foi deixando de fazer cinema. O Fauzi não. Ele se recusou. Ele sentia uma relação extremamente nociva, estranho, não é? E existia mesmo, mas só pude perceber isso muito, muito, muito, muito tempo depois. Muito tempo depois. Para o Paulo José, eu acredito que essa relação não exista, entre ele e o filme. Mas, para mim e Fauzi foi muito forte, muito forte! É como se eu não estivesse preparada para a situação de ficar em um casarão no fim do mundo, durante três meses, porque o filme atrasou com o ator que não pôde fazer e para trazer outro ator. Depois, foi tudo muito lento. E a cidade inteira de olho em mim, porque era um casarão onde morava uma mulher e vários homens, muitos homens. Além disso, só tinha uma outra atriz que passou um tempo lá, que já era uma senhora: Dona Rosa [Rosa Sandrini] era uma senhora de 70 anos. E eu ficava naquele casarão ali: muito olho, muita pressão. Muito difícil de viver, também, entre tantos homens, tantos héteros, machistas na verdade, porque era isso que existia. Talvez, eu estivesse com os mais delicados dos héteros machistas, mas eram isso. (IGNEZ, 2018)

Um trecho do depoimento⁶⁹ de Glauber Rocha para o *Jornal do Brasil*, citado por Rogério Sganzerla e reproduzido, com cortes, posteriormente, no livro *A Revolução do Cinema Novo*, inspira perceber como o clima pesado das filmagens ficou impresso na película: “Joaquim Pedro aciona um canto livre do amor, um amor que se faz da tortura e da impotência, da negação e do silêncio, um amor do não que se afirma pela morte (...)”. Some-se a isso a ausência de eletricidade e

⁶⁷ Ator, autor e diretor teatral, Fauzi Arap também integrou a fase amadora do Teatro Oficina, em São Paulo. Sua curiosa autobiografia, *Mare Nostrum - Sonhos, Viagens e Outros Caminhos*, aborda experiências com LSD em busca de autoconhecimento, partindo do marxismo e indo em direção a perspectivas místicas e exotéricas.

⁶⁸ O grupo atuou entre 1953 e 1972, em São Paulo, e sua produção era voltada para montagens de baixo custo, em oposição às internacionais e sofisticadas encenações do TBC, Teatro Brasileiro de Comédia. Por seus Seminários de Dramaturgia passaram nomes como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, e Flávio Migliaccio, entre outros. Em sua antiga sede, atualmente, está o Teatro de Arena Eugenio Kusnet.

⁶⁹ Glauber e a fala do Cinema Novo (ROCHA, op. cit. *Jornal do Brasil*, 14 de abril de 1966), in <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm> (último acesso em 23 de fevereiro de 2019).

água encanada na cidade. Toda noite, as baterias eram recarregadas em Diamantina, distante duas horas de São Gonçalo do Rio das Pedras. Antes de iniciarem as gravações, foi preciso refazer uma ponte sobre o rio Jequitinhonha, que ligava as duas igrejas da cidade, para a alegria da população local. A produção se deslocava para Diamantina pela estrada de terra, bastante precária, em jipes emprestados pela polícia militar. Parte do material filmado precisou ser refeito por conta de problemas técnicos em uma lente, que só foram detectados algumas semanas depois do início das filmagens, após a revelação dos primeiros negativos enviados ao laboratório, no Rio de Janeiro. Algumas sequências foram rodadas em locais isolados nas montanhas do entorno e, para filmá-las ao amanhecer, a equipe tinha que acampar, passar a noite em barracas. As beatas do filme, senhoras moradoras de São Gonçalo, tinham bócio, uma doença causada por falta de iodo, que lhes conferia um aspecto inchado ao pescoço. Foram carinhosamente apelidadas de ‘bruxas’ pela equipe. Helena era uma ilha, a única mulher jovem na cidadezinha, cercada de homens igualmente muito jovens por todos os lados e, à exceção de Fauzi e Mário Lago⁷⁰, pouco experientes profissionalmente, embora muito talentosos. O diretor Joaquim Pedro de Andrade, um dos expoentes do Cinema Novo, e o fotógrafo Mário Carneiro⁷¹ também não se entendiam muito bem...

Ele se apaixonou, então eu ia de novo passar por uma situação. E ser namorada de Joaquim, naquele período, era uma coisa pesadíssima porque ele era casado com uma mulher muito bacana, uma mulher que eu amava, Sarah [de Castro Barbosa], uma física extraordinária. (...) E eu nunca soube disso. Fui saber anos e anos depois, pela última mulher dele, a Ana [Galante], que era uma mulher absolutamente encantadora, e ela que me disse isso: ‘Joaquim me falou que foi completamente apaixonado por você.’⁷² (...) Depois, anos e anos depois, ele quase morrendo, já com câncer no pulmão, nós nos encontramos numa boate, tinha alguma coisa, um lançamento de cinema talvez, estava o [cineasta do Cinema Novo] Leon Hirszman, insuportável, arrasando o projeto de Rogério [Sganzerla] de resgate do Orson Welles. O Joaquim, nada disso, pelo contrário, entendendo o projeto e comigo, extremamente carinhoso, porque eu tinha fugido dele durante 20 anos, extremamente carinhoso, e ele disse que eu era uma pessoa

⁷⁰ Filho de maestro e neto de anarquista, o advogado, poeta, radialista, compositor e ator comunista Mario Lago contabilizava quase 30 anos de carreira artística quando integrou o elenco de *O Padre e a Moça*.

⁷¹ Um dos mais importantes fotógrafos do cinema brasileiro, o arquiteto Mario Carneiro iniciou suas atividades artísticas como pintor e gravurista, tendo sido aluno de Iberê Camargo. Seu olhar educado em artes visuais foi diferencial na fotografia de cena que imprimiu em inúmeros clássicos da cinematografia nacional. As densas sombras do filme *O Padre e a Moça* podem ser consideradas um reflexo de sua atividade como pintor e gravurista, onde o preto, ou os tons escuros, têm papel de destaque.

⁷² Em entrevista concedida à Clara Linhart, Camila Maroja e Daniel Caetano, em 2000, para o número 42 da revista eletrônica Contracampo, dedicado a *O Padre e a Moça*, Helena Ignez informa ter tido, durante o longo período de realização do filme *O Padre e a Moça*, breves interstícios amorosos, primeiro com o diretor Joaquim Pedro de Andrade e, depois, com o fotógrafo Mário Carneiro. Credita, parcialmente, os conhecidos desentendimentos de ambos durante a realização do filme à estes episódios afetivos. No entanto, no mesmo número da revista Contracampo, há também uma entrevista com o fotógrafo Mário Carneiro, em que esclarece que a rivalidade no campo amoroso, entre ele e o diretor Joaquim Pedro de Andrade, era ainda anterior. Antes de se casar com Joaquim Pedro, Sarah de Castro Barbosa foi, também, namorada de Mário. In <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm> (último acesso em 11 de janeiro de 2019).

que ‘transitava entre a santidade e a sensualidade’ de uma forma que o encantava, que é bonito também. (IGNEZ, 2018)

O filme não obteve sucesso de bilheteria, foi considerado enfadonho pelo público. Gestado antes, mas lançado após o golpe militar, foi taxado de ‘alienado’ pela militância artística de esquerda, por não abordar diretamente a questão política. O conservadorismo de costumes, à direita, também acusou sensibilidade ao tema-tabu. O desconforto, então, estendeu-se ao próprio diretor que, além do desgosto com a fotografia do filme, recebeu críticas intensas, vindas de todos os lados. Anos foram necessários para que Joaquim Pedro de Andrade se reconciliasse com o seu *O Padre e a Moça*.

Em *Cara a Cara*⁷³, primeiro longa-metragem de ficção do cineasta Júlio Bressane, para o qual havia sido convidada alguns anos antes, Helena encarnou *Luciana*.

Cara a Cara foi depois de *O Padre e a Moça*. Eu conheci Júlio, ele foi assistir uma peça de teatro em que eu trabalhava, *Família pouco família*, no Teatro de Bolso, na Praça General Osório. Foi com o pai. Ele falou comigo e se desenvolveu uma conversa, uma amizade, um convite para um futuro filme, que era o *Cara a Cara*. Ele estava fazendo outros filmes na ocasião. Foi um namoro, um namoro longo, um namoro de mais de 2 anos, acredito. E foi ótimo ter feito *Cara a Cara*, gostei demais. Tinha um frescor, um jeito de ser, de ser carioca e universal, esta coisa que o Júlio tem bastante forte, essa coisa mesmo de Mário Reis. Achei muito, muito legal ter feito. Todas as relações humanas não são simples, parecem simples, mesmo as mais simples não são simples. Então foi uma amizade que resultou, mais tarde, já quando não éramos namorados, em outros filmes, porque na *Belair*⁷⁴ nós não éramos mais namorados. E eu fiz esses três filmes⁷⁵ com ele na *Belair*, que adorei, adorei, adorei ter feito. (IGNEZ, 2018)

Em um momento já próximo ao seu encontro artístico e amoroso definitivo, com Rogério Sganzerla, Ignez foi, ainda, *a filha do prefeito* que se envolve com um

⁷³ *Cara a Cara* conta a história de um funcionário público suburbano obcecado por uma moça da Zona Sul do Rio de Janeiro, filha de um político corrupto. Ao final do filme, *Raul* mata a própria mãe, seu patrão e *Luciana*. Recebeu menção honrosa e o prêmio de melhor fotografia, para Antônio Beato, no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1967. (<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=011988&format=detailed.pft>, último acesso em 23 de fevereiro de 2019).

⁷⁴ Produtora fictícia criada por Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, em 1970 (ver microplato SEQ 18 - INT / DIA - BELAIR – CINEMA DE GUERRILHA / COPACABANA - PARIS - LONDRES / 1969 - 1970).

⁷⁵ *A Família do Barulho*, *Barão Olavo*, *o Horrível* e *Cuidado Madame* (ver microplato SEQ 18 - INT / DIA - BELAIR – CINEMA DE GUERRILHA / COPACABANA - PARIS - LONDRES / 1969 - 1970).

forasteiro no episódio dirigido por Carlos Alberto Prates Correia no filme *Os Marginais*⁷⁶, e a *aeromoça* que acompanha o voo incestuoso de *Um Homem e sua Jaula*⁷⁷, uma adaptação do romance *Matéria de Memória*, de Carlos Heitor Cony. *Um Homem e sua Jaula* começou a ser dirigido por Paulo Gil Soares e foi finalizado por Fernando Coni Campos⁷⁸, que assinava, também, a produção do filme. Interditado pela censura, o filme permaneceu inédito por mais de trinta anos.

⁷⁶ Os dois episódios de *Os Marginais* foram fotografados por Dib Lutf e montados por Geraldo Veloso. Moisés Kendler dirigiu o outro episódio (<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018218&format=detailed.pft>, último acesso em 23 de fevereiro de 2019).

⁷⁷ Há pouquíssimos registros sobre *Um Homem e sua Jaula*, devido ao longo período que ficou censurado. Uma cópia em delicado estado de conservação foi exibida na mostra Cinema Marginal e suas Fronteiras, organizada por Vera Haddad e Eugênio Puppo, no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo, em 2001. O filme foi restaurado, em 2007, pelo Programa de Restauro Cinemateca Brasileira - Petrobras (<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018199&format=detailed.pft/>, último acesso em 21 de março de 2019).

⁷⁸ Natural do recôncavo baiano, o diretor, roteirista, produtor e poeta Fernando Coni Campos era, também, designer gráfico e trabalhou com Lucio Costa durante a construção do Plano Piloto de Brasília. Estudou semiótica na Alemanha e realizou cerca de uma dezena de filmes, entre eles o tropicalista *Viagem ao Fim do Mundo*, premiado no Festival de Cinema de Locarno. Seus filmes aguardam restauro urgente.

SEQ 11 - NOVO CORPO NUMÉRICO DISTINTO - ROGÉRIO SGANZERLA, O ENFANT TERRIBLE / 1946 – 1968

[Ouvi falar de Rogério Sganzerla] através do Gustavo Dahl⁷⁹, Júlio [Bressane] também falava de Rogério. Li algumas críticas dele nesse período e o conheci na casa do Lúcio Costa⁸⁰, [numa festa] da Helena Costa, filha do Lúcio. Ele tinha tido aquele acidente na cabeça⁸¹, quase morreu, já era dado como morto e viu-se que ele estava vivo. E aí, ele tinha tomado um uísque, alguma coisa, e desmaiou imediatamente. Muito estranho. Todo mundo: ‘ó, Rogério desmaiou’. (...) Acordou. Na mesma hora ele acordou. Não podia tocar em álcool por causa do acidente. Acidente na cabeça. Que foi a origem do câncer. A origem do câncer dele é só por batidas, pressões, batidas. Foi num lugar extremamente raro. (IGNEZ, 2018)

Quando ganhou os prêmios de melhor filme, melhor diretor, melhor diálogo, melhor montagem e melhor figurino com seu primeiro longa-metragem no IV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1968, Rogério Sganzerla tinha 22 anos. O menino precoce, catarinense de Joaçaba, não falava até os cinco anos; aos sete, escreveu um livro de contos⁸² e, aos onze, um primeiro roteiro, de longa-metragem. Foi atravessado pela cinefilia aos treze, no cineclube do Colégio dos Irmãos Maristas em Florianópolis. Com quinze, mudou-se para São Paulo, onde passou a frequentar assiduamente a Cinemateca Brasileira. Coursou direito na Universidade Presbiteriana Mackenzie até ser convidado para escrever sobre cinema no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, aos dezessete. Colaborou, também, com o Jornal da Tarde, na revista Visão e no jornal Última Hora. Seu primeiro filme foi parcialmente financiado com auxílio de Maurice Legeard⁸³, fundador do cineclube e da Cinemateca de Santos. Em parceria com

⁷⁹ Montador, diretor, crítico de cinema e gestor público, Gustavo Dahl era cineclubista e estudou no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma. Foi um dos articuladores da criação da Embrafilme (ver microplato SEQ 12 – EXT/NOITE – A DITADURA PERDE A VERGONHA – CINEMA NA BORDA / 1963 – 1969) e, posteriormente, da ANCINE, agência de regulamentação e fomento à qual a atividade cinematográfica formal está vinculada, atualmente.

⁸⁰ Lucio Costa formou-se na Escola de Belas Artes - ENBA e abriu seu escritório de arquitetura e urbanismo no Rio de Janeiro na década de vinte. Um dos mais importantes nomes da arquitetura modernista, foi também diretor da ENBA e ganhou o concurso para projetar o Plano Piloto de Brasília.

⁸¹ Antes de se mudar para São Paulo, em 1961, Rogério Sganzerla sobreviveu a um trágico acidente de carro em Joaçaba, Santa Catarina, sua cidade natal.

⁸² Aos sete anos, Rogério Sganzerla foi sozinho a uma tipografia de Joaçaba, com quatro contos escritos por ele e saiu de lá com a primeira edição de Novos Contos, impressa em 1954. Em 2018, as editoras Miríade e Grafatório lançaram uma edição fac-símile da coletânea.

⁸³ Contrerrâneo dos irmãos Lumière, aos quais é parcialmente creditada a invenção do cinema, Maurice Legeard, também natural de Lyon, na França, imigrou para o Brasil com a mãe na década

Andrea Tonacci⁸⁴, que assinou também sua primeira fotografia em cinema nesta ocasião, realizou um curta-metragem de ficção com o curioso título *Documentário*⁸⁵, com o qual venceu o disputado Festival de Cinema Amador JB-Mesbla, no Cine Paissandu, em sua segunda edição. O prêmio, entregue por Helena Ignez, que se tornaria, tempos depois, sua parceira artística e afetiva para o resto da vida, proporcionou-lhe uma viagem para a Europa, onde compareceu aos festivais de Pesaro, Berlim e Cannes. Durante a longa viagem de volta, a bordo de um navio e inspirado por uma notícia de jornal, escreveu o roteiro de *O Bandido da Luz Vermelha*⁸⁶.

(...) fui convidada para fazer *O Bandido da Luz Vermelha*, por Rogério Sganzerla. Eu tinha acabado de fazer *O Padre e a Moça*, e já tinha sido o lançamento do filme, Rogério tinha escrito uma crítica e foi me levar pessoalmente. Nós não nos conhecíamos, ele entrou em contato dizendo que gostaria de me conhecer, e levou o roteiro do *Bandido* no meu apartamento aqui no Rio, na Prado Júnior, onde eu morava. E, ao mesmo tempo, a crítica d'*O Padre e a Moça* que era ótima, muito interessante, bem escrita. Eu li o roteiro, achei ótimo e, de cara, aceitei. E depois continuei a minha agenda, que era ir para Cuba, para o Festival de Berlim. Eu tinha uma viagem marcada para Europa e precisava estar no Brasil para fazer o filme ao mesmo tempo, praticamente. Eu cheguei com o filme já na metade. (IGNEZ, 2018)

de trinta. Instalaram-se em São Paulo e, logo depois, no bairro Chinês, em Santos. Em 1948, criou o Clube de Cinema de Santos, onde eram projetados filmes do neo-realismo italiano, além das cinematografias japonesa, polonesa, indiana, húngara, búlgara, chinesa, francesa e inglesa, que jamais chegariam à cidade sem seus esforços. Sua segunda paixão era o teatro e, na companhia de Patrícia Galvão e Plínio Marcos, foi um dos articuladores para o surgimento do FESTA - Festival de Teatro Amador de Santos, em 1958. Em 1980, com seu acervo de mais de dez mil filmes, fundou a Cinemateca de Santos. É personagem central do filme *O Guru e os Guris*, de Jairo Ferreira, autor do livro *Cinema de Invenção*.

⁸⁴ O produtor, fotógrafo e diretor Andrea Tonacci nasceu em Roma e imigrou com a família para São Paulo. No mesmo ano em que fotografou *Documentário*, de Rogério Sganzerla, de quem se tornaria amigo para o resto da vida realizou seu primeiro curta metragem como diretor, intitulado *Olho por Olho*, exibido no mesmo Festival de Cinema Amador JB – Mesbla, no Rio de Janeiro. Um dos mais generosos autores do cinema nacional, dirigiu curtas, médias e longas metragens documentais e de ficção, sempre superando a narrativa clássica e priorizando, em detrimento dela, o processo de construção das complexas redes de multiplicidades que compõem as histórias descritas em seus filmes.

⁸⁵ *Documentário* narra a deambulação de dois jovens que procuram um filme para assistir no cinema, mas como seus critérios são muito rígidos, acabam não vendo filme nenhum (<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=026439&format=detailed.pft#1>, último acesso em 24 de fevereiro de 2019).

⁸⁶ O filme *O Bandido da Luz Vermelha* conta a história de um marginal paulista coloca a população em polvorosa e desafia a polícia ao cometer os crimes mais requintados. Conhece a provocante Janete Jane, famosa em toda a Boca do Lixo, por quem se apaixona. Ela o delata, provocando o seu suicídio.

Embora tenha sido recebido, durante a projeção na cabine da Líder⁸⁷, com certa frieza pela tribo de um talvez enciumado Cinema Novo, (RAMOS, 1987, p. 77, 78), além de grande vencedor do no Festival de Brasília, *O Bandido da Luz Vermelha* foi, também, um ‘estouro’ de bilheteria e inscreveu Rogério Sganzerla definitivamente no panteão dos grandes nomes do cinema brasileiro de todos os tempos. O crítico Alex Viany publicou, em dezembro de 1968, no jornal Tribuna da Imprensa, uma declaração sobre como Sganzerla via, naquele momento, o Cinema Novo: “Não se pode defini-lo: aí está sua força. Os filmes têm que ser políticos, mas podem sê-lo de outras maneiras, não somente como Rocha e Saraceni. Não se pode nem tentar imitá-los. É preciso que a turminha de hoje, mais nova, abra os olhos e enverede por outras saídas (...) O cinema brasileiro, mesmo o Cinema Novo, está se aburguesando; virou cinema novo-rico.”. Ao cinema novo-rico, opunha um cinema de guerrilha, que dava passagem a um cinema do risco, onde tudo era possível: “mentir e dizer a verdade, ser triste e violento, boçal e sensível, acadêmico e criador” (CANUTO, 2007, p. 27, 29).

A essa altura, a ditadura militar já completava seu quarto aniversário e se preparava para o bote final: o AI-5⁸⁸. Exatamente neste momento, Sganzerla propunha um outro caminho para a atuação política dentro da atividade cinematográfica: “Ainda é preciso entender o poder da comunicação (rádio, tv, cinema), mas respondendo diferentemente a cada estímulo (porque as individualidades contam). Fim do intelectual e do herói positivo, orgânico instrumento da consciência de sua classe (e, por isso, ‘legítimo’ representante dela). Nasce o Bandido. Nasce a Luz Vermelha, ou melhor, a Boca do Lixo⁸⁹” (ASSOCIAÇÃO CULTURAL CONTRACAMPO, 2005, p. 17).

⁸⁷ Laboratório no Rio de Janeiro onde os filmes eram vistos, em primeira mão, pelos cineastas atuantes no período.

⁸⁸ O Ato Institucional nº 5 foi decretado pelo governo militar em 13 de dezembro de 1968 (ver microplato SEQ 12 – EXT/NOITE – A DITADURA PERDE A VERGONHA – CINEMA NA BORDA / 1963 – 1969).

⁸⁹ A área delimitada pelas ruas Triunfo, dos Gusmões, dos Andradas e Vitória, na região central de São Paulo, ficou conhecida, graças ao jargão usado pela imprensa policial para referir-se ao local nos anos 40 e 50, como Boca do Lixo. Abrigava, desde as primeiras décadas do século XX, sedes de empresas estrangeiras ligadas à atividade de distribuição cinematográfica, devido a sua proximidade com as estações de trem Luz e Sorocabana, o que facilitava o escoamento das latas de filmes para os cinemas do interior. Talvez pelo mesmo motivo, era também área de atuação de prostitutas e ladrões, que ganhavam a vida circulando pelos hotéis da região. Em meados dos anos 60, tornou-se reduto paulistano de produção de cinema independente. (GAMO, MELO, 2018, vol. 2, p. 323:325).

Claro que o *Bandido* é um divisor de águas. Eu sabia muito bem que eu estava neste divisor, estava num momento extraordinário do cinema brasileiro, de grande brilho e inventividade. Extraordinário! Ao mesmo tempo em que estavam sendo feitos alguns filmes brilhantes, também, por Glauber, surgia uma outra vertente em São Paulo, urbana, que era Rogério, com esse filme. E ‘esse’ filme deu para se perceber imediatamente, isso é muito interessante. O Sérgio Mamberti dizia: ‘esse filme é de um jovem Orson Welles’. Rogério tinha 22 anos e ele também viu que não era qualquer filme aquele que estava fazendo. Eu também. Nas primeiras sequências, eu vi que a coisa era séria ali. Criatividade ali, era ‘mato’. (IGNEZ, 2018)

Sganzerla dirigiu, durante os trinta e sete anos de sua atividade de ruptura, inclusive com seus próprios modelos, no cinema, além de longas-metragens, mais de vinte curtas e médias-metragens em “profunda coerência e inte(g)ração com a obra cinematográfica do autor (...) seja pela maestria com a qual o autor navega por toda gama de gêneros, temas e formatos (...) seja pela autoria de um cinema que se INVENTA apesar e por causa da precariedade de recursos, constante exercício de profundidade reflexiva e verve criadora”. Desde *Documentário*, a referência a Orson Welles⁹⁰ já estava presente. “A dança do intelecto entre as palavras, a ênfase no som, a poesia de imagens visuais e o cinema ESTILHAÇO” são, segundo Steve Berg, os fundamentos da coerência à qual se refere, dispositivos da poética sganzerliana para abordar suas obsessões temáticas quais sejam, além de Welles, Oswald de Andrade, Noel Rosa, João Gilberto, a questão da cultura, os quadrinhos, o fazer artístico, a umbanda, a história do Brasil e o próprio cinema. (BERG, 2016, s/p⁹¹)

A dança do intelecto com as palavras é filha direta de seu envolvimento visceral com a palavra escrita, sobretudo durante sua intensa atividade crítica, no início da carreira. Afirmava não distinguir “escrever sobre cinema do escrever cinema” (CANUTO, 2007, p. 15). Tudo começava ali, na máquina de escrever. As trilhas sonoras dos filmes funcionam como personagens, estão presentes na ação, tanto quanto os atores. O fluxo da montagem, frequentemente interrompido por planos avulsos, sem diálogo direto com as sequências narrativas, e por efeitos visuais em *table-top*⁹², que mesclavam materiais de arquivo, grafismos e super closes,

⁹⁰ Rogério Sganzerla realizou quatro filmes em torno do projeto não realizado *It's All True* de Orson Welles, ator e diretor do clássico americano *Cidadão Kane: Nem Tudo é Verdade*, *Linguagem de Orson Welles*, *Tudo é Brasil* e *Signo do Caos*, seu último filme.

⁹¹ O referido catálogo online não apresenta paginação numerada.

⁹² *Table-top* é o resultado da filmagem de fotogramas parados sobre uma mesa, com a truca, equipamento no qual a câmera de cinema fica acoplada a uma mesa, sobre a qual fotogramas

exercita a atonalidade eiseinteiniana⁹³, configurando um estilo único, marca reconhecível e de difícil reprodução. Exatamente desse tipo de montagem deriva o que Berg chama de cinema ESTILHAÇO, onde aos mais obscuros materiais de arquivo se unem fragmentos cênicos dispersos, diálogos improváveis, atuação desnaturalizada, sob uma trilha sonora que não funciona apenas uma cama musical, mas se torna parte da narrativa. Com o deslizamento de todos esses elementos quebrados formam-se, então, as linhas de fuga que conduzem, consistentemente, à desterritorialização narrativa do cinema de Rogério Sganzerla. Mais exibido fora do que dentro do Brasil, a atualidade e a comunicabilidade de sua produção artística parecem se confirmar, incluso, pelo interesse que continua despertando na juventude, pelo mundo. A “abertura ao desconhecido, em sua captura do instante presente”, confere atualidade a seus filmes, “em qualquer tempo e ocasião”. Também contribui para atualizá-los a colocação do caos, simultaneamente, como uma “figura de futuro” e como o “vazio antes da criação, um momento prévio à ordenação de todas as coisas, em que tudo aquilo que vai existir já está contido em potência, latente. Não o mundo do vazio, mas da indeterminação prévia das formas feitas, um momento de selvageria originária dos signos, de oportunidade plenipotenciária de invenção” (ASSOCIAÇÃO CULTURAL CONTRACAMPO, 2005, p. 5).

Durante as filmagens de *O Bandido da Luz Vermelha*, o acoplamento de cocriação com Helena Ignez, que se tornaria frequente durante toda sua trajetória juntos, começou a se figurar. Nele, Helena encarna *Janete Jane*, por quem o anti-herói protagonista se apaixona. Ela o delata e o conduz à derrocada final. A locução em *off*, dispositivo de estilo radiofônico, também muito presente na construção narrativa dos filmes de Rogério Sganzerla, a anuncia: *tipo perereca, mundana e mescadora, culpada de tudo, e ela, mescadora de chicletes, tipo aeromoça, 22 anos, séria, católica e de boa formação moral*.

parados são filmados, quadro a quadro, e neles pode-se imprimir movimentos horizontais, verticais, diagonais ou de aproximação e afastamento (panorâmica, tilt, zoom in e out, no jargão cinematográfico). A utilização do efeito *table top*, interrompendo o fluxo narrativo das imagens em movimento filmadas fora da truca, é uma das marcas estilísticas do cinema de Rogério Sganzerla.

⁹³ A montagem cinematográfica atonal caracteriza-se por não conferir centralidade a nenhuma tonalidade, métrica ou ritmo específico no encadeamento dos planos, nem em seu interior. Todas as variáveis presentes têm, então, o mesmo valor de intensidade e são percebidas em seu conjunto, figurando complexos, multiplicidades. O conceito está descrito no livro *A Forma do Filme*, de Sergei Eisenstein.

Em sua última entrevista, concedida em 2003 ao lado de Djin Sganzerla, sua filha, e Helena Ignez, Rogério Sganzerla menciona buscar, junto com os atores de seus filmes, um “novo estilo de interpretação, de desincorporação, uma nova técnica de reinvenção. (...) Dirijo os atores em movimento e eles exercem total liberdade de estilo, para poderem ser mais sinceros. Os atores são pessoas amigas que me protegem nos momentos difíceis da filmagem e me capitalizam em busca de um sistema verdadeiro, capaz de apreender todas as mutações, que são registros do processo histórico que estamos vivendo agora e depois.” Ignez, concorda e revela uma espécie de *ritornelo*⁹⁴ do que é determinante em sua vida desde que integrava a experiência coletiva, de bando, de matilha, no grupo A Barca, na UFBA: o conceito de ator autoral⁹⁵, que se opõe, de certo modo, à ideia da autoria criativa creditada exclusivamente ao diretor, a padrões de comportamento hierarquicamente separados, pré-determinados, diferenciados pela função na equipe. “Os atores não eram dominados pelo diretor. Eram professores, amigos e que desvendavam as mutações históricas... Isso foi definitivo na minha vida. Sou uma atriz do movimento.” Reitera, então, o aspecto coletivizante da criação artística dizendo, também, que os atores conseguiam proteger a obra que estavam realizando através de “uma relação muito profunda com o diretor, uma colaboração”, em que havia uma “oportunidade de liberdade inesquecível” (ASSOCIAÇÃO CULTURAL CONTRACAMPO, 2005, op. cit., p. 11).

Foi uma felicidade muito grande de ter [durante] trinta e cinco anos um casamento muito amoroso e muito sexual, também. Porque o importante, na verdade, e isso existia, é esse elo de paixão, vamos dizer, orgástico. Então, isso é uma sorte: ter trinta e cinco anos de uma relação dessas, é incrível! E, evidentemente, quando essa relação acabou, eu não me interessei nem um pouco em reativá-la, do jeito que ela era, porque seria inteiramente impossível. Já foi uma sorte danada ter encontrado uma vez, então a segunda seria desastrosa, se eu tentasse, se eu fosse ingênua ao ponto de tentar alguma coisa como relação amorosa, depois do meu casamento com Rogério que, na verdade, foi um grande namoro. A gente não se casou, então era uma relação apaixonada, muito apaixonada mesmo, com todos os encantos e, também, todos os horrores que

⁹⁴ Conceito emprestado à música, refere-se à frase repetida, ao refrão musical. Em Deleuze-Guattari, o *ritornelo* constitui-se nos aspectos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização dos agenciamentos afetivos, no ritmo que marca os territórios.

⁹⁵ O pesquisador Pedro Maciel Guimarães Júnior, professor da UNICAMP, desenvolve projeto de pesquisa vinculado à FAPESP, intitulado O ator como forma fílmica, no qual aborda, entre outros assuntos, a performance de Helena Ignez, sobretudo nos filmes realizados junto com Rogério Sganzerla e, também, com Júlio Bressane, através do conceito de ator-autor, de Patrick McGuilligan. O ator-autor extrapola a composição de seu personagem e influi na realização da obra como um todo, tornando-se, em certa medida, coautor da mesma.

existem nisso, porque é evidente que quando duas pessoas se amam muito, nesse nível de paixão, sai tudo. A paixão não é civilizada, ela é até bem perigosa, ela não é civilizada. Então, era muito quente essa relação, mas valeu, de uma forma extraordinária. Eu me resumo nisso, nessa grande experiência amorosa, desse nível, desse tipo, que foi exclusivamente com Rogério. Os outros namorados que eu tive na minha vida e as outras pessoas, desse ponto de vista, não existiram. É muito estranho, também, isso, porque é meio químico. Quando conheci Rogério em *O Bandido da Luz Vermelha*, depois da primeira sequência que eu fiz no filme, ele me abraçou, eu o abracei, uma coisa muito simples. E aí eu vi que, realmente, ali tinha acontecido algo novo em minha vida. E era uma paixão, era uma tremenda paixão. (IGNEZ, 2018)

Embora quase sempre tenha contribuído artisticamente com algo além do que apenas sua atuação cênica, coreografando movimentos ou introduzindo elementos cenográficos para a composição de suas personagens anteriores, Ignez aponta seu acoplamento artístico e afetivo com Rogério Sganzerla como um momento de espessamento das linhas de fuga que compunham as fibras (DG, 2011, vol. 4, p. 36) dos caminhos de ambos na direção da liberdade criativa, unindo-as, e, assim, fortalecendo-os. A experiência marcante de poder atuar em permanente colaboração inventiva e não mais apenas como um corpo em submissão ao desejo do diretor, foi como reafirmar o desejo de habitar uma fronteira. Existir dentro de uma borda e insistir em alargá-la, para decidir, finalmente, morar nela para sempre. E, também nela, exercer sua atividade artística, trazendo consigo, para a cena pública, o plano político da existência e dos desejos, arrastando junto o erotismo, a intimidade e o risco naturalmente inerente a este movimento. (ROQUE, 2018, p. 11,14)

Depois de Glauber Rocha e Martim Gonçalves, Helena Ignez, novamente, sela aliança com o anômalo, Rogério Sganzerla, o solitário, o outsider que enxergou e apontou um movimento de centralidade institucional que já começava, naquele momento, a passar por um processo de apropriação pelo Estado militar, que invadia a potência guerreira do Cinema Novo.

SEQ 12 - EXT/NOITE - A DITADURA PERDE A VERGONHA - CINEMA NA BORDA / 1963 – 1969

Logo depois de sua aliança explosiva, em *O Bandido da Luz Vermelha*, o país seria, também, abalado pela irrupção do Ato Institucional de número 5, que restringia ferozmente as liberdades civis, impetrado pelo governo militar. A ditadura mostraria, então, a sua face mais cruel. Flávio Tavares observa que, entre 1964 e 1968, “a ditadura não era ainda uma ditadura, mas um regime envergonhado, uma ditadura *sui generis* que ainda não tinha fechado o Parlamento. Já havia suspenso os direitos políticos de milhares de pessoas, prendido e perseguido outras tantas. Já havia intervindo nas universidades, expulsado professores e até alunos. Mas a ditadura ainda tinha vergonha de ser ditadura.” Governadores e prefeitos das capitais eram nomeados diretamente pelo regime, mas havia eleições para vereadores, deputados e senadores, o que conferia certa sensação de ‘normalidade’ democrática. O Congresso Nacional e as assembleias legislativas funcionavam parcialmente, em um pluralismo de fachada que, ao mesmo tempo, descomprimia a tensão interna e favorecia o apoio externo, e onde parlamentares e militares necessitavam uns dos outros para sobreviver. O sistema bipartidário, com permissão de atuação apenas para ARENA e MDB, somente foi instituído em outubro de 1965. Antes disso, os demais partidos, à exceção do PCB, posto em ilegalidade desde 1947, ainda possuíam registros regulares junto ao Tribunal Superior Eleitoral. (TAVARES, 2008, p. 98,99). Entre 1967 e 1968, o movimento sindical sinalizou, inclusive, uma rearticulação interna, com a formação da Frente Intersindical Antiarrocho - FIA, no Rio de Janeiro e, em São Paulo, do Movimento Intersindical Antiarrocho - MIA. Foram criadas, também, novas organizações de oposição sindical e comissões de fábrica, a exemplo da oposição metalúrgica de São Paulo. Em abril, maio, julho e outubro de 1968, houve importantes articulações intersindicais que culminaram em grandes greves de trabalhadores em Contagem, Minas Gerais, e em São Bernardo do Campo e Osasco, em São Paulo. As pautas desses movimentos paredistas iam além das reivindicações trabalhistas, incluíam a suspensão da tutela estatal-militar sobre os sindicatos, demandando o fim da ditadura, acirrando o conflito político e influenciando o movimento geral de oposição ao governo. Apesar de atuar parcialmente na clandestinidade desde 1964, quando a União Nacional dos

Estudantes - UNE fora declarada ilegal, o movimento estudantil se recompôs e realizou importantes congressos de âmbito nacional, nos quais radicalizou suas posições contra a reforma universitária, implementada pelo regime militar em parceria com os EUA, e em defesa de uma revolução socialista no país. Os estudantes lideraram os enormes protestos contra a permanência dos militares no poder que marcaram o ano de 1968 e conquistaram significativa visibilidade nacional e internacional.

Neste contexto, recrutando seus membros, sobretudo, nas organizações estudantis e de camponeses surgiram as iniciativas de oposição armada ao governo militar, com a organização de grupos de guerrilha urbana e rural, numa linha de atuação que divergia frontalmente da resistência “por dentro da institucionalidade”, operada junto às organizações sindicais e ao MDB, defendida pelo PCB e considerada reformista pelos grupos de guerrilheiros. Em 13 de dezembro de 1968, o governo militar decretou, então, o Ato Institucional nº 5, conferindo superioridade ao Executivo frente aos representantes dos demais poderes da república, ampliando significativamente a alçada de atuação do presidente militar, que passou a ter o direito de cassar mandatos, fechar o Congresso Nacional, as assembleias legislativas estaduais e as câmaras municipais, suspender o direito de *habeas corpus* para acusados de crimes contra a segurança nacional e os direitos políticos de qualquer cidadão por dez anos. Utilizando-se, então, das prerrogativas cesaristas recebidas, o marechal Artur da Costa e Silva promulgou a nova Lei de Segurança Nacional, fechou o Congresso e suspendeu por tempo indeterminado as eleições diretas para qualquer instância de governabilidade. Aposentou compulsoriamente inúmeros servidores públicos, civis e militares e proibiu cidadãos punidos por qualquer ato institucional de atuar em instituições de ensino e pesquisa, empresas e concessionárias de serviços públicos. O Poder Judiciário foi impedido de apreciar todos os atos institucionais e complementares editados desde 1964, inviabilizando qualquer possibilidade de reversão judicial de seus efeitos práticos. Instituiu, ainda, a pena de banimento do país, a prisão por 60 dias de qualquer suspeito, mesmo sem autorização judicial ou ocorrência de flagrante delito, a prisão perpétua e a pena de morte. Em outubro de 1969, as mudanças institucionais criadas desde o AI-5 foram incorporadas à Constituição de 1967,

pela Emenda Constitucional nº 1 (MACIEL; DEMIER, 2018, p. 110, 111, 114, 115).

Estávamos atravessando uma época horrorosa da ditadura, e da ditadura machista. (...) A ditadura era bem assim: a mulher na ditadura era sempre a mulher, está entendendo? Era sempre a mulher... Foi muito forte esse período todo, inclusive pela opção feminina revolucionária, com armas. Não era a minha, não era a minha... Inclusive, eu sentia a relação homem e mulher estranhíssima, nesse período. Eu entendo, hoje, as meninas que estão chegando aos 35, 40 anos, que falam da própria família, da mãe, do pai, alguns totalmente engajados na luta armada, e que essa coisa foi extremamente dolorosa para elas. (...) Eu não entendia nem mesmo a sexualidade, a maneira que a mulher era tratada dentro [do grupo] dessas pessoas que estavam fazendo a luta armada mesmo e uma oposição. Era estranha! Existia um certo ateísmo, como um 'infarto da alma' (...) Muito agressivo. Extremamente agressivo. (...) A [atriz] Maria Gladys⁹⁶ me viu, em determinado momento, numa passeata, andando em frente aos tiros, me chamou e eu disse: 'não, Maria Gladys, não vão atirar contra o povo'. [risos] Quer dizer, me arrisquei de morrer. Mas é isso, eu acreditava nisso, que eles não iam atirar contra o povo. Gostava do risco e tinha uma espécie de inocência, entre aspas, muito louca [espanta-se consigo mesma] (...) Mas esses foram os piores. Porque eram todos marxistas, o Cinema Novo era todo marxista. (IGNEZ, 2018)

Após as tentativas frustradas de criação de um cinema nacional em moldes industriais, empreendidas pelas companhias Atlântida, Cinédia e Vera Cruz, nas décadas de quarenta e cinquenta, chegaram ao país equipamentos mais portáteis, que permitiam uma maior mobilidade para a filmagem de cenas. A partir de então, no início da década de sessenta, a produção cinematográfica brasileira apresentou uma modernização formal e estética, em sintonia com o cinema-verdade e a *nouvelle vague*, franceses, e com o neorrealismo italiano⁹⁷.

Entre 1963 e 1968, chegaram às salas de cinema brasileiras, entre outros, filmes como *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus*

⁹⁶ A atriz Maria Gladys é, junto com Helena Ignez, uma das atrizes mais identificadas com o chamado Cinema Marginal. Atuou nos filmes *O Anjo Nasceu*, *A Família do Barulho* e *Cuidado Madame*, de Júlio Bressane e *Sem Essa*, *Aranha*, de Rogério Sganzerla. Iniciou sua carreira no teatro em montagens de Gianni Ratto e Ziembinski. Atuou também em telenovelas, programas humorísticos e minisséries na TV.

⁹⁷ Inspirado no cinema direto soviético de Dziga Vertov, o termo *cinéma-vérité*, ou cinema verdade, identificava os filmes documentais que se ocupavam do cotidiano real das pessoas, tendo como seus maiores expoentes os cineastas Jean Rouch e Chris Marker. A *nouvelle vague*, ou nova onda francesa, teve início em meados dos anos 50 e se inseriu, também, no contexto de contestação da década de sessenta, propondo que o cineasta fosse como um escritor e usasse a câmera como sua máquina de escrever. Jean-Luc Godard, Agnes Varda, Roger Vadim e Louis Male são alguns dos diretores identificados com o movimento. O neorrealismo surgiu ao final da segunda guerra mundial, como uma tentativa de democratização do artesanato do filme, num cenário de devastação social e econômica e com a perspectiva de reconstrução, com recursos mínimos, do imaginário ficcional italiano. Surgem, desta vertente, os filmes mais conhecidos de Roberto Rossellini, Luchino Visconti e dos irmãos Vittorio e Luigi de Sica.

e o *Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, *O Caso dos Irmãos Nave*, de Luis Sérgio Person, e o surpreendente *A Margem*, de Ozualdo Candeias⁹⁸, um cinema “plural e indisciplinado.” Por outro lado, os governos militares, cômicos da importância da representação da identidade nacional através do cinema, implementaram diversas ações para organizar sua produção. Em 1966, o presidente da República, Marechal Castello Branco, transformou o antigo Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica - Geicine, criado em 1961, por Jânio Quadros, em Instituto Nacional de Cinema - INC, que passou a ser a instituição responsável pelo desenvolvimento de política setorial para a atividade, pelo fomento às produções dos filmes de longametragem, bem como por sua fiscalização. A Empresa Brasileira de Filmes S.A., Embrafilme, empresa de economia mista controlada pelo Estado, foi criada em 1969, através de decreto-lei da junta militar que substituiu o Marechal Costa e Silva na presidência, como uma espécie de braço operacional do INC para atividades referentes à promoção e distribuição, no exterior, dos filmes nacionais. Mais tarde, entre 1974 e 1979, um dos momentos de maior tensão institucional no cenário político, com o país sob o comando do General Ernesto Geisel, as relações do Estado brasileiro com o cinema nacional se intensificariam ainda mais, quando a Embrafilme, além fomentar institucionalmente a produção e a divulgação de filmes brasileiros no exterior, assumiria também um caráter comercial, o que resultaria, inclusive, no crescimento da participação do cinema brasileiro nas salas de exibição, sobretudo das pornochanchadas⁹⁹.

⁹⁸ A lista de atividades profissionais desempenhadas por Ozualdo Candeias, filho de imigrante português, meio mouro, meio cigano, antes de se envolver com cinema, é extensa. Sua formação autodidata na área também requeria muitas linhas para descrição completa. Comprou sua primeira câmera Keystone na década de cinquenta, com o intuito de registrar discos voadores nas estradas do interior de São Paulo, pelas quais viajava, como caminhoneiro. Tempos depois, adquiriu também um projetor. Alugava filmes 16mm na Boca do Lixo, onde conheceu profissionais do ramo cinematográfico e realizou, meio que por acaso, uma reportagem como cinegrafista. A partir de então, passou a escrever, produzir, fotografar, narrar e montar cinejornais. Trabalhou com diversos diretores da Boca do Lixo, exercendo as mais variadas funções em suas equipes. Inventou a história do filme *A Margem* a partir de uma notícia de jornal que reproduzia a história de uma noiva abandonada pelo noivo, que enlouqueceu e nunca mais tirou o vestido que usaria no casamento. (<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/candeias/>, último acesso em 23 de fevereiro de 2019)

⁹⁹ Gênero do cinema brasileiro que floresceu, com grande sucesso popular, durante a ditadura militar, as pornochanchadas eram comédias de costumes apimentadas com doses, maiores ou menores, de erotismo. A objetificação da mulher era um de seus motes centrais. Ver microplato SEQ 15 – INT / NOITE - PORNOCHANCHADA X MÁQUINA DE GUERRA / 1970

Referindo-se ao sentimento que identificava como presente no cinema brasileiro no início da década de sessenta, de que cada um poderia “inventar um cinema diferente do outro”, o pesquisador José Carlos Avellar, testemunha ocular e profissional atuante no período, entendia que a movimentação do setor na direção da institucionalização da atividade através de sua aproximação com o Estado, à época, sob regime militar, porém potencial financiador das atividades de produção e distribuição, visava dar passagem ao fluxo da produção plural que se apresentava nas telas. Dizia ele que “no espírito de todas essas leis estava a preocupação de coordenar a atividade cinematográfica, de organizar aquela vontade que a gente tinha primeiro para cuidar depois de como chegar até ela, de dar um pouco mais de singularidade à produção.” No entanto, em retrospecto, apesar das suas impressões iniciais sobre as possibilidades que se abriram a partir do fortalecimento das atividades cinematográficas, proporcionadas pela criação da Embrafilme, conclui que: “A disciplina proposta, que numa certa medida aumentou a eficácia de estratégias de sobrevivência montadas mais ou menos espontaneamente, não veio propriamente estimular o florescimento de muitos cinemas. Nem todas as flores se abriram. Algumas foram cortadas logo no estame.” (AVELLAR, 1986, p. 11).

Muitas foram cortadas no estame. O grupo de cineastas do Cinema Novo penetrava os porões da ditadura, não apenas com suas detenções pelos seus filmes, mas também através das relações mais estreitas que alguns deles estabeleceram com o Estado militar para a criação da Embrafilme. E, o assim chamado - a despeito da forte rejeição externada publicamente por seus integrantes à denominação - Cinema Marginal¹⁰⁰, pode ser considerado como a história contada pela via das derrotas. Um “brinde ao fracasso”, um cinema da borda, produzido como um espasmo, no limite do estrangulamento do fluxo criativo pela repressão e pela estatização parcial da atividade, no contexto pré e pós-AI-5.

¹⁰⁰ Ao movimento conhecido como Cinema Marginal foram atribuídas, também, outras denominações, tais como cinema experimental, subterrâneo, tupiniquim, udigrudi, corruptela do inglês underground, ironicamente alcunhada por Glauber Rocha, ou, ainda, Cinema de Invenção, título do livro de Jairo Ferreira sobre o período.

SEQ 13 – EXT/DIA - MAQUINA DE GUERRA X EMBRAFILME – GUERRILHA CINEMATOGRAFICA /1969-1970

Lançado em maio de 1969, *O Bandido da Luz Vermelha* tornou-se, ao lado de *A Margem*, de Ozualdo Candeias, um dos filmes-ícone do Cinema de Invenção. Em uma rara exceção dentro do cinema dito culto no país, mesmo sendo experimental e, talvez, porque também deslizasse entre o sofisticado e o popular, foi sucesso de bilheteria. As frases mais célebres de seu protagonista tornaram-se uma chave irônica para a compreensão do cinema produzido imediatamente antes e a partir do recrudescimento da repressão no regime militar: *Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. A gente avacalha e se esculhamba*. A violência temática e estética é apresentada como resposta, como um “revide” (DG, 2011, vol. 5, p. 78:80) à crença na eficácia da representação de qualquer identidade nacional. Foi a radicalização de um impulso de revolta, presente também na potência guerreira do Cinema Novo, mas que substituiu, como “arma de afecção” (DG, 2011, vol. 5, p. 77), a subversão ideológica pela transgressão formal e narrativa. Talvez por isso o cinema marginalizado, à época, seja hoje frequentemente comparado à atuação da luta armada, às ações de guerrilha, também podadas em seu estame, dentro dos movimentos políticos de resistência à ditadura. O ‘nós’ do Cinema Novo, vinculado a uma ideia de comunhão futura da nação pela via da revolução, se reagenciou parcialmente, aglutinando-se em um outro ‘nós’, mais próximo ao do bando, da malta (DG, 2011, vol. 5, p. 21), da tribo, onde individualidades e desejos importavam justo porque a coletividade proposta na ideia original de identidade nacional, partilhada pelos governos militares e, em outra chave, também pelo ideário do Cinema Novo, se revelou, finalmente, inalcançável ou, pior, aterrorizantemente mortal. A possibilidade de acoplamentos menos estanques, mais permeáveis à dispersão deram passagem a um impulso de liberação agressivo, vivido como um gesto romântico e provocador, em que “a viagem interior e o grito na esfera pública se figuravam mutuamente”, trazendo o mundo privado, os afetos e seus riscos de volta à vista, e onde a violência em cena dissolvia todos os protocolos, num ataque frontal aos padrões da família tradicional e ao patriarcado. (XAVIER, 2001, p. 21, 22, 23)

O paradoxo da impossibilidade de ser, de existir criativamente foi definitivamente descortinado após o AI-5 para uma geração de artistas contemporâneos da Revolução Cubana e da Guerra do Vietnam, que, salvo raras exceções¹⁰¹, cresceu sob o otimismo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, aprendeu a valorizar o cinema nacional a partir do Cinema Novo, era intelectualmente influenciada pelo concretismo e pela antropofagia de Oswald de Andrade à luz de Marx e Nietzsche. Diante do abismo entre o desejado e o real que se configurou na vida cotidiana e, talvez, enxergando a sujeira, o abjeto (RAMOS, 1987, p. 115;122) como um atributo de horror do trágico momento histórico que presenciavam, os cineastas da invenção empreenderam uma guerrilha contra o bom gosto e contra os códigos estabelecidos da linguagem cinematográfica. Guerrilha como dispositivo de criação, que entendia a arte também como um caminho possível para a revolta individual, frágil e inútil, entranhando, em si mesmos, em suas vidas e em seus filmes, o firme propósito de existir em oposição ao aprisionamento dos desejos, às imposições da realidade objetiva e à destruição definitiva das utopias. “O novo cinema deverá ser imoral na forma, para ganhar coerência nas idéias, porque, diante dessa realidade insuportável, somos antiestéticos para sermos éticos” (CANUTO, 2007, p. 28), diria Sganzerla, em entrevista publicada em 5 de dezembro de 1968, uma semana antes da decretação do AI-5.

O movimento experimental veio, então, “como um turbilhão, que não se explicava, nem queria se explicar. Deleitava-se em constituir um país secreto, às vezes abjeto, não raro cheio de humor, que parecia nascer daquelas imagens e estabelecer elos que permitiam às pessoas manter-se à tona no meio da borrasca.” (ARAÚJO, 2001, p. 24, 25). Talvez inspirados, também, por Artaud, em sua reflexão de que “sentido dado é sentido morto” (ARAÚJO, 2001, p. 25), os autores do cinema experimental produziam imagens que desfiguravam o mundo, revelando-lhe um sentido oculto. A responsabilidade de conferir sentido residia, então, na sinceridade do olhar sintonizado com a linguagem entendida como “elemento vivo, elemento constituinte de humanidade” e, também, como uma tentativa de transformação apenas do cotidiano, não necessariamente da

¹⁰¹ Ozualdo Candeias e José Mojica Marins, o Zé do Caixão, configuram exceções a esta regra, em virtude de sua origem mais popular, menos intelectualizada.

coletividade nacional, pela “inevitável ideologia de reação do excluído” (TONACCI, 2001, p. 101).

Em que pese a relação de dependência financeira que quase todas as cinematografias nacionais mantém, até hoje, com mecanismos estatais e públicos de subvenção às atividades artísticas¹⁰², com a criação do Instituto Nacional de Cinema - INC, em 1966, da Embrafilme, em 1969, e apesar do embrutecimento da repressão às liberdades civis após a decretação do AI-5, a “máquina de guerra” que, antes, o grupo de cineastas do Cinema Novo configurava, no “plano de consistência” da reterritorialização das “fibras” (DG, 2011, vol. 4, p. 36, 37) da linguagem cinematográfica no Brasil, entrou em um processo apropriação de sua potência guerreira (DG, 2011, vol. 4, p. 25) pelo aparelho de Estado militar. Tal fato direcionou parte dos fluxos dos desejos constituintes de suas multiplicidades pelas estrias da normatização e na direção de um centro gravitacional, literalmente estatal, restituindo-os, em certa medida¹⁰³, uma forma burocrática de relação com a institucionalidade. (DG, 2011, vol. 5, p. 40, 41, 60, 63, 75).

Simultaneamente, na borda desse processo de captura e em irreduzível exterioridade a ele, parece ter “involuído” (DG, 2011, vol. 4, p. 19) um novo “corpo coletivo”, uma outra “família”, entendida como “vetor de bando”, cinematográfica, que, deslocando-se como um projétil em velocidade intensiva, conferiu celeridade à incorporação turbilhonar da ambiguidade e da contradição reais, presentes naquele cenário, não apenas à própria vida dos sujeitos, corpos-números do movimento, mas também na forma de mostrar e de fazer falar seu cinema (DG, 2011, vol. 5, p. 33, 55, 72, 77:80). No gargalo de estrangulamento

¹⁰² As cinematografias nacionais argentina, canadense, francesa, portuguesa, espanhola, alemã, entre outras, contam com variados dispositivos públicos ou estatais de financiamento de sua produção, sem os quais não subsistiriam à hegemonia do cinema norte-americano. Como exemplo, podemos citar as associações entre institutos de cinema e TVs públicas, muito frequentes na Argentina, em Portugal e na França, editais de financiamento de desenvolvimento de projetos, fundações e outros organismos plurinacionais como o Instituto Ibermedia, dedicado ao fomento de atividades audiovisuais espanholas e latino-americanas, além de legislação específica para proteção dos cinemas nacionais em seus respectivos países de origem.

¹⁰³ Para receber financiamento ou obter meios de promoção e distribuição de seus filmes através do INC ou da Embrafilme os cineastas, e suas empresas, precisavam manter variados níveis de relações, pessoais e impessoais, com o Estado, tais como submeter seus projetos à avaliação pelas diretorias das instituições, obter sua aprovação, preencher requisitos em âmbitos jurídico-administrativos, demonstrar bons resultados, junto à crítica, ao público e de bilheteria, nas suas produções anteriores, responder com eficiência à fiscalização da aplicação dos recursos, entre outros procedimentos afeitos à normatização da atividade.

do fluxo anterior, uma “desestética do disforme”¹⁰⁴ prolifera ao lado da estética da fome¹⁰⁵ do Cinema Novo, conferindo, então, novíssima consistência às fibras desta borda, dando passagem ao que ali havia de heterogêneo, conjurando, incluso, a ideia de representação ideológica como mensagem subversiva. Um deslocamento alógico de matilha (DG, 2011, vol. 4, p. 20, 21, 26, 36) que produziu linhas de fuga para a desfiguração e a refiguração na linguagem cinematográfica, desterritorializando-a da multiplicidade dos agenciamentos anteriores e a reterritorializando em novos múltiplos agenciamentos (DG, 2011, vol. 5, p. 64, 65), estéticos e afetivos, devindo outro cinema. No sentido de seu pertencimento à borda, constituiu um cinema marginal em relação a um centro gravitacional, um ‘puxadinho na laje’ do internacional Cinema Novo, um “modo barraca de viver” o cinema nacional, em “rota em fuga” e com “arquitetura móvel” (KIFFER, 2017, online¹⁰⁶). O cinema pós-novo ampliou a borda em que surgiu para além da certeza da revolução marxista e das influências estéticas anteriores¹⁰⁷, introduzindo, com a arma da escrita cinematográfica em “ação livre”, ao menos uma nova “joia” (DG, 2011, vol. 5 p. 81:87) no campo de visão da linguagem: a antropofagia urbana, herdeira do concretismo, deglutidora de modernidade.

Na origem da multiplicidade de agenciamentos que se convencionou chamar, *a posteriori*, Cinema de Invenção, está também a singular aliança guerreira inicialmente estabelecida entre Helena Ignez e Rogério Sganzerla (obrigada, leitor que veio junto até aqui!) durante as filmagens de *O Bandido da Luz Vermelha*. Naquele momento, Ignez operou secretamente, no microcampo de sua atuação

¹⁰⁴ Termo utilizado por Haroldo de Campos em seu artigo FilMargem (CAMPOS, 2001, p. 109)

¹⁰⁵ Escrito em 1965 por Glauber Rocha, o manifesto Eztetyca da Fome (ROCHA, 1981, p. 28:33) discorre sobre a influência do colonialismo nas artes latino-americanas, em especial no cinema. Situa na tragédia da fome continental, a originalidade estética do Cinema Novo e, também, sua rejeição, pelo Estado militar brasileiro e pelo público, por se opor ao que Rocha chama de “cinema digestivo”, essencialmente burguês, comercial e “sem mensagem”. Segundo Fernão Ramos, esse manifesto cinema novista teria sido revisitado em sua essência pelo cinema dito marginal, já no final da década de sessenta, sobretudo no que diz respeito à menção sobre a violência ser “a mais nobre manifestação cultural da fome”. A violência estética do cinema experimental, recuperaria, no contexto asfíxiante pós AI-5, a oposição inicial que o Cinema Novo oferecia ao cinema industrial, logo após o golpe militar de 1964. (RAMOS, 1987, p. 64)

¹⁰⁶ Modo barraca de viver (apresentação), in Mar da Carne, 2017 (<https://anakiffer.blogspot.com/2017/05/modos-barraca-de-viver-apresentacao.html>), último acesso em 26 de fevereiro de 2019).

¹⁰⁷ *Cinéma-vérité, nouvelle vague* e neorrealismo (ver microplatô SEQ 12 - EXT/NOITE - A DITADURA PERDE A VERGONHA - CINEMA NA BORDA / 1963 – 1969, nota 97).

política, artística e afetiva, uma espécie de “ritornelo” no território musical de sua existência criativa: do caos, de volta a casa e, de novo, à rua, ou ainda, a imbricação mútua da vida e da arte, do privado e do público, em um mesmo espaço rítmico (DG, 2011, vol. 4, p. 123,124, 126). Entrou em simbiose, em aliança por contágio, com o que se revelaria, novamente, depois da sociedade secreta de Salvador, de Glauber Rocha e de Martim Gonçalves¹⁰⁸, o indivíduo excepcional, o “anômalo” do bando (DG, 2011, vol. 4, p. 26:29), “um corpo numérico especial” (DG, 2011, vol. 5, p. 74, 75).

O bloco de devir que constitui o agenciamento entre Helena Ignez e Rogério Sganzerla e, ainda, entre eles e o deslocamento experimental intensivo na borda da linguagem cinematográfica que seus corpos-números habitaram, parece ter conseguido capturar um tipo de “força do animal caçado” e desprender, com seus afetos, o vetor velocidade que, devendo variável, livre e independente, serviu-lhes como um motor de impulsionamento para abalar equilíbrio da cena cinematográfica. Mudando a si mesmos de posição, num gesto que poderia figurar uma práxis da “ideologia de reação do excluído” mencionada antes por Andrea Tonacci, passaram de presas a inimigos, instauraram uma “economia da violência”, que pode conferir à própria violência uma durabilidade possivelmente ilimitada, e operaram uma espécie de duplo “revide” ao cinema brasileiro (DG, 2011, vol. 5, p. 72, 78:80), na virada das décadas de sessenta e setenta, ratificando-o, inclusive, com seu próximo filme, *A Mulher de Todos*. A entrada da potência de certos afetos no campo de visão, antes excluídos da vida pública e de forma irredutivelmente independente e exterior a ela, pode trazer consigo um certo desconforto. Foi o caso, mas, Helena Ignez, Rogério Sganzerla e o Cinema

¹⁰⁸ Nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, Helena Ignez se refere às diferenças culturais, bem assimiladas em seu seio familiar, da sociedade anômala “negromestiça” (RISÉRIO, 1995, p. 55) que coabitava sub-repticiamente a Bahia (ver microplato SEQ 01 – INT/DIA – CASA DOS BARRIS – SALVADOR / 1939 – 1956 e SEQ 02 – INT / NOITE – MICROPLATÔS – CORPOS NÚMEROS – HISTÓRIA CONTINGENTE / 2019) como uma fonte para o despertar de seu espírito de guerreira. Cabe atribuir, também, a qualificação de indivíduos anômalos porque destacados em suas tribos de origem, com os quais Ignez estabeleceu consistentes alianças, a Glauber Rocha, com quem, ao se casar, permitiu que se instalasse entre eles a normatividade familiar que capturou a máquina de guerra contra o provincianismo que configuravam, separadamente, em Salvador no final da década de cinquenta (ver microplato SEQ 08 – INT/NOITE – PROVINCIANISMO X MÁQUINA DE GUERRA – APROPRIAÇÃO / 1961 – 1962), e, também, ao diretor da Escola de Teatro da Bahia, Eros Martim Gonçalves, com quem ela e Glauber agenciaram outra máquina de guerra (ver microplato SEQ 06 – EXT / NOITE – ESCOLA DE TEATRO – FORMAÇÃO EM TURBILHÃO / 1956 – 1961).

de Invenção, no âmbito das multiplicidades que constituíram, em bloco de devir, seu território comum, habitaram o risco.

**SEQ 14 - EXT / DIA - A MULHER HIPERSENSÍVEL - LITORAL
PAULISTA / 1969 – 1970**

Ao final do filme *A Mulher de Todos*, protagonizado pela atriz Helena Ignez e dirigido por Rogério Sganzerla, logo após o sucesso de *O Bandido da Luz Vermelha* e a decretação do AI-5, a personagem *Angela Carne e Osso*, encarnada por Ignez, é amarrada por seu marido, *Doktor Plirtz*, performado pelo então jovem ator Jô Soares, junto com *Armando*, um de seus amantes e funcionário de *Plirtz*, num imenso balão negro que desaparece no ar, enquanto ouve-se o marido dizer:

Mas o que ela pensa que é? O que ela quer? Afinal de contas, existe uma ordem, ninguém pode fazer o que quer assim, sem mais nem menos. Ela era muito perigosa. O Armando vivia dizendo que queria subir, que queria ter o mundo aos seus pés... Agora, eu sou um homem de idéias, correto? Eu sou um bitolado: antigamente, eu queria dinheiro, mulheres; hoje os balões tripulados me dão tudo. Eu não calculo nunca, mas quando faço uma besteira, eu vou até o FIM [grifos meus].

Imediatamente antes de sumir nas alturas, já amarrada ao balão e de cabeça para baixo, *Angela* afirma:

Porque eu sou simplesmente uma mulher do século XXI. Sou um demônio antiocidental. Cheguei antes. Por isso sou errada assim. Um demônio antiocidental. Uma RATA! [grifos meus]

Seu desaparecimento deixa absolutamente perplexos os espectadores que, durante 80 minutos, acompanharam a história de uma mulher andrógina, de comportamento masculinizado e livre, e a veem literalmente ‘sumir do mapa’, como se vítima de uma punição por sua anomalia insurgente.

No entanto, a uma atriz talvez seja dada a oportunidade de experimentar duplamente o “Corpo, fora”, corpo estranho a si mesmo, feito apenas de um “fora” trançado com o mundo, onde não há “dentro”, nem mesmo um interior psíquico, mas tão somente um “entre” dois foras, como concebido por Jean-Luc Nancy, uma vez que, no seu corpo em performance, se encarnam ela mesma e uma *outra*, a personagem *Angela Carne e Osso*, representada. Essa dupla encarnação poderia possibilitar, incluso, o “ser” tão extremo ao ponto de

materializar a supressão de si mesma, na forma que dá a ler o extrato: “Corpo próprio – se diz para distingui-lo do corpo estranho: mas próprio de que propriedade? Ele não é um atributo de minha substância, não é uma possessão de meu direito, mesmo que, sob alguns aspectos, eu possa identificá-lo com algum desses papéis. Ele é próprio por ser eu, não sendo meu. Se fosse meu como um atributo ou uma possessão, eu poderia dele abusar até suprimi-lo. Suprimindo-me então a mim mesmo, eu mostraria que ele é eu e não meu” (NANCY, 2015, p. 46, 47).

A supressão do corpo da personagem como desfecho narrativo, pensada em processo de co-criação pela atriz que a encarna e pelo diretor, parece ser a representação da supressão de um si mesmo paradoxal, corpo estranho em relação às regras de apreensão do feminino e do masculino, para transformá-lo em um ‘eu’ que se projeta para o fora de si, tornando-se onipresente. Refutando a propriedade do corpo (da personagem e da atriz¹⁰⁹) por seus maridos, real e fictício, e por ela própria, sua supressão confirmaria, então, a exterioridade do corpo como ser-no-mundo.

O desaparecimento de *Angela Carne e Osso*, levada ao céu amarrada de ponta-cabeça em um balão preto é, paradoxalmente, sua vitória contra a impossibilidade de performar uma existência criativa, o insólito que desconfirma a ordem do vivível / visível, uma suspensão que libera o espectador da decisão entre o natural e o sobrenatural. Como Antígona, ela veio não para compreender (ou ser compreendida), mas apenas “dizer não e morrer”¹¹⁰. Ou ainda, como Jean Claude Bernardet analisa o mesmo trecho do filme, associando o desaparecimento da personagem a uma “indiferenciação não portadora de sentido” que permitiria “o puro sentir-se existir, nada além desse sentir-se existir” (BERNARDET, 1991, p. 239). O “puro sentir-se existir”, mencionado por Bernardet, pode ser colocado aqui em diálogo com a força do desejo de sair de si mesmo, de projetar-se ao exterior, como uma excisão da extraneidade do espírito que anima e singulariza o

¹⁰⁹ Helena Ignez e Rogério Sganzerla, diretor do filme, relacionavam-se também amorosamente, recentemente, à época. Sua união afetiva e criativa perdurou por mais de 30 anos, até a morte de Rogério, em 2004. Antes, Helena foi casada com Glauber Rocha e namorou Júlio Bressane, então expoentes do movimento cinematográfico conhecido como Cinema Novo. O título *A Mulher de Todos* também pode ser considerado como uma ironia relacionada a esses fatos.

¹¹⁰ Referência ao anexo com trechos da peça Antígona, distribuído na aula de 19/04 do curso “Outras Histórias”, ministrado pela professora Helena Martins, durante o primeiro semestre de 2017, no Programa de Pós-Graduação Literatura Cultura e Contemporaneidade, da PUC-Rio.

corpo da atriz e da personagem, apenas como um “fora”, em relação com o mundo. Neste “fora” em relação com o mundo, a unidade simultaneamente colapsa e se constitui na distinção e na variação infinitas de todas as formas de existência, que partilham seu “entre”, nunca se fundindo ou se confundindo, mas permanentemente postas em relação umas com as outras, em contiguidade com o tecido do universo (NANCY, 2017, p. 44, 45).

Semelhante indiferenciação se instala, também, na mais forte marca da narrativa sganzerliana, a montagem¹¹¹. A escrita cinematográfica acusa uma atomização, uma explosão em multiplicidades sem relação de filiação, ou de serialização evolutiva, da própria diegese, derivando na “virtualidade do anonimato”, na indistinção, também, dos planos e seqüências que a compõem. Além do embaralhamento de valores, encenado e vocalizado pelos atores no filme, os dispositivos de heterogeneização do que poderia figurar como homogêneo, através da repetição de planos iguais ou semelhantes ao longo da narrativa, e da homogeneização de um suposto heterogêneo, obtida com a reunião de planos aparentemente desconexos em uma unidade significativa, reafirmam, na montagem, a sensação de indistinção apontada pela performance da atriz. (BERNARDET, 1991, p. 238:241).

Angela Carne e Osso, a RATA, demônio antiocidental, heroína sem mensagem, penetra com violência e malignidade o imaginário simbólico de quem quer que se detenha a olhá-la. Ela é uma experiência intoxicante, que incita muito mais adesão do que compreensão. Parece desejar dissolver, pela via do choque antitético, a ideia de uma identidade feminina padronizada, criando desordem, mal-estar, inquietando o ‘mesmo’ e o ‘outro’: é casada, tem filhos que deixa com a babá para se dedicar aos prazeres da vida, afirma amar o marido rico que a sustenta e, ao mesmo tempo, é sexualmente livre, deseja amar também todos os outros homens que passam pelo seu caminho. No entanto, os agride, maltrata, despreza e humilha, encarnando e devolvendo, em performance, a violência simbólica masculina comumente naturalizada no embate cotidiano com as mulheres. Fuma charuto, anda de motocicleta, se relaciona também com mulheres, mente para o marido. A crueldade é uma marca potente de seu caráter libertário. Em *Angela*

¹¹¹ Processo de edição das imagens e sons que dá corpo à escrita cinematográfica, constrói a narrativa.

Carne e Osso o bem e o mal, o certo e o errado, estão juntos e afetam, por contágio e repulsa, o espectador.

A Mulher de Todos é uma mulher indigesta. Uma mulher indigesta e que matam ela. Matam. Ela não teria direito àquela liberdade que ela tem, de fazer com os homens o que ela faz. (...) Tem cenas absolutamente inacreditáveis, como aquela história do *Polenguinho*¹¹². Uma crueldade com aquela figura horrorosa, aquele macho ‘de segunda’, aquela coisa horrorosa. E ela é absolutamente impiedosa, ela ri, dá gargalhadas, ela era absolutamente dominadora, maravilhosa. (...) Eu acho que este incômodo é histórico entre o homem e a mulher. É evidente que a mulher em *A Mulher de Todos* é uma mulher-macho. Ela não é feminina. É muito incrível isso. (...) Nesse período estava surgindo essa luz da androginia, da sexualidade já sendo transformada, isso existia meio em geral. Com o desbunde, isso surgiu. Com as drogas, isso surgiu. Era impossível abafar. (...) E, havia também uma espécie de um lesbianismo *chic*, que também fazia parte deste desbunde, dessa esquerda festiva, que era uma esquerda oriunda de uma classe média, entre média e alta. Não era popular assim nesse sentido. Isso preocupava a própria polícia, a própria censura. (...) Então, era isso que acontecia. Eles já sentiam que as mulheres estavam se liberando. Por exemplo, essa coisa do *lesbian chic*, como dizia Mário Carneiro¹¹³, uma pessoa muito querida, que já tentava abrir a cabeça da melhor maneira possível, mas não conseguia direito. Ele falava: “hoje, ser lésbica é usar um relógio grande, uma gravata”. E eu me vestia de homem. Depois eu repeti também essa história fazendo leitura de mãos, nos anos 80, vestida de homem, com gravata. (...) Camisinha de homem, roupa de homem, terno, como na *A Mulher de Todos* eu uso. Eu me sentia muitíssimo bem e me sinto ainda. Eu ando procurando um terno de homem de novo para aparecer nos festivais. O que, inclusive, é ótimo, terno você pode usar o mesmo várias vezes. Estou atrás deste terno masculino. (IGNEZ, 2018)

Para uma atriz, a supressão do corpo, físico e simbólico, não só é possível como também pode tornar-se, ao imbricar o “corpo próprio” nas atividades artísticas, um modo de ser no mundo, uma espécie de performance existencial criativa, que fricciona, em via de mão dupla, a atriz e sua personagem. Ao materializar, antiteticamente, o paradoxo da força da penetração do homem em oposição à fragilidade receptiva da mulher, *Angela Carne e Osso* aponta para uma indistinção entre o feminino e o masculino, ampliando o conjunto das multiplicidades visíveis na representação das diferenças sexuais, confundido-as. Ainda que servindo-se da delineação precisa, da reiteração das marcas de diferença, fazendo uso da força intensiva do choque, da deglutição de opostos, características antropofágicas

¹¹² *Polenguinho*, personagem corpulento encarnado pelo ator Renato Correa de Castro, é um dos capangas enviados por *Plirtz*, interpretado pelo também avantajado ator Jô Soares, para vigiar sua indomável esposa *Angela Carne e Osso*. Em *A Mulher de Todos* ela o seduz e, depois, o despreza, violentamente.

¹¹³ Fotógrafo do filme *O Padre e a Moça* (ver microplatô SEQ 10 - EXT / DIA - ENTRE A SANTIDADE E A SENSUALIDADE / 1962 – 1968)

próprias do período, e não da fluidez, da opacidade pós-normopática da contemporaneidade, o resultado performativo de indistinção identitária também acontece em *Angela Carne e Osso*. Embora os dispositivos, as armas de afecção utilizadas para a composição da ambigüidade da personagem sejam distintas¹¹⁴ das que Evelyne Grossman delineia para seus “corpos hipersensíveis”, o contágio da indistinção identitária prolifera de *Angela* para fora da tela, afetando com intensidade quem a assiste. *Angela* desliza por microacontecimentos, pertencentes ao diapasão do choque entre opostos, e, com uma “sensibilidade hipertrofiada e triunfante” masculina e sexualmente livre, associada a uma outra sensibilidade, “retraída, queratinizada”, feminina e submetida ao casamento, acaba por nomear, no tecido de sua escrita corporal performática uma “extrema intensidade da vulnerabilidade comum” entre homens e mulheres. Nesse sentido, ela aponta para o contemporâneo. “*Angela é da nossa época*”, constata Ruy Gardnier¹¹⁵, já nos anos 2000. A representação da inversão ou da sobreposição das marcas identitárias, encarnada na pele da linguagem corporal e discursiva da personagem, dissolve a definição do ser mulher e confunde as distinções sexuais, provocando micro-sensações simultâneas de estranhamento e adesão, suscitando outros agenciamentos, em novos blocos de devir. Em seu deslocamento pelo território narrativo de *A Mulher de Todos*, a voracidade afetiva da protagonista parece, também, desejar capturar a força motriz da matilha, da multiplicidade de outros agenciamentos possíveis e conjurar a filiação pela via do casamento. Instala-se, então, na dobra entre os corpos e o mundo que configura seu deslocamento em co-criação intensiva, uma “nova subjetividade criadora”, de Ignez e Sganzerla. Na “carne” do seu pensamento, no sentido artaudiano (GROSSMAN, 2016, p. 8, 9, 10, 11), e no “corpo próprio” da atriz, ambos agenciados com o olhar do

¹¹⁴ Referindo-se ao que há em comum aos três autores - Roland Barthes, Marguerite Duras e Gilles Deleuze - sobre os quais se debruça em “Corpos hipersensíveis: para além da diferença entre os sexos”, Evelyne Grossman afirma que sua escrita domina a força das pulsões segundo “uma outra lógica que não essa da abrupta oposição binária de masculino e feminino”, reinventando “corpos estranhos, decompostos e fluidos”, relutantes, que reabilitam “a *finesse*, a sutileza de um corpo não mais representado como objeto” e onde as subjetividades e o tempo se “desfazem e se recompõem, diferentes”. A personagem *Angela Carne e Osso* municia-se justamente da representação de uma clara oposição entre demarcações definidas de masculino e feminino para, também, “expandir o campo das nossas percepções, e afetos,” e “inventar um espaço transindividual (artista e espectador, autor e leitor)”, que igualmente nos conduziria a este “outro corpo de sensação”, ao qual a autora se refere. (GROSSMAN, 2016, p. 19).

¹¹⁵ Pesquisador, crítico de cinema, Ruy Gardnier foi editor da Revista Contracampo. In. Quem vai ficar com Angela <http://www.contracampo.com.br/58/mulherdetodos.htm> (último acesso em 12 de março de 2019).

espectador, prolifera um novo bloco de devir-mulher do guerreiro (DG, 2011, vol. 4 p. 74) *Angela Carne e Osso, RATA, demônio Anti-ocidental, heroína sem mensagem, inimiga número um dos homens que não gosta de gente*, em que o erotismo feminino deixa de ser uma propriedade do imaginário e do olhar masculinos e se torna arma de “revide” (DG, 2011, vol 5, p. 78:80) à opressão do sistema narrativo simbólico patriarcal, machista e misógino.

SEQ 15 – INT / NOITE - PORNOCHANCHADA X MÁQUINA DE GUERRA / 1970

Em uma das entrevistas para esta pesquisa, Ignez informa que houve, no entanto, uma quase imediata apropriação apaziguante do feminino disruptivo de *Angela Carne e Osso* - um “corpo puta demais” - pelo imaginário visitado na pornochanchada¹¹⁶, gênero cinematográfico brasileiro de grande sucesso de bilheteria nos anos seguintes, onde o erotismo da mulher liberada sexualmente se constituía em isca para o grande público. De fato, o surgimento do gênero e o lançamento do segundo longa-metragem de Rogério Sganzerla são praticamente simultâneos: ambos ocorrem na virada das décadas de sessenta e setenta. No entanto, segundo Helena, *A Mulher de Todos* nasce, na verdade, de um encontro criativo e afetivo entre dois diferentes – uma mulher mais velha, com 30 anos e já consagrada como atriz, e um homem muito jovem, de 23 anos, que acabava de obter seu primeiro sucesso profissional como diretor - em que “uma experiência partilhada, uma existência juntos, uma vida comum” assumem o caráter de força criadora e contestadora.

Esse cenário de criação partilhada, onde se instaura a possibilidade de elaboração de um “outro espaço comum” de representação e de visibilidade para o feminino e o masculino, embora internamente se opusesse à apropriação massificada do erotismo do corpo da mulher pelo olhar masculino, uma das características do gênero que obteve grande sucesso popular durante a ditadura militar, foi, de fato,

¹¹⁶ A inspiração para o surgimento da pornochanchada é atribuída às comédias eróticas italianas, em episódios, também um sucesso de público à época. Seu nome aglutina, pejorativamente, o erótico do pornô ao pouco apuro técnico das chanchadas, comédias paródicas, outro gênero cinematográfico brasileiro de sucesso, nos anos 50. A ênfase dramatúrgica estava centrada no desenvolvimento de situações eróticas, de conquista, de contraposição entre o masculino e o feminino e, sobretudo, na exibição do corpo da mulher, abrigando variações de enredo que iam do suspense ao drama, com incursões na comédia burlesca. Por este motivo, também pode ser considerada como um fenômeno, um termo que abrigou uma diversidade de gêneros, mais do que um gênero cinematográfico em si. As pornochanchadas levaram multidões ao cinema e chegaram a ocupar quase 30% do mercado exibidor nacional no final da década de setenta. O gênero colecionou antagonistas contumazes em grupos conservadores, defensores da moral e dos bons costumes, durante a ditadura militar. No entanto, em sua maioria, os filmes não foram vetados pelo furor censor do período. Eram liberados, às vezes com cortes, para público com idade superior a 18 anos. A intensificação desta produção erótica ocorreu no pólo de produção cinematográfica conhecido como Boca do Lixo, em São Paulo, onde também foram produzidos *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*. Os produtores da Boca mantinham intensa comunicação com os censores e alteravam títulos, refilmavam finais de filme, acordavam padrões para o enquadramento erótico do corpo feminino e para o desempenho da polícia nos enredos. A censura, então, permitia a exibição dos filmes, ainda que sob intensa vigilância.

soterrado pelas estratégias adotadas pelo “corpo político monolítico”¹¹⁷ (KIFFER, 2017) do mercado cinematográfico brasileiro da época, que logrou sucesso ao colar à imagem libertária pretendida pelo filme a pecha de libertinagem vendida pela pornochanchada.

Houve uma opção intelectual, de Rogério, claro. Ele não podia propor aquilo sem uma baita de uma opção intelectual, sabendo muito o que estava fazendo, onde estava se arriscando, o cinema de risco que ele faz. Ele estava se arriscando e muito e muito e muito! Salvo algumas cabeças brilhantíssimas da intelectualidade brasileira, como Paulo Emílio Salles Gomes, os irmãos Campos, o Augusto¹¹⁸, essas pessoas defenderam a *A Mulher de Todos*. Jean Claude Bernardet¹¹⁹, que diz até hoje que é o melhor filme brasileiro. Essas pessoas que defenderam *A Mulher de Todos*. Porque não, não defenderam: ‘Rogério, ele fez um filme comercial, erótico, para Helena.’ Inverteram a coisa. (...) Eles fizeram de tudo pra acabar com o filme. Diziam que era um filme erótico, um filme que Rogério queria dar uma de Roger Vadim¹²⁰, que era um cineasta que ele não gostava nem um pouco, do que Roger Vadim fazia com Brigitte Bardot. Não tem nada a ver, absolutamente nada a ver. (...) É sobre a liberdade feminina, me parece isso. É uma deturpação da liberdade. Vendo aqueles filmes [as pornochanchadas], nossa, o que isso quer dizer? Que a mulher tem direito de fazer topless? Mas isso já ficou pra trás, tem mesmo, então qual é a novidade? Isso tudo é tão mal-ajambrado, continua o domínio total dos homens sobre as mulheres. Eu não sou uma especialista em pornochanchada porque eu saí do cinema por causa da pornochanchada. Quando eu vi que ia virar isso, não tive o menor interesse. Zero interesse. Passaria o resto da minha vida sem fazer cinema, tranquilamente, mas não faria um daqueles filmes. (...) Acho que é uma traição [associar *A Mulher de Todos* à pornochanchada]. É uma traição forte ao filme [*A Mulher de Todos*], já que ele é o início de um outro movimento. Na pornochanchada, a liberdade feminina é totalmente fictícia. É mais uma liberdade de dar prazer ao homem. Então, é um retrocesso, não era isso que nós queríamos. Inclusive me dá uma certa pena mesmo, vendo agora alguns filmes, trechos de filmes, exatamente sobre a pornochanchada, feito também por mulheres, meninas... Eu indago até que ponto existe uma lucidez naquele enfoque porque é uma mulher antiga a que se apresenta na pornochanchada. (IGNEZ, 2018)

¹¹⁷ Todas as aspas deste parágrafo estão em KIFFER, Ana. O corpo Larvar, ou a máquina de produzir anfíbios. In. Revista DR. <http://revistadr.com.br/posts/o-corpo-larvar-ou-a-maquina-de-produzir-anfibios/> (último acesso em 12/03/2019)

¹¹⁸ Ensaísta, crítico de cinema, escritor, professor universitário e roteirista, Paulo Emílio Salles Gomes foi um dos fundadores da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Os irmãos Haroldo, morto em 2003, e Augusto de Campos são expoentes da poesia concreta brasileira, além de críticos, ensaístas e tradutores.

¹¹⁹ Belga, residente no país desde a adolescência e naturalizado brasileiro em 1964, o crítico, pesquisador e ator Jean Claude Bernardet fundou, com o cineasta Nelson Pereira dos Santos e o jornalista Pompeu de Souza, o primeiro curso universitário de cinema do Brasil, na Universidade de Brasília, fechado pelo regime militar no final de 1965. É autor de diversos livros sobre cinema, entre eles *O voo dos anjos*: Bressane, Sganzerla – Estudo sobre a criação cinematográfica.

¹²⁰ Diretor de *E Deus criou a mulher*, de 1956, Roger Vadim foi casado com a atriz Brigitte Bardot entre 1952 e 1957. Bardot protagoniza o filme, que a alçou ao estrelato e causou escândalo por apresentar um novo modo de tratar a sexualidade no cinema.

Vale aqui uma breve aproximação com gênero da pornochanchada – o brasileiríssimo soft-pornô – para indagar sobre possíveis motivações desta imediata apropriação pacificante da performance erótica de *Angela Carne e Osso*. Neste movimento de aproximação, a companhia da atualização efetiva do papel da atriz pornô, perpetrada por Virginie Depentes, é esclarecedora: “Nos filmes, a atriz pornô possui uma sexualidade masculina (...) ela se comporta exatamente como um homossexual nas salas escuras de baladas gays. Da maneira e como é colocado nos filmes, ela quer sexo, não importa com quem, ela o quer em todos os buracos do corpo e goza todas as vezes. Como um homem, se ele tivesse corpo de mulher. (...) Se desejam entrar na heterossexualidade os homens devem passar pela frustração dessa realidade, pelo luto da ideia de transar com homens dotados de atributos físicos de mulheres” (DESPENTES, 2016, p. 85, 86). Em *A Mulher de Todos*, *Angela Carne e Osso* é agressiva, empunha desafiadoramente um charuto fálico, veste-se alternadamente com roupas femininas e masculinas, apresenta comportamento nitidamente proibido ou impensável dentro do universo feminino e, conseqüentemente, somente permitido no âmbito da atuação do masculino. Ela caminha sobre esta borda, alargando-a. Espalha-se sobre a linha demarcatória entre o território proibido às fêmeas, cuja entrada somente é facultada aos homens, e o terreno da liberdade existencial e sexual feminina. Borra esta fronteira e dilatando-a, a habita com seu corpo em performance. Ao perigo iminente de desmascaramento do tabu da docilidade feminina, o corpo social responde imediatamente com a sua colocação no lugar de vítima da indústria do cinema, da pornochanchada que explora sexualmente as atrizes pelo viés do olhar masculino, reiterando a necessidade de silenciamento do corpo feminino insubmisso.

Mas esse cinema dos anos 70, que não me interessou participar, foi um cinema altamente machista. Foi um cinema incentivado pela ditadura, exatamente para no cinema você fazer e ver coisas que você não podia fazer nem ver, porque o país estava bastante dominado. Você vê também, diante desses autores de cinema dessa época, uma passividade muitíssimo grande, diante do AI-5, diante da ditadura. Esse cinema machista, realmente que a gente pode chamar de machista, que foi a pornochanchada, eu não fiz. Eu já tinha saído desse campo de ação, que seria esse desejo de fazer esses filmes. Acho um cinema bastante, bastante desinteressante. Ficava com pena das minhas amigas que eram inteligentes, muitas eram boas atrizes que se prestavam àquele vexame, aquele ficar nu que era vexaminoso, era um prato mal servido. Não tinha nenhum tipo de interesse pelo cinema como cinema. (...) É uma liberação segura ali na correia. Elas não

poderão ser feministas. Elas não poderão defender seu espaço sem ser aquele espaço dado pelo homem. Elas não poderão ser feias, não poderão ser assexuadas. Elas não poderão ser o que eles não querem que elas sejam, elas são sempre sensuais, seus peitos estão sempre à disposição, os olhares. (...) Gente, que coisa horrorosa, melhor não ser mulher pra ser isso. Então eu não vejo nenhuma semelhança. (...) As mulheres que estão ali são feitas pra trepar, gozar, tudo certinho, dar para os homens. (IGNEZ, 2018)

No entanto, o que parecia estar em curso, no acoplamento de Helena Ignez e Rogério Sganzerla em *A Mulher de Todos*, era a continuação de um movimento de passagem, que se constituiu em uma “máquina de guerra”, a partir da fricção entre a estética e os corpos criadores do Cinema Novo e de um outro corpo coletivo, disposto a ressignificar uma resistência artística e existencial por fora do repertório estético e político já, de certa forma, institucionalizado pela intelectualidade progressista, à época. Naquele momento, o Cinema Novo encontrava-se estrangulado pelo recrudescimento da repressão, fechado em sua repercussão internacional, sem ter obtido a pretendida comunicação com o público e com as massas, e já não mais podia abrigar uma parte do pensamento livre e insurrecto.

Enxergo sim. Eu acho que existe uma desconstrução muito grande em *A Mulher de Todos*. Uma desconstrução do próprio capitalismo, do machismo, da ordem vigente, do politicamente correto, mexendo... E acho que ali, no caso, ele pegou a mulher mesmo como objeto dessa desconstrução, dessa transformação. Vejo isso, sim. É impossível, impossível ver o cinema de Rogério sem essa crítica, inclusive a do único milionário negro do Brasil¹²¹... Mas sempre com muito humor, é uma coisa do humor mesmo. A desconstrução pelo humor. (...) E eu espero que tenha influenciado ele, acredito que sim. Porque foi a partir desse modelo de mulher que veio pra ele, que seria não ‘a mulher de alguém’, como era determinado na época, ‘a mulher de Rogério [Sganzerla], a mulher de Júlio [Bressane], a mulher de Glauber [Rocha]’ principalmente, porque até hoje me perguntam isso. Então, eu não era mais a partir daquele momento. Eu era *A Mulher de Todos*. Uma outra determinação, extremamente interessante. Deixou de ser uma presa individual de alguém. Ele ampliou esta visão de mim mesma, mas não foi fácil. Fazer *A Mulher de Todos* (grrrrrrrr) foi fazer das tripas coração, não foi fácil... Aquela naturalidade, aquele ‘à vontade’ foi arrancado de dentro de mim, com muita vivência, mas foi arrancado. Eu não teria feito sozinha, jamais, esses filmes. Eu devo muitíssimo a Rogério essa contribuição feminista ao cinema e a minha vida. (...) Diziam que era um filme em honra a mim, “*A Mulher de Todos*”, era um filme que Rogério fez para mim, só pra diminuir o valor do filme. É como se o

¹²¹ O ator Antonio Pitanga encarna o único amante negro de *Angela Carne e Osso* no filme *A Mulher de Todos*. O personagem é caracterizado como uma pessoa egressa de classes populares, que enriqueceu. Aparece dirigindo um automóvel tipo jipe, caro. Autointitula-se, em cena, o único milionário negro do Brasil e afirma não poder morrer, por esse motivo. E, por não poder morrer, não pode se arriscar a acompanhar *Angela*, uma mulher casada, cujo marido poderia querer se vingar, em seu fim de semana na Ilha dos Prazeres Extremos, para onde a personagem se dirige.

Bandido fosse o filme dele e “*A Mulher de Todos*”, não. *A Mulher de Todos* era um filme que foi feito para Helena Ignez... “*A Mulher de Todos*” seria então **um filme menor, exatamente por ser um filme sobre a mulher**. [grifo meu] (...) Era muito estranho, e como o filme não era abertamente político, politicóide, ele também ficou rotulado como um filme de um anarquista, de alguém que não estava na luta armada, estava fazendo filme sobre mulher, está entendendo? Então, *A Mulher de Todos* foi isso. (IGNEZ, 2018)

SEQ 16 - INT / NOITE - MINORAÇÃO - CINEMA DEVIR IMPERCEPTÍVEL - DESIDENTIDADES / 1970 – 2019

A “minoração” na arte cinematográfica, empreendida, de certa forma, pelos filmes experimentais deste período, uma vez que abandonaram a falsa ideia hegemônica de se constituírem como um instrumento para a transformação da sociedade é reiteradamente empunhada como uma arma de guerra por Rogério Sganzerla. Ele não só afirma entender o cinema como uma arte menor, diante da literatura, por exemplo, como evoca suas origens geográficas, territoriais, como uma possível fonte da “ciência nômade”, do “devir-menor” que a narrativa ímpar de seus filmes parece sugerir (DG, 2011, vol. 4, p. 92, 93; vol. 5, p. 25:32).

A explosiva, avacalhada e esculhambante entrevista a *O Pasquim*, publicada em fevereiro de 1970, durante o lançamento comercial do filme *A Mulher de Todos*, com o título *A Mulher de Todos e Seu Homem* impresso em letras garrafais na capa da edição, foi concedida pelo casal a Sérgio Cabral, Millôr Fernandes, Jaguar, Fortuna, Paulo Francis e Tarso de Castro. Nela, Sganzerla reitera a força intensiva de sua posição minoritária: “Eu acho que o cinema é inferior. Eu não chegaria a dizer que o cinema é uma arte, entende? Qualquer cineclubista diria: não, Millôr, o cinema é uma arte. Eu, inclusive, gosto no cinema desse lado panfletário, esse lado quase vulgar, esse lado popular, visionário, o lado que eu vi muito no cinema americano. Eu acho também inferior e por isso faço filmes inferiores. Quando eu faço um filme, eu tenho mil problemas de subdesenvolvimento da produção e tal, então eu escolho o subdesenvolvimento não só como condição, mas, também, como escolha do filme. E aqui os filmes são subdesenvolvidos por natureza e vocação. Você falou em cinema inferior, eu faço cinema inferior, acho perfeito. Acho que obra-prima não existe não.” (CANUTO, 2007, p. 59) Perguntado sobre se o cinema poderia realizar alguma coisa socialmente, Rogério responde: “Alguma coisa sim. Mas essa alguma coisa é muito pequena, mas sempre é possível. Cada filme que você faz é diferente do outro. Cada filme tem uma força dele.” (CANUTO, 2007, p. 78). Sobre sua formação, ao ser indagado com a justificativa de que estava surgindo agora e, por isso, a pergunta pouco usual para o estilo d’*O Pasquim* cabia, Sganzerla menciona a “pequenez” como um traço tanto de sua própria origem, quanto do país em que

atua como artista: “Essa pergunta é fundamental porque eu tenho uma péssima formação. Eu sou uma pessoa de péssimas origens. Eu não tenho origens ruins. Tenho origens médias, o que é pior ainda. Eu nasci em Santa Catarina, numa cidadezinha do interior. Não é nem Paraíba, é Santa Catarina, um lixo total. Num estado que cultivou toda uma civilização de classe média. Eu tenho origem italiana por parte de pai e de mãe. Eu tenho uma grande aversão pelas minhas origens e sou uma pessoa obviamente recalcada. Eu não escondo meus conflitos. Acho péssimo ter nascido em Santa Catarina e ao mesmo tempo maravilhoso porque é muito pequeno. O Brasil no fundo é uma grande Santa Catarina. Isso ao mesmo tempo me ajuda e me (*). É meio trágico. Não pela grandeza, mas pela pequenez. (CANUTO, 2007, p. 72) Comentando sobre a referência às suas “péssimas origens”, Millôr afirma que ele está sendo “demagógico” porque péssimas origens ou teriam “caráter teratológico”, quando “a pessoa nasce defeituosa”, ou seriam “as grandes péssimas origens”, neste caso, as econômicas. O que não seria o caso de Rogério, nem de Helena, ambos egressos das camadas médias da sociedade. Rogério afirma que o que Millôr nomeia demagogia o ajuda a entender um aspecto seu, interior: “Não são as grandes péssimas origens, são as pequenas péssimas origens que são realmente as péssimas origens” (CANUTO, 2007, p. 79). Mestre em inversões e sobreposições semânticas, Sganzerla parecia compreender a política da representação, e as representações da política, pelo viés da explosão molecular, da “desterritorialização absoluta” do sentido, onde este, devindo imperceptível (DG, 2011, p. 75:86) torna-se mais permeável e se deixa penetrar, também, por agenciamentos que vão além dos que perpassam o aparato intelectual da linguagem narrativa canônica, adotada pelo cinema considerados hegemônicos, como, por exemplo o estadunidense, as chanchadas¹²² brasileiras nos anos quarenta e cinquenta e, também, em outra chave de compreensão, o Cinema Novo, que gozava, então, de bastante prestígio junto à intelectualidade, mas cuja mimética era considerada de difícil absorção pelo senso comum, o que o afastava do público e da revolução das massas que pretendia alcançar. Talvez, por isso, seus dois primeiros filmes, *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*, mesmo considerados experimentais e situados no contexto da intensa

¹²² As chanchadas, comédias satíricas ou paródicas que eram desprezadas pela crítica cinematográfica, mas dominaram as salas de cinema brasileiras na década de cinquenta, foram recuperadas como referência do imaginário nacional nos filmes de Rogério Sganzerla.

repressão às atividades artísticas pré e pós AI -5, tenham sido grandes sucessos populares.

E no caso d'A *Mulher de Todos* houve perigo mesmo, maior do que no *Bandido*, muito maior. No *Bandido* nós testemunhamos, como tem no próprio filme¹²³, uma surra, um cara amarrado apanhando da polícia. Parece uma encenação, mas foi verdade. Mas não foi com a gente, porque Rogério era um menino, era um intelectual, era um escritor que estava surgindo em São Paulo, muito jovem, 22 anos. Ele conseguiu fazer o *Bandido* porque não foi observado. Mas em *A Mulher de Todos* já tinha acontecido *O Bandido da luz vermelha* e o filme foi perseguido. Na Galeria Metrôpoles, onde tem umas cenas minhas com Stênio Garcia¹²⁴, houve um corre-corre. E houve um corre-corre muito interessante porque todo mundo correu mesmo. Correu mesmo e eu fiquei perdida no meio daquilo. Eu estava filmando, desapareceu a equipe inteira, todos. Milagrosamente não me aconteceu nada, eu acho que eles foram atrás dos que correram e eu, por não correr, fiquei meio protegida ali dentro. Mas já não estava fácil, insistia-se naquilo, ia ser prisão mesmo. Ia ser prisão, não mais como uma prisão para investigar, como tinha sido antes com Rogério. Ele tinha sido preso por 24h para investigação, cortaram o cabelo dele e já se deram por satisfeitos. Mas aí já era um outro momento, era um momento mesmo de prisão. Fazendo 'aquele' filme: 'que filme é esse?' Eles não gostaram daquela coisa, aquela mulher fazendo aquilo. Era aquela cena que eu dou aqueles pontapés na subida na escada rolante. (...) Isso são as profundezas de Rogério. Ele não gostava de mensagens, inclusive. Não suportava o cinema de mensagem. Então, estas heroínas estarem sem mensagem¹²⁵ devia ser algo positivo porque, na verdade, ele era cheio de amigas revolucionárias, como Renata Souza Dantas¹²⁶, pessoas que estavam mesmo

¹²³ O trecho citado do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, onde um homem desdentado aparece amarrado a um poste, cercado por policiais e por uma pequena multidão furiosa, está localizado aos 1h. 03 min. e 15 seg., no link <https://www.youtube.com/watch?v=pSbBA4OiqBc> (último acesso em 13 de março de 2019).

¹²⁴ Helena Ignez se refere à sequência de abertura do filme *A Mulher de Todos*, em que um par de botas femininas de cano alto desfere pontapés nas pernas de um homem em uma escada rolante. Em seguida, o enquadramento abre e revela, pela primeira vez, a personagem *Angela Carne e Osso* rompendo, com tapas, urros e grunhidos, o relacionamento com o primeiro de seus muitos amantes no filme: *Flávio Maia*, ou *Azteca*, segundo correção proferida pelo personagem em cena. Interpretado por Stênio Garcia, *Flávio* é um político ou intelectual que está fugindo do país e pergunta pelo *marido debilóide* de *Angela*, comunicando seu estado civil para o espectador. Ela se recusa a embarcar com ele para o exterior e prefere ir passar o fim de semana na Ilha dos Prazeres Extremos. O charuto fálico de *Angela Carne e Osso* já está presente nesta sequência.

¹²⁵ Em uma das cenas do filme *A Mulher de Todos*, logo após injetar algo em uma veia do pé de um de seus amantes, dessa vez um suposto *conde suíço* que diz ser o *filósofo da Ilha dos Prazeres*, e em seu próprio braço, com uma seringa, *Angela Carne e Osso* afirma "Minha paixão por você aumenta de oito em oito minutos. Sinto meus olhos crescerem, é aquela sensação, aquela calma. Sou um mistério para mim mesma. Ninguém no resto do mundo sabe que eu existo. Não tenho pistas, não sei quem são meus verdadeiros inimigos, nem meus amigos. Sou uma heroína sem mensagem como qualquer mulher do meu tempo." O trecho citado pode ser localizado a partir dos 32 minutos e 59 segundos do link <https://www.youtube.com/watch?v=u3fCgzyMIeo>, último acesso em 13 de março de 2019.

¹²⁶ Atriz e socialite paulistana formada em teatro pela USP. Em 1968, atuou na montagem de *Os Fuzis de Dona Teresa*, no Teatro Ruth Escobar e no filme *O Bandido da Luz Vermelha*. No livro *Os Vencedores*, de Ayrton Centeno, há uma menção sobre um tiroteio no prédio de Renata Souza Dantas, que teria escondido um guerrilheiro. <https://books.google.com.br/books?id=rYGBAAQBAJ&pg=PT225&lpg=PT225&dq=%22Renata+Souza+Dantas%22+guerrilha&source=bl&ots=bHgf57xxba&sig=ACfU3U2PXNXbDo0L5rF>

dentro da luta armada. A Renata estava dentro da luta armada. Ela era filha de embaixador, mas estava dentro da luta armada. Helena Solberg¹²⁷ [assistente de direção do filme *A Mulher de Todos*] também, que era uma mulher de esquerda. Antes de mim, eram as amigas que ele tinha. Dulce Maia¹²⁸, guerrilheira. Ele sempre dizia que, no Brasil, as mulheres eram superiores aos homens, sempre disse isso a vida inteira, que o homem brasileiro era especialmente fraco. Sempre fez este elogio à mulher, de uma outra maneira, porque não era tão fisicamente este elogio. Existia uma variedade de mulheres que interessariam fisicamente, então o objetivo de falar ‘mulher’ não era trazer os dotes físicos dela. Mas eu acho interessante esta observação: uma heroína sem mensagem. Ele realmente detestava as mensagens. (IGNEZ, 2018)

Não é difícil imaginar a dificuldade que a crítica especializada, composta também por maioria absoluta de homens, encontrou diante da dissolução de padrões identitários que *A Mulher de Todos* figurou, em 1969/70. Salvo raras exceções, já citadas pela própria Ignez e às quais pode-se somar o crítico e pesquisador Ruy Gardner¹²⁹, que entende que *A Mulher de Todos* é um dos raros filmes que “têm o dom de ficar mais contemporâneos com o tempo”, os teóricos do cinema também não encontrariam palavras suficientes para descrever a performance de Helena Ignez, para além do elogio à sua beleza e ao seu já conhecido desprendimento dos padrões configurados para uma mulher, mesmo uma atriz, à época. Sua atividade como cocriadora da personagem *Angela Carne e Osso* é pouco mencionada ou mesmo inteiramente esquecida na bibliografia canônica que aborda este filme ‘menor’ de Rogério Sganzerla, frequentemente entendido como um ‘sub-Bandido’ ou analisado em estreita comparação ao ‘grande’ filme anterior. A atriz Helena Ignez é tratada, na maior parte das menções à sua atuação, como uma brilhante

[xEBYQFwxkNblkVg&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwIU9Y_y8ZbgAhXZHLkGHegKCsQQ6AEwCXoECAgQAOQ#v=onepage&q=%22Renata%20Souza%20Dantas%22%20guerrilha&f=false](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1411201016.htm) (último acesso em 30 de janeiro de 2019). O empresário Ricardo Amaral, em entrevista sobre seu livro *Vaudeville - Memórias*, afirma que ela era filha de um exportador de café, in. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1411201016.htm> (último acesso em 30 de janeiro de 2019). Provavelmente neta do diplomata Rodolfo Souza Dantas.

¹²⁷ Diretora produtora e roteirista, a Helena Solberg é carioca e conviveu com integrantes do Cinema Novo durante seus estudos na PUC - Rio. Dirigiu dois curtas metragens nos anos 60 e, na década de setenta, mudou-se para os Estados Unidos, onde viveu por 30 anos e dirigiu diversos documentários para canais de televisão. Ao voltar ao Brasil, dirigiu o longa-metragem documentário *Carmen Miranda, Bananas is my business*, de 1995 e, em 2004, realizou seu primeiro longa-metragem de ficção, *Vida de Menina*.

¹²⁸ Dulce Maia, paulistana, viveu até 2017 em Cunha, cidade serrana próxima à Paraty, na divisa dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Durante a ditadura militar, integrou a organização de resistência armada Vanguarda Popular Revolucionária - VPR.

¹²⁹ Pesquisador, crítico de cinema, Ruy Gardner foi editor da Revista Contracampo. In. Quem vai ficar com Angela <http://www.contracampo.com.br/58/mulherdetodos.htm> (último acesso em 13 de março de 2019).

intérprete dos desejos dos diretores. Fernão Ramos, no livro *Cinema Marginal*, a representação em seu limite, considera que ela, além de ser “uma figura à parte nesse panorama” e “injustificada pela crítica”, “apreende com precisão a constituição que os diretores tentam dar aos personagens que representa.” (RAMOS, 1984, p. 105). Entretanto, sua coautoria é mencionada com clareza por Jean-Claude Bernardet¹³⁰, em entrevista concedida para a Ocupação Rogério Sganzerla, no Itaú Cultural, em São Paulo: “Uma das inovações d’*A Mulher de Todos* é a forma de atuação da Helena Ignez como atriz, que se apóia muito mais na pessoa dela, na competência dela, no potencial performático dela do que na composição de um personagem. No *Bandido*, ela está numa fase de transição, ela ainda é a namorada, a amante, a mulher do bandido, ela vai um pouco além da simples representação. Mas n’*A Mulher de Todos* ela estoura. Absolutamente. Dentro do meu ponto de vista, (...) em interpretação diante da câmera, eu acho que a Helena Ignez foi a pessoa que foi mais longe.”

A transgressão [à autoria unicamente atribuída ao diretor] já vem com “*O Bandido da Luz Vermelha* (...) A construção desse pensamento [o pensamento de transgressão na representação em cocriação com Rogério Sganzerla] atravessou [o filme *O Bandido da Luz Vermelha*], e nele ainda não está completamente firmado, apesar de estar muito claro. E em *A Mulher de Todos* se definiu, ficou muito claro, através de um trabalho de performance. (...) Foi o horror, bem-humorado, um horror bem-humorado, mas muito ácido, muito verdadeiro, contra a família tradicional, contra esse binarismo tradicional, contra esse amor. E com essa **satisfação** que daria, o oposto disso, uma *Mulher de todos* ser exatamente o oposto do que ela [a mulher ‘de alguém’] era, e não essa **mulher ‘difícil’** [grifos meus] que rompe padrões (...) [Vejo *A Mulher de Todos* hoje assim] como crítica deste trabalho, com algum afastamento, o qual eu falo constantemente que é brechtiano: de um pássaro em silêncio, parado, que vê um outro em movimento, com som. Eu acho é um pouco a adaptação cinematográfica desse pensamento. (...) a performance é assim mesmo: são as palavras e você encarna as palavras. É, é isso mesmo. Como se a palavra batesse e você responde. É um jogo, com a palavra. É a palavra que reverbera, completamente diverso de uma imagem. Para mim não é a imagem, para mim é a palavra. (...) Eu acredito também que houve uma espécie de um desgaste emocional da própria personalidade. Porque ele [o trabalho de performance no filme] era extremamente visceral. Muito visceral e físico. Você pode pensar em uma *performer* de hoje, a Marina Abramovic, por exemplo, ela já não faz mais os mesmos trabalhos. Muito ao contrário, ela saiu de uma extrema corporalidade e agora está mergulhando nas drogas xamânicas. Entrou por uma outra pesquisa que é muito mental, enquanto o corpo dela era muito dilacerado, muito cortado, muito batido. Eu acho muito próximo, um

¹³⁰ Op. cit. In http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/?content_link=21 e https://www.youtube.com/watch?v=Fd9u_bJ9XHY (último acesso em 13 de março de 2019).

trabalho muito próximo performático e uma exigência do corpo além do que ele normalmente lhe dá. (IGNEZ, 2018)

No artigo, A teoria *queer* e os desafios à moldura do olhar (BESSA, 2014, p. 39:41), publicado na revista Cult, a autora Karla Bessa situa *Angela Carne e Osso* como uma das imagens pioneiras da performance *queer* no cinema brasileiro por problematizar “cinematicamente a sexualidade para além dos modelos do amor romântico, dos prazeres convencionais e do modo de tratar o desejo como algo restrito à noção de conjugalidade, baseada na monogamia e nas atrações e prazeres direcionados para parceiros do sexo oposto.” E, também, por deslocar “o lugar comum do jogo masculino / feminino” e por problematizar “a relação entre sexualidade, política e formas de dominação que se exercem conjugando políticas radicalizantes e a instituição da família como instituição heteronormativa, enfim, por não fazerem concessões docilizando corpos e desejos para o conforto da audiência.” O desvio formal e discursivo proposto em *A Mulher de Todos* parece, de fato, estar posto justo na direção da implosão da representação naturalista do feminino e do masculino de padrão familiar e, em diálogo com a noção de contaminação artaudiana¹³¹ (KIFFER, 2016, p. 92:96) inspira indicar sua substituição pela encarnação de uma espécie de antítese, um tanto paródica, um tanto perversa, ambivalente, desta mesma representação. Ao mesmo tempo que a contorce, a reafirma, irritando suas linhas demarcatórias, ameaçando-a com a intrusão de agenciamentos exteriores a ela. A representação paradoxal de uma mulher viril, fálica, cria uma espécie de “hipersensibilidade” na imagem feminina projetada, que pode ser apreendida como uma travesti em reverso, fêmea investida de atributos de masculinos, transgênero, à frente do seu tempo. Uma *heroína sem mensagem*, esvaziada dos seus significados anteriores, que encarna, então, uma “desidentidade” sexuada (GROSSMAN, 2016, p. 15), uma inteligência erótica múltipla, agenciada em bloco de devir co-criativo com seu parceiro maquínico, Rogério Sganzerla.

Ismail Xavier parece estar de acordo com as características mencionadas, de minoração, indistinção e da contaminação da linguagem pelo corpo e pela rua, na

¹³¹ A contaminação, segundo Ana Kiffer, é a “base para a poética da crueldade”, uma pestificação da linguagem, ou “derrocada de uma origem pura e, ainda, a necessidade de comunicar mundos distantes, corpos organizados e hierarquizados”. “O corpo estilizado de uma linguagem partida” que se desdobra em uma linguagem não mais mediada apenas pela palavra.

escrita cinematográfica de Sganzerla e Ignez, ao ressaltar, na performance da atriz, a “junção de Brecht com Artaud, a junção do Teatro da Crueldade com o Teatro Épico” e a “intimidade com que Rogério se instala na dissonância, na montagem das vozes do alto e do baixo, do sublime e do grotesco, com seus personagens a se embaralhar em frases feitas, habitantes de um mundo que borra distinções e torna impossível definir o contorno do Eu no constante embate com o discurso dos outros. Ao encarar esse universo rebaixado de indistinções, Rogério trouxe a invenção de estilo que desafiou o que havia de melhor (o Cinema Novo) e encarou os impasses do cinema de autor” (XAVIER, 2016, on line).¹³²

Helena inscreve, também, uma inversão sistemática de valores na qual a função do ator reside na construção do espetáculo do antiespetáculo, transformando seu próprio trabalho em jogo cênico. Através desse dispositivo propõe uma práxis artística onde o corpo e a forma são disparadores de tensões que desestabilizam os padrões de representação do feminino e do masculino do cinema hegemônico¹³³. *Angela Carne e Osso* é uma espécie de acontecimento desfigurador desejável, em que “o desejo feminino - assim, cru - mete medo” (ROQUE, 2018, p. 14). Um devir-mulher (DG, 2011, p. 74:76) que se derrama sobre os olhos estupefatos de quem assiste à sua força disruptiva, como uma onda que avança e reflui. A supressão parcial da atuação e o improviso cênico explodem a representação das distinções sexuais em mil pedaços que se afastam e se aproximam simultânea e permanentemente, provocando desconforto e adesão, repulsa e admiração, desejo e contrariedade, confundindo ininterruptamente o espectador, colocando em xeque a consistência de suas percepções, de sua apreensão sensível, forçando-o a uma abertura dos sentidos para absorver o impacto desta força.

¹³² Op. cit. In. <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/>, http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/?content_link=21 e <https://www.youtube.com/watch?v=T1HbDGpH19E> (último acesso em 12 de março de 2019)

¹³³ Exemplos de contraponto ao feminino disruptivo de *Angela Carne e Osso* em *A Mulher de Todos*, podem ser localizados em referência às personagens, ambas também interpretadas por Helena Ignez, Mariana, no filme *O Padre e a Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, uma tímida e recatada moça do interior que se envolve com um padre, e Ely, a grã-fina entediada de *A Grande Feira*. As personagens femininas do filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, tais como Sara (Glaube Rocha), uma jornalista engajada e cerebral que apóia incondicional e apaixonadamente o protagonista Paulo Martins (Jardel Filho), e Silvia (Danusa Leão), a elegante e silenciosa esposa do milionário e antagonista de Paulo Martins, Porfírio Diaz (Paulo Autran), também são mulheres que desempenham papéis femininos bem demarcados estereotipicamente e coadjuvantes na vida dos personagens centrais, todos homens.

“Para aguentar tudo isso, só com outros olhos. Olhos livres. Diante de um táxi, uma orelha ou uma caixa de Fósforos, você precisa aquela visão, o isolamento oriental [...]. Antes de meter uma bala na cabeça é importante sentir que a gente existe, cada segundo uma nova jogada. Um macaco, uma pantera, um sutiã são tão interessantes como um deputado ou uma vigarista, E vice-versa. Quero agir como uma cobra, ou um pixador de paredes. E é só. Sou livre. Posso fazer o que quiser. Mas e os outros? Não existe liberdade individual, sem liberdade coletiva.” [grifos meus] *Angela Carne e Osso em A MULHER DE TODOS.*¹³⁴

Uma liberdade que aponta para parâmetros corporais paradoxais, para um corpo entendido como feixe de acontecimentos, com força ontológica de transformação política, de transformação do ser, com sensibilidade transbordante para zonas de vizinhança e dotado de uma organização de pensamento diversa da normopatía aporética que atravessa a contemporaneidade. Um corpo que deseja existir em um mundo que se torna de novo infinito, onde a transfiguração é possível, e em que não há, tão bem delimitadas, as oposições homem / animal, animado / inanimado, inteligível / sensível. Um mundo em que o outro permanece sendo diferente e, no entanto, há caminhos de passagem, de troca, de estabelecimento de fluxos e movimentos entre os diferentes outros e si-mesmos.

¹³⁴ O trecho citado pode ser localizado a partir dos 35 minutos e 19 segundos no link <https://www.youtube.com/watch?v=u3fCgzyMIeo> (último acesso em 13 de março de 2019).

SEQ 17 - INT / DIA - MÁQUINA DE GUERRA X O PASQUIM - RIO DE JANEIRO / 1970

Na já citada entrevista a O Pasquim¹³⁵, semanário conhecido pelo tom irônico com que driblava os censores da ditadura, além da provocação em relação à oposição que Helena e Rogério, naquele momento, ofereciam ao grupo cinemanovista, vemos também duas forças em ação: a do patriarcado na intelectualidade progressista, com o uso de uma linguagem machista naturalizada e considerada, incluso, moderna, à época, e uma outra, que a ele claramente se opõe, a resposta de um corpo feminino criador a um esquema aprisionante, misógino:

Millôr Fernandes: Quer dizer que você está recuperando a Helena Ignez? Porque ela já era do cinema novo anteriormente...

Rogério: Não. Eu acho que a Helena Ignez *sempre foi uma força original e criativa*. [grifo meu] Mesmo quando ela fez cinema novo teve ótimos momentos como, por exemplo, no caso de *O Padre e a Moça*, no próprio *Assalto ao Trem Pagador*, onde ela faz uma *vamp* de filme mexicano, ela se saiu muito bem.

Sergio Cabral: Helena, você concorda com tudo isso que ele disse sobre o cinema novo e sobre sua atuação em *A Mulher de Todos*?

Helena Ignez: Como eu te falei, alguém me entrevistar sem ter visto *A Mulher de Todos* pra mim não é nada bom. Eu acho que minha vida mudou depois do momento que eu encontrei o Rogério e eu concordo com isso que ele falou do cinema novo. Eu estava praticamente intoxicada de cinema novo, então eu não conseguia fazer uma crítica ao cinema novo. Eu estava tão dentro dele, a minha vida era aquilo e eu não podia ter uma visão crítica. O Rogério me abriu exatamente isto. Eu consegui ver melhor as coisas e talvez por isso, eu acho, que fiz uma coisa extremamente bacana, que foi essa interpretação minha em *A Mulher de Todos*. Como o Rogério diz: **criativa e importante. Exatamente porque era uma novidade, como se eu estivesse nascendo**. (grifos meus). O negócio é esse: eu me atirei de uma tal forma que ficou especialmente bacana. (CANUTO, 2007, p. 57)

Na entrevista, Helena ressalva a irrepreensibilidade política do Cinema Novo. Rogério afirma que o Cinema Novo começou em 62 e acabou em 65, quando começou a ganhar projeção internacional, se impôs como “escola” e passou a marginalizar ou paternalizar as pessoas que surgiram depois. “Eu fui marginalizado. Todos os outros caras bacanas foram paternalizados.” (CANUTO, 2007, p. 65)

¹³⁵ A referida entrevista foi concedida por ocasião do lançamento comercial do filme *A Mulher de Todos*, em fevereiro de 1970. Ver micro-platô SEQ 16 - INT / NOITE - MINORAÇÃO - CINEMA DEVIR IMPERCEPTÍVEL - DESIDENTIDADES / 2019

Helena Ignez: Do momento que o Rogério pichou um cara do cinema novo, o cinema novo inteiro se voltou contra ele. Claro, porque não se pode mexer nas coisas, os casais não podem mudar, os filmes têm que ser perfeitos, **tem que tudo ficar como estava.** [grifo meu]

Rogério reclama que não se podia falar mal de um filme cinemanovista porque isso subvertia “uma ordem, econômica, social, de distribuição”, “uma ordem familiar, uma ordem estética, aristocratizante.” Ao que Helena se refere como “um **esquema baiano**, miserável.” [grifo meu] (CANUTO, 2007, p. 65).

Tarso de Castro: Heleninha, você sabe que eu gosto muito de você não sabe? Então não leve como pessoal isso. Mas, há no Brasil, entre o público, o seguinte negócio: só filma mulher de diretor. Você foi casada com o Glauber, com o Julinho e com o Rogério. Você fez filmes com os três. Você acha que só filme mulher de diretor?

Helena Ignez: É, eu acho. Eu concordo inteiramente com Maria Gladys. Eu acho que os diretores ficam inteiramente apaixonados por suas mulheres e lançam elas como atrizes. (...) Daí você ver as piores interpretações do cinema brasileiro. Mulheres que não têm nada a dizer, não interessa, não interessam a coisíssima nenhuma e estão lá na tela. Eu sou contra esse **esquema** [grifo meu] que evidentemente não é o meu. Eu sou uma atriz maravilhosa, premiadíssima. (CANUTO, 2007, p. 69)

Millôr Fernandes: Esse assunto é muito importante. É um assunto pessoal, existencial. Vocês me acusam de maníaco sexual, mas não é não. Existe nisso uma conotação biológica e sexual. Você trabalha bem com homens com quem você se encontra sentimentalmente? Digamos assim pra ser pudicos.

Helena Ignez: Acho perfeita a pergunta. É ingênua, grossa. Mas acho que não é isso, não. Eu tenho uma tal admiração intelectual pelas pessoas que eu acho que isso poderia ser confundido com uma grande relação sexual. Seria sempre nesse nível intelectual, primeiro. Eu tenho esse vício de achar as pessoas mais bacanas desejáveis e não as mais desejáveis mais bacanas. (CANUTO, 2007, p. 70)

Millôr Fernandes: O Rogério diz que você está começando agora com ele, que está se revelando.

Helena Ignez: Não, eu mudei. Eu acho que o Rogério descobriu uma outra coisa em mim. Não que descobrisse, **eu sabia que tinha, mas nunca tinha a oportunidade de fazer.** Eu fiz um filme com Rogério em que eu tinha uma incrível influência, não no filme, mas no que eu fazia. E a gente tem uma tal comunicação que **um filme dele, naquele momento, também teria que ser um filme meu.** E eu tive essa possibilidade, **uma liberdade incrível** [grifos meus], de fazer diabos, misérias. Como eu te digo, você tem que ver *A mulher de todos*, que é uma outra coisa.” (CANUTO, 2007, p. 69)

Helena menciona ter conhecido antes Júlio Bressane, que também se libertou do esquema do Cinema Novo e fez filmes como *Matou a família e foi ao cinema* e *O*

*Anjo Nasceu*¹³⁶. E que, depois de Júlio, conheceu Rogério. (CANUTO, 2007, p. 75,76)

Helena Ignez: Depois eu conheci o Rogério e fiz uma revisão crítica da minha vida. Minha vida, porque de certa forma **eu vivi num mundo de idéias e isso seria a minha vida** [grifo meu]. Eu vi que essas coisas não davam pé e parti pra uma outra. Uma outra que eu absolutamente não sei o que é, mas que é bacana.” (CANUTO, 2007, p. 76)

Tarso de Castro: Você, quando partiu de Julinho para Rogério, qual foi o seu processo?

Helena Ignez: O meu processo foi, realmente, de cansaço de um **esquema**. Um **esquema** que absolutamente não dava pé. Com aquele **esquema** eu vou parar. [grifos meus]

Millôr Fernandes: Esquema é muito vago.

Helena Ignez: São dez anos de coisas que eu já sabia. Esse **esquema**, realmente, não dá pé pra mim. Me enchia o saco. É um **esquema** [grifos meus] que eu achava que estava falido. (CANUTO, 2007, p. 76)

Tarso de Castro: Você não tem um certo domínio sobre o Rogério?

Helena Ignez: Domínio nessas coisas que eu acho maravilhosas. A roupa, o cabelo, a paginação total. Isso é uma graça enorme pra mim e pra ele. Acho maravilhoso o Rogério me perguntar no restaurante: “o que que eu vou comer?” Isso é maravilhoso, porque é ele que está dizendo isso. É um cara que rompeu como todos os esquemas que eu conheço e me pergunta o que vai comer. Pergunta à mulher amada o que vai comer. Eu acho fantástico ele perguntar: “Helena, que camisa eu vou botar?” “Eu quero comer carne ou peixe?” Essa dependência total que Rogério tem de mim é absolutamente maravilhosa. Porque é radical e total.” (CANUTO, 2007, p. 76)

Millôr protesta, afirmando ser “uma mentira absoluta” o “esquema” de Rogério, de submissão, uma discussão que estaria, então, “imbecilmente” se renovando, sobre a emancipação da mulher. Helena interrompe: “eu quero registrar que esses homens são quentíssimos!” Millôr não se dá por vencido e afirma que faz “toda a submissão com absoluta superioridade”. Helena corta: “sem essa, Millôr. Eu acho que é um **esquema** [grifo meu] de dependência maravilhoso. Eu tenho um lado sádico e protetor. Então é divino! Eu detestaria um homem se opor a mim nessas coisas mínimas.” Jaguar pergunta quem mata quando aparece uma barata e Helena diz que acha que é ela (CANUTO, 2007, p. 76, 77).

Depois de um elogio à inversão dos papéis na relação, o ataque:

¹³⁶ "Dois bandidos, Santamaria [Hugo Carvana] e Urtiga [Milton Gonçalves], saem pela cidade cometendo atos de violência. Santamaria, místico, acredita que assim está se aproximando de um anjo que lhe limpará a alma. Urtiga, um marginal ingênuo, segue os passos do amigo, acreditando também no anjo da salvação. Afinal, Santamaria, que morreu pouco a pouco com as suas vítimas, identifica-se com a figura do anjo e enlouquece." (Guia de Filmes, 43) <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018187&format=detailed.pft>

Tarso de Castro: Quer dizer que a fórmula para a mulher não ser infiel, é o homem ser submisso a ela?

Helena Ignez: Que loucura, Tarso, você juntar as duas idéias: ele me perguntar que camisa vai botar é ser infiel? Tua cabeça é mesmo um barato. Não tem nada uma coisa com outra. (CANUTO, 2007, p. 77)

Tarso de Castro: Que você acha da emancipação da mulher?

Helena Ignez: Sem essa, Tarso. Daqui a pouco você vai perguntar o que eu acho do Governo Médici. Como eu poderia mudar essa situação, e tal. Eu acho esse tipo de papo totalmente óbvio e não vou responder coisa nenhuma no gênero. Não dá pé. Na praia da Montenegro¹³⁷ a gente já sabe que não dá pé. Eu não vou responder n'O Pasquim o que eu acho do homem brasileiro, da emancipação da mulher.

Rogério Sganzerla: Eu pressinto que os homens brasileiros não são satisfatórios, atrapalham o comportamento feminino. Eu acho que há uma deficiência. É uma intuição de artista, não de um cara experimentado por que eu não...

Millôr Fernandes: Não é experiência pessoal, não?

Rogério Sganzerla: Não é experiência pessoal, é visionária. (CANUTO, 2007, p. 78)

O jogo discursivo posto na entrevista delineia o deslocamento da “máquina de guerra” Helena Ignez & Rogério Sganzerla em relação ao ‘esquema’ que a tentava aprisionar: o esquema da filiação familiar, de submissão ao casamento e ao grupo, de certo ponto de observação, hegemônico, de cineastas do qual estavam se distanciando intensivamente. Suas armas de afecção são sua aliança cocriativa, que se opõe à submissão da atriz pelo diretor, e a inversão de papéis, a dissolução identitária das linhas demarcatórias do masculino e do feminino dentro de sua própria relação amorosa, que se opõe à submissão da mulher pela conjugalidade. No embate com os entrevistadores o acoplamento do casal cria uma membrana que protege a carne de seu pensamento contra a intrusão provocativa operada no sentido de confrontá-los com os padrões familiares, ou com o grupo de cineastas, contra os quais se insurgiam. Ignez e Sganzerla experimentavam, publicamente, nesta entrevista, e em sua vida íntima, a sexualidade como “um jogo devires conjugados demasiadamente diversos que são como n sexos, toda uma máquina de guerra pela qual o amor passa.” Pareciam dotados da “anomia essencial do homem de guerra” formadora de novo bloco de devir, onde “devires animais irresistíveis (...) encontram sua condição no devir-mulher do guerreiro, ou em sua aliança com a donzela (...)” E, também, “onde o guerreiro devém animal (...) por contágio da donzela, ao mesmo tempo que a donzela devém guerreira por

¹³⁷ Rua Montenegro, atual rua Vinícius de Moraes, no bairro de Ipanema, Rio de Janeiro. Helena Ignez faz referência ao trecho da praia frequentado por artistas e intelectuais, à época.

contágio do animal. Tudo se reúne num bloco de devir assimétrico, um zigue-zague instantâneo” (DG, 2011, vol. 4, p. 74, 75).

E, principalmente no caso do Rogério, não é uma magia [do cinema] masculina. Eu diria que Rogério tem uma personalidade feminina. Engraçado que eu sinto isso, também Sinai¹³⁸... Quando eu tinha 50 anos, há muito tempo, uma experiência que nós tivemos fora do Brasil, estávamos todos nos Estados Unidos, e ela fez uma observação interessante: ‘meu pai adora as plantas, cuidar das plantas e minha mãe se interessa por espadas’. Eu procurava as espadas de madeira mais bem-feitas nos Estados Unidos para fazer Tai Chi Chuan, uma arte marcial. Tai Chi Chuan é uma arte marcial. Esse Tai Chi Chuan que a gente vê nas praças do Brasil (...) é um pouco desvitalizado porque, na verdade, é uma arte de defesa, marcial de defesa, pacifista, mas tem esse caráter: é uma arte guerreira. E exatamente Rogério gostava das plantas. Eu tenho até hoje plantas que foram plantadas por ele. (...) Essa natureza que ele tinha muito mais delicada do que a minha pra determinadas coisas e que me ajudou muitíssimo. (...) Eu não poderia nem me afirmar como feminista porque estaria sendo injusta com ele. (...) Só se também os grandes artistas femininos, delicados fossem também defendidos no feminismo, eu poderia. Porque senão não dava, não dava porque eu via que ele e eu estávamos na mesma situação. E eu também fiquei com medo da minha paixão, porque eu era extremamente apaixonada por ele e queria também vivenciar algo novo, particular e novo. (IGNEZ, 2018)

A *Mulher de Todos*, neste sentido, é um duplo revide, “implica uma precipitação ou uma mudança de velocidade que rompem o equilíbrio” (DG, 2011, vol 5, p. 78:80), que o agenciamento de Ignez e Sganzerla como guerreiros nômades criativos inscrevem, política e afetivamente, em bloco de devir na cena da atividade cinematográfica brasileira, durante a virada das décadas de sessenta e setenta. Ignez, em 2018, analisa, em retrospecto, aspectos que estiveram na origem desse duplo revide inventivo. E reitera, hoje com mais fluidez, a multiplicidade identitária que acompanha sua trajetória em busca do prazer e da liberdade. Helena e *Angela Carne e Osso* desenham, em sua vida e em performance artística, uma espécie de “vulnerabilidade comum”, do corpo e de seus afetos, do homem e da mulher. Essa vulnerabilidade, que Grossman nomeia como “hipersensibilidade”, “tabu fundador de toda diferenciação”, permite “uma outra concepção das diferenças sexuais, moventes, paradoxais” (GROSSMAN, 2016, p. 21, 22) que talvez aponte para as construções identitárias temporárias, não essencialistas, mais frágeis ou ao menos mais ligadas a essa espécie de potência da fragilidade que vem caracterizando muitas das experimentações

¹³⁸ Sinai Sganzerla, filha de Helena Ignez e Rogério Sganzerla, é, atualmente, diretora de cinema e musicista.

artísticas e subjetivas contemporâneas, situadas num mapa de conflitos, numa zona de problema, como as que as múltiplas identidades sexuais reivindicam atualmente.

Não terá sido uma vingança, muito amorosa também, de Rogério contra o que eu estava recebendo da sociedade naquele momento? Não era fácil. Eu era realmente uma mulher malvista. Apesar de cheia de prêmios, bem-sucedida. Mas já não teria mais lugar no cinema brasileiro. Eu tenho a impressão que não havia mais interesse em me usar como uma imagem feminina. Então acabou isso, foi dos dois lados. Eu não me interessei em ficar e não se interessaram que eu ficasse. (...) Os próprios pares já não gostavam muito: ‘que filme é esse? Não se entende que filme é esse.’ (...) E esse horror a esse binarismo tradicional, essa mortal relação homem-mulher, como se diz: “o pior que se pode fazer a uma mulher é mostrar a ela o casamento como única opção”. Havia interesse da parte de Rogério de desmanchar. É como eu li de uma pessoa querida também dessa época, de um escritor, há dois dias atrás, sobre a Páscoa: ‘detesto páscoa, detesto família, não gosto de crianças, não gosto de quem se vista com roupas de festa nos feriados’, é contra tudo. Mas claro que esta pessoa é muito amorosa em dizer isso, o que ele quer é uma coisa melhor e não destruir. Eu acho que houve muito isso. Houve um desejo de transformar a sociedade, mais do que a destruir. (...) Sim. E, da minha parte, também foi uma vingança muito grande, que eu sentia vontade de me vingar mesmo. E me vingar dando gargalhadas, sem sofrer com esta vingança. Que sofresse depois. Vieram também [os sofrimentos], mas não é fácil. Eu estava brigando com um inimigo feroz. Feroz. Feroz, mortal. O machismo. (...) E principalmente a questão do prazer. Porque foi exatamente o que aconteceu comigo quando eu me separei, no meu casamento... Do que eu fui culpada, com essas palavras, o que ficou mais forte como observação e que eu mantenho até hoje foi: ‘você abandonou uma família pelo prazer, procurando prazer’. Isso foi extremamente grave. Abandonei a família pelo prazer. E, na verdade, eu não abandonei a família. Eu simplesmente procurei o prazer também, mas fui obrigada a abandonar a família. Foi ela que não me aceitou. Então, tinha essa vingança do prazer também. Temos direito ao prazer. E hoje meu lema é esse. (...) Mas claro que eu era a alavanca dessa história. E sofri com isso pra caramba. (...) Quer dizer: estávamos realmente trabalhando para o futuro. (...) E foi bom eu ficar viva, porque agora eu recebo a compreensão. (IGNEZ, 2018)

SEQ 18 - INT / DIA - BELAIR – CINEMA DE GUERRILHA / COPACABANA - PARIS - LONDRES / 1969 – 1970

A Mulher de Todos estreou no V Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em novembro de 1969, onde recebeu os prêmios de melhor atriz e melhor montagem. Na mesma edição do Festival, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, ficou com os troféus candangos de melhor ator, para Grande Otelo, ator coadjuvante, para Jardel Filho, argumento, diálogo, roteiro, cenografia e figurino. O diretor David Neves, apresentou *Memórias de Helena* e levou os de melhor filme e melhor diretor. Júlio Bressane, com o seu *O Anjo Nasceu*, faturou os prêmios da crítica, de pesquisa de nova expressão e melhor trilha sonora.

Segundo depoimentos editados no filme *Belair*¹³⁹, de Bruno Safadi, Rogério Sganzerla foi até o quarto de Júlio Bressane, na noite após a sessão de *O Anjo Nasceu* em Brasília, para conversarem sobre seus filmes. Passaram a noite em claro e idealizaram a Belair, uma empresa produtora fictícia, que nunca se constituiu formalmente, na qual produziram, entre janeiro e maio de 1970, sete filmes, todos ancorados pela performance do feminino disruptivo de Helena Ignez. Júlio Bressane relata, no documentário, ter sentido uma impressão muito forte, transformadora, na sessão de *A Mulher de Todos* durante o festival de Brasília e que, dessa impressão, nasceu “uma vontade de afeto, de se juntar”. Sganzerla informa ter sido concebida a Belair sobre a pedra fundadora de *O Anjo Nasceu*. Um fascínio mútuo que se constitui em “um vento que sopra de uma pátria cinematográfica futura”, segundo Sganzerla.

¹³⁹ O longa-metragem documentário *Belair* (2009), dirigido por Bruno Safadi e Noa Bressane, e o filme-poema *A miss e o dinossauro 2005, bastidores da Belair*, de Helena Ignez, recuperam a trajetória da lendária produtora Belair, através de depoimentos em primeira pessoa de seus principais agenciadores, Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, entre outros. Em consonância com a centralidade atribuída às entrevistas de Helena Ignez concedidas especialmente para esta pesquisa, em 2018, a narrativa deste microplatô se assenta, também, na transcrição desses depoimentos orais não publicados, editados nos referidos documentários, alguns recolhidos em materiais de arquivo de variada datação e outros produzidos especialmente para os filmes. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=042136&format=detailed.pft#1> e <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=034184&format=detailed.pft>, último acesso em 24 de março de 2019.

Eu acho que a Belair foi um kamikaze total. Foi sair de São Paulo e mergulhar num projeto mais anárquico, mais revolucionário. Houve um certo desentendimento da Belair, da esquerda. E também, internacionalmente, parecia que havia uma traição, uma rejeição ao PC, o que também ajudou a massacrar a Belair porque não tinha um lado nem o outro. A direita internacional, e a esquerda também. Foi muito difícil. Claro que foi uma coisa para o futuro, para ser estudada, ser admirada. Os filmes não passaram comercialmente, o que foi muito diferente d' *A Mulher de Todos*, que foi um sucesso de bilheteria. Uma mudança muito forte. E a gente sabia também que, destruindo, também a gente ia naquela. Uma espécie de um brinde ao fracasso que se faz até hoje. Eu mesma faço. Então, eu acho que é por aí. Um ato extremamente perigoso, a criação da Belair. Não tinha como a gente, naquele momento, se dar bem. Não havia como. (IGNEZ, 2018)

Belair é o nome de um bairro em Hollywood e de um automóvel bastante conhecido na virada das décadas de sessenta e setenta, com design futurista. Nomeá-la assim era, ainda, um modo irônico de esconder a verdadeira vocação guerrilheira da empreitada. O desespero de fazer filmes, no contexto do estrangulamento das liberdades, e da própria existência, no pós-AI-5, dispara o movimento intensivo, incontrolável, na direção da criação de caráter projetivo, balístico, ainda que suicida. O obstáculo passa a ser, também, um incentivo à criação. Neste movimento, o tensionamento da hipersensibilidade e da indistinção, leva a performance do feminino disruptivo de Helena Ignez aos estertores e, consequentemente, ao esgotamento.

Eu acho que até começou no *Bandido*, tem esta ruptura forte. A destruição dos que poderiam ser heróis e não são. Não tem heróis. E acho que veio de lá já. E na Belair, principalmente nesses filmes finais, *Barão Olavo*, *Sem essa*, *Aranha*, isso estava muito enraizado. E também era difícil para uma atriz viver aquilo, com intensidade, com obsessão e exclusividade, porque eu fiquei totalmente dedicada a esses filmes, eu não quis trabalhar fora da Belair, nem mesmo em teatro, que eu sempre amei tanto, porque eu sentia necessidade desse mergulho. E era um mergulho que pedia de mim sete filmes. Tinha que, também, me diversificar, sem sair do centro, do que interessava. E foi muito desgastante também. Mas o processo tinha que ser assim, não tinha um outro. (...) E eu vendo esses filmes como por exemplo *O Barão Olavo*, que foi um filme logo depois desse período, um filme feito aqui na Belair, eu sinto aflição de me ver. Porque eu acho que no *Barão Olavo*, o último filme da Belair, foi o que eu mais estiquei e saí de mim mesma, através de quase um espasmo, um espasmo político também, porque aquele personagem rompe com muitas estruturas femininas. É esquisitíssimo! Não tem uma moralidade. Por exemplo, em *A Mulher de Todos* acho que existe uma moralidade clara. No *Barão Olavo* a coisa ficou mais interior. Depois do *Barão Olavo*, depois da Belair, eu tive uma absoluta necessidade de parar, de me refrescar porque era muito quente (!) aquela energia que eu vinha trazendo já há muito tempo. Afinal, há dois anos, porque, em 68, começou com *Bandido* e, em 70, eu achei que tinha cumprido o que eu queria como atriz. Engraçado, não é? Eu tinha chegado a um ponto que me interessava, mas que tinha que parar. Tinha que parar nele. (...) Por outro lado, eu já tinha chegado lá, a um tapa da cara

cinematográfico, tinha chegado, a Belair inteira... Estava satisfeita. Tinha uma coisa de satisfação e parti para outra. Não estava fácil, as nossas vidas pessoais, estava tudo difficilimo naquele período. Começamos a ficar sem dinheiro, porque os filmes não eram mais exibidos, não tinha mais exibidores para os filmes. Fomos ficando sem dinheiro. (...) Estes filmes que eu fiz no começo dos anos 70, eles realmente me satisfizeram tanto, tanto, tanto, mas era uma satisfação ao contrário também, porque eles me preencheram demais, era como se eu tivesse comido demais, estava meio entupida, tinha que digerir aquilo para fazer outras coisas. (...) Eram emoções que, quando eu via, vinham, voltavam e eu não queria saber muito delas. Talvez porque elas também me aprisionassem se eu fosse incentivá-las a ficar, seria eternamente refém das imagens. Por exemplo, eu acho de um ridículo absurdo quando me perguntam ‘Como é que é que você faz quando se vê?’ Isso é de uma ingenuidade total. (IGNEZ, 2018)

Severiano Ribeiro, o pai, lançou *Matou a família e foi ao cinema*¹⁴⁰ em grande circuito no Rio de Janeiro, do Leblon ao subúrbio, e o filme foi interditado pela censura. Em depoimento, Júlio Bressane relata ter recebido um telefonema do exibidor dizendo ‘não tem problema, vamos fazer outro filme’. Mostrou-lhe, então, a sinopse de *A Grande Dama*, com o subtítulo *Eu amei Greta Garbo e Grande Otelo* no elenco, que viria a ser, depois, o primeiro filme da Belair: *A Família do Barulho*¹⁴¹. Bressane conta que sugeriu a Rogério Sganzerla realizarem não só esse filme, mas outros três, cada um dos dois dirigindo dois deles. Para Ribeiro, que havia lançado, também, *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*, ambos sucessos de bilheteria de Rogério Sganzerla, realizar quatro filmes pelo custo de um, em substituição ao filme impedido pela censura, parecia mesmo uma proposta irrecusável. O exibidor a aceitou, imediatamente.

Júlio Bressane ressalta que sua maior inspiração para a direção de *A Família do Barulho* foi mesmo *A Mulher de Todos*. Afirma ter sido a maneira que encontrou de “sentir aquela influência”, do filme e de Helena Ignez, que radicalizou sua performance. Ela encarna uma personagem sem nome que lidera um *ménage à trois* com dois homens que, novamente, domina e maltrata. Ele associa a atuação de Ignez nos filmes da Belair aos estudos sobre a loucura produzidos no hospital

¹⁴⁰ Crônica policial com manchetes de jornais que percorrem histórias de assassinatos em família, friccionando linguagem e realidade. *Matou a família e foi ao cinema* foi o terceiro longa-metragem realizado pelo cineasta Júlio Bressane, depois de *Cara a Cara* e *O Ano Nasceu*. <http://bases.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014825&format=detailed.pft#1>, último acesso em 15 de março de 2019.

¹⁴¹ Em *A Família do Barulho*, um malandro carioca envolve-se com uma família pequeno burguesa, numa “tragichanchada” que homenageio os filme do Ciclo do Recife (1923 – 1931) (<http://bases.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018248&format=detailed.pft>), último acesso em 15 de março de 2019.

da Salpêtrière¹⁴², à exposição da loucura e à representação do *pathos*, onde a “patologia engendra o estilo” e opera a desconstrução da dramaturgia pela encenação da improvisação, a exemplo do ruído gutural de fera rosnando, com os dedos curvados para frente, como garras prontas para o ataque, produzido em diversos momentos do filme pela personagem encarnada por Helena. Ressalta, ainda, a influência dos manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropófago, de Oswald de Andrade, e afirma que *A Família do Barulho* eram “as odaliscas no Catumbi, as negras de Jóquei”¹⁴³. Sganzerla também se diz transformado pelos manifestos modernistas, sobretudo pela liberação formal e pela democratização dos meios de produção¹⁴⁴, e por uma “atualização das formas que fosse em consonância inclusive com as conquistas da vanguarda internacional, enriquecidas pela sensibilidade e pela têmpera brasileiros.” Informa ainda sobre a busca de “um modelo e de uma definição desse segredo brasileiro”.

Sob a inspiração antropofágica, “a contribuição milionária de todos os erros”¹⁴⁵ assume especial relevância. A gíria, as palavras mal pronunciadas, as pessoas locais, barbarismos, os véus, a claquete¹⁴⁶, tudo era deglutido pela linguagem e

¹⁴² Construído em Paris no século XVII, o Hospital da Salpêtrière funcionou inicialmente como local de detenção de mendigos pobres, marginais e desocupados que pudessem perturbar a ordem pública. Serviu, também, para o encarceramento de prostitutas, doentes mentais e epiléticos. A partir da Revolução Francesa, foi transformado em asilo e hospital psiquiátrico para mulheres. Jean-Martin Charcot, um dos mentores de Sigmund Freud, lecionou no local. Atualmente, é um hospital universitário.

¹⁴³ A citação de Júlio Bressane refere-se ao seguinte trecho do Manifesto da Poesia Pau-Brasil: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil. O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.”

¹⁴⁴ Rogério Sganzerla refere-se à popularização da produção cinematográfica empreendida pelos filmes de baixo orçamento realizados na região paulistana da Boca do Lixo (ver SEQ 11 - NOVO CORPO NUMÉRICO DISTINTO - ROGÉRIO SGANZERLA, O ENFANT TERRIBLE / 1946 – 1968, n.p. 84).

¹⁴⁵ Referência a outro trecho do Manifesto da Poesia Pau-Brasil: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”

¹⁴⁶ Véus são (d)efeitos ocasionados pela exposição incorreta dos negativos à luz, ‘velando’ o filme, e claquete é um objeto contendo uma barra horizontal móvel que é colocado em frente à câmera com as indicações sobre a sequência que será filmada em seguida. O som produzido pela batida da barra horizontal móvel na claquete marca o ponto de sincronismo entre a imagem e o som, que são

escrito na cinematografia, transformando-se em um compêndio, não só de todos os erros, mas também de todas as imagens desprezadas. Tomadas semelhantes, mas diferentes de um mesmo plano comparecem na montagem de *A Família do Barulho*. Daí, segundo Júlio Bressane, surge a dificuldade de se ver, se compreender os filmes da Belair, e de se transformar, com essa compreensão, através da imagem. A imagem exige um esforço, porque é produzida por uma maneira de fazer diferente das outras, onde o processo de realização está exposto.

Nos anos 70, segundo Sganzerla, a concentração de poder se tornou tão exclusiva e restritiva, que o próprio ato de colocar uma câmera, na mão ou no tripé, e tentar registrar a realidade a 24 quadros por segundo se tornava um empecilho, uma grande provocação. Embora houvesse uma grande eclosão econômica e um certo boom, um milagre aparente, do ponto de vista econômico, as artes foram sacrificadas, ao máximo.

Carnaval na Lama ou *Betty Bomba, a exibicionista*¹⁴⁷, segundo filme da Belair, dirigido por Rogério Sganzerla e, segundo o autor, “uma reclusão neurótica diante do totalitarismo”, contava com Gal Gosta, Jards Macalé e Jorge Mautner no elenco, além de Helena Ignez no papel-título. Foi parcialmente perdido, dois rolos do negativo do filme deterioraram, restaram apenas quatro. A única cópia completa foi enviada, em 1992, para uma mostra que homenageava Helio Oiticica, na Galeria Nacional do Jeu de Paume, em Paris, e desapareceu.

gravados separadamente nas produções cinematográficas. Este material é, via de regra, descartado na edição.

¹⁴⁷ *Carnaval na Lama* ou *Betty Bomba, a exibicionista* foi exibido em sessão na Cinemateca do MAM - RJ, ocorrida em janeiro de 1971, integrando a programação da mostra Cinema Brasileiro Novos Rumos, segunda parte, que havia sido precedida pela Semana do Cinema Maldito, em novembro de 1970, onde o filme *Barão Olavo, o horrível*, outra realização da Belair, também foi visto (RAMOS, 1987, p. 59). <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=010139&format=detailed.pft>, último acesso em 15 de março de 2019.

Em *Copacabana, mon amour*¹⁴⁸, encarnando *Sonia Silk*¹⁴⁹, Helena Ignez se maquia no espelho retrovisor de um camburão da polícia militar estacionado na rua, em um período em que agentes do DOPS circulavam por todos os lados, logo após o AI-5. Naquele momento, qualquer mínimo gesto era observado, as filmagens precisavam ser rápidas, tal qual na prática da guerrilha urbana, o pequeno núcleo cinematográfico tinha que ser logo desfeito, para reaparecer em outro lugar. Filmado em cinemascope colorido e com trilha sonora de Gilberto Gil, *Copacabana, mon amour* é uma homenagem ao cinema e ao bairro de Copacabana. As imagens mostram um grande amor pela cidade, que não existe mais, segundo Sganzerla.

Ele afirma, ainda, que desejavam fazer um cinema popular, de sucesso, que se pagasse a médio prazo e que, para isso, a função da linguagem parecia-lhes essencial. Considera, no entanto, que nesse aspecto, não foram compreendidos. Em retrospecto, Sganzerla observa que “em arte, o Brasil ao invés de andar, carangueja. Temos o maior ritmo do mundo, o samba, e nenhum sambista entre os atuais ‘sambeiros’. Tínhamos arquitetura, hoje nos impingem elementos vazados. No teatro, a palavra, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, dá lugar ao palavrão. No campo específico do cinema, noto que macumba é para turista.”

Restaurado recentemente, *Barão Olavo, o horrível*¹⁵⁰, foi exibido, à época, uma única vez na Semana do Cinema Maldito, promovida pela Cinemateca do MAM -

¹⁴⁸ A sinopse de *Copacabana mon amour* descortina seu enredo "Sônia sonha ser cantora da Rádio Nacional e, para conseguir sobreviver, se entrega a turistas em Copacabana. Seu irmão Vidimar, empregado doméstico do Dr. Grilo e homossexual, apaixona-se pelo patrão. A mãe de Sônia e Vidimar, uma favelada, acha que ambos estão possuídos pelo demônio. Sônia, que vê espíritos baixarem em seres e objetos os mais estranhos, resolve procurar o pai de Santo Joãozinho da Gomeia. E, para quebrar o feitiço que atua sobre seu irmão (também acha isso) só vê uma saída: assassinar o Dr. Grilo. Indo à casa onde o irmão trabalha, deixa-se seduzir por Grilo. Finalmente, rompe-se o feitiço que atua sobre Vidimar e este fica em pânico com tudo o que aconteceu." (Guia de Filmes, 52/53/54). <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024735&format=detailed.pft>, último acesso em 15 de março de 2019)

¹⁴⁹ Segundo Helena Ignez, no longa-metragem *Ralé* (2015), dirigido por ela e livremente inspirado na peça *Ralé* (No fundo), de Máksim Górkí, a personagem *Sonia Silk* reaparece com outro nome, *Jarda*, uma ativista e pesquisadora xamânica. Atualmente, Ignez trabalha em um roteiro inspirado no livro *Cravo na Carne: fama e fome – o faquirismo feminino no Brasil*, de Alberto Oliveira e Alberto Camareiro. Neste filme, *Sonia Silk* também deverá ser revisitada como uma personagem icônica, uma faqueresa dos anos 50, que se dizia filha do famoso faquir Silk, e era especialista em se apresentar jejuando com cobras (IGNEZ, 2018).

¹⁵⁰ Inspirado nos filmes de terror clássicos, em *Barão Olavo, o horrível* não há uma história, som e imagem fragmentários apontam: um velho barão maníaco por cadáveres, assassinatos e violações sexuais; duas garotas em relação lesbiânica; uma cigana esganada; um místico auxiliar do barão; do campesino ambiente local a movimentadas ruas de uma cidade.

RJ e, depois, ficou desaparecido durante dez anos. O personagem principal foi inspirado em uma notícia de jornal sobre um necrófilo que esperava os enterros terminarem, no cemitério de Vale do Paraíso, em Teresópolis, e profanava os cadáveres. O filme teve como principal locação a casa do pintor Elyseu Visconti, na mesma cidade. Bressane ressalta que a sofisticação fotográfica impressa em *Barão Olavo* se deve à arquitetura de captação de luz proporcionada pela casa do pintor, que reproduzia os estúdios dos pintores franceses do século XIX, com cortinas e claraboias, o que favorecia uma melhor compreensão da luz incidente. A casa olhava para a cena, segundo o diretor. Helena Ignez, sobre este filme, menciona a falta de liberdade do período pós-AI-5 como algo “tenebroso” e fundador do anormal no comportamento e nas artes. Considera que a personagem feminina que encarna é o oposto do *Barão*, sendo, no entanto, da mesma natureza. Ele, em sua sisudez e ela, num desarranjo total do movimento, uma espécie de “diarréia mental fortíssima”. A personagem, ao mesmo tempo, se integra à beleza da cidade e da casa. No filme, a beleza e o horror se encontram.

Os dois filmes rodados em 16mm foram *Cuidado Madame*¹⁵¹, de Júlio Bressane e *Sem essa, Aranha*¹⁵², de Rogério Sganzerla. Em *Cuidado Madame*, um filme sobre a perversidade entre mulheres ricas e pobres, dirigido por Bressane, a atriz Maria Gladys encarna uma empregada doméstica que assassina suas patroas e ensina Helena Ignez, sua *amiga cantora pobre*, a trabalhar na mesma profissão e a também devolver às empregadoras a violência da opressão a que são submetidas, como empregadas do lar. A proposta radical de *Sem essa, Aranha* envolveu a realização de planos sequência independentes, todos de dez minutos, na duração

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018222&format=detailed.pft>, último acesso em 15 de março de 2019.

¹⁵¹ Os negativos de *Cuidado Madame* foram localizados no Laboratório Éclair, em Paris. Uma copia nova para exibição foi feita a partir de um internegativo do Centro Técnico do Audiovisual - CTAv, retirado de uma copia anterior, bastante desgastada. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018295&format=detailed.pft>, último acesso em 15 de março de 2019.

¹⁵² O personagem *Aranha* do título é encarnado pelo comediante Jorge Loredó, o *Zé Bonitinho*, e dois outros ícones da cultura popular brasileira, Moreira da Silva e Luiz Gonzaga, também comparecem no elenco. O filme apresenta, em sua diegese, o calor e o modo de produção de sua época, quando produzir ou não era possível ou era possível somente produzir secretamente e não exibir. *Sem essa Aranha* empreende uma busca experimental do Brasil e da brasilidade, uma alternativa à auto aniquilação. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025931&format=detailed.pft>, último acesso em 15 de março de 2019.

total do chassi¹⁵³. Eventualmente, afirma Sganzerla, havia uma marcação coletiva dos atores, com muita mobilidade. Os atores criavam, improvisavam, no decorrer do plano sequência e assim discutia-se uma nova linguagem, a noção ‘fluente’ de seguir os atores. Os negativos foram revelados na França.

Referindo-se ao movimento na direção da liberdade de criação, Rogério menciona considerar de difícil definição o impulso que faz com que uma pessoa se determine a viver e a fazer do cinema a sua paixão, também sua arma e seu escudo de combate. Os filmes da Belair propunham a ruptura com os clichês e os padrões existentes à época. Antes mesmo de ficarem prontos, foram considerados, pela ditadura militar brasileira, subversivos e patrocinados pela rede de terrorismo de Carlos Marighela, o que não era verdade, uma vez que foram produzidos com recursos do exibidor, dos cineastas e de Helena Ignez que, à época, integrou o elenco inicial da primeira montagem de *Hair*¹⁵⁴ no Brasil, dirigida por Ademar Guerra, em São Paulo. Helena informa ter deixado a peça para se dedicar exclusivamente aos filmes da Belair e ter financiado, parcialmente, sua realização

¹⁵³ Chassi é o compartimento que se acopla à câmera cinematográfica contendo o negativo fílmico. Quanto maior é o tamanho do chassi, maior é o tempo de autonomia de filmagem sem necessidade de interrupção do plano. Chassis maiores permitem a filmagem de planos-sequência (planos contínuos, sem cortes internos) igualmente maiores.

¹⁵⁴ *Hair – The American Tribal Love-Rock Musical* colocava em cena uma tribo de hippies, levando o público de teatro para dentro de da história de um grupo de jovens que negavam o poder para destruí-lo e faziam da dança e da música elementos essenciais da sua comunicação e do seu entendimento do mundo. Eram, de fato, uma força participante da sociedade ocidental na segunda metade da década de sessenta. Com música de Galt MacDermot e a partir do livro e das letras de James Rado e Gerome Ragni, o musical foi encenado pela primeira vez na Broadway em abril de 1968. Causava furor por conter uma cena em que os atores ficavam nus, por alguns segundos dentro de um espetáculo de duas horas, o que, no Brasil, nessa época, era considerado um escândalo. Ademar Guerra dirigiu a montagem brasileira, com coreografia de Mákira Gidali, cenografia de Ubyrajara Giglioli e Paulo Herculano, depois, Cláudio Petraglia, na direção musical. Segundo Maria Célia Camargo, uma das produtoras, “Ninguém quis investir um tostão no espetáculo porque não se acreditava que ele pudesse passar pela Censura. (...) E nós fomos em frente, sem dar satisfação a censura nenhuma. Naquela confusão pós AI-5, era comum baixar o DOI-CODI e não sei mais o que do Exército no teatro, levando o Armando Bógus para depor e deixando ele preso, uma loucura! A gente se sentia tão insegura, mas ao mesmo tempo tão determinada a realizar nosso objetivo, que nada tinha importância. A gente teria estreado *Hair* até sem dinheiro. O que nos sustentou nessa época foi o salário que Altair [Lima, produtor e ator] e eu tínhamos na televisão, pois não conseguimos nenhum patrocínio. Nós pagamos a produção do *Hair* com a bilheteria do espetáculo” (MENDES, 1997, p.72). Com estréia em outubro de 1969, *Hair* permaneceu em cartaz por nove meses e fez um sucesso estrondoso, no Teatro Bela Vista, em São Paulo. Além de Helena Ignez, o elenco original contava com os jovens Altair Lima, Antônio Fagundes, Aracy Balabanian, Ariclê Perez, Armando Bógus, Buza Ferraz, Carlos Alberto Riccelli, Cléo Ventura, Denis Carvalho, Edir Siqueira, Esther Góes, Ivone Hoffmann, José Wilker, Laerte Morrone, Maria Helena Steiner, Neuza Borges, Ney Latorraca, Nuno Leal Maia, Ricardo Petraglia, Rosa Maria, Sônia Braga e Stênio Garcia.

com o pagamento que recebeu como atriz no musical, de enorme sucesso de público.

Júlio Bressane relata que estava em uma sala de mixagem na rua México, no centro do Rio de Janeiro, quando recebeu uma inesperada visita de seu pai com a trágica notícia de que havia uma denúncia grave contra ele e Rogério, por causa dos filmes que estavam fazendo. Disse, ainda, que Júlio deveria acompanhá-lo à casa do general Silvio Frota, então comandante do Primeiro Exército, para uma conversa. Foram, então, ao encontro do general, que os aguardava, de chambre, em uma casa cor de rosa, situada em frente ao estádio do Maracanã, à noite. O general Frota mostrou, em suas mãos, a Júlio Bressane um relatório que ligava os filmes da Belair, sobretudo *A Família do Barulho* e, ainda, o anterior *Matou a família e foi ao cinema*, que já estavam interditados, a um plano de subversão nacional, financiado pelo terrorismo, pela organização de Marighela. Embora não houvesse fundamento na suposição de uma ligação direta com organizações guerrilheiras, Bressane admite que faziam um cinema “simpático” ao terrorismo, que era uma das novidades da época. Relata que as técnicas terroristas tiveram influência significativa no modo de produção dos filmes, que eram inspirados nos assaltos a bancos, nos aparelhos, nas ações rápidas, com tudo planejado para acontecer em poucos minutos de ação clandestina, que dependia apenas daqueles que a estavam empreendendo, da maneira mais obscura possível. Segundo Bressane, essa era a beleza da época e isto está dentro dos filmes, recriado, como imagem, como poesia. Estavam, também, lutando contra o horror usando o horror na imagem, o abjeto¹⁵⁵, contra o horror real e, por isso, os filmes eram horrorosos, e os cineastas, ótimos, na opinião de Rogério Sganzerla.

O terror experimentado no período imediatamente após o AI-5, no Brasil, parece ter adicionado à ideologia da contracultura dos anos 70, um ingrediente a mais. A perspectiva do dilaceramento corporal pela tortura está vivamente presente nos filmes da Belair, assim como em todo o cinema de invenção, considerado, em seu conjunto, como uma agressão ao espectador. Os filmes parecem desejar abrir um espaço inalcançável à expressão verbal ou à imagem coerentemente articulada e atingir o lugar dos extremos, anterior à representação, tensionando e dilacerando a

¹⁵⁵ Esta pesquisa deseja ampliar a investigação sobre a perversidade descrita na improvisação cênica do abjeto, como desdobramento futuro.

linguagem cinematográfica. Figura-se, então, o abjeto, um fluxo indirecionável, em velocidade intensiva, como caminho inverso da busca pelo prazer - traço que marca a liberação de costumes em curso à época - interrompida pelo horror da castração das liberdades individuais materializada no recrudescimento da repressão militar. Baba, vísceras, fezes, vômitos, urros gritos de horror povoam sua diegese e perfuram, violentamente, o imaginário do espectador. Em uma das cenas do filme *Sem essa, Aranha*, Helena Ignez vomita compulsivamente na janela de um salão de dança. A baba de sangue que escorre pela boca da personagem encarnada por Ignez em *A Família do Barulho*, depois de um tempo longo, aflitivo, em que se observa o rosto da atriz em sucessivas ânsias de vômito contidas, é, também, uma das inúmeras imagens exemplares do retorno a um lugar anterior à constituição da linguagem, no qual o dispositivo do “choque profanador” é uma arma de revide contra o esgarçamento insuportável da violência real. (RAMOS, 1987, p. 36, 73, 113, 117, 118, 121, 122).

A censura não determinou cortes em *A Família do Barulho*, como ocorria rotineiramente com outras produções. O filme foi interditado na íntegra. Com isso, o exibidor, Severiano Ribeiro, desistiu deste e dos demais títulos que já estavam filmados e, naquele momento, em diferentes etapas de finalização. Em uma semana, estavam, os três, Helena, Rogério e Júlio, fora do Brasil. Levaram consigo os negativos de *Cuidado Madame* e *Sem essa, Aranha* até Paris, onde foram revelados e, posteriormente, montados. O último filme da Belair, o lendário *A Miss e o Dinossauro* são, na verdade, duas horas rodadas por Rogério Sganzerla, Helena Ignez, Júlio Bressane e Ivan Cardoso em negativo super-8, com áudios de Sganzerla sobrepostos, cuja íntegra jamais foi exibida publicamente. Logo após a morte de Rogério, Helena Ignez montou um emocionante filme-poema em sua homenagem, de 18 minutos, intitulado *A miss e o dinossauro – 2005: Bastidores da Belair*, com parte deste material. É o primeiro filme em que assina a direção¹⁵⁶. O curta-metragem pode ser lido como a fabulação do making of do último dia de existência da Belair, onde os personagens são os próprios

¹⁵⁶ Depois de *A Miss e o Dinossauro – 2005: Bastidores da Belair* (2005), Helena Ignez dirigiu, também, *Canção de Baal* (2008), livremente inspirado na primeira peça longa de Bertold Brecht, *Luz nas Trevas – A Volta do Bandido da Luz Vermelha* (2010), baseado em roteiro de Rogério Sganzerla, *Feio, eu?* (2013), fruto de uma produtiva oficina realizada com atores em Fortaleza, o média-metragem *Poder dos Afetos* (2013), posteriormente ampliado, originando o longa-metragem *Ralé* (2015) e *A Moça do Calendário* (2017), também um roteiro de Sganzerla, adaptado por Ignez.

realizadores e sua irredenta equipe de colaboradores, antes de partirem para o exílio.

O tempo da Belair foi justo o tempo da criação da Embrafilme¹⁵⁷ e, talvez também por isso, sua produção tenha sido deliberadamente invisibilizada dentro da cinematografia oficial brasileira. Seus filmes faziam com que a imagem perdesse uma “sensibilidade artística” cultuada pelos realizadores que direcionaram seus esforços para a institucionalização da atividade, e iam em direção ao anormal, ao informe, ao patológico, ao abjeto. Este fluxo foi vedado e a Belair foi vetada. Nas já citadas palavras de José Carlos Avelar, essa foi uma das flores cortadas em seu estame¹⁵⁸. Desde 1969, de acordo com os depoimentos de Sganzerla e Bressane, já se desenhava uma espécie de “conluio” entre uma ditadura extremamente feroz e um grupo de cineastas “amedrontados diante do poder”. Júlio informa que ele e Rogério não apenas não obtinham financiamento junto ao órgão, mas eram fisicamente impedidos de entrar em sua sede, por serem considerados terroristas cinematográficos. Simplesmente não eram recebidos lá.

Os filmes eram grandes metáforas irônicas para aquela época. Muito mais do que bem-humoradas. Bem-humoradas também, mas muito mais irônicas. Era a ironia de uma atriz e dois cineastas que já tinham feito filmes, estavam bem vivos dentro daquele momento, no meio do grupo onde viviam, da cultura naquele momento, dois daqueles cineastas e aquela atriz fazerem aqueles filmes, naquele momento, era uma afronta ao adesismo institucionalizado que se desenhava como alternativa à repressão militar no cenário da atividade cinematográfica. “Virando ao avesso”, segundo Bressane, como o processo que Giordano Bruno chamou de “a expulsão da besta triunfante”: uma “transvaloração de valores, signos positivos transformados em signos negativos e signos negativos, em signos positivos. Uma virada de mão.” Que isso tenha sido feito por Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, naquele momento, daquele jeito, com aqueles filmes, foi uma grande ironia. Foi um processo irônico. Talvez essa ironia tenha sido o que o próprio meio cinematográfico não tenha digerido.

¹⁵⁷ Ver micro platôs SEQ 12 - EXT/NOITE - A DITADURA PERDE A VERGONHA - CINEMA NA BORDA / 1963 – 1969 e SEQ 13 – EXT/DIA - MAQUINA DE GUERRA X EMBRAFILME – GUERRILHA CINEMATOGRAFICA /1969-1970

¹⁵⁸ Ver micro platô SEQ 12 - EXT/NOITE - A DITADURA PERDE A VERGONHA - CINEMA NA BORDA / 1963 – 1969

Sobre sua experiência imediatamente posterior ao lançamento de *A Mulher de Todos*, os filmes produzidos pela Belair onde sua performance libertária e disruptiva foi testada à exaustão, Helena afirma:

O que é transgressão? As respostas serão diferentes em tempos históricos diferentes e pontos de vistas diferentes... mas é tudo que você até arrisca a vida para afirmar, como a liberdade de pensamento e de ser e o papel da arte transformando-a em parte da construção da vida comum.” (IGNEZ, 2016, on line)

A Belair era uma tribo que estava nascendo, mas estava, também, extinta. Porque eram muito poucos os que estavam dispostos, que tinham mesmo coragem de fazer aquilo, de se aventurar a fazer daquele jeito, representar daquele jeito, fotografar daquele jeito, montar daquele jeito. Além de Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, também eram próximos e atuavam nos filmes da Belair o ator, assistente de direção e de som Guará, Elyseu Visconti, diretor de *Os monstros de Babaloo*¹⁵⁹, filme realizado no mesmo período e tendo também Helena Ignez como protagonista, Maria Gladys, Wilza Carla e Betty Faria, atrizes, Renato Laclete, fotógrafo, Edson Santos, fotógrafo do filme *Sem Essa Aranha*, o jovem diretor Ivan Cardoso, Helio Oiticica e Lee Jaffe, artistas plásticos, Luiz Nascimento e Silva, Toninho¹⁶⁰, entre outros. Ninguém queria, ninguém fazia, o meio cinematográfico tinha horror àquilo. Era considerado ‘malfeito’. Um atraso, um meio muito atrasado, reacionário, retrógrado, amedrontado por tudo, segundo Bressane. A frase de Luiz Gonzaga editada em uma das últimas sequências do filme *Sem essa, Aranha*, de Rogério Sganzerla e, também, no documentário *Belair*, de Bruno Safadi e Noa Bressane, ajuda a compreender o espírito da empreitada e de sua época: “não sei se vocês já perceberam, mas estamos vivendo um anti-Brasil, não sabemos o que vai ser, nem aonde vamos parar”¹⁶¹. O exílio

¹⁵⁹ O filme *Os Monstros de Babaloo* é uma comédia experimental de terror sobre as relações de poder num país imaginário. Uma família grotesca vive subordinada ao grande orixá babalu. Uma fábrica de banana e outra de jiló controlam a economia local. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018259&format=detailed.pft>, último acesso em 24 de março de 2019.

¹⁶⁰ As pessoas mencionadas aparecem nas imagens filmadas em super 8 por Rogério Sganzerla, Helena Ignez, Júlio Bressane e Ivan Cardoso, em 1970, e estão nominalmente creditadas no filme *A Miss e o Dinoussauo 2005 – Bastidores da Belair*, de Helena Ignez.

¹⁶¹ A música de Luiz Gonzaga ainda ecoa “no plano seguinte, em que Helena Ignez chuta e passa o pé em uma cruz, ato que dialoga diretamente com o de Aparecida [não há registro de seu sobrenome, provavelmente uma figurante incorporada ao elenco], outra das atrizes do filme. Helena nega e se coloca acima do símbolo cristão como se atestasse a sua independência em relação a ele. Ela está só em um mundo em que não é mais possível constatar um chão amparando

era seu destino. Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane partiram do Brasil, levando o material filmado, carregando suas latas de filmes, seus equipamentos, para sobreviver e manter a integridade, o respeito e a sua própria relação de identificação maior com a arte e com os seus ideais.

os seus pés, ela não só está em um anti-Brasil como também em um antimundo. Nesse local onde o sentido e a razão não habitam, todos os objetos sagrados são dignos de profanação. Tudo é profanável, todas as zonas proibidas precisam ser exploradas, a violação é um impulso que não deve ser contido. Aparecida, ao lado do cadáver de *Aranha*, pega uma garrafa e a enfia na vagina, consumando um auto-estupro. Além da violência explícita, no entanto, o ato emana também um sentimento de libertação. A profanação do corpo e da cruz são dois atos libertários pois são contra duas prisões, a da religião e a da repressão moral ao próprio corpo. Poucas cenas são tão chocantes quanto essa.” <http://www.contracampo.com.br/58/semessaaranha.htm>, último acesso em 16 de março de 2019.

SEQ 19 - INT / NOITE - EPÍLOGO - A CARTA - SALA DE CINEMA - SÃO PAULO / 2001

Parte fundamental da interrogação que anima esta pesquisa baseia-se em um episódio curioso, que ocorreu em sessão de cinema da icônica mostra *Cinema Marginal e suas fronteiras*, organizada por Eugênio Pupo e Vera Haddad, entre os dias 15 de junho e 1º de julho de 2001, no Centro Cultural do Banco do Brasil em São Paulo.

Ao final da exibição do filme *Câncer*¹⁶², de Glauber Rocha, Jairo Ferreira, jornalista, crítico de cinema e autor do livro *Cinema de Invenção*, que renomeou o movimento cinematográfico à época chamado de experimental, mas que acabou conhecido como Cinema Marginal, levantou-se à frente da primeira fileira de cadeiras do cinema, tirou do bolso uma folha de papel dobrada e disse: “eu tenho aqui em minhas mãos a carta em que Glauber Rocha afirma que o que há entre o cinema novo e o cinema marginal, entre ele, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, é Helena Ignez”. Sua intenção era leiloar o documento ali mesmo. Jairo vendeu a carta por cinquenta reais à primeira pessoa que se apresentou como possível compradora na plateia. Mônica Rennó, cinéfila, pesquisadora e amiga de Jairo, saiu imediatamente, em disparada, atrás desta pessoa, que já havia deixado a sala de cinema e que permanecerá para nós inteiramente desconhecida, a não ser que leia este trabalho e se apresente como tal. Mônica conseguiu comprá-la de volta, com o intuito de preservar o documento. O original¹⁶³ permanece em seu arquivo pessoal até hoje. Sua íntegra está, também, transcrita e publicada no livro de Jairo (FERREIRA, 1986, p. 164, 165).

¹⁶² Filmado na Cinelândia, no Rio de Janeiro, com uma câmera ‘nervosa’ que acusa a turbulência política da época, *Câncer* se debruça sobre o encontro entre um típico *malandro carioca*, na pele do ator Antônio Pitanga, o *receptor* de seus pequenos delitos, interpretado por Hugo Carvana e uma *mulher loira e sensual*, encarnada por Odete Lara, que alterna seus carinhos sedutores entre um e outro.. Na carta que intitula este microplatô, Glauber Rocha informa: “O expurgo da direita do Cinema Novo não quer dizer que todo movimento tenha degenerado em reformista, liberal, entrado para a Frente Nacional etc... Mas a crítica continua ignorante sobre os Fatos: Embrasilme, política, conflitos internos etc... Quanto ao *Kâncer*, foi rodado em Agosto de 1968 e terminado em Janeiro de 1971 num lugar que prefiro não dizer. Foi lançado em versão italiana sobreposta ao original brasileiro, pela TV Italiana, Setor Experimental, 3m 1972, com crítica ótima” (FERREIRA, 1986, p. 164, 165) <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002941&format=detailed.pft>, último acesso em 20 de março de 2019.

¹⁶³ Ver documento anexo, P. 147, 148.

Datilografada em papel timbrado da empresa Glauber Rocha Comunicações Artísticas, com rodapé onde constava o endereço Rua das Palmeiras, 80 - Botafogo - RJ e o CGC 29 956.901/0001 - 33, a carta fora redigida em 1978, em resposta a perguntas, anteriormente enviadas por Ferreira, com o propósito de compor um número especial do suplemento *Folhetim*¹⁶⁴ sobre o expoente cineasta cinemanovista. Jairo desejava dirimir dúvidas sobre informações que considerava conflitantes: as datas de produção e finalização do filme *Câncer*, indicado por Rocha como o marco inicial do dito cinema experimental, em artigo publicado em 1975 no jornal alternativo *Crítica*¹⁶⁵. Para Jairo, ter sido filmado antes ou depois do AI 5¹⁶⁶, decretado em 13 de dezembro de 1968, faria toda a diferença para situá-lo - ou não - na gênese do cinema dito marginal porque, segundo ele, no Brasil, antes “o clima era um; depois, outro”. Ferreira também questionava a afirmação de Glauber sobre seu filme ser a origem do cinema experimental, creditando-a, de fato, aos filmes *A Margem*, de Ozualdo Candeias, e *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla. Apontava, ainda, contradição no fato de Glauber ter combatido ferozmente o movimento experimental à época, entre 1968 e 1970 e, depois, afirmado que o iniciara, com *Câncer*. Finalizava perguntando por que somente havia admitido a morte do Cinema Novo em 1977, uma vez que Rogério Sganzerla já teria “denunciado que o movimento havia degenerado, virado conservador e reacionário” (FERREIRA, 1986, p. 163, 164), bem antes, na entrevista a O Pasquim, também objeto de análise desta pesquisa.

A resposta de Glauber Rocha a estas provocações somente seria tornada pública mais de quatro anos após sua morte, na primeira edição do livro *Cinema de Invenção* (Editora Max Limonad, 1986), e começava com uma frase que denota a confiança que Rocha depositava em Ferreira: “Esta carta não é para ser publicada.” Nela, Glauber afirmava, também, não ter mais interesse em “cinefilias” definidoras do cinema novo ou do dito experimental, mas sugeria que

¹⁶⁴ Folhetim - suplemento dominical cultural, encartado no Jornal Folha de São Paulo, onde Jairo Ferreira trabalhava à época http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim_index.htm (último acesso em 15 de março de 2019)

¹⁶⁵ O jornal alternativo *Crítica* só durou um ano (ago. 1974 - out. 1975), quando foi apreendido pela polícia. O jornal abria polêmicas sobre política, economia e cultura.

¹⁶⁶ Ato Institucional nº 5 - endureceu a repressão da ditadura militar brasileira, iniciada quatro anos antes, com o golpe militar de 1º de abril de 1964, a deposição do presidente civil eleito João Goulart e a tomada do poder por uma junta de militares, ao que se sucederam 21 longos anos até a “abertura” do regime.

Jairo fosse a pessoa indicada para escrever “uma análise dialética da matéria cinematográfica cinema novista e udigrudista...” Para, em seguida, ratificar, categórico: “de qualquer forma, todos os dois rios nascem de Glauber Rocha, antes ou depois do *Kancer*¹⁶⁷”. (FERREIRA, 1986, p. 164)

A questão da filiação do cinema de invenção, marginal, experimental ou ‘udigrudi’¹⁶⁸, ao Cinema Novo foi amplamente discutida por críticos e teóricos, em especial no livro *O Vôo dos Anjos* (Editora Brasiliense, 1990), de Jean Claude Bernadet, e não será retomada como objeto de análise. Interessaria, no entanto, ressaltar que, na citada entrevista a *O Pasquim* (1970)¹⁶⁹, Rogério Sganzerla também a reitera, ao menos parcialmente, ao dizer que as pessoas do Cinema Novo seriam exatamente as que o interessariam naquele momento, por serem, então, “as mais inteligentes e bem informadas”, mas que ele seria um “reformista” e que essas pessoas interessariam justamente para serem criticadas, para “criar e mexer nas coisas”. Rogério dissera, então, estar “na jogada do Cinema Novo”, desta forma crítica (CANUTO, 2007, p. 65).

Após reafirmar a reivindicação da origem do cinema experimental e do Cinema Novo para si mesmo, Glauber Rocha continuava sua carta, em 1978: “entre cinema novo e udigrudi, entre eu, rogério e julinho, ainda existe helena ignes¹⁷⁰.” (FERREIRA, 1986, p. 164).

Durante as entrevistas realizadas em 2018 com Helena Ignez para esta pesquisa, li esta carta para ela. Embora sua transcrição tenha sido publicada pela primeira vez em 1986, na pouco conhecida primeira edição do livro *Cinema de Invenção*, e republicada em suas duas edições posteriores (Editora Limiar, 2000 e *Beco do Azougue, Olhos de Cão*, 2016), nem ela, nem sua filha Paloma Rocha¹⁷¹, se lembram de ter conhecimento do seu conteúdo. Sinai Sganzerla¹⁷², primeira filha

¹⁶⁷ Grafia dos trechos da carta mantida como no original.

¹⁶⁸ Corruptela do underground americano, apelido irônico, alcunhado por Glauber Rocha, para designar o cinema de invenção.

¹⁶⁹ Ver micro platôs SEQ 16 - INT / NOITE - MINORAÇÃO - CINEMA DEVIR IMPERCEPTÍVEL - DESIDENTIDADES / 2019 e SEQ 17 - INT / DIA - MÁQUINA DE GUERRA X O PASQUIM - RIO DE JANEIRO / 1970

¹⁷⁰ Grafia dos trechos da carta mantida como no original. Glauber Rocha menciona, também, ‘Julinho’, Júlio Bressane, e ‘Rogério’, Rogério Sganzerla.

¹⁷¹ Atualmente diretora de cinema e produtora, Paloma Rocha é filha primogênita de Helena Ignez e Glauber Rocha.

¹⁷² Sinai Sganzerla é musicista, produtora e diretora de cinema.

de Helena com Rogério, informa ter ouvido, vagamente, ‘boatos’ sobre esta carta. Seu desconhecimento talvez possa ser creditado ao fato de ter sido guardada em São Paulo durante todos esses anos, nos arquivos pessoais de Jairo Ferreira e, após 2001, de Mônica Rennó. A carta também não consta na extensa publicação organizada por Ivana Bentes, *Glauber Rocha Cartas ao Mundo* (Companhia das Letras, 1997), que reúne parte considerável de sua correspondência. Na introdução, Bentes revela a raridade do discurso epistolar amoroso no acervo pesquisado para o livro, em virtude das cartas de amor de Glauber Rocha terem permanecido com suas amadas. Ao ouvir, pela primeira vez, a leitura desta carta a Jairo Ferreira, Helena Ignez se surpreende, muitíssimo.

À confissão sobre uma possível origem da discórdia entre o Cinema Novo e o dito udigrudi ser mesmo ela, Glauber Rocha ainda sobrepunha uma possível motivação, exterior às suas próprias: “é uma revolução matriarcalista contra o que helena pensava, hoje não pensa mais, que eu Significava¹⁷³: o PC¹⁷⁴. Veja você!” (FERREIRA, 1986, p. 164).

Há muito sobre o que refletir a partir destas linhas, redigidas em 1978. A primeira pergunta que Helena elabora ao ouvi-las, durante a entrevista realizada em 2018, é: ‘de quando é isto? 67?’. Informada sobre a data em que a carta havia sido efetivamente escrita, ela reage: “que coisa louca, depois de tanto tempo, ele ainda estava nessa...” Helena Ignez e Glauber Rocha foram casados entre 1959 e 1962. Rogério Sganzerla foi seu par amoroso e criativo de 1968 até sua morte, em 2004. Impactada, Helena passa a refletir sobre o conteúdo da carta. Afirma que tudo começa mesmo com ele, Glauber, com *Pátio* (1959), filme que considera ter sido escondido e enviado para depósito na cinemateca francesa, também, segundo ela, por contar com sua presença no elenco. Concorde que ele é um cineasta experimental, de valor extraordinário e que, como cineasta está acima do bem e do mal e de tudo que aconteceu. Lembra que, nos anos 60, Glauber era amigo de Rogério, se hospedava na casa dele em São Paulo, antes dela própria o conhecer, e que foi Rogério Sganzerla quem apresentou Glauber Rocha a José Mojica

¹⁷³ Grafia dos trechos mantida como no original

¹⁷⁴ Partido Comunista Brasileiro, PCB. Ver microplatos SEQ 12 - EXT/NOITE - A DITADURA PERDE A VERGONHA - CINEMA NA BORDA / 1963 – 1969 e SEQ 18 - INT / DIA - BELAIR – COPACABANA - PARIS - LONDRES / 1969 – 1970.

Marins¹⁷⁵. Afirma não ter a menor dúvida de que existia mesmo uma identidade de gênios entre eles, que não haveria como dizer o contrário.

Quando indagado, em 2003, sobre a falta que a combatividade de Glauber Rocha fazia ao cinema brasileiro, Rogério Sganzerla também reafirmaria tanto as impressões atuais de Helena Ignez sobre o forte laço que os unia, quanto o que ele próprio havia dito a O Pasquim, em 1970. Em sua última entrevista¹⁷⁶, poucos meses antes de morrer em decorrência de um câncer de tipo raro, no cérebro, Sganzerla responderia sobre sua interlocução com Rocha: “Glauber era uma figura lancinante. Como ele era baiano, ele entendia e era um cara bacana também. Entendia que era necessário isso. Não podia ser feito em paz. Ele achava que o embate era importante entre as pessoas. Ele gostava de se assumir desta forma. Helena sabe mais que eu sobre isso. Para haver debate tem que haver interlocução. Tem que ter a estética dele criando polêmica dentro da estética.” (ASSOCIAÇÃO CULTURAL CONTRACAMPO 2005, p. 14).

Ambos eram lancinantes e o debate entre eles foi mesmo ‘quentíssimo’, para usar uma expressão da época. As divergências e convergências entre Glauber Rocha e Rogério Sganzerla também já foram escrutinadas por importantes teóricos do cinema e das artes em geral. Jean Claude Bernardet, citado anteriormente, tem em sua companhia Fernão Ramos, Paulo Emílio Salles Gomes, Ismail Xavier, Inácio Araújo e, ainda, Haroldo de Campos, que dedicaram textos fundamentais aos pontos de confluência e vazão entre os dois grandes nomes do cinema brasileiro dos anos 60 e 70. Talvez eles estejam realmente inscritos em um lugar diferente de seus parceiros de ofício, pelo impacto que causaram com seus primeiros

¹⁷⁵ O pai de José Mojica Marins era gerente de um cinema em São Paulo. Aos doze anos, ganhou de presente uma câmera 8mm e começou a realizar filmes amadores. Aos dezessete, fundou uma companhia cinematográfica e uma escola de atores. Criou a figura de *Zé do Caixão*, um agente funerário sádico que aterroriza uma pequena cidade, a partir de um sonho. O personagem torna-se protagonista de *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964). Para pagar dívidas, Mojica vendeu os direitos autorais antes da estreia do filme. O longa tornou-se sucesso de bilheteria, o que permitiu-lhe realizar novos projetos e tornar-se um dos cineastas mais conhecidos da Boca do Lixo, tendo realizado mais de duas dezenas de filmes. A partir dos anos 1990, Mojica tornou-se um diretor prestigiado nos Estados Unidos, em circuitos cinéfilos com a chancela de *cult*. Houve, ainda, uma revisão crítica da obra do cineasta, o trouxe de volta à cena contemporânea.

¹⁷⁶ Entrevista estruturada a partir da transcrição de gravações das conversas entre Helena Ignez, Djin Sganzerla, atriz e diretora, filha de ambos, e Rogério Sganzerla, realizada por Roberto Ronchezal e Guilherme Marback, entre 24 e 29 de outubro de 2003, no Hospital do Câncer em São Paulo, onde Rogério estava internado. Foi publicada no catálogo da mostra *Rogério Sganzerla - Cinema do Caos*, realizada pela Associação Cultural Contracampo no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2005. Essas podem ser consideradas as últimas palavras públicas de Rogério Sganzerla sobre Glauber Rocha.

longas-metragens de maior repercussão, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe*, de Rocha, e *O Bandido da Luz Vermelha*, *A Mulher de Todos*, de Sganzerla. E, como disse Rogério no trecho citado acima, Helena Ignez realmente conhece essa história melhor do que qualquer outra pessoa. Ela esteve, o tempo todo, no centro desta interlocução e, também, no centro das divergências entre eles, embora essa centralidade esteja pouco mencionada nos livros que abordam o tema. A presença, ou mesmo a ausência, de seu corpo, de sua performance, da sua colaboração, criativa ou passiva, no Cinema Novo e no Cinema Marginal, foi uma espécie de eixo em torno do qual giraram os filmes, as relações profissionais e afetivas que os tangenciaram.

Em conversas sobre a ruptura definitiva entre ela e a “tribo” do Cinema Novo e sobre a mudança de perspectiva existencial e artística que sua aliança com o cinema experimental significou, Helena menciona a coragem como elemento definidor do início de sua relação artística e amorosa com Rogério Sganzerla:

Mudanças também exigem coragem. Então sim, coragem sim, porque havia uma mudança também grande. Foi exatamente quando eu comecei a namorar Rogério que o Glauber falou: ‘Helena saiu da tribo’. Antes disso ele não achava que eu tinha saído da tribo. E as pessoas me pediam, pediam a ele para [deixar] eu trabalhar [nos filmes] (...). Então, eu era mesmo da tribo e ele ainda era dono daquela pessoa, do que ela fizesse. Então, se ela fizesse um filme que fosse considerado um [filme] comercial qualquer, ou uma chanchada, se fosse feito [dirigido] por uma pessoa que não fosse do grupo do Cinema Novo, aquilo ia cair sobre ele, Glauber. A mulher de Glauber, a ex-mulher de Glauber fazendo filme com o Tanko¹⁷⁷, por exemplo. Tanko era de uma grande sensibilidade. Ele era um cineasta tcheco e de uma grande sensibilidade cinematográfica, porque eu conheci apenas até aí. Ele me chamou para fazer o [filme] “Engraçadinha”¹⁷⁸. Eu tinha feito, no teatro, o Nelson [Rodrigues]. E eu não pude fazer porque Glauber disse ‘se você fizer você vai sofrer consequências, você não vai

¹⁷⁷ Um apaixonado por cinema desde a infância, o croata Josip Bogoslaw Tanko, exerceu atividades na área na Europa e radicou-se no Brasil após perder toda a família a Segunda Guerra Mundial. Tornou-se um dos mais importantes diretores das chanchadas que obtiveram grande sucesso de público nos anos cinquenta. Dirigiu, também, o filme *O Adorável Trapalhão*, quando conheceu o ator Renato Aragão, com quem estabeleceu longa parceria no cinema a partir da década de sessenta. J. B. Tanko dirigiu onze longas-metragens protagonizados pelo grupo humorístico Os Trapalhões.

¹⁷⁸ Lançado em 1964, apresentando a atriz Vera Viana, no papel de *Engraçadinha*, o filme *Asfalto Selvagem*, baseado no romance *Asfalto Selvagem - Engraçadinha*, seus amores e pecados, de Nelson Rodrigues, tem argumento, roteiro e direção de J.B. Tanko.
<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014101&format=detailed.pft>, último acesso em 20 de março de 2019.

fazer este filme, você não pode fazer um filme com Tanko'. Eu era da tribo [do cinema novo], não fiz o filme com o Tanko. Trabalhei entre a gente, entre nós. Dane-se o filme do Tanko. Eu já tinha uma carreira completamente prejudicada por um casamento. Isso muito no começo. (...) Então, foi coragem, nesse sentido. Mas também eu sentia que não tinha nada a perder, detestava aquela cultura subdesenvolvida. Foi uma coragem quase inconsciente de romper com isso tudo [com o Cinema Novo]. Mas sabia, em primeiro lugar, que eu tinha feito, de um ponto de vista de carreira, do ponto de vista da tal **cultura subalterna** [grifo meu], que eu tinha destruído minha carreira, destruído. Em não fazer *Deus e o Diabo na Terra do Sol*¹⁷⁹ eu tive um atraaaaaaso gigantesco. Um atraaaaaaso enorme. (IGNEZ, 2018)

Ainda discorrendo sobre como o casamento e a separação de Glauber Rocha, no final dos anos 50 e início dos 60, impactam sua carreira profissional, Helena reitera a influência do estilo performático de Glauber Rocha em sua atuação dramática no teatro, naquele momento. O teatro, então, se configura para ela como um território de criação mais livre do que o cinema. E, informando sobre a diferença entre sua performance teatral e sua atuação nos filmes do Cinema Novo, esclarece, em parte, a origem de seu incômodo com o que chama de “cultura subalterna”. Uma espécie de duplo aprisionamento de suas possibilidades de criação artística:

E pessoas que estavam próximas a mim neste período de 1964, como Tônia Carrero, que produziu uma peça chamada *Descalços do Parque*¹⁸⁰ comigo e o Cécil [Thiré]. Ela queria lançar o filho dela, o Cécil, e escolheu a menina que mais poderia ajudar nesse lançamento, que mais significado tivesse, que não

¹⁷⁹ *Manuel e Rosa*, um casal de camponeses pobres egressos de um conflito agrário e familiar, ligam-se a um líder messiânico por decisão unilateral de *Manuel*, encarnado por Geraldo del Rey., da qual Rosa discorda. Após a realização do sacrifício de uma criança pela seita, *Rosa* assassina o líder religioso e o personagem *Antônio das Mortes*, interpretado por Maurício do Vale, dizima seus seguidores. Helena Ignez e Glauber Rocha haviam acabado de interromper seu casamento quando as filmagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* começaram. A personagem Rosa, que havia sido escrita para Helena, foi, depois, prometida a Regina Rosemburgo, com quem Glauber também namorou, mas acabou sendo interpretada pela atriz Yoná Magalhães, casada à época com Luiz Augusto Mendes, o Gugu, empresário bem sucedido do ramo imobiliário, filho de um rico fazendeiro e político baiano, que se tornou produtor do filme. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002154&format=detailed.pft>, último acesso em 18 de março de 2019.

¹⁸⁰ *Barefoot in the park*, peça do dramaturgo americano Neil Simon, ou *Descalços no Parque*, em tradução de Tati Moraes, contava com libreto com fotos de Pedro Moraes, filho da tradutora Tati e do poeta e diplomata Vinícius de Moraes, que informava ser o espetáculo uma produção de Oscar Ornstein, dirigida por Ziembinski, assistido por Carlos Kroeber. O texto de apresentação do ator Cécil Thiré, intitulado *Meu filho Cécil*, foi escrito por Tônia Carrero, em primeira pessoa, com tom amorosamente maternal e repleto de indisfarçável satisfação pela escolha do filho em seguir a mesma profissão. <http://www.todoteatrocarrioca.com.br/espetaculo/3674/descalcos-no-parque>, último acesso em 15 de março de 2019. Ver micro platô SEQ 10 - EXT / DIA - ENTRE A SANTIDADE E A SENSUALIDADE / 1962 - 1968

fosse somente uma atriz. E. nesse período, ela dizia: ‘eu tenho uma pena enooooorme da sua separação do Glauber’. Ela percebia isso, tinha uma pena enooooorme. ‘Imagino como isso é doloroso, você não estar junto dele’. Porque era igual. Era igual e, inclusive, as minhas atuações, fora do cinema, eram muito glaukerianas: na base da loucura, do grito, do esporro. Eu era assim, como atriz tinha esse impacto, mas que não se sabia bem, porque no cinema era outra coisa que eu apresentava. E não tinha tido sorte nesse sentido, tinha perdido *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e ganho *A Grande Feira*¹⁸¹, porque n’ *A Grande Feira* ele [Glauber Rocha] era produtor. (IGNEZ, 2018)

Em busca de mais liberdade para sua criação artística, guiando-se na direção do prazer, em 1968, Helena aceitou o convite de Rogério Sganzerla para performar *Janete Jane* no cinema, a mulher por quem *O Bandido da Luz Vermelha* se apaixona, sua primeira personagem sob a direção de Sganzerla. *Janete Jane*, uma famosa prostituta da *Boca do Lixo*¹⁸² paulistana, ao final do filme, delata o amante, provocando seu suicídio. Helena converteu-se, então, de musa do Cinema Novo, em musa do Cinema Marginal.

Ao se referir ao trecho da carta a Jairo Ferreira em que Glauber Rocha menciona uma “revolução matriarcalista” que Helena teria promovido ao se acoplar ao Cinema Marginal, ela diz que houve, de fato, uma transformação na linguagem e na intenção cinematográficas entre um movimento e o outro, concorda que havia centralidade em torno da sua presença - ou ausência - nos filmes de ambos, mas discorda frontalmente de Rocha no que diz respeito a ter sido algo contra ele. Reitera categoricamente a influência do primeiro marido e parceiro artístico no início de sua trajetória criativa como atriz. Surpreende-se, sobretudo, com o motivo informado por ele na carta ao crítico, para a tal revolução matriarcal: “contra o que helena pensava, hoje não pensa mais, que eu Significava”, numa referência ao Partido Comunista. Helena afirma saber que ele jamais havia se vinculado formalmente ao partido e, então, imagina, intimamente, contra o que

¹⁸¹ Filme dirigido pelo cineasta baiano Roberto Pires, em 1961, cujo enredo desenvolve-se em torno da antiga Feira de Água de Meninos, atual São Joaquim, em Salvador. Helena Ignez encarna *Ely*, uma grã-fina entediada. Ver micro platô SEQ 07 – EXT / DIA – O VULCÃO GLAUBER ROCHA - PÁTIO - CASAMENTO / 1954 – 1961.

¹⁸² Ver micro platôs SEQ 11 - NOVO CORPO NUMÉRICO DISTINTO - ROGÉRIO SGANZERLA, O ENFANT TERRIBLE / 1946 – 1968; SEQ 12 - EXT/NOITE - A DITADURA PERDE A VERGONHA - CINEMA NA BORDA / 1963 – 1969; SEQ 15 – INT / NOITE - PORNOCHANCHADA X MÁQUINA DE GUERRA / 1970 e SEQ 18 - INT / DIA - BELAIR – COPACABANA - PARIS - LONDRES / 1969 – 1970.

sua atuação pessoal e artística talvez tenha se insurgido, aos olhos de Glauber Rocha:

Eu jamais fui contra Glauber. Jamais, jamais... Jamais deixei de dar a ele **o valor** (grifo meu) que ele tem, de um grandíssimo cineasta. Mas evidente que esta transformação do cinema brasileiro foi feita transpondo o Cinema Novo. Já era uma outra coisa que estava acontecendo com *O Bandido da Luz Vermelha*, disso não há a menor dúvida. Apesar dos filmes dele [Glauber Rocha] serem grandes, maravilhosos, mas a transformação foi essa. E eu devo muito a Glauber. Eu sou uma atriz muito glauberiana, muito louca igual a ele. Ele era muito louco, morreu cedo por sua extrema loucura e autodestrutividade extrema, mas absolutamente genial. E, para mim, foi muito importante fazer o *Pátio*¹⁸³. Entrei para o cinema por um lado que ninguém entra. O *Pátio* é muito invulgar, profundamente invulgar. Tanto para ele, que realizou como diretor, como para mim também. Então, é por aí que eu vejo tudo isso. Eu acho que é uma pena que ele, como macho, tenha visto aí uma revolução matriarcal contra ele. Eu acho que só houve tudo isso por causa dessa presença de Helena Ignez, que segundo ele, estava querendo uma revolução matriarcal contra o que ele era, o PC. Aí é uma loucura total, porque o Glauber jamais aceitou entrar para o PC. Glauber sempre foi convidado. E eu também, em 63, quando eu estava na luta, também fui convidada a entrar, junto com Vianinha¹⁸⁴. Também não me interessou o PC. O PC não era Glauber. Eu não sei de onde foi que ele tirou isso. Evidente que houve - que ele é muito do sabido - uma revolução matriarcal no cinema e que ele não tinha nenhum interesse em divulgar, porque ele achava que era contra ele. Eu jamais fui contra Glauber. Não foi contra ele. Talvez contra algumas ideias que foram absorvidas por outros e também por ele, com a nossa separação, em que ele mesmo falou: 'Não vou mandar lhe matar, não vou mandar matar a pessoa com quem você está, mas era isso que se faz.' Adúltera manda-se matar. Então, foi muito forte o que ele assumiu, não foi bom para ele. Ele me assumiu como a inimiga. Jamais seria inimiga pessoal dele, porque [tinha] grandíssima admiração. Me casei com Glauber pela admiração que eu tinha por ele como um intelectual, como uma inteligência. Foi isso que me encantou em Glauber e se mantém até hoje. (IGNEZ, 2018)

Hoje, muitos anos depois, em 2018, ao entrar em contato pela primeira vez com esse documento, Helena reflete, por fim, sobre o sentido oculto nas palavras de Rocha a Ferreira e finaliza suas impressões sobre A Carta:

¹⁸³ Primeiro curta metragem de Glauber Rocha, ver microplatô SEQ 07 – EXT / DIA – O VULCÃO GLAUBER ROCHA - PÁTIO - CASAMENTO / 1954 – 1961.

¹⁸⁴ Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, autor e ator identificado com o movimento operário, integrou o grupo de teatro do Arena, o CPC, Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, e o Grupo Opinião. Sua dramaturgia colocava em cena o trabalhador brasileiro e sua realidade, a oposição entre solidariedade social e sucesso individual. Seu texto *Chapetuba Futebol Clube* foi o primeiro resultado dos Seminários de Dramaturgia realizados pelo Arena, dedicados à construção dramática voltada para a realidade brasileira, após o sucesso do espetáculo *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no qual Vianinha também atou. Com a montagem *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, também de sua autoria, percorreu sindicatos, organizações de bairro, favelas e escolas. Dessas atividades surgiu o Centro Popular de Cultura da UNE, CPC. Em 1964, junto com Armando Costa e Paulo Pontes, o show *Opinião*, um espetáculo de protesto ao regime militar. Escreveu, também para televisão, com destaque para o seriado original *A grande família*, em outra parceria com Paulo Pontes. Seu último texto teatral foi *Rasga Coração*.

Eu acho que houve sempre isso, mesmo em 1978, mesmo acabando os anos 80, existia isso. A minha presença afetiva entre estas 3 pessoas [Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane], o que deturpou um pouco as coisas. (...) Agora é muito interessante, nessa carta que você trouxe, o Glauber dá um **valor** [grifo meu] a mim extraordinário. Ao contrário, não é? Extraordinário. No pensamento dele. Que louco... Só que ele se engana, porque eu jamais fui contra ele. (IGNEZ, 2018)

Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Glauber Rocha mantiveram relação de profunda amizade até a morte de Rocha. Em depoimento gravado para a Ocupação Rogério Sganzerla em 2010, Paloma Rocha relata que as divergências entre eles se manifestavam para fora e foram muito mais intensificadas por terceiros do que por eles próprios. Informa, ainda, que se comunicavam melhor entre si do que com outros cineastas de sua geração. O primeiro artigo publicado após a morte de Glauber Rocha foi escrito por Rogério Sganzerla, com o título *Necrológio de um Gênio* (ROCHA, 2016, on line). No dia vinte e quatro de agosto de 1981, nas páginas do Jornal Folha de São Paulo, Sganzerla lamentava: “O Terceiro Mundo está de luto. (...) Herói e mártir da cultura nacional, por assim dizer, Glauber, como todo gênio (a palavra cabe-lhe como um côvado sagrado), com todos seus excessos e virtudes, viveu intensamente os altos e baixos períodos (ou marés... navegando pelo audiovisual como o peixe mais raro do lago maldito do subdesenvolvimento; (...) eis um mensageiro altaneiro de uma nova ordem, referindo-se ao novo homem, clamando por uma nova humanidade)”.

SEQ 20 - EXT / DIA – CONSIDERAÇÕES FINAIS – SANTA TERESA – RIO DE JANEIRO / 2019

Após percorrer os caminhos desta pesquisa, buscando um contorno, um traço, uma linha, sempre evanescente, sempre fugidia, que tocasse a singularidade e a força da personagem *Angela Carne e Osso*, percebi que estava estudando, em seu feminino disruptivo, a agressividade que perversamente devolve à sociedade capitalista patriarcal. Ao observá-la, com olhos de hoje, ao som do terror repressivo que continua tentando imobilizar, silenciar, invisibilizar e extinguir corpos e vidas desviantes, percebi também que a malignidade da personagem está encarnada em um tipo de poder que move estruturas mesmo quando não somos capazes de perceber seu movimento, diferente do poder exercido pela masculinidade, porque materializada no corpo de uma mulher, de quem se espera docilidade, leveza e submissão. Uma mulher branca, de classe média, atriz-autora, que enfrentou os riscos e os altos custos implicados em não se deixar dobrar pelo poder masculino hegemônico. E que rejeitou, também, performar apenas o papel de musa, provocando “uma revolução matriarcalista” na cinematografia nacional.

A pouco conhecida carta de Glauber Rocha a Jairo Ferreira está posicionada como epílogo, neste trabalho, por apontar para tentáculos de questões com os quais nos debatemos ainda hoje. Aqui, propomos menos um ponto final do que reticências na direção de uma abertura para novas leituras, ainda por vir. Escancara-se, então, a necessidade de continuar pensando os corpos e seus movimentos como agentes desestabilizadores das formas fixadas nos campos da política e da estética, interrogando-os de forma diferente e abraçando o risco de encarar suas ambiguidades, inconsistências e poderes ocultos, ou ocultados.

As famosas frases de João Acácio Pereira da Costa, interpretado por Paulo Villaça em *O Bandido da Luz Vermelha*, “*Quando não se pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba*”, parecem ganhar novo sentido hoje. Revisitar, ainda, os sete filmes realizados pela Belair em 1970, no pós AI-5, sob inspiração de *A Mulher de Todos*, foi reencontrar urgência no movimento de reaglutinação em pequenos grupos armados de empatia, resistência e força coletiva que, ao mesmo tempo em que se protegem e se acolhem, também reformulam estratégias de sobrevivência e combate à intrusão do horror na vida

cotidiana. Escrevo estas linhas com os olhos arregalados diante de uma nova investida da violenta estrutura capitalista patriarcal, enquanto quartéis comemoram os cinquenta e cinco anos do golpe militar a pedido da presidência da República e após o anúncio da interrupção dos repasses de verba pública para investimento no cinema nacional. Suponho que testemunharemos, ainda, o surgimento forçado de novas Belairs, onde, mais uma vez, escorrerá, nos filmes, o sangue irônico feito de groselha e catchup, talvez hoje convertido em *memes* na linguagem das redes e mídias sociais, enquanto o sangue vivo de negros, pobres, índios e mulheres continuará sendo derramado aos borbotões na vida real. O déficit civilizatório que impediu a absorção, pelas massas, do projeto unificador em torno de uma sociedade mais justa, pretendido pelo Cinema Novo, continua desafiando os artistas brasileiros.

Como nossos corpos poderão desestabilizar essa nova investida da violência colonial, capitalista e patriarcal, que forjou, durante séculos, nosso adoecimento social? Como movimentá-los artisticamente em um território onde a perversidade e o abjeto escamotearam-se sob os, para uns, confortáveis e, para outros, sufocantes, mantos de uma imaginária democracia racial, de uma pretensa cordialidade, fabricada e intelectualizada, e da anistia “ampla, geral e irrestrita”, que absolvem permanentemente os crimes de um Estado historicamente assassino? O perverso e a abjeção que agora emergem com força renovada, espelhados e incrustados na carne do tecido social, como um desejo invertido de vingança pelo prazer negado, causa surpresa e repulsa incluso na parcela mais beneficiada pela perenização da desigualdade e dos privilégios nesta mesma sociedade que, hoje, se surpreende e se enoja. Como fazer vibrar os corpos em artes neste cenário?

Durante as entrevistas presenciais, realizadas em seu apartamento na Urca, Rio de Janeiro fui surpreendida pela confiança que em mim foi depositada por Helena Ignez ao narrar episódios de sua vida íntima, familiar e artística nos quais localiza seu movimento intensivo em direção à liberdade e ao direito ao prazer, e que a conduziu em sua passagem pelo teatro, pelo Cinema Novo e pelo Cinema de Invenção. A potência desse encontro catapulta as reflexões deste trabalho para o inevitável imbricamento da vida na arte e, também, por que não, na construção teórica, como resposta ao poder normatizante.

Querem nos isolar de nossos pares, mas seguiremos nos encontrando e nos fortalecendo na comunhão estética, política e afetiva. Querem nos matar de medo e tristeza, mas insistiremos, a despeito do horror abjeto, em permanecer livres, extraindo da vida, do pensamento e da arte todo o prazer que neles houver.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Miriam. **As promessas do tédio e da coragem**. In. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

ARAÚJO, Inácio. **No meio da tempestade**. In. PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras - filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. Catálogo. São Paulo: Heco Produções / Centro Cultural do Banco do Brasil, 2001.

ARRUDA, José Roberto. **Lúcia a mãe de Glauber**. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CONTRACAMPO (Org.). **Poética do caos de um cidadão Kino**. In. **Rogério Sganzerla - cinema do caos**. Catálogo. Rio de Janeiro: Associação Cultural Contracampo / Centro Cultural do Banco do Brasil, 2005.

AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Tipo Editor / Alhambra, 1986.

BATISTELI, Sergio. **Helena, a antiestrela**. E-book, 2012.

BARRETO, Luís Carlos. **Entrevista** à revista Contracampo, publicado em <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>, último acesso em 21 de março de 2019.

BENTES, Ivana (Org.). **Cartas ao mundo / Glauber Rocha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BENTES, Ivana. **Vida e morte de @ex_miss_febem**. In. **Revista Zum**, n. 12. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.

BERG, Stephen. **Zonk! Crash! Boom! Orson, Oswald, Noel e João na Sganzerlândia ou tamanho não é documento ou um pouco de loucura previne um excesso de tolice**. In. **Revista Sganzerla - Ocupação 2010**. Catálogo. São Paulo: https://issuu.com/itaucultural/docs/revista_sganzerla, Itáu Cultural, 2016.

BERNARDET, Jean Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla - Estudo sobre a criação cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean Claude. **A Mulher de Todos**. Depoimento gravado em vídeo publicado na seção Radiografia do sítio da Ocupação Rogério Sganzerla (junho/julho de 2010). In. http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/?content_link=21, https://www.youtube.com/watch?v=Fd9u_bJ9XHY. São Paulo: Itáu Cultural, 2016.

BESSA, Karla. **A teoria queer e os desafios às molduras do olhar**. Revista CULT, n. 193. São Paulo: Editora Bregantini, 2014.

BESSA, Karla. **Ralé (2015) ou o Poder dos Afetos: um cinema de provocações**. Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual: www.asaeca.org/imagofagia n. 13, 2016.

CABRAL, Sergio; FERNANDES, Millôr; JAGUAR; FORTUNA; FRANCIS, Paulo; CASTRO, Tarso de. **A mulher de todos e seu homem**. In. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. **FilMargem**. In. PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras - filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. Catálogo. São Paulo: Heco Produções / Centro Cultural do Banco do Brasil, 2001.

CANDEIAS, Ozualdo. **Entrevista** publicada na seção **Biografia** do <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/candeias/>, último acesso em 21 de março de 2019.

CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CARNEIRO, Mário. **Entrevista** à revista Contracampo, publicado em <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>, último acesso em 21 de março de 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. Vol. 1. São Paulo: 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. Vol. 4. São Paulo: 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. Vol. 5. São Paulo: 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia** 1. Vol. 5. São Paulo: 34, 2011.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1, 2016.

DIAS, Rosa. **A Família do Barulho na Belair de Júlio Bressane**. In. <https://revistasofosunirio.files.wordpress.com/2012/03/a-familia-do-barulho-na-belair-de-julio-bressane.pdf> . MASSENO, André; BARROS, Tiago (Org.). **Filosofia e Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Quintal Produções Artísticas, 2012.

EICHBAUER, Hélio. **Arte na Bahia**. Salvador: Corrupio/EGBA, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ESCOREL, Eduardo. **Entrevista** à revista Contracampo, publicado em <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>, último acesso em 21 de março de 2019.

FAERMAN, Marcos. **Ele quer destruir o cinema. Você pode gostar do seu filme?**. In. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

FASSONI, Orlando. **Confissões de um cineasta zangado**. In. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

FEDERICI, Silvia. **Caliban e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Max Limonad / EMBRAFILME, 1986.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue / Olhos de Cão, 2016.

GAMO, Alessandro (Org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2006.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. **Histórias da Boca e do Beco**. in RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. Vol. 2. São Paulo: SESC, 2018.

GARCIA, Estevão. **Sem Essa Aranha**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/58/semessaaranha.htm>, último acesso em 21 de março de 2019

GARDNIER, Ruy. **As mil máscaras de dr. Rogério, cineasta**. In **Rogério Sganzerla - cinema do caos**. Catálogo. Rio de Janeiro: Associação Cultural Contracampo / Centro Cultural do Banco do Brasil, 2005.

GARDNIER, Ruy. **Quem vai ficar com Angela?** In. <http://www.contracampo.com.br/58/mulherdetodos.htm> . Rio de Janeiro: Revista Contracampo,

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GROSSMAN, Evelyne. **Corpos hipersensíveis - Para além da diferença entre os sexos**. Rio de Janeiro: Zazie, 2016.

GUIMARÃES MACIEL, Pedro. **Helena Ignez: o ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução**. Porto Alegre: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2219/2319> ,

Anais do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE, outubro de 2012.

IGNEZ, Helena. in https://issuu.com/alumbramento/docs/aula_7_-_sganzerla_e_bressane_belai. **Cinema de Transgressão – Texto Livre Aula 7 Rogério Sganzerla e Júlio Bressane**. Fortaleza: Alumbramento, Vila das Artes, Escola pública de audiovisual, 2016.

IGNEZ, Helena. **Entrevista** à revista Contracampo, publicado em <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>, último acesso em 21 de março de 2019.

JOSÉ, Paulo. **Entrevista** à revista Contracampo, publicado em <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>, último acesso em 21 de março de 2019.

KIFFER, Ana. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

KIFFER, Ana. Modos barraca de viver (apresentação). In. Mar da Carne. Blog on line: <https://anakiffer.blogspot.com/2017/05/modos-barraca-de-viver-apresentacao.html>, 2017.

KIFFER, Ana. **O corpo Larvar, ou a máquina de produzir anfíbios**. In. <http://revistadr.com.br/posts/o-corpo-larvar-ou-a-maquina-de-produzir-anfibios/>, Rio de Janeiro: Revista DR, 2017

LAGO, Mário. **Entrevista** à revista Contracampo, publicado em <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>, último acesso em 21 de março de 2019.

LEVIS, Leonardo. **A Miss e o Dinossauro 2005: Bastidores da Belair**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/82/festmissdinossauro.htm>, último acesso em 21 de março de 2019

LIMA, Paulinho. **Anjo do bem, gênio do mal**. Rio de Janeiro: Luz da Cidade, 2016.

LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. **Bahia a Roma negra: estratégias comunitárias e educação pluricultural**. Salvador: Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_np13luz.pdf. Salvador: Intercom, 2002.

MACIEL, David; DEMIER, Felipe. **O Regime da Espada: o Ato Institucional nº 5 e a consolidação do cesarismo militar no Brasil**. In BENJAMIN, Cid; DEMIER, Felipe (Org.). **Meio século de 1968: barricadas, história e política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra: o teatro de um homem só**. São Paulo: SENAC, 1997.

MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

ONO, Yoko; Lennon, John. *Woman is the nigger of the world*. New York: Record Plant East, 1972.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras - filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. Catálogo. São Paulo: Heco Produções / Centro Cultural do Banco do Brasil, 2001.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968-1973) - A representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense / EMBRAFILME / Ministério da Cultura, 1987.

RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**. Vol. 2. São Paulo: SESC, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento. Justificando, 2017

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra / EMBRAFILME, 1981.

ROCHA, Glauber. **O western - uma introdução ao estudo do gênero e do herói**. Salvador: Mapa ano 1, n. 1, p. 18-19, 1957.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROCHA, Glauber. **Glauber e a fala do Cinema Novo**. in. <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>

ROCHA, Paloma. **Paloma Rocha – Família**. Depoimento gravado em vídeo publicado na seção Arquivo de Família do sítio da Ocupação Rogério Sganzerla (junho /julho de 2010). In. <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/arquivo-de-familia/>, https://www.youtube.com/watch?v=Hbn_wQLRLsI. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

ROQUE, Tatiana. **Erotismo e risco na política**. São Paulo: n-1, 2018.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; COUTINHO, Simone; ALCÂNTARA, Paulo Henrique. **Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura**. In **Revista de Urbanismo e Arquitetura - RUA**. Vol. 3, n. 1. Salvador: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3104/2218> , Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPAU/UFBA, 1990.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves: Uma escola de teatro contra a província**. Salvador: Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-

graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, 2011.

SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena, SGANZERLA, Djin. **Em família - Entrevista**. In **Rogério Sganzerla - cinema do caos**. Catálogo. Rio de Janeiro: Associação Cultural Contracampo / Centro Cultural do Banco do Brasil, 2005.

TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura**. Porto Alegre: L&M, 2012.

TAVARES, Flávio. **O golpe de 1964, início de 1968**. In GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (Org.). **Rebeldes e contestadores: 1968 - Brasil, França e Alemanha**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

TONACCI, Andrea. **Andrea Tonacci - entrevista**. In. PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras - filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. Catálogo. São Paulo: Heco Produções / Centro Cultural do Banco do Brasil, 2001.

TRAD, Tatiana. **Helena Ignez: descolonizando olhares - Estratégias de invenção na representação da mulher no cinema marginal brasileiro**. Salvador: dissertação de mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, 2016.

VALÉRIO, Marcos. **Em busca de uma realidade mais forte**. In. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VIANY, Alex. **Sganzerla ataca de bandido**. In. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

VIANY, Alex. **Confissão e desafio de um bandido incômodo**. In. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

VIANY, Alex. **O incômodo Sganzerla**. In. CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

XAVIER, Ismail. **O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90**. In. PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras - filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. Catálogo. São Paulo: Heco Produções / Centro Cultural do Banco do Brasil, 2001.

XAVIER, Ismail. **Helena Ignez**. Depoimento gravado em vídeo publicado na seção Radiografia do sítio da Ocupação Rogério Sganzerla (junho /julho de 2010). In. <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/>, <https://www.youtube.com/watch?v=T1HbDGpH19E> .São Paulo: Itaú Cultural, 2016

XAVIER, Ismail. **O grande artista e sua condição: a espiral barroca de Rogério**. artigo publicado na seção Radiografia do sítio da Ocupação Rogério Sganzerla (junho /julho de 2010). In. http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/?content_link=21. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

Filmografia

CAMPOS, Fernando Coni. *Um homem e sua jaula*. 73 min. 1969.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018199&format=detailed.pft>

CORREIA, Carlos Alberto Prates; KENDLER, Moisés. *Os Marginais*. 85 min. 1968.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018218&format=detailed.pft>, último acesso em 21 de março de 2019.

DUARTE, Anselmo. *O pagador de promessas*. 96 min., 1962

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=003261&format=detailed.pft>, último acesso em 21 de março de 2019.

BRESSANE, Júlio. *Cara a cara*. 80 min. 1967.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=011988&format=detailed.pft>, último acesso em 21 de março de 2019.

BRESSANE, Júlio. *Matou a família e foi ao cinema*. 80 min. 1969

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014825&format=detailed.pft#1>

BRESSANE, Júlio. *O Anjo Nasceu*. 82 min. 1969.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018187&format=detailed.pft>

BRESSANE, Júlio. *A família do barulho*. 97 min. 1970.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018248&format=detailed.pft>

BRESSANE, Júlio. *Barão Olavo, o horrível*. 70 min. 1970.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018222&format=detailed.pft>

BRESSANE, Júlio. *Cuidado madame*. 70 min. 1970.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018295&format=detailed.pft>

IGNEZ, Helena. *A miss e o dinossauro 2005 - bastidores da Belair*. 18 min. 2005.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=034184&format=detailed.pft>

IGNEZ, Helena; BATALON, Michele. *A Canção de Baal*. 77 min. 2007.

<https://filmow.com/cancao-de-baal-t8190/>

IGNEZ, Helena; MARTINS, Icaro C. *Luz nas Trevas - a volta do Bandido da Luz Vermelha*. 83 min. 2010.

<https://filmow.com/luz-nas-trevas-a-volta-do-bandido-da-luz-vermelha-t41356/ficha-tecnica/>

IGNEZ, Helena. *Feio, eu ?* 70 min. 2013.

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-223851/>

IGNEZ, Helena. *Ralé*. 73 min. 2016.

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-240686/>

IGNEZ, Helena. *O poder dos afetos*. 31 min. 2013.

<https://filmow.com/poder-dos-afetos-t97686/>

IGNEZ, Helena. *A moça do calendário*. 86 min. 2018.

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-259676/>

PIRES, Roberto. *A grande feira*. 94 min. 1961.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=009263&format=detailed.pft>, último acesso em 21 de março de 2019.

PIZZINI, Joel. *Helena Zero*. 02 min. 2006.

http://portacurtas.org.br/filme/?name=helena_zero

PIZZINI, Joel. *Mr. Sganzerla, os signos da luz*. 90 min. 2012.

<https://filmow.com/mr-sganzerla-os-signos-da-luz-t54592/ficha-tecnica/>

ROCHA, Glauber. *Pátio*. 13 min., 1959

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=017084&format=detailed.pft>, último acesso em 21 de março de 2019.

ROCHA, Glauber. *Barravento*. 84 min. 1961.
<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002156&format=detailed.pft>, último acesso em 21 de março de 2019.

ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. 118 min. 1964
<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002154&format=detailed.pft>

ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*. 107 min. 1967.
<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=002157>

ROCHA, Glauber. *A Idade da Terra*. 134 min. 1980.
<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002943&format=detailed.pft>

ROCHA, Paloma; Pizzini, Joel. *Elogio da Luz*. 23 min. 2003.
<https://filmow.com/elogio-da-luz-t44858/ficha-tecnica/>

ROCHA, Paloma. *Gramatyka*. 15 min. 2016.
<http://portacurtas.org.br/filme/?name=gramatyka>

SAFADI, Bruno; BRESSANE, Noa. *Belair*. 80 min. 2009.
<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=042136&format=detailed.pft#1>

SANTOS, Luís Paulino dos. *Um dia na rampa*. 10 min. 1960.
<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=020824&format=detailed.pft>, último acesso em 21 de março de 2019.

SGANZERLA, Rogério. *Documentário*. 10 min. 1966.
<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=026439&format=detailed.pft#1>, último acesso em 21 de março de 2019.

SGANZERLA, Rogério. *O bandido da luz vermelha*. 92 min. 1968.
<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018109&format=detailed.pft>, último acesso em 21 de março de 2019.

SGANZERLA, Rogério. *A mulher de todos*. 80 min. 1969.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002166&format=detailed.pft>, último acesso em 21 de março de 2019.

SGANZERLA, Rogério. *Carnaval na Lama ou Betty Bomba a exibicionista*. 90 min. 1970.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=010139&format=detailed.pft>

SGANZERLA, Rogério. *Copacabana, mon amour*. 85 min. 1970.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024735&format=detailed.pft>

SGANZERLA, Rogério. *Sem essa Aranha*. 102 min. 1970.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025931&format=detailed.pft>

SGANZERLA, Rogério. *A miss e o dinossauro*. 120 min. 1970.

(*super 8)

TANKO, J. B. *Asfalto selvagem*. 99 min. 1964.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=014101&format=detailed.pft>

VISCONTI, Eliseu. *Os Monstros de Babaloo*. 98 min. 1970.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018259&format=detailed.pft>

ANEXO

GLAUBER ROCHA COMUNICAÇÕES ARTÍSTICAS

1978 SAU NO MEU LIVRO de 1986 CINEMA de INVENÇÃO

prezado Jairo Ferreira - esta carta não é para ser publicada, não o conheço pessoalmente e sua curiosidade sobre o Kancer tem efeito psicanalítico sobre mim, talvez meu Kancer, qualquer metáfora é referencial, ninguém escapa da cultura.

você pode ter uma fórmula para definir cinema novo ou udigrudi, estas cinefilias não me preocupam, o cinema é um ex-mundo cane para mim. 16 JUN 74

você, que é o t i m o deveria escrever sobre isto, uma análise dialética da matéria cinematográfica cinemanovista e udigrudista...de qualquer forma todos dois rios nascem de Glauber Rocha, antes ou depois do Kancer.

entre cinema novo e udigrudi, entre eu, rogerio e julinho ainda existe helena ignes. é uma revolução matriarcalista contra o que helena pensava, hoje não pensa mais, que eu significava: o PC. Veja voce! A dissidência subterrânea (18 underground ou grudi) já foi revista criticamente, mesmo que os udigrudistas não gostem do Cinema Novo (isto não quer dizer Glauber Rocha, que... é maneira de Oswald no modernismo...) - o expurgo da direita do CN - não quer dizer que todo o Movimento tenha degenerado em reformista liberal, entrado para Frente Nacional etc... - mas a crítica continua ignorante sobre os fatos: Embrafilme, política, conflitos internos, etc... Eu sai disto. Quanto ao Kancer foi rodado em Agosto de 1968 e terminado em Janeiro de 71 num lugar que prefiro não dizer. Foi lançado, em versão italiana sobreposta ao original brasileiro, pela TV Italiana, Setor Cinema Experimental, em 1972, com crítica ótima. ~~Existe~~ Existe uma

Rua das Palmeiras, 80 - Botafogo - RJ. - Tel.

C. G. C. 29.956.901/0001-33 - INSC. ESTADUAL

2
copia em português com Claude Antoine em Paris e outra
em Nova York com Dan Tlabot. 16 mm, preto e branco, uma
e vinte, som direto com Antonio Pitanga, Hugo Carvana, Ode
Lara, Rogerio Duarte, Helio Oiticica, Luiz Carlos Saldanha
fim todos os Grandes Pais de Santo da Tropicalia... isto
foi antes de filmar o Dragão, começado em Aulhomlogo de
do Kancer que não foi filmado em Agosto mas em Maio ou
Junho. Caetano Veloso assistiu algumas filmagens e cheg
a fazer a musica origi nal, com letra minha, tambem gil.
tem um trecho dom gato barbieri. foi uma produção do be
da fome. quanto ao historico da boca do lixo, não. preten
disputar lideranças, mas o Cancer é a reação mais radic
época, inclusive politicamente, na cara, e não idealistic
como se procede na contestação fenomenologica pequeno
burguesa.

Voce me emocionou porque escreveu que respira cinema p
todos os poros. Neste pais todo mundo tem mania de me p
vocar. Mesmo traansperacendo pureza de intenções nas tu
perguntas, não posso deixar de me sentir agredido, daí a
posta que você lerá democraticamente.
sinto em voce vibrações de grande cineasta. é preciso
pois talvez a voce pertença a bandeira revolucionaria.
carta nasce de uma intuição que descobre o cineasta de
da literataura. e você escreve com rara sinceridade.

um abraço,

glauber.

