**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS**
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE**

# HELENA IGNEZ: DESCOLONIZANDO OLHARES
## -ESTRATÉGIAS DE INVENÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA MARGINAL BRASILEIRO-

**por**

**TATIANA TRAD NETTO**

**Orientadora: Profa. Dra. LINDINALVA SILVA OLIVEIRA RUBIM**

**SALVADOR, 2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS**
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE**

# HELENA IGNEZ: DESCOLONIZANDO OLHARES
## -ESTRATÉGIAS DE INVENÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA MARGINAL BRASILEIRO-

por

TATIANA TRAD NETTO

Orientadora: Profa. Dra. / LINDINALVA SILVA OLIVEIRA RUBIM

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

**Salvador, 2016**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Netto, Tatiana Trad.
Helena Ignez: descolonizando olhares - estratégias de invenção na representação da mulher no cinema marginal brasileiro / Tatiana Trad Netto. - 2016.
122 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Lindinalva Silva Oliveira Rubim.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2016.

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema experimental - Brasil. 3. Ignez, Helena, 1939- - Crítica e interpretação. 4. Mulheres no cinema. 5. Atores e atrizes de cinema. 6. Personagens cinematográficos. I. Rubim, Lindinalva Silva Oliveira. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 791.4
CDU - 791.43(81)

Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Comunicação
Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura & Sociedade

Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de **Tatiana Trad Netto**

Intitulada: "**Helena Inês: Descolonizando Olhares-Estratégias de Invenção na Representação da Mulher no Cinema Marginal Brasileiro**"

Aos 31 (trinta e um dias) dias do mês de agosto de dois mil e dezesseis, no IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: **"Helena Inês: Descolonizando Olhares-Estratégias de Invenção na Representação da Mulher no Cinema Marginal Brasileiro"**. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Profa. Dra. Lindinalva Oliveira Rubim**– Orientador - e pelo examinador externo: **Profa. Dra. Carla Conceição da Silva Paiva** e interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof. Dr. José Roberto Severino**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o mestrando fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a argüição. Primeiro falou o avaliador externo: a **Profa. Dra. Carla Conceição da Silva Paiva.** Após o examinador externo, fez suas argüições, a **Prof. Dr. José Roberto** Severino avaliador interno. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que a mestranda fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, argüição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **TATIANA TRAD NETTO** como Aprovada. Nada mais havendo a tratar, eu, **Profa. Dra. Lindinalva** Oliveira Rubim, lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pela mestranda. Salvador, 31 de agosto de 2016.

Profa. Dra. Lindinalva Oliveira Rubim _____
Profa. Dra. Carla Conceição da Silva Paiva _____
Prof. Dr. José Roberto Severino José Roberto Severino
TATIANA TRAD NETTO Tatiana Trad Netto

Ata da Sessão Pública de Defe
Homologada pelo Colegiado co
Programa Multidisciplinar de
Pós-Graduação em Cultura e Sociedade
em reunião realizada.
em _____
p
Coordenador(a) do Programa

CONFERE COM O ORIGINAL
18 /01 /2017

Angelus Pinto Oliveira
em Administração

# AGRADECIMENTOS

À minha amada filha Flora Trad, por ser uma estrela que me ilumina e por toda a compreensão durante o processo de pesquisa e escrita.

À minha mãe Angela, ao meu pai William por me plantarem sonhos e me proporcionarem uma educação questionadora, que me permite evoluir todos os dias. Ao meu irmão Thiago Trad por todo o amor e parceria. A minha querida avó Benedita (in memorian) e ao meu querido avô Armed (in memorian), a minha avó querida Nilza, por todo amor, acolhimento e sabedoria compartilhada. Aos meus tios Sérgio Trad e Leny Trad pelo apoio e incentivo.

À minha família espiritual por todo amor, acolhimento e suporte; ao Babalorixá Júlio Braga e as minhas irmãs Malaika K.B e Jamile Nobre.

À minha orientadora Profa.Dra. Linda Rubim que me garantiu uma orientação sensível e rigorosa, me levando a superar meus limites.

À Profa.Dra. Clarissa Braga (in memorian) pelo afeto e por suas orientações valiosas.

A Profa.Dra. Bárbara Kempf pelas dicas valiosas.

Ao vento, ao fogo, as águas calmas e agitadas, a terra, a Iansã , Xangô, Nanã e Oxum. À todas as mulheres da minha família que não puderam realizar suas vocações.

`A FAPESB (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia) por ter financiado esta pesquisa através de bolsa.

“Antes a fome não me deixava pensar. Agora ela me faz pensar não em mim, nem nos espíritos dos meus amantes, mas a fome faz cada vez mais pensar na fome dos outros azarados da Terra. É preciso mudar a face do planeta pra transformar pela violência este planeta errado, vagabundo e metido a besta!” (Sonia Silk, Copacabana Mon Amour, 1970)

NETTO, Tatiana Trad. Helena Ignez: Descolonizando Olhares: Estratégias de Invenção na Representação da Mulher no Cinema Marginal Brasileiro. 122 fls. 2016. Dissertação (Mestrado), Instituto de Humanidade, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

**Resumo:**

Esta pesquisa investiga o papel da atriz Helena Ignez no cenário de vanguarda artística do cinema brasileiro e como suas personagens colaboraram para a abertura de um novo espaço para a mulher no cinema nacional. Propõe-se refletir sobre a Representação da Mulher no Cinema Marginal a partir da construção e/ou desconstrução de identidades femininas de algumas personagens que Helena Ignez interpretou.Para tanto, elaborou-se uma amostra das personagens vividas pela atriz. Nessa amostra busca-se identificar possíveis rupturas e inovações que estas personagens possam ter trazido para o campo das representações da mulher no cinema brasileiro, no sentido de apontar novos modelos de mulher, diferentes do tradicional modelo da narrativa clássica do cinema hollywoodiano. A amostra é composta por quatro filmes do Cinema Marginal brasileiro, dirigidos por Rogério Sganzerla entre 1968 e 1971, dos quais Helena Ignez é a protagonista. São analisadas as personagens Janete Jane de O Bandido da Luz Vermelha (1968), Angela Carne e Osso de A Mulher de Todos (1969), Sônia Silk- A Fera Oxigenada de Copacabana Mon Amour (1970) e América de Sem Essa Aranha (1971). A escolha de tais personagens tem uma vinculação direta ao Cinema Marginal e se dá também pela ordem de continuidade cronológica e pelas rupturas e inovações que propõe. Como aporte teórico desta pesquisa, são utilizados estudos referentes à Cultura Brasileira, ao Cinema e especialmente o Cinema Marginal, além das Teorias Feministas que nos permitem perceber o estágio das lutas das mulheres no momento em que o Cinema Marginal se realizava.

**Palavras-chave:** Cinema, Cinema Marginal Brasileiro, Gênero e Cinema.

NETTO, Tatiana Trad. Helena Ignez: Decolonizing Looks: Invention Strategies in Women's Representation in Brazilian Outside Cinema. 122p.2016. Dissertation (M.Sc.), Institute of Humanities, Arts and Sciences Prof. Milton Santos, Federal University of Bahia, Salvador, 2016.

**ABSTRACT**

This research investigates the role of Helena Ignez actress in the artistic avant-garde scene of Brazilian cinema and how their characters have contributed to the opening of a new space for women in the national cinema. It is proposed to reflect on women's representation in Marginal Cinema from the construction and / or deconstruction of female identities of some characters Helena Ignez played. Therefore, produced a sample of the characters lived by actress. In this sample we seek to identify possible disruptions and innovations that these characters can be brought into the field of women's representation in Brazilian cinema, to identify new models of women, different from the traditional model of classical narrative of Hollywood cinema. The sample consists of four films of the Brazilian Marginal Cinema, directed by Rogério Sganzerla between 1968 and 1971, of which Helena Ignez is the protagonist. Janet Jane the characters in The Red Light Bandit are analyzed (1968), Angela Flesh and Bone Women of All" (1969), Sonia Silk- Oxygenated The Beast Copacabana Mon Amour (1970) and America of No Such Spider (1971). The choice of these characters has a direct link to the Marginal Cinema and also gives the order of chronological continuity and the breaks and innovations it proposes. As theoretical basis of this research studies are used referring to Brazilian culture, the cinema and especially the Marginal Cinema, besides the Feminist theories that allow us to realize women's struggles of the stage at the time the Marginal Cinema was realized.

**Keywords:** Cinema, Brazilian Outside Cinema, Gender and Cinema.

## Lista de Figuras

**Fig.1**Janete Jane e Luz em O Bandido da Luz Vermelha……...72
**Fig.2** Angela Carne e Osso e Vampiro no carro……..82
**Fig.3** Angela Carne e Osso e Vampiro……...83
**Fig.4** Criança (filho) de Angela Carne e Osso fumando……..84
**Fig.5 e 6** Angela Carne e Osso queima com um charuto e morde Armando…....85
**Fig.7** Angela Carne e Osso (Helena Ignez) olha para a câmera……...87
**Fig.8 e 9** Angela Carne e Osso (Helena Ignez) na praia…….88
**Fig.10** Angela Carne e Osso e o Rei dos Ratos……...89
**Fig.11 e 12** Angela Carne e Osso injeta droga no parceiro e nela mesma…….....90
**Fig.13 e 14** Angela Carne e Osso (Helena Ignez) e Louise……...91
**Fig.15** Sonia Silk…….97
**Fig.16** Mãe (Laura Galano) grita com Sonia- Silk……...100
**Fig.17 e 18**. Mulher Dois e Sonia Silk……..102
**Fig.19 e 20** Sonia Silk e Mulher Dois na cama……103
**Fig.21 e 22** Sonia Silk (Helena Ignez) e Cafetão (Guará).....……..105
**Fig.23** Sonia Silk (Helena Ignez) em frente a viatura da polícia..…….107
**Fig.24 e 25** Sonia Silk na cama com Dr. Grilo…….108
**Fig.26 e 27** América (Helena Ignez) e Aranha (José Loredo)……..112
**Fig.28 e 29**. América (Helena Ignez) e Maria (Maria Gladys)……..113
**Fig.30 e 31**. Mulher veste lenço e chapéu em Luiz Gonzaga……114
**Fig.32 e 33** América (Helena Ignez) e Luiz Gonzaga……..115
**Fig.34 e 35**. Maria (Maria Gladys) e homens……....116
**Fig.36** Maria (Maria Gladys) canta no TeatroPoeira……..117
**Fig. 37** América e Maria procuram o Brasil no mapa……..119
**Fig. 38 e 39** América, Maria, Mulata e Aranha .....121
**Fig. 40 e 41** Maria (Maria Gladys) e Moreira da Silva, Maria e Aranha .....122
**Fig.42 e 43**. América (Helena Ignez) pisa no crucifixo……...123

**Sumário**

**INTRODUÇÃO**----------11
**I. A MULHER E O CINEMA**----------15
1.2 “Os Lugares da Mulher no Cinema”----------19
1.3 “O Lugar da Mulher na Sociedade Brasileira”----------27
1.4 “Os Lugares da Mulher no Cinema Brasileiro”----------30

**II. ANOS 60 – Os NOVOS CINEMAS BRASILEIROS E A MULHER**----------35
2.1 Cinema Novo ----------35
2.2 Cinema Marginal ----------44
2.3. Helena Ignez ----------55

**III. ANÁLISES -**----------70
3.1 Janete Jane - “O Bandido da Luz Vermelha” ----------72
3.2 Angela Carne e Osso- “A Mulher de Todos” ----------78
3.3 Sônia Silk- A Fera Oxigenda - “Copacabana Mon Amour” ----------97
3.4 América de “Sem essa Aranha” ----------110

**Considerações Finais** ----------126
**Bibliografia----------134**
Filmografia----------140
**Anexo I- Entrevista com Helena Ignez** ----------142

## Introdução

Analisar o lugar da mulher no universo cinematográfico é uma tarefa que vem sendo desenvolvida desde a década de 70[1] através dos estudos de teóricas feministas do cinema. Foi necessário dialogar com diversos campos de conhecimento a exemplo da psicanálise, semiologia, sociologia, filosofia, dentre outros, para que fosse possível entender a presença da figura feminina no cinema e no campo das representações.

Sob a perspectiva da linguagem da 'representação' e da 'performance', como instrumentos importantes no processo de construção, desconstrução e afirmação de Identidades de gênero, esta pesquisa investiga o papel da atriz Helena Ignez no cenário de vanguarda artística do cinema brasileiro e como suas personagens colaboraram para a abertura de um novo espaço para a mulher no cinema nacional. Propõe- se refletir sobre a Representação da Mulher no Cinema Marginal a partir da construção e/ou desconstrução de identidades femininas de algumas personagens que Helena Ignez interpretou.

Para tanto, elaborou-se uma amostra das personagens interpretadas pela atriz.Nessa amostra, busca-se identificar possíveis rupturas e inovações que essas personagens possam ter trazido para o campo das representações da mulher no cinema brasileiro, no sentido de apontar novos modelos de mulher, diferentes do tradicional modelo da narrativa clássica do cinema hollywoodiano. A amostra é composta por quatro filmes do Cinema Marginal brasileiro, dirigidos por Rogério Sganzerla entre 1968 e 1971, dos quais Helena Ignez é a protagonista

Neste trabalho, a atenção será dada à trajetória de vida de Helena Ignez, tanto no que diz respeito a dados pessoais, como também às suas experiências profissionais, particularmente, aquelas atividades vinculadas a sua interpretação no cinema. Com isso, busca-se uma conjunção de possibilidades de informações que possam adensar a nossa compreensão dos personagens que compõem o corpus da nossa investigação, com o intuito de perceber mecanismos e estratégias que foram

[1] Em 1975, Laura Mulvey publica o artigo 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', tornando-se referência na teoria feminista do cinema.

utilizadas para elaborar representações cinematográficas que estabelecem novos modelos de mulher. Portanto, Janete Jane de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), Angela Carne e Osso de *A Mulher de Todos* (1969), Sônia Silk- A Fera Oxigenada de *Copacabana Mon Amour* (1970) e América de *Sem Essa Aranha* (1971), é o conjunto de mulheres fictícias que dão vida a função de intérprete da atriz e que serão acionadas para responder o objeto de interesse deste trabalho.

A escolha de tais personagens tem uma vinculação direta ao Cinema Marginal e se dá também pela ordem de continuidade cronológica e pelas rupturas e inovações que propõe. Essas personagens também carregam em si múltiplas nuances e trazem em suas identidades elementos simbólicos que as permitem transitar entre o público e o privado, entre a lucidez e a loucura, transe e histeria, abordando temas como aborto, racismo, maternidade, religião, sexualidade, drogas, entre outros.

A escolha pelo Cinema Marginal como campo de análise, se dá pelo fato de ser um Movimento Cinematográfico Brasileiro de vanguarda; que mesmo sob as restrições da ditadura, propôs uma abertura para experimentações que podem ter permitido o surgimento de novas formas de representação da mulher.

Helena Ignez é uma grande referência no cinema brasileiro pela força de suas personagens e pelo seu comportamento dentro e fora do espaço fílmico. Viveu a segunda onda do movimento feminista nos anos 1960, cujo foco era a luta pela igualdade e contra a discriminação. Autoras como Simone de Beauvoir de *O Segundo Sexo* de 1949 e Betty Friedan de *A Mística Feminina* de 1963, traziam uma nova forma de pensar e se expressar influenciando toda uma geração de mulheres.

Helena Ignez atuou em diversos filmes do Cinema Novo como *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961), *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962) e *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966) que lhe deu o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Brasília.

Foi ao lado de Rogério Sganzerla, que a atriz Helena Ignez se tornou a grande musa do Cinema Marginal. Nessa experiência, ela pôde explorar seu potencial artístico ao máximo; Sganzerla encontrou nela uma atriz devota, criativa e entregue aos seus personagens. A liberdade no processo de construção das personagens é uma das grandes marcas do Cinema Marginal e possibilitou interpretações ousadas e

criativas. Os filmes em que Helena Ignez atuou no Cinema Marginal, em sua grande maioria colocam em evidência personagens que questionam sua própria identidade, e/ou buscam uma identidade. Ao dar voz a figuras subalternas como a prostituta, a cantora decadente, a histérica, a canastrona ou a bandida, Helena Ignez e Rogério Sganzerla, podem ter possibilitado outras formas de representação da mulher no cinema brasileiro.

Faz-se necessário um aprofundamento nas questões relacionadas a identidade de gênero no Cinema Marginal uma vez que além da escassez de estudos sobre a atuação da mulher nesse gênero cinematográfico, é quase inexistente análises sobre o papel da mulher na construção do cinema brasileiro.

Com esta pesquisa, pretende-se ampliar a reflexão crítica acerca das questões de identidade e gênero presentes nos filmes do Cinema Marginal, entendendo o cinema enquanto espaço de exercício da diversidade e dando voz a um segmento não comercial e pouco estudado.

Como aporte teórico desta pesquisa, são utilizados estudos referentes à Cultura Brasileira, ao Cinema e especialmente ao Cinema Marginal. Dentre a bibliografia constam estudos de Ismail Xavier, Jean Claude Bernadet, Glauber Rocha, Paulo Emílio Salles Gomes. Também são utilizadas as Teorias Feministas que nos permitem perceber o estágio das lutas das mulheres no momento em que o Cinema Marginal se realizava, através dos estudos de Laura Mulvey, Ann Kaplan, Teresa de Lauretis, Linda Rubim entre outras. Por fim, acreditamos ser necessário visitarmos as teorias de representação, no sentido de perceber as estratégias de elaboração fílmica da identidade mulher, representada pelas personagens de Helena Ignez em quatro dos filmes, considerados representativos daquele cinema, compondo assim o nosso corpus de análise.

Dos procedimentos metodológicos, além da consulta a densa bibliografia e filmografia, constam também entrevista com Helena Ignez, coleta de dados do contexto histórico - social do país e da trajetória da atriz, através de transcrições de gravações em áudio e vídeo de entrevistas da atriz e de outras personalidades que fazem parte de sua história. Foram coletados e analisados recortes de jornais, entrevistas, cartazes de filmes, fotos, críticas cinematográficas e outros documentos

relevantes para a elucidação da investigação. Também foram assistidos diversos filmes em que Helena Ignez atua, assim como filmes em que outras mulheres atuam, aliados a leituras orientadas, a fim de estabelecer alguns parâmetros para as análises. Como elementos norteadores das análises, elencamos as categorias: Performance, Diálogo, Figurino e Objetos de Cena. Esta dissertação é composta por três capítulos:

No capítulo I, "A Mulher e o Cinema", serão discutidos alguns conceitos como "Identidade e descolonização" com o objetivo de compreender a partir de qual perspectiva o objeto está sendo investigado.

No item 1.1 "O Lugar da Mulher no Cinema", será discutido a presença da mulher no cinema mundial e como as teóricas feministas do cinema compreendem esse lugar. A partir de alguns conceitos da teoria feminista do cinema, será discutido o lugar de produção da representação da mulher e de que maneira o olhar hegemonicamente masculino contribui para a criação e reprodução do modelo de mulher do patriarcado.

No item 1.2 "Lugar da Mulher no Brasil", faremos uma breve introdução da situação da mulher brasileira ao longo da história, assim como dos movimentos feministas para que seja possível identificar as limitações impostas à mulher brasileira, assim como os avanços conquistados. Este item pretende auxiliar o entendimento da presença da mulher no cinema brasileiro do seu início, ao surgimento do Cinema Marginal.

No item 1.3 "O Lugar da Mulher no Cinema Brasileiro", propõe-se um panorama acerca da presença da mulher no cinema brasileiro, com recorte nas intérpretes. Revisitamos os diversos gêneros, para que fosse possível identificar quais os elementos que Helena Ignez propõe em suas personagens marginais que a diferencia das demais.

No capítulo II, serão abordados os "Novos Cinemas Brasileiros e a Mulher", discorreremos acerca da presença da mulher no "Cinema Novo", através de breves análises de algumas personagens femininas que Helena Ignez interpretou, assim como personagens interpretadas por outras atrizes. Esse breve panorama da presença da mulher no Cinema Novo nos auxiliará a compreender melhor quais os

pontos de contato com as personagens marginais de Helena Ignez e quais avanços ocorrem em suas interpretações no Cinema Marginal.

No item 2.1 “Cinema Marginal”, discorreremos acerca do surgimento desse movimento cinematográfico de vanguarda pós-Cinema Novo e de que maneira isso possibilitou o surgimento das personagens marginais que Helena Ignez interpretou. Também serão apresentadas as personagens da amostra.

No item 2.2 “Helena Ignez”, percorremos a trajetória pessoal e profissional da atriz, contando com dados biográficos para compreender em que medida a vida pessoal da atriz influenciou no processo de elaboração de suas personagens em seu trabalho.

No capítulo III, constam as análises das personagens marginais de Helena Ignez: Janete Jane - O Bandido da Luz Vermelha, Angela Carne e Osso- A Mulher de Todos, Sônia Silk- A Fera Oxigenda - Copacabana Mon Amour e América de Sem essa Aranha.

## I. Mulher e Cinema

Neste capítulo, faremos uma revisão bibliográfica, tomando como alvo de reflexão os conceitos que nos interessam ao desenvolvimento da pesquisa, para que seja possível uma compreensão maior no âmbito da discussão sobre gênero e identidade no cinema. Durante o processo de invasão pós-colonial e do imperialismo norte-americano vivido na América-Latina, um dos mecanismos de aculturação do indivíduo era o Cinema. Através dessa linguagem, era possível e de forma rápida, a difusão de costumes e modos de vida, o que influenciava diretamente a noção de identidade cultural do indivíduo. Stuart Hall (2014) nos aponta que a concepção sociológica clássica da Identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, então, costura o sujeito à estrutura. Para Stuart Hall (2014), a identidade é algo formado ao longo do tempo, através de processos sócio-culturais, e não algo inato, existente na consciência no

momento do nascimento. Ela permanece sempre incompleta, estando sempre "em processo" de formação/construção.

Nos processos de colonização, a questão identitária costuma ser tratada com o domínio de uma identidade por outra. De acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2007), estudioso da obra de Hall:

> Para falar de Identidade é necessário a percepção da Diferença e ambas existem em uma relação de estreita dependência, não existindo uma sem a outra. A Identidade e a Diferença tem que ser ativamente produzidas, não se auto-produzem; são fabricadas no contexto das relações culturais e sociais; são criadas por meio de atos de linguagem em um processo de produção simbólica e discursiva. A disputa pela identidade envolve uma disputa ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade, uma vez que traduzem o desejo de diferentes grupos sociais, situados de forma desigual a garantir o acesso privilegiado aos bens sociais, desta forma, a identidade e a Diferença possuem uma estreita conexão com as relações de poder ( SILVA, 2007, p.76)

Dentro desse contexto de identidade, diferença e representação, Helena Ignez teve um papel fundamental no Cinema Marginal. Através de sua interpretação diferenciada, pode ter contribuído para a descolonização da representação da mulher, ao desconstruir a ideia de sujeito/mulher padronizada.

Ao utilizar o termo descolonização aplicado ao objeto desta pesquisa, temos em mente a ideia de que as personagens marginais interpretadas por Helena Ignez visam a desconstrução de paradigmas que corroboram com uma representação que hierarquiza as relações de gênero. Tal hierarquização está presente nos mecanismos da colonialidade e se dá pela supressão das particularidades e individualidade do sujeito, baseando-se na inferiorização da diferença.

Dentro da perspectiva da imagem/representação, Barriendos (2011) chama a atenção para os processos de construção do imaginário do sujeito a partir de uma matriz colonial:

> La matriz de colonialidad, subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujecto que observa y su objeto (o sujeto) observado, la colonialidad del ver debe entenderse como una maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo, la colonialidad el ver consiste en una serie de superposiciones,

> derivaciones y recombinaciones heterárquicas (BARRIENDOS, 2011, p.16).

Nesta pesquisa, identificamos que a matriz colonizadora da mulher representada no cinema brasileiro é o modelo de mulher do cinema clássico Hollywoodiano. Este modelo se propaga através de um regime visual baseado também na polarização e inferiorização da 'diferença'.

Ao analisar a trajetória e as personagens marginais de Helena Ignez, busca-se compreender que elementos de sua atuação/criação possibilitaram uma mudança na representação da mulher no cinema brasileiro. Estas mudanças devem ser compreendidas em um contexto mais amplo, levando em consideração a forte repressão vivida durante a ditadura militar assim como o processo de transição de paradigmas, resultante das transformações sociais que ocorreram no Brasil e no mundo nos anos 1960.

Se retornarmos ao passado, podemos constatar que nem sempre a mulher foi dominada. Na antiguidade, muitas civilizações e sociedades eram matriarcais. Nessas sociedades, a divisão do trabalho se dava de forma mais igualitária entre os gêneros, assim como a participação da mulher na sociedade. O conceito de família mononuclear ainda não existia, inspirada nos estudos de Engels sobre a mulher e família, Juliana Eugênia Caixeta (2004):

> A partir do século XVIII, com a ascensão da burguesia, a criação dos estados nacionais, o início da industrialização e a formação da sociedade capitalista, a configuração de família também se modifica. A família que antes era extensa, como a família feudal deixa de existir e em seu lugar se constitui a família burguesa. Esta família que agora é formada por Pai, mãe e filha (o)s e que vive em residência particular, constituía a ideia de identidade individual, do privado. Com esta transformação, a criança que antes não tinha uma cultura infantil propriamente dita, passa a ser o membro da família que necessita de cuidados para seu desenvolvimento e com isso destina-se à mulher a cuidar do espaço privado da família. Conceitos como "natureza feminina" passam a ser mencionados com frequência neste período, fruto de todo esse contexto sócio- histórico de confinamento da mulher no lar, para cumprir papéis sociais que permitissem a seus homens cuidar do mundo produtivo. Neste contexto, a mulher não só se reconhecia nesse lugar social e subjetivo de "rainha do lar", frágil, dependente, maternal, como passou a reproduzi-lo, já que era a responsável pela educação dos (as) filhos (as) ( p.214,215).

No que diz respeito ao feminino, o processo de colonização parte do controle social, na grande maioria das vezes, através do corpo, da sexualidade e da reprodução. Sua base de fundamentação se dá por meio dos discursos ora da igreja, ora do Estado, ora dos médicos e juristas, sendo muitas vezes usados conjuntamente como forma de atingir o objetivo principal; a dominação masculina através da ideologia da inferioridade feminina.

No livro *Vigiar e Punir*, Michel Foucault dedica um estudo ao corpo e ao poder disciplinar. Os mecanismos de controle identificados por Foucault podem ser reconhecidos nas relações de poder da sociedade patriarcal com a mulher. A docilização do corpo da mulher, assim como seu adestramento são parte do processo de colonização do ser mulher (FOUCAULT, 1987, p.118). O corpo da mulher é ao longo da história um corpo moldado para ser obediente, subalterno e utilitário. A esta ordem social centrada na descendência patrilinear e no controle dos homens sobre as mulheres denomina-se patriarcado.

São diversos os fatores que confluem para tirar da mulher seu protagonismo na história. Mas mesmo com tantas restrições impostas pelo patriarcado, algumas mulheres tiveram grande importância no processo de emancipação da mulher ao romperem com tradições, hábitos e normas, reivindicando uma manifestação mais ampla do ser mulher. Helena Ignez se insere nesse cenário ao fazer uma interpretação diferenciada/inovadora no Cinema Marginal. Se a representação num sentido sociológico é uma reorganização de determinados elementos do indivíduo em uma determinada configuração; que elementos Helena Ignez utilizou para descolonizar a representação da mulher? Que resignificações suas personagens marginais trouxeram para o Cinema Brasileiro?

Para dar conta de tais provocações, apresentaremos neste capítulo algumas discussões abordadas pelas teóricas feministas do cinema, para que seja possível uma reflexão mais aprofundada acerca da presença da mulher no cinema, desde o seu início e de que maneira ela é inserida nestes lugares.

## 1.2 Os Lugares da Mulher no Cinema

No início do cinema, quando não existia o modelo de narrativa clássica e a linguagem cinematográfica estava em construção, os filmes não eram padronizados, os personagens eram tipos variados e as mulheres já estavam presentes nas produções.

As atrizes vinham dos Teatros de Revista, dos circos, dos vaudevilles[2], e apostavam no cinema como uma grande novidade a ser explorada.

A função de atriz era a única que a mulher tinha destaque mas, ainda assim era um lugar que servia hegemonicamente a vontade do outro; o homem, uma vez que os projetos cinematográficos eram deles. A presença da mulher nas narrativas do cinema mudo já trazia o elemento de sedução assim como do erotismo.

Durante a Primeira Guerra Mundial, a matéria-prima dos filmes torna-se escassa e o cinema europeu que tinha uma forte produção materializada especialmente pela *Pathé Fréres,* se enfraquece. Com a reformulação do mercado cinematográfico mundial, as produções passam a ser produzidas principalmente por Hollywood nos Estados Unidos. Nos enredos desse cinema clássico, a mulher tende a sempre ocupar o lugar de coadjuvante nos eventos que cercam o personagem principal. Mesmo as atrizes consideradas "estrelas" do cinema, com certo destaque, permanecem na invisibilidade por estarem submetidas a protocolos que não as qualificam como mulher real. A "estrela" é um ideal de mulher inventada e que reproduz esse ideal como modelo.

Em 1919, Mary Pickford torna-se a atriz mais bem paga da nascente indústria cultural do cinema norte-americano, tornando-se a primeira grande "estrela" do cinema. O fenômeno das "estrelas" também passa a ocorrer em outras partes do mundo e com perfis diferentes conforme explica Edgard Morin[3]:

> De 1913-1914 a 1919, a estrela se cristaliza simultaneamente nos Estados Unidos e na Europa. Mary Pickford, Little Mary, é a primeira e exemplar estrela: seu título de noivinha do mundo a oferece à projeção-identificação do espectador. Na mesma época aparece a diva italiana: Francesca Bertini, melodramática, possessa de amor. É a vamp dinamarquesa

[2] Espetáculos mistos de circo, feira de curiosidades, dança e números burlescos.

[3] MORIN, Edgard. As estrelas: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro, J.Olympio,1989.

> importada pelos Estados Unidos, Théda Bara, que introduz o beijo na boca – não o beijo teatral de Raff e Gammon – mas a longa união na qual a mulher vampira suga a alma de seu amante. Pouco depois de 1918, Cecil B. de Mille lançará o modelo de mulher bela, provocante e excitante, que imporá a Hollywood os cânones de "beleza – juventude-sex appeal (MORIN, 1989, p.7)

Um modelo de representação da mulher começava a se estruturar, baseado na beleza e no comportamento. A partir da década de 1920, algumas atrizes tornam-se a exemplo de Clara Bow, que se tornou reconhecida atriz/mito sexual do cinema norte-americano. Suas personagens tinham forte atrativo sexual, com ela, surge o conceito de *it girl*, a garota que é "a garota". Seu sex appeal a diferenciava das demais atrizes de sua época e contribuiu para o sucesso de sua carreira. Com vasta filmografia pode-se destacar *The Daring Years* (1923), *Wings* (1927) e *No Limit* (1931).

Na França, no final da década de 1920 e início dos anos 1930, a dançarina/ performer/ atriz afro-americana Josephine Baker, apresentava-se em shows burlescos, com figurinos ousados na agitada cidade de Paris. Baker era uma mulher inteligente, liberal e moderna, desafiava a sociedade conservadora com seu comportamento irreverente. A atriz /performer lutou contra o racismo e pelos direitos civis da população negra. Atuou nos filmes *La Sirène des Tropiques* (1927), *Zouzou* (1934), *Princess Tam Tam* (1935), *The French Way* (1945). Foi a primeira grande atriz negra de sucesso, concorrendo com fenômenos como Gloria Swanson e Mary Pickford. Josephine Baker, através de sua estética e performance, inspirou diversas vedetes no Brasil e no mundo.

Entre as décadas de 1920 e 1930, surgem as primeiras revistas especializadas em cinema e entre essas as revistas de celebridades. A indústria norte-americana alimentava o imaginário de homens e mulheres da época, difundindo os mitos e estrelas de Hollywood. As estrelas eram parte do *star system*[4], um modelo de produção da indústria cinematográfica norte-americana, baseado na imagem e beleza das atrizes. A imagem das estrelas era baseada no glamour, que resultava de penteados, maquiagens, roupas, objetos de consumo e modelos de comportamento.

[4] O Star System era um modelo de produção baseado na beleza e comportamento das estrelas de cinema de Hollywood.

O cuidado com o corpo, a moda, o estar bem vestida, maquiada, pronta para figurar um comercial, era um modelo criado e exigido pela nascente sociedade de consumo. Para Giselle Gubernikoff (2009):

> A estrela não só representava uma personagem, no sentido de interpretar, mas ela também personificava a melhor maneira que um indivíduo pode tomar diante dos problemas da vida. O star system trabalha com estereótipos recorrentes na sociedade e que permitem uma identificação do espectador através de traços de personalidade e expectativas comuns à maioria deles. Isso justifica a existência das "estrelas" cujas funções principais passam a ser de modelo de comportamento, de exorcizar demônios ou de serem simplesmente instrumento da catárse que envolve qualquer espetáculo. Mas a estrela é, antes de tudo, um produto industrial. Inserida no contexto da mercadoria "filme", a estrela é um artigo manufaturado e submetido a uma metamorfose pelo estúdio. (p.70,71)

De acordo com Giselle Gubernikoff (2009), nesse processo de construção de um padrão de representação da mulher ideal hollywoodiana, diversos códigos específicos são aplicados e as imperfeições não tem espaço; sendo corrigidas através de técnicas como a fotografia, figurino, maquiagem e iluminação. Esses são os códigos da indústria cinematográfica norte-americana que seleciona, exclui e reorganiza os elementos para construir sua "representação" ideal da mulher.

No gênero americano *Western*, muito popular na década de 1930, a mulher ocupa o papel de "mulher redentora". A maioria das narrativas traz mulheres brancas raptadas por índios, que passam por diversas provações de forma passiva até serem resgatadas por um homem branco (que envolvia o mito do herói[5]). São mulheres castas, dóceis, compreensivas, confiáveis e salvas da ira selvagem através da fé.

Para Thomas Schatz (1981)[6], são narrativas colonizadoras; criam estereótipos e fazem a manutenção dos valores puritanos dos primeiros colonizadores. No geral, na narrativa clássica, as mulheres representavam seres submetidos aos lugares sociais que ocupavam. Um ideal definido por papéis/funções restritivos que limita essa identidade de mulher. À medida que a sociedade muda, alguns personagens,

[5] O mito do héroi é um termo que aparece no livro "O herói de mil faces", do antropologo joseph Campbell, Para ele, existe um conceito de jornada cíclica que ocorre em todos os mitos; o "monomito", presente em narrativas como a vida de Jesus Cristo, Buda,Moisés, assim como em tragédias gregas, ou até mesmo no cinema com "Star Wars" por exemplo.

[6] SCHATZ,Thomas,1981,p.46.

mesmo criados por homens, demonstram algumas mudanças no comportamento nos anos 1960; embora sempre submetidas ao olhar e desejo masculino. Ex: *Barbarella*, Juliete de *E Deus Criou a Mulher* entre outros.

Inicialmente, os estudos feministas se preocupavam em entender essa mulher "imaginada", formatada pelos princípios dos estereótipos e que estava inserida no universo cinematográfico apenas como receptora do olhar, nunca como produtora. Laura Mulvey é uma das teóricas feministas que tem como referência a psicanálise e o marxismo e que produziu diversas análises acerca da mulher no cinema norte-americano. A estudiosa[7] utiliza-se de conceitos da psicanálise como escopofilia, voyeurismo[8], exibicionismo, complexo de castração, narcisismo e sobretudo, fetichismo[9], para estabelecer o que engendraria o mecanismo de prazer e plenitude do cinema narrativo de ficção.

Para Mulvey, a erotização da mulher na tela acontece através do modo como o cinema estrutura-se em torno de três olhares explicitamente masculinos: o olhar da câmera sobre a situação que está sendo filmada (chamada de evento pró-fílmico)

---

[7] MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. A mulher e o cinema. Rev.Estud.Fem., vol.13, no2, Florianópolis Maio/Agosto. Disponível em < http://dx.doi.org/10.1590/S0104- 026X2005000200007 > Acesso em 7 de setembro de 2014.

[8] Segundo as definições de Freud, o narcisismo, voyeurismo e exibicionismo, são fundamentados no desejo-desejo de olhar o próprio corpo, desejo de olhar um objeto externo, ou pela introdução de um novo sujeito que devolve ao exibicionista sua própria imagem-, é a partir dessa perspectiva que é fundamentado todo o processo de identificação que ocorre ao assistir-se um filme. MURIBECA, Mercês. As diferenças que nos constituem e as perversões que nos diferenciam. Estudos de Psicanálise-Aracaju-no32, p.117- 128,Novembro,2009.

[9] O termo fetiche em sua origem, refere-se a 'Objeto a que se atribui poder sobrenatural ou mágico e se presta culto, ou então, objeto inanimado ou parte do corpo considerada como possuidora de qualidades mágicas ou eróticas. Apropriado pela psicanálise, refere-se a algo que é colocado em lugar do objeto sexual, podendo ser uma parte do corpo, inapropriada para as finalidades sexuais, ou algum objeto inanimado que tenha relação atribuível com a pessoa que ele substitui, como uma peça de roupa, um adereço ou até um brilho no nariz, tomando o exemplo com que Freud inicia o seu texto Fetichismo, em 1927 (*Glance at the nose e Glanz auf der Nase*). O fetiche, assim, funciona como um memorial que está no lugar de algo, do vazio. Porém, ao colocar algo no lugar, marca-se, mais que tudo, a existência da falta, operação da ordem do simbólico, como presença de uma ausência. A natureza deste objeto substituto é de uma variedade infinita, via de regra tem relação de *deslocamento* a partir do olhar para o pênis faltante. É então que a defesa é acionada, através do deslocamento do olhar, não só no *espaço*, mas também no *tempo*, recuando até o último elemento vislumbrado, ilusório da completude. Neste aspecto, funciona como uma lembrança encobridora. Há o congelamento da imagem que antecedeu à descoberta da falta, representada por um objeto qualquer, e seu estabelecimento como fetiche. MELLO, Carlos Antônio Andrade. Um Olhar sobre o fetichismo, Reverso v.29, no54, Belo Horizonte,Setembro, 2007,Versão impressa,ISSN01027395.Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0102-73952007000100010>. Acesso dia 18 de setembro de 2014.

que, apesar de ser tecnicamente neutro é um olhar essencialmente voyeurístico e via de regra masculino, pois normalmente é um homem que está fazendo a filmagem; o olhar do homem dentro da narrativa, estruturado para fazer da mulher objeto de seu olhar e por fim o olhar do espectador masculino que reproduz os dois.

Mulvey afirma que o olhar do espectador é o olhar masculino, que fetichiza a imagem da mulher. Através do processo de fetichização, a câmera atribui à forma feminina, semelhança ao falo, a fim de tornar a imagem “tranquilizadora” e não “assustadora” (pela ausência do falo). De acordo com Mulvey a ausência do falo, (atribuída ao complexo de castração) representa a diferença e portanto uma ameaça na medida que através dos processos narcísicos o homem não é capaz de reconhecer o que lhe é diferente.

O homem sendo o agente ativo dentro do desenvolvimento narrativo do filme, e possuindo maior complexidade dentro da trama do que a mulher, tem uma tendência maior de ser alvo da projeção dos desejos do espectador masculino e feminino. À mulher é reservado o papel na qual ela possa se tornar um objeto de desejo fetichista masculino e/ou de alienação feminina. No processo de se compreender essa estrutura, que subtrai o protagonismo feminino e objetifica a mulher, um dos pontos de convergência das teóricas feministas é a ausência de um “olhar feminino” nas narrativas.

Para Ann Kaplan, é fundamental que sejam colocadas questões sobre se o olhar é necessariamente masculino e da necessidade de construir outras estruturas em que as mulheres portariam o olhar sem necessariamente se colocarem na posição masculina. Kaplan utiliza como exemplo o gênero do melodrama familiar, que é direcionado especificamente para o público feminino e aponta de que maneira a estrutura fílmica determina a posição da mulher. As narrativas do melodrama servem tanto para mostrar as restrições e limitações que a família nuclear capitalista impõe à mulher, quanto para “educar" as mulheres a aceitar essas restrições como “naturais” e “inevitáveis”. Parte do que define o melodrama como forma é seu interesse explícito por questões edipianas, relações de amor ilícito, relações entre mãe e filho, relações entre marido e esposa, relações entre pai e filho; essas são a matéria-prima do

melodrama (KAPLAN, 1995, p.46). Teresa de Lauretis faz observação semelhante a Kaplan:

> No cinema, a Narrativa é um dos caminhos de reprodução da subjetividade, onde cada estória deriva de uma estrutura de desejos e de formas, que estão inscritos nos códigos sociais e culturais. Para Lauretis, as estruturas narrativas são definidas pelo desejo edipiano[10]; o social, o político e o econômico dominado pelos homens, que controlam as mulheres. O conteúdo da narrativa em si não é edipiano mas, sim sua estrutura, na distribuição de regras e diferenças, poder e posições (in COOK ,1984, p.496).

Existe um consenso entre as teóricas feministas sobre quão necessário é a construção de novas narrativas que não sejam estruturadas a partir do modelo patriarcal. Mary Ann Doane, utiliza o conceito de "mascarada" para descrever duas formas de causar uma ruptura no olhar: uma ostentação excessiva de feminilidade, que pode ser agora assumida e usada como uma máscara; e a apresentação da personagem feminina como portadora e controladora do olhar. A mascarada ajudaria a simular a distância crítica necessária entre a espectadora e a personagem – entre si mesma e sua própria imagem.

Mesmo que cada teórica/o acima desenvolva suas reflexões e provocações a partir de perspectivas diferentes, nos interessa a diversidade de olhares sobre a representação da mulher no cinema e de recortes, para que possamos elaborar as análises das personagens em maior sintonia com as diversas teorias feministas do cinema.

Dentro de uma perspectiva voyeur e do modelo colonizador de Hollywood, algumas atrizes tornaram-se conhecidas internacionalmente, seja pela beleza ou pela sensualidade. Marilyn Monroe é um desses ícones. Entre todas as estrelas produzidas por Hollywood, a atriz se destacava por sua beleza e sensualidade somadas a uma aparente vulnerabilidade e inocência. Em 1949, depois de posar nua para um calendário fotográfico sua popularidade aumentou, especialmente após assumir o estereótipo da "loira burra" em filmes de comédia. Com o passar do tempo, a atriz foi considerada vulgar. As pessoas julgavam o seu comportamento, suas roupas e atitudes. Marilyn casou-se algumas vezes, divorciou- se em uma época em

[10] Referente ao "Complexo de Édipo", baseado na tragédia Édipo-Rei, onde Édipo, sem saber, casa-se com sua mãe Jocasta e posteriormente assassina seu pai.

que isso não era comum, não teve filhos e tornou-se ícone mundial de beleza, sensualidade e glamour.

Para além de Hollywood, outro mito foi a francesa Brigitte Bardot. Conhecida internacionalmente por sua beleza e sensualidade ao interpretar em 1956 a personagem Juliete no filme *E Deus Criou a Mulher* dirigido por Roger Vadim, então seu marido.

O público, mais sintonizado com os ideais liberais de seu tempo, projetou em Brigitte Bardot uma referência de beleza e atitude que alcançou o mundo todo. As mulheres copiavam seu corte de cabelo, cor, estilo de roupas, assim como também eram influenciadas por seu comportamento.

Glauber Rocha costumava se referir a atriz Helena Ignez, considerada uma mulher avançada para sua época na cidade de Salvador, como uma versão brasileira de Marilyn Monroe e Brigitte Bardot; porque Helena apesar dos seus artificiais cabelos loiros claríssimos, esbanjava sensualidade e atitudes muito liberais para a época.

Em 1968, surge *Barbarella*, também uma criação de mulher avançada de Roger Vadim. É um filme com a intenção de mostrar uma nova *sex symbol*, Jane Fonda é a representação de uma nova mulher. Barbarella, uma heroína de ficção científica que usa seu corpo, beleza e sensualidade como instrumento de poder para libertar o povo da opressão. Embora o prazer feminino seja destaque no filme, ainda assim o prazer de Barbarella é controlado por um homem. Em uma máquina do sexo, é ele que decide como e em que intensidade Barbarella deverá sentir prazer. O prazer da personagem, está totalmente submetido ao controle do homem. O sexo e o prazer são atitudes políticas e embora a personagem seja a portadora dessas “atitudes”, o desenvolvimento e intensidade delas são controlados pelo homem. Embora ela tome a iniciativa, um avanço para o comportamento da mulher, na verdade é o homem que está no comando, no controle. E assim, a inovação, o aparente empoderamento da mulher acaba sendo falso porque em verdade enaltece o poder no lado em que sempre esteve. A mulher nada mais é do que o instrumento que ativa o voyeurismo masculino que, no caso, tem a libido estimulada pela ilusão de inovação.

Ainda que a presença da mulher no cinema fosse predominantemente como intérprete, sabe-se que sempre existiram mulheres dispostas a ocupar o lugar atrás das câmeras. Nos anos 1930, a Alemanha nazista revela para o mundo a jovem e talentosa cineasta Leni Riefenstahl. A diretora ficou conhecida por seus filmes de propaganda do partido nazista, como o *Triunfo da Vontade*, considerado por muitos estudiosos do cinema como sua grande obra. Leni Riefenstahl também revolucionou a história do cinema ao filmar um evento esportivo, inovando enquadramentos e ângulos. Eram muito poucas as mulheres por trás das câmeras. Leni Riefenstahl certamente deve sua projeção ao nazismo, o que sempre foi um ponto polêmico do seu trabalho.

Mesmo sendo poucas, posteriormente, algumas diretoras se consolidaram enquanto portadoras da fala feminina, provocando uma mudança na representação da mulher no cinema. Sob essa perspectiva, surge, na França, na metade dos anos 1950, a fotógrafa, roteirista e diretora belga Agnes-Varda. Ela se destaca como cineasta, precedendo o movimento da *Nouvelle Vague* francesa e abordando temas do universo feminino. Entre as décadas de 1960 e 1970, a cineasta traz o seu posicionamento político em seus filmes. Realiza diversos documentários de engajamento político e feminista. A cineasta era reflexo da mulher de seu tempo e buscava de forma categórica, politizar as questões relativas ao mundo privado. Trazia temas femininos reservados ao espaço privado, para a luz dos debates públicos. Agnes Varda possui ampla filmografia, iniciada em 1955 e segue em alta produção até 2008. Em seu trabalho, a diretora propõe uma outra narrativa, onde a mulher passa a ter voz e se realizar como protagonista.

De acordo com Ann Kaplan, para a mulher se libertar do lugar “de quem é olhada”, para ocupar o lugar “de quem olha” é necessário que mais mulheres operem na produção de narrativas e representações femininas. No caso de Varda, ela abre precedentes ao tomar para si o lugar de produtora de conhecimento, em um período de forte engajamento político das mulheres, principalmente, nos movimentos sociais.

## 1.3 O Lugar da Mulher Brasileira na Sociedade. Um panorama do final do século XIX até a década de 60

Antes de adentrarmos no campo de nossa pesquisa, o Cinema Marginal, e que se situa no cinema brasileiro, faz-se necessário uma introdução na situação da mulher no Brasil. Para compreender melhor nosso objeto de estudo, é de grande importância a percepção das mudanças e conquistas alcançadas pela mulher brasileira, assim como o entendimento das limitações impostas a ela.

No Brasil, a luta da mulher brasileira por um maior protagonismo social remete-nos ao passado. No processo de independência do Brasil, tivemos a participação da soldado Maria Quitéria (1822/23), que se vestiu de homem e é a primeira mulher brasileira a ter integrado uma unidade militar no Brasil. Nas lutas de resistência temos Maria Felipa que combateu portugueses na Ilha de Itaparica, Dandara dos Palmares na luta quilombola, Anita Garibaldi na guerra farroupilha, as mulheres cangaceiras e muitas outras. Desde a Revolução Industrial, a mão de obra da mulher brasileira era absorvida nas fábricas do Brasil. Com salários mais baixos que os homens e com a jornada dupla de trabalho, operárias passaram a reivindicar melhores condições trabalhistas.Naquela época, nem o comunismo e nem o anarquismo tinham uma posição clara sobre as questões específicas da mulher brasileira, porém, definia-se que a exploração das mulheres era resultado da dominação de classe e das desigualdades presentes nas relações de trabalho (TELES, 1999).

No início do século XX, Bertha Lutz[11] retornou de Paris e começou a organizar a Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF); maior expressão do feminismo na época .A luta da FBPF também era pelo direito ao voto (PINTO, 2003). Segundo Céli Regina Jardim Pinto (2003):

> No início do século XX, coexistiam três tendências de feminismo no Brasil: uma “bem comportada”, liderada por Bertha Lutz engajada na luta das mulheres por direitos políticos no Brasil durante a década de vinte; outra que podia

[11] Nascida em São Paulo, no dia 2 de Agosto de 1894, filha da enfermeira inglesa Amy Fowler e do cientista e pioneiro da Medicina Tropical, Adolfo Lutz, Bertha foi educada na Europa, formou-se em Biologia pela Sorbonne e tomou contato com a campanha sufragista inglesa. Ao lado de outras pioneiras, empenhou- se na luta pelo voto feminino e criou, em 1919, a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, que foi o embrião da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF).

> ser considerada como “mal comportada”, que envolve uma heterogeneidade feminina e que se posicionava de forma mais radical frente à dominação masculina; através de jornais editados por mulheres em grande parte professoras, escritoras e jornalistas que defendiam questões como acesso à educação, fim da dominação dos homens e o interesse deles em excluir as mulheres do mundo público; e uma última tendência, que se manifestou no movimento anarquista e, em seguida, no partido comunista, composta por trabalhadoras e intelectuais que defendia a liberação das mulheres de uma forma mais radical (PINTO, 2003, p.24).

Dentre as pautas feministas da época, o sufrágio era um assunto de grande interesse e mobilização. No ano de 1919, aconteceu um movimento pelo direito ao voto, com a participação de mulheres de diversos segmentos da sociedade. O direito ao voto continua nas pautas de luta das mulheres e, depois da Revolução de 1930, essa conquista é alcançada, incorporando-se à Constituição Federal de 1934 (TELLES, 1999).

É importante destacar que em relação a conquista ao voto das mulheres, o Brasil estava à frente de muitos países, incluindo a França, que mesmo sendo um país considerado avançado nas questões sociais e da mulher, elas só tiveram direito ao voto 10 anos depois que as brasileiras. Tal fato coloca o Brasil em uma posição de vanguarda e evidencia a luta e conquista das mulheres brasileiras.

Um dos maiores exemplos do engajamento feminino nos anos 1920 chama-se Pagú. Jornalista, escritora e militante do Partido Comunista Brasileiro, fazia parte do movimento antropofágico. Autora do romance *Parque industrial*, dentre outras publicações era ligada ao teatro de vanguarda. Pagú foi a primeira mulher presa no Brasil por motivações políticas.

Com a instituição do “Estado Novo” de Getúlio Vargas, as movimentações feministas que vinham ocorrendo foram interrompidas. Segundo Teles, só em maio de 1947, foi criada a Federação das Mulheres do Brasil (FMB), tendo como primeira presidente Alice Tibiriça. Mesmo diante das oposições e limitações que o machismo impunha, em 1951, as lideranças femininas organizaram o I Congresso da FMB, com a participação de “146 donas-de-casa e demais operárias, funcionárias públicas, professoras, profissionais liberais, estudantes e camponesas” (TELES, 1999, p. 49).

A ampliação do debate das questões que tangiam a mulher brasileira tornava-se aos poucos uma realidade. No final dos anos 1950, uma nova configuração de mulher começa a surgir na sociedade. Essa mulher também é reflexo do debate proposto por mulheres como a filósofa Simone de Beauvoir e Betty Friedan que tratam em seus livros questões pertinentes ao sujeito mulher, desde a reflexão "não se nasce mulher, torna-se mulher", que Simone de Beauvoir propõe em seu livro *O Segundo Sexo* até assuntos como casamento, maternidade, sexualidade e trazem à luz da discussão temas do universo feminino nunca abordados de forma tão aprofundada. Ao argumentar que a "mulher" é uma construção social, Beauvoir aponta a origem dos arquétipos e estereótipos que engessam socialmente a mulher, libertando-a para a possibilidade de uma desconstrução em busca de uma plenitude do ser.

Algumas mulheres colocavam essas reflexões na prática a exemplo de Leila Diniz, atriz e transgressora que através de seu corpo e sua fala livre reivindicava liberdade para amar e transar com quem quisesse. Leila Diniz chocou a sociedade carioca ao posar grávida de biquine na praia, em uma época em que o corpo gestante não era exposto. A atriz foi casada com o cineasta Ruy Guerra, com quem teve a filha Janaína Guerra. Leila Diniz não era bem vista pela sociedade conservadora e mesmo lutando por algo comum as mulheres, muitas delas também se incomodavam com o comportamento de Leila, até mesmo as mais liberais. Esse comportamento liberal também era reivindicado por outras mulheres dentro e fora do campo das artes.

No Brasil dos anos 1960, a exemplo de Leila Diniz, algumas atrizes do Cinema Novo ganham destaque ao interpretarem personagens femininas com uma nova atitude. Estas atrizes trazem em suas bagagens pessoais, episódios de luta por maior liberdade seja através do divórcio, ou outras atitudes de emancipação, como a afirmação de uma identidade. Helena Ignez, Norma Benguel e Odete Lara são exemplos de atrizes contemporâneas que se destacam dentro e fora do espaço fílmico neste sentido. As mulheres do novo cinema brasileiro eram reflexo dos avanços da luta feminista que também sensibilizavam os homens e tornava possível um outro olhar dos diretores sobre a mulher.

Com o início da ditadura civil e militar, algumas mulheres ligadas a movimentos sociais são exiladas, outras continuam a engajar-se ainda mais e algumas passam a integrar a luta armada.

Com estas informações acerca da situação da mulher brasileira, pretende-se uma abertura ao entendimento da situação da mulher no Cinema Brasileiro e uma melhor compreensão de que lugar é este que a mulher ocupa no cinema desde seu início no Brasil até o Cinema Marginal. Nos interessa observar as mudanças na representação da mulher e de que maneira Helena Ignez contribuiu para ampliar as possibilidades de representação da mulher de sua época.

## 1.4 Os Lugares da Mulher no Cinema Brasileiro

Entre 1907 e 1911, ocorreu no cinema brasileiro um período de grande produção, conhecido por *Belle Époque* do cinema brasileiro. A partir de 1907 multiplicam-se as salas fixas de exibição. Entre 1908 e 1911, foram realizados 42 filmes de metragem padrão (mais de uma hora de projeção), "posados" ou não. Para o crítico e teórico do cinema Paulo Emílio Salles Gomes (1980), foi a articulação positiva entre produção, exibição e público que resultou no primeiro grande ciclo produtivo do cinema brasileiro. Segundo Gomes, ao usar o termo frânces "belle époque" e não "bela época", significa:

> Uma maneira de comentar o mundanismo de divas que vieram ao Brasil e aqui ficaram prolongando sua carreira no teatro, com incursões no cinema de mistura às vezes com o mundanismo elegante e boêmio da belle époque" (GOMES apud BERNADET, 1980, p.34)

Essa observação do estudioso se faz interessante na medida em que revela a existência de uma presença feminina nessas produções, ainda que fossem mulheres vindas de outros países. As divas estrangeiras, mulheres europeias que já vinham de culturas onde as mulheres tinham uma participação maior na sociedade, vinham em busca de trabalho e ao se inserirem na vida boêmia traziam consigo hábitos mais liberais que os das mulheres brasileiras. Sem dúvida essa interação deve ter resultado em mudanças de hábitos e costumes que geraram resultados objetivos. Já

no início dos anos 30 o Cinema brasileiro inaugura uma fase que podemos considerar otimista marcada por acontecimentos significativos a exemplo da *Cinédia*' (1930) criada por Ademar Gonzaga, a *Brasil Vita Filmes* (1933) dirigida por Carmem Santos e a *SonoFilmes* em 1937.

Em *Por trás das câmeras*[12], artigo de Ana Pessoa (1989), a importância desse período é ratificada, especialmente, porque desvela a participação da mulher em "frentes" diversas da história do Cinema Brasileiro. Seja na condução de empresas, como é o caso de Carmem Santos, seja também na direção de filmes, como Cléo de Verbena.

Desafiando a moral vigente, a atriz Carmen Santos surpreende ao interpretar a personagem Luciana em *Argila* (1942) de Humberto Mauro. Uma viúva sedutora que se apaixona por Gilberto, talentoso artesão, e se engaja na transformação de uma olaria em um ateliê de cerâmicas artísticas. Para Ana Pessoa, o filme inova na representação feminina no cinema brasileiro, quando Luciana subverte a tradicional prerrogativa masculina da conquista, e busca o beijo de Gilberto, cena destacada no cartaz de divulgação. Ao subverter o papel da mulher tirando-a da posição de passividade, a personagem Luciana desafia os códigos morais e de comportamento de sua época, trazendo uma nova referência de atitude feminina. Até os anos 1950 era inusitado tais atitudes para uma mulher. Segundo a pesquisa de Ana Pessoa, em 1936, Gilda de Abreu, uma consagrada cantora de operetas, estreou em *Bonequinha de Seda* de Oduvaldo Vianna pela Cinédia. Segundo Alice Gonzaga[13], Gilda interferiu decisivamente na filmagem de algumas sequências (o que também não era comum na época), Gilda de Abreu tornou-se também escritora, roteirista e diretora. Em 1946, escreve e dirige *O Ébrio* estrelado por Vicente Celestino, seu marido. A partir desse filme, que foi um grande sucesso, Gilda de Abreu ganha credibilidade e dirige outros três filmes além de ter escrito roteiros, operetas e argumentos.

---

[12] PESSOA,Ana. Por trás das câmeras,intro. realizadoras de cinema no Brasil (1930/1988), HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.);coordenação e pesquisa Ana Rita Mendonça e Ana Pessoa. Rio de Janeiro,CIEC,1989.Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível<http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_AnaPessoa_Por_tras_camer as.pdf >Acesso 3 de outubro de 2015

[13] De acordo com informações do pesquisador Hernani Heffner.

Ainda nos anos 30, surgem outras estrelas no cinema brasileiro, principalmente oriundas das rádios, que funcionavam aos moldes do star system americano tendo suas próprias estrelas. Entre elas, a jovem Carmem Miranda, que estreou caracterizada de baiana em 1939, na comédia musical *Banana da Terra*. O filme trazia clássicos como O que é que a baiana tem e lançou Dorival Caymmi no cinema; esse, em entrevista, conta que ajudou Carmem a compor os gestos da baiana, personagem que a levou do Cassino da Urca, para a *Broadway*, nos Estados Unidos.

Tornou-se a primeira grande diva brasileira em *Hollywood*. Suas roupas exóticas e seu sotaque latino, tornaram-se a sua marca registrada, compondo uma personagem única e que lhe rendeu uma carreira de sucesso. Ela popularizou a temática tropical, assim como a sensualidade da mulher brasileira, mas nunca conseguiu transpor os estereótipos impostos a ela pela indústria cinematográfica norte-americana. Em um determinado ponto de sua carreira Carmem buscava interpretar personagens que não fossem caricatas/estereotipadas, mas não obteve êxito.

A partir dos anos 1940 e 1950, o Cinema Brasileiro pode ser reconhecido pelo gênero da Chanchada e pelas produções da *Vera Cruz*, produções hegemônicas na cinematografia nacional. A Chanchada que tornou-se bastante popular foi a escola de cinema que mais afetou o público brasileiro, nos inúmeros trabalhos realizados sobre o tema. Nas Chanchadas, o lugar da mulher é comumente de par romântico do protagonista. Na maioria das vezes a combinação da mocinha ingênua com o malandro é a base do enredo.

Tendo a maior parte dos filmes um protagonista homem, o papel da mulher é habitualmente associado a sedução e/ou fragilidade. Explorava-se o corpo, a sensualidade das atrizes e o direcionamento do olhar masculino voyeur para o desejo. Para Laura Mulvey:

> A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1975,p.305).

A grande maioria das narrativas fílmicas brasileiras dos anos 20, 30, 40 e 50 direcionavam o olhar do espectador para a mulher, colocando-a em uma posição de passividade e oprimindo-a. Este modelo praticado pela indústria cinematográfica norte- americana e reproduzido nas cinematografias de outros países, contribuiu para a propagação de um modelo patriarcal e colonizador de representação da mulher.

O processo de modernização que começa a se estruturar no Brasil já ao final dos anos 40, se espraia também para o cinema. O projeto de industrialização do cinema, encabeçado pela companhia paulista *Vera Cruz*', ampliou as possibilidades de profissionalização na atividade cinematográfica. Técnicos estrangeiros, principalmente italianos, foram atraídos ao país para desempenhar funções especializadas. Tais mudanças possibilitaram maior inserção da mulher no mercado cinematográfico e algumas delas passaram a exercer funções técnicas como scriptgirls, montadoras, etc.

Assim como Hollywood, a *Vera Cruz* também tinha suas musas. Eliane Lage, protagonizou o primeiro filme da companhia, *O Caiçara* (1950). Eliane vive a protagonista Marina, uma jovem que vai morar numa ilha após se casar com um rude pescador. Sua personagem de clara inspiração naturalista[14] usava vestidos de algodão, xales, não usava maquiagem e tinha os cabelos soltos. Esse modelo de representação realista era uma tendência seguida por diretores como o italiano Adolfo Celi que inspirava-se na escola do neo - realismo italiano. Existe aí uma mudança sutil na forma de representar a mulher, pois começa a haver um leve distanciamento do modelo glamouroso da Diva e uma aproximação maior com a mulher real, porém as narrativas e o lugar da mulher permanecem os mesmos. Eliane Lage vinha de uma família com boas condições financeiras e desde jovem trabalhava com crianças carentes no Morro da Dona Marta. Ela representava o ideal de mocinha da época, pois era jovem, bonita, rica e caridosa, o que contribuiu para tornar-se a grande estrela da *Vera Cruz*'.

[14] No cinema Naturalista, há a naturalização dos elementos da linguagem cinematográfica, de modo que todos eles devem se tornar imperceptíveis para o espectador, o que aumentaria o efeito de realidade produzida pela obra filmica. Todos os elementos devem ser naturais, tais como a interpretação dos atores, os planos e os ângulos, além da ocorrência de um cinema de gênero, pautados em gêneros fixos e padronizados, de fácil assimilação para o público.

Novas estrelas surgiram na *Vera Cruz* como a atriz Tônia Carrero, que atuou em *Tico-Tico no Fubá, Apassionata* e *É Proibido Beijar*. Com um comportamento liberal e diferente da discreta Eliane Lage, Tônia era uma atriz do glamour. Frequentadora da noite e de diversos eventos sociais, tinha grande destaque na imprensa e a consciência de ser uma grande estrela. Casou-se, teve um filho, separou- se, teve romance com diretor de cinema. Atriz de cinema e teatro, também foi dona da própria companhia de teatro.

Outra atriz de projeção é a Marisa Prado, que pelas mãos de Alberto Cavalcanti se transformou em "estrela da noite para o dia". Marisa usou a sua experiência como assistente de montagem e fez um teste perfeito. A atriz ganhou o apelido de "cinderela/caipirinha" do cinema brasileiro. A imprensa contribuía na formação de estereótipos femininos na forma como retratava as atrizes. Se Marisa Prado era a "caipirinha que virou estrela", Eliane Lage era retratada como "filha de uma das mais importantes famílias do Rio de Janeiro", já Tônia Carrero como "uma mulher bonita e muito inteligente"[15]. Na imprensa as atrizes não eram legitimadas por seus talentos, a legitimação vinha ou do status que a família possuía ou pela "beleza" (MACIEL, 2010).

Ruth de Souza era a única atriz negra da companhia e foi indicada ao festival de Veneza por sua atuação em *Sinhá Moça*, protagonizando um feito grandioso para a época.

As atrizes citadas acima, são uma pequena amostra dos estereótipos femininos da indústria do cinema brasileiro naquela época (a mocinha branca, a caipira, a negra, a diva) e refletem modelos de mulher ainda muito próximos do cinema hollywoodiano.Mesmo a mulher já contando maior inserção na vida social e no mercado de trabalho, ainda era representada no cinema brasileiro na maior parte dos filmes como um modelo adequado da sociedade machista e patriarcal, segundo um modelo colonizado e opressor. Ainda que não houvesse uma grande mudança na forma de representar a mulher no cinema brasileiro, o fato de já desenvolverem uma função profissional fazia com que as mulheres ganhassem mais autonomia e

[15] MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. Encantamento do rosto, poses e retratos de cinema. Anais, mus.paul. vol.18, no1, jan./junho,2010, São Paulo .

possibilidade de inserção social de um novo lugar de fala. As personagens ainda obedeciam um modelo fechado que não permitia uma diversidade de identidades femininas, o que viria a ocorrer na década de 1960.

# II. ANOS 60 - Os Novos Cinemas Brasileiros e a Mulher

## 2.1 CINEMA NOVO

Propondo reflexões sobre questões como a identidade, a subalternidade, o colonialismo e o subdesenvolvimento; alguns cineastas latino-americanos deram início a um cinema revolucionário. Apesar das diferenças culturais e políticas, há um ponto em comum entre as cinematografias latinas: o discurso coletivo contra o subdesenvolvimento, a opressão e a dependência.

Enquanto alguns teóricos como Roy Armes[16] (em 1987), definem o "Cinema do Terceiro Mundo" genericamente como o conjunto de filmes produzidos nesses países, outros, como Paul Willemen (em 1989), preferem falar sobre o chamado "Terceiro Cinema" como um projeto ideológico, ou seja, um corpo de filmes que aderem a um certo programa político e estético, quer eles tenham sido produzidos no Terceiro Mundo ou não. É interessante observarmos que existem diferenciações no conceito de Cinema do Terceiro Mundo, mas certamente quando aplicamos este conceito ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, nos aproximamos do que Paul Willemen considera como cinema enquanto um projeto político-ideológico-estético.

Neste capítulo uma das fontes que irá nos auxiliar na compreensão das personagens femininas de Glauber Rocha no Cinema Novo é a tese da Profa. Dra. Linda Rubim. Ela analisa com profundidade e rigor o complexo universo feminino das personagens glauberianas, contribuindo diretamente para que possamos compreender a amplitude das personagens que Helena Ignez interpretou posteriormente no Cinema Marginal. Também constam breves análises de alguns filmes do Cinema Novo realizadas pela autora.

---

[16] SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica.Tradução : Marcos Soares, p.59. São Paulo , Cosac Naify, 2006

No Rio de Janeiro, na metade da década de 1950, alguns cineastas influenciados pelo Neo-realismo italiano[17] começam a se questionar profundamente em relação às tentativas de transplantar Hollywood para o Brasil. Segundo o teórico de cinema, crítico e cineasta Jean Claude Bernadet (1980):

> No Brasil, estes filmes e ideias encontram terrenos particularmente receptivos, fortalecendo as posições de um grupo integrado, entre outros, por Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Roberto Santos, Walter G. Durst, que procuravam encaminhar-se para produções a baixo custo numa situação particularmente adversa à produção cinematográfica que se opunham ao cinema de estúdio e ao que se julgava ser o estilo hollywoodiano no Brasil, a Vera Cruz (1949-54). O Cinema Novo era um cinema voltado para a questão social e os oprimidos e capaz de fazer a crítica desse sistema social. O neo - realismo e o aproveitamento ideológico que foi feito dele estão presentes em filmes como "Rio, quarenta graus" (1955), "Rio, Zona Norte" (1955), de Nelson Pereira, e "O Grande Momento" (1958), de R. Santos (BERNADET,1980,p.50).

Aquele era um período muito produtivo na cena cultural carioca. Aconteciam encontros, cine clubes, que possibilitavam uma efervescência entre os artistas e intelectuais. Havia uma forte necessidade de romper com os padrões hollywoodianos e de se fazer também algo avesso às chanchadas. A fisionomia do cinema nacional começava a mudar. Se antes era o espelho do ocupante[18], nessa fase, o ocupado e sua pluralidade invadiam as telas, o mestiço, o sujeito híbrido começava a ter rosto. Para Jean Claude Bernadet:

> Estes filmes não pretendem tratar em específico do camponês nordestino ou da violência dos cangaceiros. Procuram dar uma visão abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e pode-se acrescentar, do Terceiro Mundo em geral. Esse esforço intencional para alcançar uma compreensão global do social subdesenvolvido era algo totalmente novo no cinema brasileiro. Intencionalmente também, estes filmes

[17] O Neo-realismo se apresenta como um novo humanismo, uma exploração da pessoa oprimida pelas ditaduras, que sofre em meio às misérias deixadas pela guerra. Um homem, portanto, dentro da História, mas também projetado no mundo, à procura de novas dimensões do conhecimento da existência. De um homem completo, total. Seus principais diretores são Roberto Rosselini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, que faziam deste cinema pós-ditaduras um exercício de resistência. (PARIGI, Stefania, 2005,p.87)

[18] Termo utilizado por Paulo Emílio Salles Gomes no livro 'Trajetória no Subdesenvolvimento', para definir como ocupante o "colonizador" e ocupado o "colonizado".

> deviam levar a um público popular informações que o conscientizassem de sua situação social. Problemas diversos (distribuição, questão da temática e da linguagem, etc.) dificultaram sobremaneira o acesso dos filmes ao público (BERNADET, 1980, p.55)

Em Salvador, surge um novo e importante movimento com *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto, *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, *A Grande Feira* de Roberto Pires (1961) e *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, esse último, premiado com a Palma de Ouro, no Festival de Cannes.

As mulheres no Cinema Novo ganham uma dimensão mais subjetiva em relação às demais personagens femininas que vinham sendo retratadas anteriormente na cinematografia nacional.

No universo simbólico das representações da mulher no cinema brasileiro, as mulheres nos filmes de Glauber Rocha merecem destaque. De acordo com a tese de Linda Rubim, para Glauber Rocha suas personagens femininas "sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome": Essa fome vai obviamente além da fome fisiológica, mas pode ser compreendida também como uma fome de reconhecimento do ser, de sua individualidade, de sua identidade. O Cinema Novo propunha um novo cinema e consequentemente a representação de novas identidades, com novos costumes, o que favoreceu o surgimento de personagens com uma maior conexão com o povo brasileiro, iniciando um percurso possível de representação da diversidade.

O Cinema Novo precede o Cinema Marginal e foi grande fonte de inspiração para os cineastas marginais por sua ideologia de utilizar o cinema como uma ferramenta de revolução e transgressão. Assim como o modelo hegemônico de mulher de Hollywood, as personagens do Cinema Novo nos servirão de parâmetros nas análises.

Em *Barravento*, de Glauber Rocha (1961), em sua análise, por exemplo, Linda Rubim nos aponta que o filme limita os personagens femininos aos espaços das relações privadas e, no máximo, à própria comunidade. Além dos trabalhos domésticos, elas se ocupam da religiosidade, dos cultos e das devoções com as divindades, lugar de alienação, de acordo com a "mensagem" predominante do filme.

As mulheres de *Barravento* vivem suas vidas de acordo com as regras da comunidade. Embora exista uma mulher que ocupe o posto de matriarca, no âmbito religioso, a comunidade vive sob a Lei dos homens. Na comunidade de pescadores, o trabalho é reconhecido como atividade masculina, o que confere autoridade aos homens e circunscreve as mulheres ao espaço privado. Esta divisão configura as regras da comunidade a partir da socialização masculina.

No filme *O Pagador de Promessas,* Anselmo Duarte (1962), traz a personagem Rosa, interpretada por Glória Menezes. Rosa tem um comportamento considerado como transgressor para a época, principalmente por ser uma mulher da roça, pois demonstra certa insubmissão ao marido. Ao chegar em Salvador para cumprir a promessa de seu marido Zé do Burro, de deixar a cruz que carregava dentro da igreja, encontram a igreja fechada e na impossibilidade de entrar, Zé do Burro decide esperar do lado de fora. Rosa se rebela com o comportamento conformado do marido em aguardar a igreja abrir mesmo depois de tantos quilômetros caminhados. Ao ser convidada por um estranho para se instalar em algum lugar com o mínimo de conforto enquanto Zé do Burro espera a igreja abrir, ela aceita o convite e deixa o marido sozinho na porta da igreja. Rosa não é uma mulher submissa ou passiva, tem atitude, pensa de forma diferente do marido e toma suas próprias decisões mesmo que contrariem o marido. Rosa trai Zé do Burro com Bonitão mas arrepende-se como uma boa cristã, o que a dignifica novamente.

Em 1961 também em Salvador, Roberto Pires lança *A Grande Feira*, que trazia em seu elenco as atrizes Helena Ignez e Luíza Maranhão, ambas comparadas por suas belezas com Brigitte Bardot e Sophia Loren.

Na trama, uma imobiliária ameaça despejar os feirantes de Água de Meninos em Salvador, que se organizam para resistir. O filme retrata o dia a dia da feira e as pessoas simples que dependem dela para viver, assim como o desespero diante da situação ameaçadora. Um marinheiro se vê envolvido nessa luta e se divide entre o amor de Maria da Feira (Luiza Maranhão), negra bonita, irmã de um bandido, e de Ely (Helena Ignez) branca e loira, moça da alta sociedade e casada, o padrão de mulher da época.

Ely, vive entediada com a ausência do marido (que nunca aparece em cena). Para se sentir mais viva, começa a frequentar um cabaré na Feira, que era habitado por marinheiros, prostitutas e malandros. Lá, junto com amigas, dividem experiências afetivas e sexuais com os sujeitos do cabaré. Ely se envolve com um marinheiro malandro boa pinta e se entrega a uma aventura extra-conjugal. A caracterização da personagem nos remete as estrelas de Hollywood como Audrey Hepburn em *Bonequinha de Luxo*[19], o que demonstra ainda uma aproximação com o modelo hegemônico de mulher do cinema clássico hollywoodiano. Suas atitudes fogem do padrão conservador que dita que o lugar da mulher é no espaço privado. Sua personagem é uma mulher pró-ativa, que dirige automóvel e transita por onde quer em busca de emoções. A personagem aparenta certa futilidade acrescida a certa rebeldia. Ely, representa a elite e seus interesses, embora no caso dela, fossem uma aventura, um amor, uma boa noite de sexo.

*A Grande Feira* marca o início da carreira de Helena Ignez, como Musa do Cinema Novo e também apresenta personagens femininas mais liberais, fora de um contexto de comédia.

O filme *Assalto ao Trem Pagador* de Roberto Farias (1962) é inspirado na história real do assalto ao trem de pagamentos na Estrada de Ferro Central do Brasil em 1960. Enquanto a polícia chega a suspeitar de uma quadrilha de bandidos internacionais pela ousadia do plano, os assaltantes se misturam à realidade da pobreza e da violência em um cenário de favela. Através das relações entre os assaltantes, o diretor aborda temas como o racismo, o colonialismo e o preconceito.

Nesse filme, Helena Ignez interpreta Marta, uma mulher ousada e sensual. Sua primeira aparição em cena ocorre em uma loja de automóveis acompanhada do marido. Na mesma loja entra Grilo (Reginaldo Farias), o líder da quadrilha do assalto, que mesmo sabendo que não pode gastar o dinheiro do assalto antes de um ano, entra na loja para analisar os carros. Marta aproveita que o marido está distraído conversando com o vendedor e se aproxima do carro onde Grilo está e começa a flertar com ele, exibindo-se.

[19] É um filme estadunidense de 1961, de gênero comédia e drama, dirigido por Blake Edwards, cujo roteiro foi adaptado por George Axelrod do livro homônimo, do autor Truman Capote, e estrelado por Audrey Hepburn. O clássico retrata a vida de Holly Golightly, uma socialite.

Marta entra no carro que Grilo está supostamente testando e rapidamente ele a pergunta se sabe dirigir; ela afirma que “dirige só a vida dela”. Grilo acelera o carro mas ao tentar sair da loja o vendedor os interpela. Ao marido, Marta diz ter se confundido, pois achava que Grilo fosse vendedor e incita o marido a convidar Grilo para um uísque como forma de se desculpar pela suposta confusão. Sentada à mesa, Marta pede para que o marido aparentemente submisso cancele os compromissos dela e prossegue seu arriscado jogo de sedução, levando Grilo para um quarto onde bebe e dança sensualmente para ele. Marta é uma jovem mulher loira de estilo fatal e decidida.

Uma personagem ousada, dissimulada e que tem uma postura liberal diante dos homens. Embora seja casada, fica claro que é uma mulher que anseia a liberdade de se relacionar com outros homens e que possui espírito aventureiro. A personagem Marta é em certa forma muito parecida com Ely, personagem que Helena Ignez interpretou em *A Grande Feira*. Ambas são mulheres brancas, burguesas, casadas e entediadas com suas vidas; arriscam-se em busca de aventuras que as façam se sentir vivas e livres. Enquanto a personagem Ely reflete certa ingenuidade e romantismo, Marta transparece uma certa agressividade.

São personagens que embora caricatas, pois são representações de mulher que denotam certo exagero na caracterização, realizam seus desejos de forma independente ao desejo dos maridos, e se mostram donas do próprio corpo. Esse comportamento das personagens pode nos indicar a possibilidade de ser reflexo de um pensamento feminista. O comportamento delas era transgressor, além de adúlteras, exerciam a liberdade de ir e vir.

Em alguns filmes, como *Os Cafajestes* de Ruy Guerra (1962), percebemos uma ruptura na forma pela qual as mulheres são apresentadas. Ousadas e rompendo com algumas condições que lhe são impostas como submissão e virgindade. As mulheres do filme se impõem em diversos momentos; até mesmo ridicularizam alguns homens, deixam claro que elas são donas de seus próprios corpos e têm o poder de decisão sobre eles. No filme, um jovem rico e mimado ao ver o pai ir à falência, decide armar um plano para reverter a situação. O rapaz chama um cúmplice para dar um flagrante em um tio rico com uma mulher e assim chantageá-lo. O flagrante em questão

envolve Leda, a personagem de Norma Benguel, que protagonizou o primeiro nú frontal do cinema brasileiro[20], em uma cena que a expõe a uma situação de humilhação, de constrangimento e violência onde os rapazes roubam suas roupas na praia com o intuito de fotografá-la nua. Existe uma diferença entre se mostrar e ser mostrada; a violência contra a personagem reside no "mostrar" seu corpo sem sua permissão.

As mulheres representadas no Cinema Novo se relacionam com a ocupação dos espaços públicos e privados. Existe uma aspiração à liberdade e é perceptível os direitos reservados as mulheres de acordo com a classe social em que se encontram. Nos filmes nota-se que as personagens mais urbanas exercem um poder maior sobre si mesmas, enquanto que a mulher do campo e sertão ainda vive sob maior domínio dos homens.

A mulher começa a ocupar um espaço onde sua subjetividade é uma realidade. Com o Cinema Novo, surgem novas mulheres, fortes, com uma personalidade mais humanizada. A dor, o sofrer, a fome, a luta, o amor, o trabalho, a política, tornam-se elementos essenciais da mulher do Cinema Novo. Existe um rompimento claro com o modelo de mulher colonizador de Hollywood.

Nesse período de grandes mudanças sociais e econômicas, o Brasil inicia um processo político que trará graves consequências. Com o fim da era JK, o governo de seu sucessor, João Goulart, foi marcado em um primeiro momento pelo propósito de conter a inflação e o impacto do crescente endividamento nas contas públicas. Segundo os historiadores Fernanda Melchionna Silva e Marcus Vinicius Martins Vianna (2009)[21], a ideia de João Goulart era realizar um projeto nacionalista de desenvolvimento, de conciliação de classes para desenvolver a burguesia nacional combinado com reformas sociais e concessões para os trabalhadores, um projeto que ele só começou a tentar por em prática em 1963, depois do Plebiscito que decidiu pela volta do Presidencialismo.

---

[20] A atriz Norma Benguel sofreu diversas consequências negativas por ter realizado o primeiro nú frontal no cinema brasileiro. Perdeu muitos trabalhos e foi bastante atacada, sendo considerada uma mulher errante pela sociedade conservadora da época.

[21] SILVA, Fernanda Melchionna e VIANNA, Marcus Vinicius Martins. Economia e Política: Reflexões sobre os Governos Vargas, JK E João Goulart.Revista Historiador. Número 02. Ano 02. Dezembro de 2009 Disponível em <http://www.historialivre.com/revistahistoriador> Acesso em 25/10/2014.

O Plano econômico, elaborado pelo economista Celso Furtado, misturava medidas econômicas monetaristas para combater a inflação como recomendava o FMI na época, bem como, medidas econômicas estruturalistas. Essas medidas eram a reforma agrária, bancária, e do aparelho administrativo.Esse plano foi muito criticado pela esquerda da época porque não atacava diretamente os interesses dos setores conservadores latifundiários. Era um projeto que dependia da construção do consenso entre os setores capitalistas e os trabalhadores. Neste período, a polarização em torno do debate das reformas de Base dividiu o espectro político em dois blocos antagônicos. Um bloco "pró-reformas" formado pela esquerda (PTB, PCB) e pelos movimentos sociais (CGT, UNE, Ligas Camponesas, etc.) e outro bloco político que articulava desde setores civis e militares que já articulavam o golpe de estado que originou a ditadura civil e militar (MELCHIONA e VIANNA, 2009, p.149,150)

Um dos setores civis ao qual o bloco articulador do golpe de Estado recorreu para que impedissem as perspectivas governamentais, foram as bases sociais formadas por mulheres. Segundo Luiza Rago:

> Esses grupos de mulheres tiveram importante participação, concentrando centenas de milhares de mulheres em suas marchas que almejavam barrar as "forças comunistas", em prol da família e da sociedade. A grande maioria dessas mulheres era impulsionada pela igreja, maridos e patrões, lutavam contra a carestia e a anistia, compondo algumas organizações denominadas "Clubes de mães", por exemplo. No ano de 1963, elas prepararam o Encontro Nacional da Mulher Trabalhadora, tendo como principais pautas o salário igualitário e a aplicação das leis sociais e trabalhistas conquistadas pelas mulheres (RAGO, 2010, p.26).

Segundo Eder Sader (1988), as mulheres, na sua maioria donas de casa, procuravam os "Clubes de mães" por três motivos: para extensão do mundo feminino, constituído do espaço familiar; para buscar alternativa a uma rotina opressiva; e por razões de ordem instrumental, como um curso de gestante ou crochê. Nas reuniões faziam trabalhos manuais, falavam de suas vidas, trocavam receitas etc. Em seguida, havia uma reflexão coletiva motivada, geralmente, pela leitura de uma passagem bíblica comparada com aspectos da realidade, demonstrando para as "mães" que

problemas vivenciados por elas, pensados como naturais e privados, seriam questões sociais que poderiam ser alteradas por novas práticas sociais.

O golpe tinha o apoio de diversos setores da sociedade brasileira como o empresariado paulista, a igreja católica, grandes latifundiários, além de vários setores da classe média que temiam a crise econômica. O governo norte-americano que acompanhava de perto a conspiração inclusive dando apoio logístico aos militares, tinha fortes interesses de que o país não seguisse pelo mesmo caminho de Cuba.

Em 31 de março de 1964, os militares deflagraram um golpe contra o governo do presidente eleito democraticamente João Goulart. Segundo Celso Castro:

> Nos primeiros dias após o golpe, uma violenta repressão atingiu os setores politicamente mais mobilizados à esquerda no espectro político, como por exemplo o CGT, a União Nacional dos Estudantes (UNE), as Ligas Camponesas e grupos católicos como a Juventude Universitária Católica (JUC) e a Ação Popular (AP). Milhares de pessoas foram presas de modo irregular, e a ocorrência de casos de tortura foi comum, especialmente no Nordeste. O líder comunista Gregório Bezerra, por exemplo, foi amarrado e arrastado pelas ruas de Recife [22].

Com o apoio do governo dos Estados Unidos, os militares tomaram o controle do país e criaram Atos Institucionais sem fundamentação jurídica, para justificar os "atos de exceção" que se tornaram a marca nefasta da ditadura militar no Brasil. Inicialmente, os direitos começaram a ser cassados e ao longo do regime, muitas pessoas foram presas, torturadas e assassinadas. Ainda de acordo com Celso Castro:

> Inquéritos policiais eram abertos para investigar atividades consideradas "subversivas". Os direitos civis foram afetados, parlamentares foram cassados, cidadãos tiveram seus direitos políticos suspensos e funcionários públicos civis e militares foram demitidos ou aposentados.

Entre os cassados, encontravam-se personagens que ocuparam posições de destaque na vida política nacional, como João Goulart, Jânio Quadros, Miguel Arraes, Leonel Brizola e Luís Carlos Prestes. Com a instauração da ditadura civil e militar no

[22] Disponível em <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964)> Acesso em 14/03/2015

Brasil, em 1964, os movimentos sociais foram abafados e os membros mais atuantes foram exilados, em sua maioria, o destino era a Europa.

## 2.2 CINEMA MARGINAL

> "Ser marginal, estar à margem de uma sociedade, ainda permanece como um conceito burguês. Não foi esse cinema marginal de que participei ou participo. Marginal era o ato revolucionário da invenção, uma nova realidade, o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de 10 segundos, 20 segundos... o anti-filme" Lygia Pape

O Cinema Marginal, foi um movimento artístico de vanguarda ocorrido durante o período da ditadura militar no Brasil entre 1967 a 1971, realizado principalmente na região da Boca do Lixo paulistana.

Após o golpe de 64, a situação no Brasil era muito delicada, pois a opressão e a perseguição aos comunistas era um risco real para artistas, intelectuais e militantes. A censura impedia a maioria dos filmes nacionais de serem exibidos, assim como podia exigir que fossem remontados excluindo o que havia sido censurado (quando existia essa possibilidade) para que pudesse ocorrer a exibição.

Dos cineastas do movimento do Cinema Novo que permaneceram no país, alguns ainda faziam filmes, mas os ideais já não eram mais os mesmos. O movimento havia perdido força e na busca pela possibilidade de circulação comercial houve um claro afastamento da proposta inicial, que era a realização de filmes de baixo custo e com forte teor político. Havia uma geração de jovens cineastas, altamente influenciados pelo Cinema Novo que seguiram realizando filmes experimentais, de baixo orçamento e movidos por uma ideologia anárquica. Acerca do surgimento de um novo movimento Carlos Reichenbach diz:

> O embrião do Cinema Marginal surgiu nos corredores da Escola Superior de Cinema São Luiz e nas mesas do vizinho Bar Riviera. Jairo Ferreira, Sganzerla (conterrâneo e amigo de infância de Callegaro), Candeias, Tonacci (que chegou a dar aulas na Escola Superior de Cinema São Luiz), e tantos outros, que não eram alunos, frequentavam habitualmente os dois endereços. Foi num desses encontros que eu ouvi, pela primeira vez, que o país daquele jeito (65/66) só merecia

> filmes péssimos e mal comportados.[23] (REICHENBACH, 2005, s/p)

Nessa atmosfera, habitada por intelectuais, críticos e cineastas; onde discussões políticas, criatividade expandida, grande apreço pela estética e o sentimento de vazio que o Cinema Novo havia deixado, discutia-se filmes, elaborava-se críticas e roteiros. Propondo um cinema autoral, subdesenvolvido e com total liberdade para experimentar (o que também era incentivado pela falta de recursos e estrutura), re-elaborando e inspirando-se na *Estetyka da Fome*[24] de Glauber Rocha, exaltando a Estética do Lixo, e fazendo uma crítica mais direta ao sistema.

## BOCA DO LIXO

O Cinema Marginal nasce na região conhecida como Boca do Lixo paulistana, nas imediações da Rua do Triunfo, na região central de São Paulo. Segundo Alfredo Sternheim ao traçar a Geografia e Origem da Boca:

> As ruas do Triunfo, Vitória, dos Gusmões, dos Andradas são as principais da chamada Boca do Lixo, no bairro da Luz, bem perto do centro de São Paulo. Durante muito tempo abrigou residências da classe média e hotéis e pensões familiares. Mas por volta de 1950 o meretrício, que ficava confinado quase que legalmente em duas ruas do bairro do Bom Retiro, um pouco mais adiante, do outro lado da estrada de ferro, se viu expulso de lá por decreto do então governador Lucas Nogueira Garcês. Na ilegalidade total, sem a proteção dos bordéis do Bom Retiro, as prostitutas se concentraram justamente nessas e em outras ruas da Luz. E, com elas, logo vieram outros marginais. As moças, além de atender à clientela local,podiam investir nos homens que estavam em trânsito por São Paulo, geralmente a trabalho, e se hospedavam naquela região. (STERNHEIM, 2005, p.15)

Atraídos pelos preços baixos dos imóveis, produtoras independentes de cinema se instalaram nos prédios da região. O ambiente cuja atmosfera era composta por marginais, prostitutas, cafetões e malandros contribuiu de forma evidente nas

---

[23] Disponívelem:<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_01_04.php >Acesso 10/04/2015

[24] Manifesto escrito por Glauber Rocha em 1965. ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004, pp. 63-67.

construções dos personagens, assim como na ambientação de miséria e lixo. Esse lugar, tornou-se um importante pólo de produção do cinema independente e foi o embrião de uma pequena indústria cinematográfica bem sucedida, que viria a se consolidar a partir de meados da década de 1970 através das Pornochanchadas. Alfredo Sternheim atribui ainda outros fatores ao desenvolvimento da cena de cinema da Boca do Lixo:

> As razões estratégicas que provocaram a presença das produtoras na Boca eram a proximidade das estações ferroviárias e da rodoviária, pois facilitava o escoamento de toda a produção cinematográfica via transporte rodoviário, principalmente,e por trens, com rapidez e eficiência.Um filme nacional também podia, naquela época, estrear em cem cidades brasileiras ou mais, em funcionalidade dos meios de transportes", lembra o diretor e produtor Anibal Massaini Netto, filho do produtor e distribuidor Oswaldo Massaini. (STERNHEIM, 2005, p.17)

O Cinema Marginal, é um Movimento Cinematográfico Experimental, constituído por cineastas inspirados nos ideais da fase inicial do Cinema Novo, que buscava um cinema brasileiro, político e revolucionário e que propunham um cinema para além do Cinema Novo vigente.

Um outro gênero cinematográfico, a Pornochanchada, também era produzida na Boca do Lixo paulistana, o que causa certa confusão ao falarmos em cinema da Boca do Lixo. Diferente do Cinema Marginal, a Pornochanchada tinha como proposta de narrativa fílmica o erotismo e a comédia.

Sendo o Cinema Marginal e a Pornochanchada dois produtos da Boca do Lixo e com personagens em comum como marginais, prostitutas e cafajestes, muitas vezes são assimilados como uma coisa só, movimento cinematográfico e gênero fílmico. Mas existem diferenças fundamentais entre ambos; a mulher retratada no Cinema Marginal difere da mulher representada na Pornochanchada.

Na Pornochanchada, as narrativas trazem como protagonistas homens, e as mulheres são coadjuvantes em um jogo erótico pautado no estímulo do prazer voyeur do espectador. A mulher é representada como objeto de desejo sexual masculino, tendo o corpo e a sensualidade em evidência e de forma erotizada.

No Cinema Marginal, existe um deslocamento no olhar do espectador, uma vez que as mulheres também ocupam o lugar de protagonistas. A sensualidade da mulher

não é o foco principal nas narrativas e a mulher ocupa um lugar de maior igualdade com os personagens masculinos na trama.

Nesta pesquisa não se pretende estender na identificação das diferenças entre as representações femininas citadas acima, mas os filmes diferem também pelos diretores, elenco, produtoras e principalmente conteúdo, o Cinema Marginal era experimental, politico e estava à margem dos circuitos comerciais.

Já as Pornochanchadas eram bastante lucrativas pelo apelo erótico, que ia dos nomes dos filmes como por exemplo *Senta no Meu que eu entro na Sua,* aos cartazes com fotos de atrizes em poses sensuais ou eróticas. Eram filmes de entretenimento de massa considerados softcore[25] e não eram alvo dos censores da ditadura militar, devido ao esvaziamento político do conteúdo dos filmes. Entre o ano de 1967 até 1971, muitas produções cinematográficas foram realizadas na Boca do Lixo. Segundo Alfredo Sternheim:

> Foi com a chegada de Carlos Reinchenbach na Boca do Lixo que teve início um movimento mais intelectualizado, com intenções de romper com o convencional e de ir contra a ditadura militar que então governava o País. “Os neófitos confundem os dois movimentos (Cinema Marginal e Cinema da Boca do Lixo) que, na verdade, foram dois momentos”, lembra Reichenbach. (REICHENBACH apud STERNHEIM, 2005, p.28)

Dispostos a realizar um cinema de baixo custo, os produtores trabalhavam em um esquema cooperativo que viabilizava os filmes. O cineasta Sebastião de Souza lembra : "Em primeiro lugar, a camaradagem, isto é, as pessoas se envolviam nas filmagens dos amigos de forma pontual, nas ideias, nos roteiros, nos empréstimos de materiais, nas pontas e figurações dos filmes. Desta forma, foi criada uma relação de amigos". (SOUZA apud STERNHEIM, 2005, p.29)

Em 1967, Ozualdo Candeias filma *A Margem* (1967). Um filme realizado nas margens do rio Tietê em São Paulo e que retrata a vida de pessoas excluídas socialmente, tendo como fio condutor uma mulher e seus relacionamentos amorosos. Este filme, pela sua proposta é considerado por muitos como o marco inicial das produções cinematográficas da geração do Cinema Marginal.

[25] Filme com conteúdo pornográfico leve.

*A Margem* é um filme bastante experimental, com uma narrativa fragmentada, visivelmente de baixo custo e que se aprofunda na falta de esperança retratada pelo Cinema Novo. O filme já continha alguns elementos que iriam contribuir na construção estética do Cinema Marginal, como a presença do olhar e das formas de olhar ganham destaque através de close-ups e são marcas que podemos encontrar em diversos filmes do cinema marginal, inclusive nos filmes em que Helena Ignez atuou.

É o olhar subjetivo, o olhar para o outro, o rompimento com a diegese[26] através do direcionamento do olhar para a câmera e todas as infinitas possibilidades que este elemento pode trazer para a narrativa fílmica.

Em *A Mulher de Todos*, uma das características marcantes do filme, são os momentos em que a personagem Angela Carne e Osso, interpretada por Helena Ignez, fala olhando diretamente para a câmera, rompendo com a quarta parede. Ao olhar para a câmera a personagem rompe com a diegese e se direciona para o espectador, falando diretamente com essa pessoa do outro lado da tela. Esta ruptura ocorre diversas vezes no filme e provoca diretamente o público.

Além do olhar, outra característica relevante em *A Margem* é o ambiente de lixo e pobreza em que estão inseridos os personagens. A protagonista representa uma mulher forte e seus romances se desenvolvem no ambiente insalubre em que vive. Este cenário de pobreza e caos também irá acompanhar a maioria das produções dessa geração.

O Movimento de Cinema Marginal produziu diversos filmes, revelando diretores como Rogério Sganzerla de *O Bandido da Luz Vermelha*, Andrea Tonacci com *Bang Bang*, Júlio Bressane de *Matou a família e foi ao cinema*, José Mojica Marins com *O Estranho mundo de Zé do Caixão*, Geraldo Veloso de *Perdidos e Malditos*, João Silvério Trevisan com *Orgia ou o homem que deu cria*, Carlos Reichenbach, de *As Libertinas*, André Luiz Oliveira de *Meteorango Kid-O Herói Intergalático, Caveira My Friend* de Álvaro Guimarães entre outros. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes:

[26] Quando fala-se em *diegese*, pode-se falar do narrador, do tempo e do espaço. O tempo diegético e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades,limites e coerências determinadas pelo autor. Disponível em < http://www.upf.br/pontodecinema/?p=33> Acesso 13/08/2014.

> A linha do desespero foi retomada por uma corrente que se opôs frontalmente ao que tinha sido o cinemanovismo e que se autodenominou, pelo menos em São Paulo, Cinema do Lixo. O novo surto situou-se na passagem dos anos sessenta para os setenta e durou aproximadamente três anos". (GOMES, 1986, p.96)

O termo Cinema Marginal tem sua origem no fato dos cineastas estarem à margem dos circuitos de exibição, por ser um cinema sem estrutura e fora do padrão. O crítico de cinema Jairo Ferreira considera mais apropriado o termo "Cinema de Invenção", pois traduz maior sintonia com as produções uma vez que eram obras experimentais, autorais e inventivas. Glauber Rocha atribuiu ao Cinema Marginal o termo *Udigrudi*, fazendo uma paródia com o som do termo americano *Underground*, tratando o movimento com certo sarcasmo.

Portanto é importante esclarecer que o território cinematográfico desta pesquisa é o Cinema Marginal, também conhecido por Cinema de Invenção. O Cinema Marginal era produto de uma juventude contemporânea, com forte consciência política, cujo desencantamento de parte dela compreendia que não era aceitável uma visão de mundo eurocêntrica e imperialista. Gritar para o mundo o subdesenvolvimento brasileiro, era uma tentativa de conscientizar a sociedade em relação às consequências do colonialismo, como a desigualdade social, por exemplo.

Um cinema de um país de terceiro mundo, irônico e ácido, influenciados por Godard, pelos Americanos Orson Welles, Stanley Kubrick entre outros, pelo deboche das chanchadas, pelo horror de Zé do Caixão, pela cultura pop norte- americana, os cineastas marginais buscavam um cinema brasileiro, experimental e antropofágico.

É no contexto desse cinema de vanguarda que iremos analisar as personagens que Helena Ignez interpretou e que acreditamos terem impulsionado novas representações da mulher no cinema brasileiro.

Em 1968, Helena Ignez se destaca ao interpretar a personagem Janete Jane no filme *O Bandido da Luz Vermelha* e em 1969, interpreta a libertária Angela Carne e Osso no filme *A Mulher de Todos*, ambos de Rogério Sganzerla e sucesso de público. Após 1969, com o aumento da repressão, prisões, torturas e assassinatos eram um risco real para quem era considerado uma ameaça para os militares. Fazer cinema

em São Paulo torna-se quase impossível e Rogério Sganzerla e Helena Ignez decidem mudar-se para o Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, onde a situação de repressão por conta da ditadura ainda não estava tão pesada, surge a Produtora de Cinema Independente *Belair*. Um núcleo criativo, que envolvia amigos e profissionais, capitaneado por Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Helena Ignez. A atriz participava produzindo mas principalmente atuando.

A *Belair* é fruto de seu meio e tempo, pois é um lugar de produção marcado pelo clima de repressão durante a ditadura civil e militar. São filmes-grito, filmes-vômito, filmes-bomba, filmados sem ter liberdade para filmar. Fala-se o que não deve ser dito, mostra-se o que não se quer ver, ocupa-se as ruas como cenário de narrativas transgressoras e provocadoras.

Uma das características da *Belair* era a rapidez nos processos de filmagem. Filmava-se em quatro, cinco, seis dias. Essa característica impulsionou o método da "performance" como instrumento de criação. Ismail Xavier (2010), que acompanhava o movimento de perto, observa em entrevista para a Ocupação Sganzerla[27]:

> A ideia de invenção, que o ator tem de fazer a cada momento, cada situação como se a câmera estivesse fazendo um documentário desta performance, não é propriamente a relação da câmera num filme de ficção com um ator no sentido convencional, não, é uma câmera que tá registrando um acontecimento diante dela e esse acontecimento é a performance do ator. E quando eu digo performance, eu digo num sentido bem amplo que é essa dificuldade de você separar o personagem daquilo que você vai identificar como presença. Não é uma representação apenas, é uma apresentação de si que vai se constituindo e vai se reinventando.Na Belair você tem a presença do ator que perambula, que gesticula, que grita, que fala, que vive diferentes estados e modos de estar ali e numa situação de rua, ao qual tudo tá contaminando. Não existe um processo de demarcação como "aqui" está o espaço da cena, "aqui" está uma delimitação que vai deixar clara a fronteira entre a representação e o mundo. O espaço invisível é contaminado por muita coisa. Será preciso incorporar diferentes métodos de trabalho conforme a situação. Ora distanciamento, ora é a explosão histérica se você quiser; mas você tem a maneira pela qual o "acting out", que é exatamente essa questão do cinema do corpo e trazer a superfície tudo.

[27] XAVIER, Ismail. Helena Ignez- Ocupação Rogério Sganzerla, Itaú Cultural,2010. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=T1HbDGpH19E> Acesso 27/08/ 2014.

Em sua fala, Ismail Xavier traz o termo *acting out*, e nos dá pistas para compreender melhor como se deu o processo de criação dos personagens na *Belair.* A respeito do *acting out*, encontramos algumas definições na literatura psicanalítica. Segundo Laplanche e Pontalis[28] (2001), genericamente, o termo *acting out* vem sendo utilizado em psicanálise para ações que apresentam caráter impulsivo, isolável em relação à conduta usual, que toma, muitas vezes, uma forma auto ou heteroagressiva. No idioma francês, existe a expressão "Passagem ao ato" (*passage à l'acte*), utilizada como equivalente ao acting out; sugere a ideia de que o sujeito faz uma passagem - da representação, de uma tendência, ao ato nu e cru. O termo atuação, situado em verbete diverso de acting out, é definido como um ato em que o sujeito "atua" uma pulsão, fantasia ou desejo, vivendo-os no presente com sentimento de atualidade e desconhecendo sua natureza repetitiva.

Como Ismail Xavier nos aponta, através desse método de improviso, pulsão, atuação e construção operam em conjunto e ao mesmo tempo; o que pode ter facilitado o surgimento de personagens mais intuitivas, espontâneas e fora do padrão como as que deram um importante capital criativo no modo de interpretação e representação da mulher no Cinema Marginal.

Neste processo marcado pela ausência de fronteiras, o livre trânsito do ator possibilita uma performance onde o "corpo" é o grande acontecimento; Helena Ignez dispôs de seu corpo como um corpo político a serviço da anarquia. As personagens da *Belair* que ela interpretou, Sonia Silk - A Fera Oxigenada de *Copacabana Mon Amour* de 1970 e América de *Sem essa Aranha* de 1971, promovem um rompimento radical com a norma e o realismo no que tange o universo da encenação/atuação no cinema brasileiro. A forma de realização dos filmes torna-se fundamental para que ocorram rupturas no modo de representar. Ao propor outra forma de registrar a cena, Rogério Sganzerla cria um espaço de maior liberdade para o ator e que permite que o acontecimento/performance se modifique, se altere, se construa e desconstrua no exato momento em que é registrado. É dentro deste espaço, que ocorre sempre no presente, que surge a possibilidade de alteração nos modos de representação, onde

[28] LAPLANCHE E PONTALIS (2011) apud GARZON Francisco; BERLINCK, Manoel Tosta. Acting out e passagem ao ato: a história do ato no corpo, p.2, V Congresso de Psicopatologia Fundamentação-AUPPF,2012

se torna possível romper a reprodução de modelos hegemônicos a partir da interferência do ator/autor.

Ao romper com a repetibilidade da forma de representar, nos deparamos com a força do "ato performativo". Para compreender esta força, é necessário adentrarmo-nos ao campo da linguagem. Segundo J.A. Austin (1998), a linguagem não se limita a proposições que simplesmente descrevem uma ação, uma situação ou um estado de coisas. Algumas proposições não são apenas descritivas mas fazem com que alguma coisa aconteça. Ao serem pronunciadas, essas proposições fazem com que algo se efetive, se realize. A estas proposições, Austin chama de "performativas". São exemplos: "Declaro estado de guerra. Eu vos declaro marido e mulher. (AUSTIN apud SILVA, 2007, p.93)

Segundo Austin (1998), no universo da comunicação, muitas sentenças descritivas acabam funcionando como performativas, como: Maria tem dificuldade de raciocinar. Embora descritiva, em um sentido mais amplo, pode funcionar como performativa na medida em que sua repetição produz o fato, pois, a receptora da informação internaliza a sentença, que pela repetição a leva a acreditar que realmente tem dificuldade de raciocinar. Em termos de produção de Identidade, é sobretudo pela possibilidade de repetição que vem a força que um ato linguístico desse tipo tem no processo de produção de identidade. (AUSTIN apud SILVA, 2007, p.94)

Analisando o conceito de "performatividade/performance", numa perspectiva mais ampla, para a filósofa e estudiosa de gênero Judith Butler (1999), a mesma repetibilidade que garante eficácia dos atos performativos e que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas. A repetição pode ser interrompida, pode ser questionada e contestada. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes. (BUTLER apud SILVA, 2007, p.95)

É a partir desta possibilidade de se romper com a repetição de um modelo, que iremos analisar a atriz Helena Ignez. Através da análise de sua trajetória e personagens marginais será possível identificar alguns pontos de rasura com a visão

colonizadora do ser mulher e que pode ter refletido diretamente nas construções de suas personagens no Cinema Marginal Brasileiro.

O Cinema Marginal Brasileiro possibilitou o surgimento de nuances variadas de mulheres em seus filmes. Mulheres histéricas, sensuais, religiosas, mães, amantes, bissexuais, prostitutas, casadas, miseráveis, drogadas, brancas, negras, perdidas, ousadas, neuróticas, uma grande diversidade de identidades femininas que são representadas por diversas atrizes.

A presença da mulher no Cinema Marginal torna-se mais individualizada. As personagens femininas aparecem com maior frequência e possuem mais espaço para fala; o que possibilita maior expressão de seus pensamentos. Algumas atrizes participaram ativamente do movimento, destas, algumas vinham do Cinema Novo como Helena Ignez, Norma Benguel e Maria Gladys e traziam um diferencial em suas interpretações. Abaixo, listamos as principais atrizes que se destacaram no Cinema Marginal, organizadas por filmes:

***O Bandido da Luz Vermelha.*** Dir. Rogério Sganzerla (1968): Helena Ignez, Sônia Braga, Lola Brah, Mirian Mehler.
***A Mulher de Todos***. Dir. Rogério Sganzerla (1969): Helena Ignez, Telma Reston.
***O Anjo Nasceu***. Dir. Júlio Bressane (1969): Norma Benguel, Maria Gladys.
***Matou a família e foi ao cinema.*** Dir. Júlio Bressane (1969): Renata Sorrah.
***Copacabana Mon Amour.*** Dir. Rogério Sganzerla (1970): Helena Ignez, Lilian Lemmertz, Fernanda Montenegro.
***A Família do Barulho.*** Dir. Júlio Bressane (1970): Helena Ignez, Maria Gladys.
***Barão Olavo, o Horrível.*** Dir. Júlio Bressane (1970): Helena Ignez, Lilian Lemmertz.
***Cuidado Madame.*** Dir. Júlio Bressane (1970): Helena Ignez, Maria Gladys, Renata Sorrah.
***Carnaval de Lama.*** Dir. Rogério Sganzerla (1970): Helena Ignez, Suzana de Moraes.
***Os Monstros de Babaloo.*** Dir. Elyseu Visconti (1970): Helena Ignez, Wilza Carla, Zezé Macedo, Betty Faria, Suzana de Moraes, Tania Scher.
***Perdidos e Malditos.*** Dir. Geraldo Veloso (1970): Dina Sfat, Maria Esmeralda.

***Sem essa Aranha.*** Dir. Rogério Sganzerla (1971): Helena Ignez, Maria Gladys, Aparecida.

***Um Homem e sua jaula***. Dir. Fernando Coni Campos (1972): Helena Ignez.

Podemos notar que existia um núcleo de atrizes dispostas a atuarem em produções independentes e não-comerciais. Estes filmes, distanciam-se bastante do cinema clássico hollywoodiano em estrutura, narrativa e estética e tornavam-se atrativos para algumas atrizes pois possibilitavam uma aproximação e parceria com diretores e demais profissionais talentosos. Com narrativas experimentais, os filmes possibilitaram uma abertura para que atrizes interpretassem e experimentassem outros perfis de mulher no cinema. Algumas atrizes deste período desenvolveram carreira artística posteriormente na televisão. De todas as atrizes da geração do Cinema Marginal, a que atuou em mais filmes e que talvez tenha obtido maior sucesso ao explorar a "performance" e o *acting out* como linguagem de encenação, foi Helena Ignez.

## 2.3 Helena Ignez

> "Não é por acaso, não é por capricho que uma mulher se chame ao mesmo tempo, Helena e Ignez. Há um apelo e repito um apelo obsessivo e mortal em cada um desses nomes, temos Helena que foi amada por um povo e temos

> Ignez que foi amada por um homem. É o caso de perguntar se a artista da capa é uma ou outra, ou se é uma terceira. Eu sei que Helena Ignez é contemporânea, sorri muito, sorri demais. De vez em quando a gente tem vontade de pedir-lhe: - Para de sorrir? Mas na mulher jovem e bonita o sorriso é falso e intrancendente como um beijo, talvez exista por trás da sua graça leve e frívola uma alma profunda, assim a artista da capa leva na carne e na alma dois nomes tristes como um presságio, como um destino" Nelson Rodrigues[29]

Neste capítulo abordaremos a trajetória da atriz Helena Ignez, a partir de uma série de relatos e referências sobre ela. Para trilhar este percurso investigativo, contamos com três principais fontes de informação de grande importância. A tese de Linda Rubim, com uma entrevista concedida por Helena Ignez á autora além de trazer dados necessários sobre a vida da atriz e o período em que conviveu com Glauber Rocha; uma entrevista concedida por Rogério Sganzerla e Helena Ignez ao jornal *O Pasquim* edição nº33 de 1970, que traz informações importantes sobre o casal assim como sobre o contexto histórico da época e, uma entrevista concedida por Helena Ignez para esta pesquisa onde emite seu parecer atualizado acerca de sua fase Cinema Novo /Cinema Marginal.

Também são utilizadas entrevistas escritas e transcrição de entrevistas em audiovisual com a atriz, cineastas e intelectuais que conviveram com Helena Ignez; além de cartazes, fotografias, filmes, críticas e bibliografia que foram consultadas para que fosse possível acompanhar sua trajetória, e o entrecruzamento da vida profissional e da vida pessoal.

Somadas, estas fontes contribuem para que se possa traçar um perfil mais completo da atriz levando em consideração também a fala de seus companheiros. Estes relatos nos ajudam a fundamentar os dados acerca da construção das personagens, mas levando em consideração que a fala dos autores não é o único caminho a orientar a análise. Sobre este assunto, Linda Rubim aponta em sua tese que:

> O autor não é o monarca absoluto das suas criações, nem mesmo seu intérprete privilegiado. Portanto, a fala do autor não pode ser legitimada como a única via que orienta a compreensão da sua obra. Há certa porosidade nessa autoridade, pontos de fuga que liberam os personagens do

[29] RODRIGUES,Nelson. Revista Roteiro do Rio, de 22 a 28 de março, ano I

> encarceramento autoral e os incitam a um certo estado de liberdade, permitindo a eles um grau de rebelião, de discordância e até de traição das intenções conscientes do autor. Ainda que os personagens tenham seus autores, eles são resultantes de múltiplas intervenções e atuações, inclusive da participação dos atores que lhes dão corpo. (RUBIM, 2006, p. 199)

Que fatores levaram a atriz a se consagrar como musa dos dois principais movimentos cinematográficos brasileiros? O que diferencia as personagens de Helena Ignez das outras personagens existentes na cinematografia nacional?

Nascia em Salvador em 1939, uma atriz entre espíritos, inundada de espíritos[30] como ela mesma diz no filme Helena Zero do diretor Joel Pizzini. Quando criança, o seu grande divertimento era a dança. Sua mãe achava que ela seria pianista pois Helena Ignez chegou a dar um concerto. No filme, Helena conta que a arte entrou na sua vida pelo piano e pelo violino e que a consciência do corpo veio com o teatro.

No final da década de 50, Helena Ignez era uma jovem de classe média alta de Salvador, considerada uma mulher avançada para a sua época. Nascida em uma família não conservadora, Helena cresceu no Bairro dos Barris, vizinha de futuros jovens artistas como Glauber Rocha e Tom Zé, o que acabou influenciando sua formação artística. Estudou em um colégio católico e teve uma formação como a maioria das mulheres de sua época. Embora tivesse liberdade na sua família, existia a expectativa de que se casasse e tivesse filhos. Helena Ignez fala sobre sua origem em depoimento para a tese de Linda Rubim:

> Meu bisavô construiu o elevador Lacerda. (Meus avós) viveram muito tempo na Europa. Minha mãe falava francês e como toda moça de boa família tocava piano. Uma tia minha, de quem herdei o nome, como tinha morado na Inglaterra grande parte da sua vida, passeava de bonde por aqui à noite. Era uma família de mulheres matriarcas, independentes, professoras, trabalhavam, viviam suas vidas. Todas eram bem livres (RUBIM, 2006, cap.2 p.83).

Embora viesse de uma família mais liberal, sua mãe preocupava-se com seu comportamento. Quando chegava tarde em casa a mãe imaginava que não seria fácil para Helena Ignez encontrar um marido; anseio que Helena desconstrói ao afirmar na

[30] PIZZINI,Joel. Helena Zero, 2005. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zrBbRm3qUXg > Acesso em 13/07/ 2014.

tese de Linda Rubim: “Eu nunca liguei porque sempre desejei casar com um homem inteligente. Sempre acreditei que casando com um homem inteligente ele não ia ligar para aquilo”[31].É importante ressaltar que, embora seja uma fala segura, não deixa de atender ao anseio da expectativa por um casamento.

## 1- Glaubelena

Helena Ignez demonstra desde jovem que é dotada de uma personalidade forte e decidida. Aos 17 anos, ingressa na Faculdade de Direito da UFBA onde começa a namorar com Glauber Rocha, na época seu colega de faculdade.

> Quando a gente se viu pela primeira vez, os nossos olhos se trocaram, se olharam com uma distância do auditório da Faculdade de Direito entre nós (...) Eu estava entrando e ele no palco. Era muito, era um sorriso. A gente riu foi de humor, foi de alegria. Foi um contato através da alegria e da inteligência. A gente riu das mesmas coisas. Eu me lembro perfeitamente. Aquele olhar que ri de uma situação que os dois estão na mesma sintonia[32]

O encontro entre Helena Ignez e Glauber Rocha, daria origem a “Glaubelena”, um casal cheio de contrastes e ao mesmo tempo muito interessante. Segundo a atriz, as diferenças eram muitas, algumas ela considera até engraçado como o hábito de Glauber Rocha de vestir-se de forma nada convencional. Glauber misturava peças de roupa esportivas de moletom com sandálias e coletes de couro.

Segundo consta na tese de Linda Rubim, as diferenças entre os círculos de amizade de cada um, também levava Helena a ser considerada uma figura “estranha, dondoca” entre os amigos de Glauber Rocha. Por mais entrosamento que houvesse no ambiente de ambos, não havia um total sentimento de pertença. Apesar das diferenças, segundo a atriz, havia uma profunda identificação e desejo de produzir.

Embora as produções cinematográficas estivessem concentradas no eixo Rio - São Paulo, em 1959, em uma Bahia que passava por um tardio processo de modernização, Helena Ignez estreava em seu primeiro filme como atriz, o curta-metragem *O Pátio*. Era o primeiro filme de Glauber Rocha e o primeiro trabalho de

[31] IGNEZ,Helena apud RUBIM, 2006, cap.2 p.83 [32] IGNEZ,Helena apud RUBIM, 2006, cap.2 p.83
[32] IGNEZ,Helena apud RUBIM, 2006, cap.2 p.83 [32] IGNEZ,Helena apud RUBIM, 2006, cap.2 p.83

atriz de Helena Ignez no cinema. O filme possui uma narrativa não-linear, fragmentada e que apresenta dois personagens: uma mulher (Helena Ignez) e um homem jovem. O cenário mistura a fluidez da natureza e a rigidez das formas geométricas como o quadrado.

De acordo com o relato de Glauber Rocha, *O Pátio* era uma grande metáfora estrelada por sua musa, Glauber:

> Da Luz à Ação, uma história de amor em jardins, praças e becos (...). Em Pátio eu projetado em Solon, trepava metaforicamente com Helena (...) sublimava diante da câmera minhas trepadas (...) eu possuía a mulher mais desejada da Bahia era nossa Brigite. Nossa Marylin". (ROCHA, Glauber apud RUBIM, Linda, 2006, cap.2 ,p.82)

Glauber Rocha projetava em Helena Ignez a força e beleza das grandes estrelas do cinema. Era um desejo onírico; existia uma adoração e ao mesmo tempo o desejo de contenção de tanta sensualidade. O discurso de Glauber Rocha é de afirmar sua masculinidade pela via do intelecto e sua fala indica um sentimento de posse sobre Helena Ignez. Ao compará-la aos ícones máximos da beleza mundial, Glauber Rocha também elevava Helena Ignez ao posto de grande musa. Helena Ignez diz que além de atuar, também foi uma pequena investidora do filme ao doar para Glauber Rocha um par de brincos de jade que havia recebido em um concurso de beleza.

De amigos e cúmplices Glauber Rocha e Helena Ignez tornaram-se marido e mulher. Para Linda Rubim, ao aproximar os textos em que Glauber Rocha escreveu registrando o seu casamento, ela nota que ele demonstra que se investe para o evento com o mesmo entusiasmo daqueles que protagonizam um conto de fadas: "all Bahia hit na política, na economia, nas artes, nas religiões esti-veram patrocinando (...) o casamento do gênio Glauber com a bela Helena gerava a nova Bahia (...) o Santo Guerreiro com a princesa na garupa (...) o casamento mais barroco e contraditório do Brasil". (ROCHA, Glauber apud RUBIM, Linda,2006, cap.2, p.82)

Tendo como padrinho de casamento Jorge Amado, o jovem casal fazia parte da elite intelectual baiana. Helena Ignez e Glauber Rocha circulavam por diversos ambientes, isto lhes proporcionavam encontros memoráveis como a vez em que

foram a um candomblé em Salvador, a convite de Jorge Amado e na companhia do casal de filósofos franceses Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir.

Em entrevista para esta pesquisa, Helena Ignez conta que na ocasião tinha por volta de 18,19 anos e teve a impressão de que a filósofa era uma velha senhora, uma mulher europeia em todo o seu rigor. Para Helena Ignez, recém casada, era estranho ver o casal de filósofos, maduros, vivendo uma relação conjugal tão longínqua. Em seu relato, a atriz diz que era uma imagem que de certa forma a aterrorizava, pois a questão da velhice sempre lhe afligiu. Naquela época, a existência da mulher era bastante limitada. A beleza da juventude era o auge da mulher, que por volta dos 18 anos deveria estar casada e com filhos. Segundo Helena Ignez era um pensamento curto, não existiam perspectivas para uma mulher naquela época além do casamento mas, embora não conseguisse visualizar uma possibilidade de futuro diferente, a ideia de permanecer casada por 40 anos era algo que a afligia. Não se imaginava casada para sempre com a mesma pessoa. Para a sociedade da época não era normal para uma jovem supostamente apaixonada e recém-casada ter este tipo de questionamento acerca do casamento, o que causava diversas angústias em Helena.

Helena Ignez a esta altura, abandonara o curso de Direito e havia entrado na Escola de Teatro da UFBA. Na Escola de Teatro, Helena Ignez descobriu o dramaturgo Bertold Brecht[33] que se tornou uma grande influência em seu trabalho ao longo de sua carreira. Também teve a possibilidade de estudar e trabalhar com artistas e profissionais como Martim Gonçalves[34], o maestro alemão Koellheutter[35] e com a dançarina polonesa Yanka Rudska[36] que revolucionou a Escola de Dança da UFBA na época, entre outros que deram a Helena Ignez uma ampla bagagem de técnicas e conceitos.

---

[33] Bertold Brecht foi um importante dramaturgo, poeta e encenador alemão do séc. XX. Ao final dos anos 20 torna-se marxista e desenvolve o seu "teatro épico".

[34]Martim Golçalves foi um cenógrafo e diretor teatral brasileiro responsável pela organização e direção da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia ainda em sua fundação, tendo sido responsável por um ensino de excelência e vanguarda nesta escola.

[35] Hans-Joachim Koellreuter foi um compositor, professor e musicólogo brasileiro de origem alemã.Mudou-se para o Brasil em 1937 e tornou-se um dos nomes mais influentes na vida no país. Fundou a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, em Salvador (1954).

[36] Yanka Rudzka foi uma bailarina polonesa, influenciada pelo expressionismo alemão e foi peça fundamental na criação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em 1956.

A atriz considera fatídico não ter realizado um longa-metragem com Glauber Rocha; apesar de ter tido duas oportunidades isso não aconteceria. A primeira em Barravento[37] e a segunda em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*[38].

Em 1963 o casamento de Helena Ignez e Glauber Rocha chega ao fim. Um escândalo chegara aos ouvidos da tradicional sociedade baiana, que trouxe a traição de Helena Ignez à tona. O casal sofreu grande exposição e a separação culminou com a perda da guarda da filha para a família de Glauber Rocha. Helena Ignez[39] diz:

> Eu saí a noite com um namorado e deixei a menina com a babá,foi nesse momento que tiraram ela de mim. Eu cheguei e a menina não estava. A família de Glauber foi e tirou ela, um roubo medieval mesmo. Disseram que eu tinha abandonado minha filha. Este episódio é uma marca na minha vida que eu jamais poderei esquecer apesar de já ter uma bisneta dessa geração da Paloma, é algo que me marcou permanentemente pela vida.

Para Helena Ignez, esta situação vivida por ela, é também um reflexo do que era ser mulher na Bahia conservadora da década de 60. Segundo Helena, não era fácil ser uma mulher questionadora; haviam poucas mulheres dispostas a enfrentar o conservadorismo, naquela época. Helena dividia seus anseios com algumas poucas amigas como Maria Muniz e Lia Robatto. Suas companhias eram na maioria homens heterossexuais e gays, que lhe davam apoio e também certo conforto pela possibilidade de vivenciar a liberdade na companhia destes amigos.

Ao ser indagada[40] sobre suas memórias da cidade de Salvador, Helena Ignez relata certo desconforto no que tange a existência da mulher na cidade naquele tempo. Uma de suas lembranças, de quando criança, por volta de 10, 12 anos, foi seu primeiro contato com a violência de gênero em Salvador.

---

[37] O fato de ser um papel que havia sido destinado para outra atriz, que também era namorada do primeiro diretor do filme, o que tornou a situação moralmente desconfortável para Helena Ignez, assim como para o próprio Glauber Rocha, que também concluiu que não seria visto com bons olhos. A segunda razão, foi porque Helena engravidou de sua filha Paloma logo em seguida.

[38] Em um processo intense de produção e maternidade, iniciou sua preparação para fazer o próximo filme de Glauber Rocha, a 'Ira dos deuses', que posteriormente ganhou o título de 'Deus e o Diabo na Terra do Sol', onde faria o papel de 'Dadá'; papel que vinha trabalhando no roteiro inclusive, porém isso não se concretizou e o papel acabou ficando com a atriz Sonia dos Humildes.

[39] IGNEZ, Helena em depoimento à autora em 2015.

[40] IGNEZ, Helena em depoimento à autora em 2015.

Helena Ignez ia para o casamento de sua irmã e no bonde, um homem lia jornal, porém ao perceber a presença da menina, começou a se masturbar mostrando-lhe o pênis. A lembrança deste episódio, também lhe trouxe à memória de várias vezes que estava na praia em Salvador e se deparava com sujeitos se masturbando. Para Helena Ignez, são situações marcantes em sua vida pela violência simbólica e por se sentir impotente, oprimida e ameaçada pelo fato de ser mulher. Atualmente, Helena Ignez, considera ter sido muito violentada pela cidade de Salvador.

Durante a juventude, fora do círculo de amizade, as coisas eram mais difíceis pois a sociedade limitava a mulher. A instituição casamento era fundamental. Segundo Helena Ignez tudo podia acontecer, mas em paralelo com o casamento, que era a principal via de existência da mulher.

No início dos anos 60, Helena Ignez parte para o Rio de Janeiro, onde acompanha de perto o desenvolvimento do Cinema Novo, assim como o golpe militar de 1964. A atriz trazia consigo a bagagem de sua vivência com Glauber Rocha, e sua participação no *O Pátio*; o que a legitimava no meio artístico e intelectual. A ida de Helena para o Rio de Janeiro lhe rendeu alguns convites para atuar. Uma das relações afetivas que marcou o período de Helena Ignez no Rio de Janeiro, foi a união com o também cineasta Júlio Bressane. Em entrevista para o jornal *O Pasquim*, Helena Ignez diz: " Depois conheci Julhinho, me casei, fiquei três anos casada com ele. Depois eu vi que seria maravilhoso a gente continuar junto, mas não dava pé. Aí me separei. Profissionalmente fiz uma série de filmes. Atravessei todo movimento do Cinema Novo".

Questionada na mesma entrevista sobre o motivo que a levou terminar com Júlio Bressane, Helena Ignez diz que cansou do "esquema". Ao ser indagada por Tarso de Castro sobre o que seria esse "esquema", Helena Ignez demonstra insatisfação com o modelo de casamento, que para ela era um modelo falido.

Helena Ignez atuou nos filmes brevemente analisados no sub-capítulo acerca do Cinema Novo. Sendo eles: *A Grande Feira* de Roberto Pires (1961), *Assalto ao trem pagador* de Roberto Farias (1962) e *O Padre e a moça,* adaptação de Joaquim Pedro de Andrade (1965). Com este filme, Helena Ignez ganhou o prêmio de melhor

atriz no Festival de Brasília de 1965 por sua interpretação da personagem Mariana, bastante diferente de suas outras atuações. A personagem, aproxima-se de uma representação naturalista, de gestos contidos e com grande carga dramática, um tipo de representação que Helena Ignez ainda não havia feito no cinema.

Helena Ignez relata que filmar *O Padre e a Moça* não foi uma experiência agradável. Segundo a atriz, a equipe era quase totalmente formada por homens. O clima tornou-se hostil pois existia ciúmes por parte da equipe, o que deixou o clima muito desagradável, dificultando a realização do trabalho.

Questionada se sua personagem Mariana tinha alguma autonomia, Helena Ignez responde que Joaquim Pedro de Andrade é um diretor que tira a autonomia do ator. Segundo a atriz: "Ele me pediu para ir na direção contrária das minhas outras personagens, contra mim mesma[41]."

Quando ainda estava no Rio de Janeiro, recebeu um convite do diretor Rogério Sganzerla para ir a São Paulo filmar *O Bandido da Luz Vermelha*.

## TAKE 2- A Fome e o Desejo de Comer

Helena Ignez ao ser convidada para interpretar a prostituta Janete Jane no filme *O Bandido da Luz Vermelha*, inicia uma viagem a representação das suas personagens marginais, assim como uma longa viagem sentimental e existencial.

Janete Jane é uma mulher irreverente e que fala o que pensa. Não está presa a determinados códigos sociais e não se intimida diante do machismo. A performance da atriz lhe rendeu certo destaque por sua interpretação. Sobre o *Bandido da Luz Vermelha* Helena Ignez diz:

> Eu tinha acabado de chegar em São Paulo e tinha visto duas sequências de "O Bandido da Luz Vermelha" antes de começar a fazê-lo, e foi muito interessante. O Sérgio Mamberti disse: - Você precisa ver o copião que vai passar hoje à tarde; esse menino é um Orson Welles. Aí, eu vi exatamente as sequências que eu estava fazendo[42]

[41] IGNEZ, Helena em depoimento à autora em 2015.
[42] IGNEZ, Helena em depoimento à autora em 2015.

Helena Ignez acreditou que era hora de dar um salto na atividade que escolhera, na formação de atriz e também dentro do que foi o seu companheirismo com Glauber Rocha. Era a oportunidade de dar um salto brechtiano e fazer uma atuação que fosse também reflexiva, ensaísta e que não pertencesse somente à ficção como diz Helena Ignez em depoimento à autora. O fato é que Helena Ignez e Rogério Sganzerla começaram a namorar logo no inîcio das filmagens. Assim começou uma parceria que Helena descreve como “a fome e o desejo de comer”[43].

*O Bandido da Luz Vermelha* (1968), um clássico do Cinema Marginal e Nacional, é considerado de gênero policial. O filme foi inspirado no caso real de João Acácio, ele era conhecido por usar uma lanterna vermelha e praticou diversos assaltos e assassinatos em São Paulo. Tendo como inspiração este caso policial, o diretor Rogério Sganzerla cria uma ficção, onde transpõe para a Boca do Lixo o universo político do Brasil da época, tendo como o condutor do personagem o ator Paulo Vilaça.

Rogério Sganzerla declarava publicamente inspirar-se nas chanchadas, nas histórias em quadrinhos, em Orson Welles; também utilizou a metalinguagem como recurso criativo para conceber um filme original e moderno. A primeira crítica do filme foi feita por Jairo Ferreira, que considerou o filme um dos mais modernos do cinema brasileiro mas, para Ferreira, o melhor crítico de *O Bandido da Luz Vermelha* foi o próprio Rogério Sganzerla:

> Meu filme é um far-west sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros, pois para mim não existe separação de gênero. Então fiz um filme- soma; um far-west mas também musical, documentário; policial, comédia, ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica.Resumindo, do documentário, a sinceridade (Rosselini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennet, Keaton); do western, a simplificação brutal da narrativa (Hawks) assim como o amor pelos planos gerais e os grandes espaços (Mann). (in FERREIRA, 2000, p. 52).

*O Bandido da Luz Vermelha* é tudo isso, podendo sempre trazer elementos novos cada vez que é assistido. Cada quadro, cada unidade dramática contém toda uma construção semiótica. O próprio cineasta Rogério Sganzerla, informa que

[43] IGNEZ, Helena em depoimento à autora em 2015.

misturou tudo intencionalmente: a estética norte-americana dos filmes de faroeste, a chanchada, o policial, o mau gosto, o bolero, o expressionismo, o deboche, o strip-tease. Acima de tudo, e intensamente, o cinema. (FERREIRA, 2000, p.74)

*O Bandido da Luz Vermelha* foi um sucesso. Sobre o seu trabalho no filme, Helena Ignez reflete[44]:

> Eu tinha consciência de que alguma coisa tava acontecendo com aquele filme, desde o começo eu tive essa impressão; pela direção e aquelas possibilidades que ele me dava de alguma maneira era um rompimento mesmo, existia uma outra coisa começando, mas eu nem queria saber disso.

Mesmo entrando em cena somente após a metade do filme, a interpretação de Helena Ignez, lhe rendeu críticas positivas. Aos 23 anos, Rogério Sganzerla consagrou- se no cinema nacional, projetando também a atriz Helena Ignez, que após este filme inicia um novo ciclo artístico e produtivo ao lado do diretor como parceira profissional e esposa.

Ainda sob a atmosfera do sucesso de *O Bandido da Luz Vermelha*, Rogério Sganzerla lança *A Mulher de Todos*, que traz Helena Ignez interpretando a protagonista Angela Carne e Osso. *A Mulher de Todos* (1969), é um filme marco. Se *O Bandido da Luz Vermelha* revolucionou o cinema moderno brasileiro, *A Mulher de Todos* revolucionou a interpretação feminina no Cinema Nacional. O filme de 1969, é uma comédia anárquica, influenciado pela estética rock'n roll, pelo kitsch, pela cultura pop norte-americana e pelas histórias em quadrinhos. O filme homenageia a chanchada e tem como protagonista Angela Carne e Osso (Helena Ignez); uma versão feminina do *Bandido da Luz Vermelha*. Casada com Dr. Plirtz (Jô Soares), um fascista magnata do império das histórias em quadrinhos. Angela está à procura de amantes que a acompanhem à Ilha dos Prazeres (uma sátira ao lazer praiano do paulistano).

Angela Carne e Osso afirma ser uma mulher do século XXI. Independente, forte, livre, segura e agressiva. Seduz diversos homens, das mais diversas formas. Age com liberdade e subverte a situação convencional de flerte. Ela desempenha diversas funções consideradas do universo masculino e reivindica para si espaços e

[44] IGNEZ, Helena em depoimento à autora em 2015.

direitos no mundo dos homens. Angela Carne e Osso quer consumir homens a curto prazo.

O filme apresenta ao espectador, temas polêmicos para a época, como o lesbianismo, uso de drogas, relação interracial e a violência feminina, temas nada comuns nos filmes brasileiros da década de 60.

Naquele momento, Rogério Sganzerla e Helena Ignez assumiam-se como marido e mulher e isso teve um grande impacto no universo cinematográfico da época. Para algumas pessoas era difícil compreender que Helena Ignez que havia sido casada com Glauber Rocha, o Pai do Cinema Novo, tornara-se esposa de Rogério Sganzerla, um cineasta que propunha claramente um rompimento com o Cinema Novo.

Na edição do jornal *O Pasquim* nº33[45], uma manchete polêmica anunciava uma entrevista com o casal Helena Ignez e Rogério Sganzerla, que estariam rompendo com o Cinema Novo. Em um dos momentos da entrevista Rogério Sganzerla diz:

> Agora, eu acho que este debate aqui não deveria ser centrado no problema de ser contra ou a favor do cinema novo, mas, principalmente, por nessa oportunidade eu ter feito um filme, que, como direção, é um filme extremamente simples, mas que revela um trabalho de atriz absolutamente imprevisível e original dentro do panorama do cinema brasileiro. Eu quero dizer que A Mulher de Todos é um filme que revela, sem dúvida nenhuma, sem falsa modéstia, o maior trabalho de atriz do cinema brasileiro. Eu queria que vocês vissem o filme pra poder sentir, realmente, o trabalho de Helena Ignez.

A fala de Rogério Sganzerla é uma novidade para a época. Não era comum uma fala de um marido sobre o trabalho da esposa, menos comum ainda quando nesta fala existe uma sobreposição do trabalho da mulher sobre o do homem e ainda o da atriz sobre o do diretor. Rogério Sganzerla demonstra segurança e maturidade ao romper com a normalidade machista e reconhecer e valorizar o trabalho original da atriz, que é também sua esposa. Questionado na entrevista por Millôr Fernandes se

[45] SGANZERLA, Rogério. O Pasquim, no 33, Rio de Janeiro, 05 de fevereiro de 1970.

estaria recuperando Helena Ignez, uma vez que ela era do Cinema Novo, a resposta de Rogério Sganzerla é enfática:

> Não. Eu acho que a Helena Inês sempre foi uma força original e criativa. Mesmo quando ela fez cinema novo teve ótimos momentos como, por exemplo, no de do Padre e a Moça, no próprio Assalto ao Trem Pagador, onde ela faz uma vamp de filme mexicano, eu acho que é um achado, ela se saiu muito bem.

Existe um reconhecimento do trabalho prévio da atriz, que legitima a competência de Helena. A fala de Rogério Sganzerla sobre Helena Ignez é profissional e isso reforça o lugar dela de atriz criativa. A partir da parceria com a atriz Rogério Sganzerla potencializa determinados elementos que a própria Helena Ignez traz em sua bagagem re-significando-os. Angela Carne e Osso, era o resultado de uma nova proposta de atuação. A personagem surgia com objetivos claros: romper, rasurar e inovar.

Ao ser questionada na entrevista por Millôr Fernandes se estaria sendo revelada por Rogério Sganzerla, Helena Ignez diz:

> Não, eu mudei. Eu acho que o Rogério descobriu uma outra coisa em mim. Não que descobrisse, eu sabia que tinha, mas nunca tive a oportunidade de fazer. Eu fiz um filme com o Rogério em que eu tinha uma influência incrível, 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 de fazer diabos, misérias. Como eu te digo, você tem que ver A Mulher de Todos que é uma outra coisa.

A partir de Angela Carne e Osso, suas personagens adquirem cada vez mais liberdade e distanciam-se ainda mais de uma representação realista. Existe uma evolução na concepção e representação das personagens, que rompe com padrões de beleza e comportamento, distanciando a mulher do filme, da mulher passiva do cinema clássico hollywoodiano. Um dos exemplos são as vezes que Angela Carne e Osso fala diretamente para a câmera. Ela também se distancia ao se exibir com prazer. São exemplos de atitudes e comportamentos que não são comuns nas personagens do cinema clássico de Hollywood, mas que no Cinema Marginal tornam-

se parte da estrutura de suas personagens, assim como meio para uma modificação no modo de representar a mulher.

Em *Copacabana Mon Amour*, a protagonista Sonia Silk-A Fera Oxigenada, interpretada por Helena Ignez, reflete o momento de tensão política do país. A performance, tornara-se catarse. Existe uma radicalização no modo de representar a mulher que se distancia de qualquer modelo hegemônico. O corpo torna-se centro das atenções.

O filme é rodado no Rio de Janeiro, no Morro do Vidigal, nas ruas de Copacabana e possui uma narrativa bastante fragmentada. É o primeiro filme de favela filmado em cinemascope. O filme é caótico, anárquico, revela a negritude da favela carioca, suas crenças, o sincretismo religioso, a miséria, assim como uma sociedade decadente composta de prostitutas, cafajestes e marginais.

Sônia Silk A Fera Oxigenada, é uma prostituta, favelada que sonha um dia em cantar na Rádio Nacional. Para enfrentar sua realidade miserável, bebe, se prostitui e se entrega aos prazeres nos braços de outra mulher. A mulher, representada por Sônia Silk, reúne em si diversos elementos que a torna um "outro" complexo; uma espécie de Angela Carne e Osso mais perdida e desequilibrada.

Diversos temas são propostos pelos personagens em um cenário que traz o "Lixo" como território do subdesenvolvimento e das relações subversivas. Performances próximas do surrealismo conduzem o espectador a beira de um abismo emocional. Sonia Silk está perdida. Anda sem rumo o tempo todo. É uma personagem visceral e explosiva. O "grito" é uma das características marcantes no filme, uma metáfora daquilo que precisa sair.

Bissexual, prostituta, miserável e sem esperança; em nada se assemelha a mulher estereotipada de Hollywood. *Copacabana Mon Amour* é um filme que aborda tabús como o candomblé, a homossexualidade, o sexo, incesto, tendo como protagonista uma mulher que não aceita o lugar para o qual foi destinada socialmente.

O filme não foi exibido no circuito comercial devido à censura. Atualmente uma cópia restaurada dele circula em festivais de cinema no mundo todo, inclusive foi

publicada uma crítica sobre ele no ano passado na revista francesa *Cahiers du Cinemá.*

*Sem essa Aranha*, de 1971, o último filme das análises, é o auge dos personagens marginais vividos por Helena Ignez, onde as transgressões atingem o ápice. Filmado em 16mm no Rio de Janeiro, o filme é um relato do Brasil de 1970. Pelo alto teor de experimentalismo, o filme não foi bem recebido pela crítica intelectual da época. Não houve exibição comercial devido à censura nem críticas ou divulgação nos jornais. Neste filme, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, em um processo anárquico- antropofágico, digerem, vomitam e rasuram conceitos artísticos, políticos e culturais concebendo um filme ácido, violento, subversivo e que questiona as relações de poder.

O filme traz algumas personagens femininas em destaque como "América" interpretada por Helena Ignez. Ela é esposa de Aranha, um banqueiro falido de um país fictício. América, é uma mulher que parece estar em transe permanente. Embora em alguns momentos ela tenha o poder de fala, na maior parte do tempo parece um corpo a vagar no espaço, sem rumo. Durante o período de alta produção do Cinema Marginal, Ismail Xavier[46] que acompanhou o movimento de perto, faz uma reflexão aprofundada acerca da importância do trabalho de Helena Ignez:

> Você percebe que há aspectos no trabalho da Helena que passam por Brecht. Percebe que há aspectos de recusa de um tipo de criação do personagem, de comportamento, de presença diante da câmera que tá longe do cinema clássico.E ao mesmo tempo você tem um tipo de explosão do corpo, que é o diferencial.Chamo atenção pra tendência do cinema brasileiro e eu acho que não é só o cinema, de trazer estilos e se deixar influenciar por propostas que fora do Brasil estão separadas completamente. Aqui você pode encontrar no Teatro Oficina a junção de Brecht e Artaud, teatro da crueldade e teatro épico, que acabam sendo incorporadas desde o Rei da Vela. É esta invenção, que tá dialogando com diferentes propostas que estão ali marcando o campo do teatro, das artes visuais, do cinema e não tendo esta postura de se alinhar a determinada proposta.A comparação de algumas coisas que poderiam ser vistas como incompatíveis, é algo que a gente vê no trabalho da Helena e isto é um ponto fundamental de irradiação da proposta. Não dá pra imaginar aqueles filmes todos sem a Helena ou algo que a gente

[46] XAVIER, Ismail. Helena Ignez- Ocupação Rogério Sganzerla. Itaú Cultural, 2010. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=T1HbDGpH19E> Acesso 12/01/2015

> poderia dizer equivalente, não dá. Eu acho que esse é o ponto fundamental.

Para Ismail Xavier, a bagagem brechtiana de Helena Ignez somada ao domínio corporal possibilitaram uma diversidade de métodos de performance que favoreciam a invenção. Quando falamos em bagagem brechtiana, é preciso compreender em que perspectiva Helena Ignez a emprega.

O método que Bertold Brecht propõe em seu teatro épico, requer uma reflexão acerca dos modos de representar. Temos o exemplo de duas técnicas: a "técnica de identificação" e a "técnica de distanciamento", esta última empregada por Brecht. Na primeira, a aproximação com o realismo é necessária, pois a identificação do público será com o que parece ser real, já no distanciamento reside a possibilidade da surpresa, de uma nova leitura simbólica sobre a cena, uma reflexão maior (BRECHT, 196, p.137).

O que Brecht sugere em seu método, é um deslocamento das emoções – por meio de um tipo de atuação do ator e da utilização de determinados recursos – que provoca outras e novas formas de emoção, elevando o espectador ao plano da reflexão, da análise e da crítica. (BRECHT, 1967, p.140)

Ismail Xavier identifica na atuação/interpretação de Helena Ignez a marca deste distanciamento sugerido por Brecht, assim como o uso do *acting out,* que permite um cinema do corpo, e que rompe fronteiras de linguagem. Ao levar o distanciamento de Brecht para a linguagem cinematográfica, Helena Ignez foge das normas clássicas de interpretação, que tendem a levar o espectador a uma identificação imediata. Ao aplicar a técnica de distanciamento aliada à aproximação, causa-se no espectador um estranhamento que rompe com a passividade de quem está acostumado a narrativas clássicas.

Ao dizer que "não é possível imaginar aqueles filmes todos sem a Helena Ignez", Ismail Xavier aponta para o fato de que existe uma interferência da atriz em suas personagens que a torna singular e determinante para o resultado geral obtido. É a presença da atriz que ao se manifestar, através do ato performativo pode ter inovado no modo de representar a mulher no Cinema Marginal e consequentemente brasileiro.

## III. Análises

Para realizar a análise das personagens marginais de Helena Ignez, percorremos alguns caminhos para que fosse possível criar parâmetros de referência do modelo de mulher colonizador e assim estipular alguns critérios com os quais fosse possível identificar as rupturas e inovações propostas pelas interpretações de Helena Ignez.

Como foi dito no capítulo I, a mulher da narrativa clássica norte-americana, era uma mulher que ocupava normalmente um lugar secundário. Existia um modelo de comportamento a ser seguido onde a mulher assumia uma posição passiva nas relações com os homens.

A estrela do *star system*, tinha na sua beleza o reconhecimento do seu talento. As narrativas deste cinema conduziam o olhar masculino à observação *voyeur,* o que objetificava a mulher. Na maioria dos filmes, o espaço de fala das personagens era pequeno e quando este existia, era comum que a fala fosse relativa ao universo masculino.

O figurino das atrizes do cinema clássico imprimia todo um conceito de glamour, traduzido por roupas caras e luxuosas. As atrizes tornavam-se referência de estilo e beleza com padrão universal.

Estes modelos de mulher não deixavam de ser representações de um modelo do que se esperava das mulheres reais e que era repetido no intuito de fixá-lo. Foi reproduzido no cinema brasileiro até o surgimento do Cinema Novo, que propunha uma outra representação da mulher, que a distanciava do cinema clássico norte-americano, como foi apresentado no capítulo II.

Nos interessa analisar de que maneira as personagens marginais de Helena Ignez desconstroem ou rompem com o modelo de mulher da narrativa clássica norte-americana. Quais são os elementos que as diferenciam? De que maneira as personagens marginais de Helena Ignez se relacionam com os homens nos filmes? Qual o lugar que a mulher ocupa nesses filmes? Qual o lugar que as personagens de Helena Ignez ocupam nesses filmes?

Para nos auxiliar nas análises, também utilizaremos alguns critérios norteadores inspirados nos que o Teste de Bechdel[47] propõe:

1. Existe mais de uma mulher na história.
2. Se elas conversam entre si.
3. Se elas falam de algum assunto que não seja homens.

Além dos critérios acima, também acrescentaremos algumas categorias de análise que Linda Rubim propõe em sua tese:

4-Se as mulheres têm nome.
5-Se são reconhecidas e referenciadas por esse nome na narrativa.
6-Se praticam alguma ação importante para o desenvolvimento da narrativa.

Também no interessa identificar:

7- O que diferencia as personagens marginais interpretadas por Helena Ignez das demais personagens da época?
8- Que atitudes e comportamentos inovadores essas personagens trazem?
9-Como se dão as relações de alteridade com as personagens?

Com o auxílio destes parâmetros, analisaremos as personagens propostas a fim de comprovar se de fato as interpretações de Helena Ignez no Cinema Marginal possibilitaram o surgimento de novas identidades femininas no cinema brasileiro, diferenciadas da mulher representada pelo modelo colonizador hegemônico.

## 3.1 Janete Jane - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

[47] Em outra abordagem, o Teste de Bechdel, criado pela autora Allison Bechdel, serve para medir a presença e relevância de personagens femininos em filmes. Disponível em <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/bolsistas/Projeto%20RMA.pdf > Acesso 28/02/2015

Fig.1 Janete Jane e Luz em *O Bandido da Luz Vermelha*.

Fonte: web[48]

Apresentação: Janete Jane é apresentada por uma voz em off ora do homem ora da mulher em alguns momentos do filme como: “Janete Jane, a escandalosa.” “Janete Jane: tipo perereca, mundana e mascadora, culpada de tudo, é ela, mascadora de chicletes, tipo aeromoça, 22 anos, séria, católica e de boa formação moral”.

O filme tem início com o pensamento do bandido, que revela a questão da identidade como problema central do protagonista. A primeira fala de Luz é se perguntar: “Quem sou eu?”

Em o “Bandido”, temas polêmicos como aborto, terrorismo, fome, a imprensa marrom, política, entre outras questões são abordados.

Logo no início, em 1: 03min entra em off a voz de Luz:" Minha mãe tentou me abortar só pra eu não morrer de fome".

O filme começa problematizando a ausência de uma identidade e a questão do aborto como questão social; relacionando à violência estatal que mata o indivíduo de fome mas não legaliza o aborto. Esta fala indica um dos prováveis motivos que levam Luz a ter um comportamento agressivo e cruel com as mulheres. O diretor é bastante corajoso para iniciar o filme com um assunto que até hoje, 46 anos depois, ainda é muito polêmico. Ao longo da trama, Luz comete uma sequência de crimes, ao invadir

[48] http://43.mostra.org/en/conteudo/noticias-e-eventos/764-Neste-domingo-28,-apresentacao-especial-de-ldquoO-Bandido-da-Luz-Vermelhaldquo-tera-presenca-da-atriz-Helena-Ignez

diversas casas cometendo furtos e assassinatos. A relação das personagens femininas do filme com Luz, se divide em 2 categorias: as que são violentadas ou agredidas e as que são seduzidas. Algumas mulheres são apresentadas pelos narradores como: “Arlete, ex dona de casa, ex parteira, ex vestibulanda de direito.” Mas a grande maioria das mulheres entram e saem de cena sem que se conheça seus nomes ou identidades. A ausência quase total da fala feminina é evidente nas personagens.

Em *O Bandido da Luz Vermelha* a direção é rigorosa e a interpretação de Helena Ignez deu o tom necessário para que a personagem se destacasse na trama, ainda que sua presença no filme seja curta. Janete Jane entra na trama com 50 minutos de filme corrido. Antes de sua imagem aparecer em cena ouve-se em off a voz do locutor anunciando: “Janete Jane” e a locutora completa “a escandalosa”. Nesta primeira apresentação, a voz masculina é portadora da identidade social de Janete Jane e a voz feminina é portadora da moralidade.

Em sua primeira cena, um enquadramento aberto mostra Janete Jane de corpo inteiro encostada em um carro de luxo conversível. Loira platinada, ela traja mine saia escura, um cinto largo, uma blusa justa branca, bota de cano médio branca, segurando uma bolsinha e com a maquiagem bastante carregada. Janete Jane fuma e masca chicletes. Enquanto mexe nos cabelos e se insinua para os passantes, ouve-se sua voz em off: “Há muito tempo que eu não circulo, correu um boato de que eu tava fazendo um retiro espiritual no Pico Nevado na cordilheira dos Andes, mas eu tinha ido assistir o parto da minha cunhada em Belo Horizonte, meu nome é Janete Jane”. Em contradição com a sua fala, uma cena rápida mostra Janete Jane e um homem lhe oferecendo dinheiro, o que sugere que ela seja prostituta. A cena somada a fala de Janete Jane contribui para deslegitimar o seu próprio discurso.

Ao ser apresentada na primeira cena, Janete Jane fala um pouco sobre si e diz seu nome, afirmando uma identidade. Condição que a diferencia de todas as outras personagens femininas do filme em relação a ser portadora de uma identidade afirmativa, e a contrapõe a Luz, que em sua primeira fala se pergunta: Quem sou Eu?

Janete Jane aparece em primeiro plano em um close up[49] que destaca a ação dela fumando um cigarro. Ela parece olhar para a câmera de forma indireta, fumando e soltando fumaça. A câmera enfatiza o rosto de Janete Jane; ela é a única mulher que tem sua face bastante destacada no filme. Enquanto dirige um carro conversível, Luz avista Janete Jane e para. Ela encosta-se no carro, se insinua e pergunta: "Tudo bem?" Luz responde que tudo bem graças a Deus mas logo se corrige, afirmando que Deus não existe. Tem início um diálogo corriqueiro entre os dois. Para Janete Jane, Luz se apresenta como Jorginho, um playboy que não quer mais ser dependente dos pais.

Janete Jane se dirige para o lado do motorista e assume a direção do carro. A ênfase na imagem de Janete Jane dirigindo, é uma atribuição de valor positivo, que confirma a habilidade de condução e autonomia da personagem. É ela quem conduz/direciona Jorginho/Luz.

Os dois seguem a caminho da praia. Ao parar o carro, o narrador diz: -"Luz Vermelha, qual é o seu jogo mascarado?" Luz responde que não tem jogo nenhum. A partir da intervenção do narrador, Janete Jane inicia uma série de provocações que levam Luz a refletir:

Janete Jane: "- O que você quer da vida?"

Luz: "- Da vida não quero nada, antigamente eu queria ser grande"

Janete Jane insiste: "- Grande pra que?"

Luz: "- Grande sei lá pra que, queria ser famoso ser o bacana pro bem ou pro mal, mas hoje eu sei que sou um coitado, não sou nada".

Neste ponto temos uma virada no filme. Há um deslocamento de Luz e Janete Jane para um outro espaço, distante da cidade e da Boca do Lixo. Na praia, Janete Jane provoca Luz questionando-o sobre o que ele quer da vida. Ao aprofundar o diálogo, Janete Jane revela o lado mais humano do bandido. A conversa conduz Luz a refletir: " Sozinho é ridículo a gente não pode fazer nada, meu negócio era o poder, quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha, avacalha e se esculhamba" Esta fala do bandido Luz, tornou-se um clássico do cinema brasileiro por simbolizar a

[49] *Close up* é um plano cinematográfico cujo enquadramento é muito próximo do objeto, possibilitando uma visão detalhada do mesmo.

sensação de impotência do indivíduo diante do regime militar. Janete Jane provoca essa fala no primeiro questionamento que faz para Luz.

No momento em que Janete Jane entra em cena, 5 minutos do filme são dedicados totalmente a ela e Luz. Nenhuma outra personagem feminina ocupa tanto espaço durante tanto tempo no filme. Existe um deslocamento não apenas de espaço como de tempo também. É um grande recorte dentro da trama, que transporta o espectador para a relação de Luz e Janete Jane, como uma situação à parte do restante do filme.

Em um quarto, a imagem de Janete Jane deitada na cama é refletida por um espelho. Janete Jane fala para Luz: "- Me dá o dinheiro pro doutor!"

Tem início um diálogo direto e que aborda novamente o tema do aborto, sem hipocrisia. Luz responde: "- Eu já não te dei o tutu Jane?"

Luz toca as costas dela. Enquanto ele acaricia suas costas ela diz em tom seguro: "- Se você não me der a grana pra tirar o filho, arranco agora mesmo, quis dar uma em mim, agora aguenta."

Esta fala de Janete Jane causa impacto. Ela exige dinheiro para realizar o aborto e ainda ameaça Luz. Janete Jane está consciente de sua decisão. Ela cobra de Luz que a responsabilidade da gravidez indesejada seja compartilhada e exige dele uma atitude.

O aborto é um tema recorrente no filme, que propõe um debate para além da posição conservadora. A fala de Janete Jane sobre o aborto é segura, ela deixa claro que se ele quis transar deve também se responsabilizar pelas consequências. A fala de Janete Jane contribui com a luta das mulheres no momento em que a personagem não se comporta de forma passiva e exige uma divisão de responsabilidades com o parceiro. A representação da mulher nesta cena, traduz uma realidade de milhares de mulheres no mundo, com isso, sua personagem dá voz a uma questão que ainda hoje não é abertamente discutida.

No momento seguinte Janete Jane sai de um hotel com um cliente e na sequência se encontra com o cafetão (Lucio Gatica, Mexicano). Do alto de um prédio Luz vê Janete Jane entregando um bolo de dinheiro ao cafetão. Ao chegar em casa, ela é surpreendida por Luz que a pega pelo braço e diz: "- Me da o tutú vadia"!

Ela se solta e em tom seguro afirma: “- Eu faço o que eu quero!”
Luz questiona indignado: “ -Um gigolô por cima de mim, cê pensa que eu sou trouxa!? E empurra ela na cama. Janete Jane aos gritos diz: “- Ninguém me manda!”

Janete Jane é consciente da sua condição de prostituta e por isso atende aos clientes que lhe interessam. Mesmo envolvida com Luz, ela não deixa de trabalhar, ainda que isso provoque a ira de Luz. A personagem afirma e impõe sua vontade. É reativa quando contrariada, deseja fazer apenas o que tem vontade, sua liberdade não tem preço. Luz não aceita o comportamento, nem a fala de Janete Jane e aos berros manda ela partir e não aparecer nunca mais. Janete Jane se revolta, desfere golpes contra o armário e pega as poucas roupas que tem. Em um paletó, ela encontra a chave do carro de Luz.

Em um plano geral, Janete Jane abre o porta-malas do carro de Luz. A voz do narrador novamente interfere: “- Ela afinal descobre sua verdadeira identidade.”

No porta-malas, alguns objetos, entre eles uma flâmula do Corinthians, a imagem de Nossa Senhora de Aparecida, uma mala vazia escrito EU, um outro objeto também escrito EU, além de cacarecos. O vazio da mala é o vazio existencial do Bandido e é revelado por Janete Jane.

Após denunciar o esconderijo de Luz, Janete Jane segue em um carro acompanhada por diversos homens. Eles seguem para o apartamento de Luz. A voz da narradora denuncia: “- Estouraram o apartamento do Luz, Janete Jane, ex-companheira do marginal, foi ela quem informou a polícia”. Janete Jane sai da casa de Luz gentilmente acompanhada pelo investigador Cabeção e por policiais.

No coreto de uma praça, uma mulher fala com Janete Jane. Em meio a fogos de artifício, Janete Jane escuta a mulher, mas é surpreendida por Luz que atira em seu abdômen, assassinando-a. Nas sequências seguintes, Luz é encurralado pela polícia e termina por se suicidar eletrocutado.

Rogério Sganzerla, utiliza-se de um recurso interessante para a metáfora do silenciamento. Sendo um momento de forte repressão à liberdade de expressão, uma das ações do diretor é retirar as palavras da boca dos personagens e atribuí-las à voz interior dos mesmos. Muitas vezes o que se ouve é a voz reflexiva dos personagens. Existe um critério para as vozes reflexivas; são ideias que causam um impacto maior.

Neste caso, embora seja evidente um certo silenciamento da personagem Janete Jane, não podemos afirmar que se trate de uma questão de gênero e sim, um fenômeno que ocorre também com o protagonista masculino, em uma alusão à censura e repressão.

Janete Jane, a primeira personagem analisada, é a protagonista feminina, o par romântico do bandido. É possível notar alguns elementos que permitem uma aproximação entre Janete Jane e Jenny, personagem da *Ópera dos três Vinténs* de Bertold Brecht. Assim como Janete Jane, Jenny é uma prostituta que se envolveu com um vilão no passado, e que a justiça acaba por capturá-lo e condená-lo à morte, situação que nos remete a Jane. Seria esta a inspiração de Rogério Sganzerla ao criar a personagem? Ou seria a herança brechtiana de Helena Ignez que tornou possível essa aproximação?

Janete Jane ainda ocupa pouco espaço na narrativa se comparada com as demais personagens dos outros filmes. A personagem tem pouco diálogo verbal e a sua grande força vem de sua expressão corporal. São detalhes que tornam a personagem marcante como o jeito de olhar em determinadas situações, a expressão de deboche ou sedução, evidenciada em closes.

À Janete Jane é permitido o trânsito no meio dos homens, pois ela é sobretudo um sujeito marginal, diferente das outras mulheres que aparecem em cena. A classe social é sem dúvida um fator que facilita este trânsito e até lhe garante certo respeito no mundo dos homens marginais. Como figura marginal, lhe é permitido habitar locais exclusivos de homens como salão de jogos, por exemplo.

Ela é uma mulher bonita, jovem e esperta, seduz os homens pois reconhece a fragilidade masculina. Janete Jane é decidida, liberal e ousada. Não é uma mulher submissa, ainda que lhe custe a própria vida. Ela se envolve com diversos homens na trama, situação onde leva e traz informações e o que torna a personagem uma peça chave no desenvolvimento da narrativa. Seu figurino é moderno, usa mine saia, roupa justa, maquiagem, é uma personagem sensual, não chega a ser totalmente vulgar; Janete Jane é uma personagem humanizada. É Janete Jane que provoca uma reflexão em Luz acerca de sua própria existência e identidade; o bandido se abre para as perguntas de Janete Jane e revela um pouco do seu interior, expondo sua

dimensão mais humana. É a exposição da verdade sobre Luz que desencadeia ações que culminam com o suicídio dele.

No filme não existe diálogo entre Janete Jane e outra mulher. A única cena em que poderia ocorrer um diálogo, Janete Jane é apenas ouvinte e o assunto é sobre homem; é nesta cena que a personagem morre, impossibilitando a sua interação com outra mulher.

A atuação de Helena Ignez em *O Bandido da Luz Vermelha* inaugura um tipo de atuação feminina no cinema brasileiro. A personagem ainda é bastante realista se comparada às demais personagens da análise mas já é possível notar uma atitude diferente, uma encenação corporal diferenciada que torna a presença de Janete Jane no filme algo impossível de não se perceber. Janete Jane, é a primeira personagem feminina que se destaca no pós- Cinema Novo.

## 3.2. Angela Carne e Osso - *A Mulher de Todos* (1969)

Antes mesmo de realizar a análise do filme, alguns dados interessantes na ficha técnica merecem atenção. Além de trazer uma protagonista feminina transgressora, o filme teve como Assistente de Direção Helena Solberg[50]. Uma cineasta experiente que teve como sua escola o Cinema Novo; trazia consigo o olhar da mulher cineasta e também ativista, o que certamente despertou o interesse do diretor Rogério Sganzerla.

A Seleção Musical do filme é assinada pela também cineasta Ana Carolina[51]. A cineasta, de uma geração um pouco mais jovem que a de Helena Solberg, já havia

[50] Helena Solberg nasceu em São Paulo na década de 1940 e se mudou para o Rio de Janeiro ainda criança. Filha de pai norueguês e mãe brasileira, Helena entrou para o curso de Línguas Neolatinas na Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 1958. Na faculdade iniciou o contato com o Cinema Novo através da amizade com Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Nelson Pompéia, Celso Guimarães, entre outros. Estreou a carreira de cineasta em 1966 com o curta-metragem documental *A entrevista.* Na década de 70 passou a residir nos Estados Unidos onde viveu por cerca de 32 anos.

[51] Ana Carolina Teixeira Soares (São Paulo, SP, 1945). Formou-se em Medicina, em 1964, pela Universidade de São Paulo. Entre 1966 e 1968, toca percussão em um grupo de música renascentista, o Musikantiga. Inicia a faculdade de ciências sociais em 1967, que abandona pela Escola Superior de

dirigido alguns curta-metragens, onde também explorava diversas linguagens e estéticas. Em *A Mulher de Todos* faz uma seleção musical moderna e sensível.

A presença destas mulheres na produção do filme, indica que além da visão masculina do diretor, existem olhares femininos e que interferem diretamente sobre a construção da narrativa. A multiplicidade de olhares femininos, incluindo o de Helena Ignez podem ter sido fundamentais para construir um filme que traz a mulher como protagonista e propõe uma perspectiva inovadora no cinema nacional. Esta presença feminina na produção é coerente com as teorias feministas do cinema, como apontam Ann Kaplan e Teresa de Lauretis, sobre a necessidade de mulheres nas produções fílmicas para que se produzam novos olhares sobre este gênero.

Em *A Mulher de Todos*, a personagem é a protagonista absoluta. Angela Carne e Osso é uma versão feminina do Bandido, o que promove uma igualdade de lugares de representação, além de ocupar um espaço muito maior no filme que o da personagem Janete Jane, sua antecessora no *O Bandido da Luz Vermelha*. Este avanço em relação a presença e protagonismo da mulher aponta novas direções de olhares.

A trama do filme é construída a partir das aventuras sexuais e amorosas da protagonista, e reforça a presença de Angela em cena através de closes em seu rosto e outras partes do corpo. Angela Carne e Osso também é a condutora dos diálogos e da maioria das ações que ocorrem ao longo do filme.

Após romper com seu último caso, Angela Carne e Osso (Helena Ignez) decide passar o fim de semana na exótica Ilha dos Prazeres. Desconfiado da infidelidade da esposa, Doktor Plirtz (Jô Soares) contrata o detetive Polenguinho para segui-la, o que indica que embora se considere uma mulher livre, a personagem está sob uma liberdade vigiada. Na trama, o contraponto à libertária Angela Carne e Osso, é Plirtz, seu marido.Ele é um magnata fascista e colecionador de pessoas, trata-as como se fossem objetos e Angela Carne e Osso é um deles. Embora ele suspeite da

---

Cinema da Faculdade São Luiz.Nesse mesmo ano, faz continuidade para o filme *As Amorosas* , realiza o curta *A Feira*, e prepara as filmagens para um curta-metragem sobre Sílvio Santos. Não obstante a presença temática da condição da mulher na maioria dos seus filmes, sua distintiva marca autoral é fruto de uma concepção estética muito peculiar, cuja exuberância provém de um agudo sentido crítico da sociedade brasileira, aliado a um forte teor de ousadia e transgressão. Em 1983 foi premiada no Festival de Gramado pela direção do filme *Das Tripas o Coração.*

infidelidade da esposa, ele mesmo é um infiel, vive sendo bajulado por suas funcionárias e não recusa investidas. Seu personagem é uma crítica à hipocrisia da instituição casamento e ao machismo.

Em tom de anúncio publicitário, o narrador descreve a Ilha dos Prazeres como um local onde o exercício da liberdade é pleno e tudo pode acontecer. Na Ilha, que fica no Litoral paulista, pratica-se nudismo, sexo, consome-se drogas e ouve-se rock' n roll.

Ao longo do filme as informações sobre Angela Carne e Osso são apresentadas pelo narrador, pela própria Angela Carne e Osso e através do discurso de Plirtz, seu marido. Angela Carne e Osso está presente em quase a totalidade do filme, sendo poucos e rápidos os planos em que ela não aparece.

Ainda nos créditos, em um cenário de praia deserta, Doktor Plirtz caminha na areia. Ele traja um uniforme militar escuro, que contrasta com o cenário. Doktor Plirtz entra no mar e vai em direção a um balão inflável enorme. Tal como uma criança que corre atrás da bola, ele a abraça. Uma voz masculina entra em off perguntando: "Será esse o marido nacional do século XVI ou do XXI?"

O filme traz como primeira reflexão a questão de gênero; refere-se ao marido nacional e seus valores. Este questionamento é bastante pertinente com o momento em que o filme foi realizado. As mulheres, inclusive com o auxílio da psicanálise, começavam a questionar suas existências e consequentemente o casamento.

Qual era o exemplo de marido nacional? Será que os homens estavam acompanhando a evolução das mulheres?

Durante a sua busca por companhia para acompanhá-la à Ilha dos Prazeres, Angela Carne e Osso interage com diversos homens e exerce o seu poder de sedução. Nesta análise destacaremos algumas destas relações para que seja possível compreender o lugar que Angela Carne e Osso ocupa na narrativa e como se dão as relações de alteridade com a personagem.

A primeira relação analisada é entre Angela Carne e Osso e seu amante Fábio Maia, conhecido pelo codinome de Flávio Asteca, um intelectual de esquerda que vai deixar o país, e com quem ela decide romper. No saguão de um Aeroporto, Angela Carne e Osso chuta e agride Flávio Asteca. As agressões têm início enquanto o casal

sobe uma escada rolante e prossegue ao longo do saguão. A câmera faz closes nas pernas de Angela Carne e Osso chutando Flávio Asteca. O homem defende-se mas também revida. Ela emite sons de rosnado como se fosse um animal selvagem. Entre agressões, beijam-se calorosamente. Durante toda a cena, Angela Carne e Osso fuma um charuto e por diversas vezes a ação ganha destaque através de closes em seu rosto.

Enquanto fuma questiona irritada a decisão de Flávio Asteca. Ao fundo ouve-se um tema romântico enquanto Angela pergunta: “Você me quer pra você? Angela Carne e Osso só pra você?” Ao entrar o tema romântico de fundo, a intenção da cena muda rapidamente e percebe-se o lado frágil, quase dócil de Angela Carne e Osso, que contrasta com a cena inicial do filme. A personagem se oferece com convicção para o parceiro mas ele não responde; ela se queixa que homem bacana só da trabalho. Inconformada, Angela Carne e Osso vira-se para a câmera e fala com o espectador: “Esse fim de semana vou me dedicar aos boçais, é mais fácil! “ E volta a beijar Flávio Asteca.

Quando percebe que o amante não vai mudar de ideia sobre deixar o país, Angela Carne e Osso diz para ele “que não é de ninguém”. Ao afirmar que “não é de ninguém", Angela Carne e Osso fala o que pensa e indica que não irá aguardá-lo, assim como afirma sua liberdade. A relação entre os dois sugere que existe um protagonismo da mulher na relação. Todos os gestos de carinho partem inicialmente dela, é ela quem abraça primeiro, quem puxa o parceiro para junto de si a fim de beijá-lo, é ela quem começa a agredir o homem, mas também é ela quem compra a passagem para Flávio Asteca fugir. Angela Carne e Osso conduz a relação assim como é ela quem rompe.

Mesmo após romper com Flávio Asteca, Angela decide provocá-lo. Ao encontrar Vampiro (Antonio Pitanga) no saguão do Aeroporto, Angela retira bruscamente o cigarro da boca dele para acender o seu charuto, deixando os dois homens cara a cara enquanto ela está no meio dos dois. Após acender o charuto, ela joga o cigarro inteiro do Vampiro no chão.

Nesta segunda cena, o charuto se faz presente novamente. Angela Carne e Osso é a única pessoa da cena que fuma um charuto, o homem fuma um cigarro. O

charuto é um dos elementos que Angela Carne e Osso utiliza para se adentrar e se afirmar no mundo dos homens. Por ser um símbolo de masculinidade e poder, confere autoridade para a personagem e funciona como um falo. Em termos psicanalíticos, ele simboliza o falo que Angela Carne e Osso não possui por ser "castrada[52]"; neste caso o charuto simboliza a chave que a personagem possui para ter o poder de fala e de trânsito no mundo dos homens. Ser possuidora do falo nesta situação é estar em condição de igualdade com os homens.

Após a partida de Flávio Asteca, ao sair do Aeroporto, Angela Carne e Osso encontra-se novamente com Vampiro, que está ao lado de um Jeep. Vampiro é a segunda relação de Angela Carne e Osso que merece destaque. Ela pergunta para Vampiro se está tudo bem e ele diz: "Claro, eu sou o único negro milionário do Brasil. Eu sou o maior! Você dirige!

Fig.2 Angela Carne e Osso (Helena Ignez) e Vampiro (Antonio Pitanga).

Fonte:frame retirado do filme A Mulher de Todos

Angela assume a direção do jeep e seguem fumando e conversando. Nesta sequência, o diretor traz a questão do racismo e o tabú das relações interraciais como pontos de reflexão. Primeiro vem a provocação de Angela Carne e Osso, branca e loira seduzindo o "único negro milionário do Brasil". Na verdade, Vampiro não é rico e nem o dono do jeep, portanto a fala dele é uma ironia. A fala de Vampiro traz a ironia

[52] Complexo de castração designa "o sentimento inconsciente de ameaça experimentado pela criança quando ela constata a diferença anatômica entre os sexos" (ROUDINESCO,E & PLON,M, 1998,p.104), (presença ou ausência de pênis) e se centra na fantasia de amputação do pênis. Este complexo aparece pela primeira vez no texto *Sobre as teorias sexuais infantis,* de 1908, onde Freud observa que as crianças teorizam que todas as pessoas, homens e mulheres, possuem pênis e que a diferença sexual se faz entre pessoas que possuem pênis e pessoas que foram castradas. Disponível em <http://isepol.com/laboratorio/disciplinas/laboratorio1/disc2_castracao.html>

dos personagens das chanchadas e aponta a desigualdade social a qual está submetido. A cena propõe uma reflexão, pois seria esta a única condição viável para que exista uma interação entre Angela branca e Vampiro negro? Somente o negro milionário tem esse direito? Vampiro é o único personagem negro que Angela Carne e Osso se envolve no filme, embora ela tenha diversos parceiros.

O encontro com Vampiro segue em um quarto escuro. Angela Carne e Osso dança frenéticamente e faz um strip- tease para ele. Na medida em que ela se despe, ele ri. Ela dança livremente, exercendo todo o seu poder de sedução.

Fig.3 Angela Carne e Osso e Vampiro.

Fonte: frame retirado do filme *A Mulher de Todos*

Angela abraça Vampiro por trás e conduz toda a situação. Nesta cena, em meio a atmosfera de sedução, existe um diálogo perturbador. Angela Carne e Osso convida Vampiro para acompanhá-la à Ilha dos Prazeres e empolgado, ele pergunta se é o local onde as pessoas dançam nuas. Angela Carne e Osso responde: "- Negro safado, devia voltar para a senzala!" E ri.

A fala de Angela é cruel e se compara a uma sinhá dos tempos do Brasil colônia falando com seu escravo de alcova. Embora o tom da fala dela seja irônico, existe aí um exemplo de racismo velado, pois ao se relacionar com o homem negro, Angela Carne e Osso se sente no direito de fazer uma piada racista. O comportamento dela, é similar ao de muitos brasileiros que trazem consigo o racismo enraizado desde os tempos de Brasil colônia e insistem em negar o seu racismo com a justificativa de que tem amigos ou parceiros negros.

Outra relação importante da narrativa é a que Angela vive com Armando, seu amante, um cartunista funcionário de seu marido. Com Armando, Angela vive uma relação explosiva e sado-masoquista. Dois momentos desta relação merecem ser observados. A primeira ocorre durante um encontro entre os dois, quando uma criança aparece em close fumando um cigarro, e diz “mamãe” e acena com a mão.

É importante observar que mesmo fazendo uma interpretação literal da figura da criança como sendo um filho, por ser o único momento que associa a personagem à maternidade, esta criança pode sugerir outras leituras para além do óbvio. Ela pode simbolizar um estágio evolutivo, um homem diminuído, um desejo infantilizado entre outras possíveis interpretações. Enquanto seduz Armando, a criança fuma e pede atenção, denotando uma situação de abandono. O cigarro como representante do falo simbólico, aproxima a criança do mundo dos adultos. A imagem reafirma a necessidade de possuir um falo para ter o poder de fala no mundo dominado pelos homens.

Fig.4. Filho de Angela Carne e Osso fumando.

Fonte:frame retirado do filme *A Mulher de Todos*

A imagem da criança fumando contraria o estereótipo de maternidade como fonte de segurança e bem estar dos filhos. Angela Carne e Osso vai em direção oposta ao modelo de mãe “Rainha do Lar”. O interessante é que sua identidade não está restrita ao papel materno, nem ao espaço doméstico; ser mãe não é a única identidade da personagem. Ela é uma mulher casada, infiel, e que transita com liberdade entre os espaços públicos e privados. No filme, não existem cenas de Angela Carne e Osso no seu lar ao lado dos filhos e marido; ela está sempre na rua,

ou em ambientes privados com outros homens. Na única cena que há uma interação indireta com o filho, Angela Carne e Osso fala para o amante que irá deixar as crianças com a babá; condição privilegiada que reafirma a classe social a qual pertence. Angela Carne e Osso é escandalosa, esposa, sedutora, histérica, adúltera e mãe; o que causa grande impacto mesmo sendo uma personagem de ficção.

O segundo episódio da relação entre os dois personagens e que merece destaque é quando a sós em um quarto, Angela pergunta para Armando “o que ele quer da vida”. Ela repete a mesma pergunta existencial que a personagem Janete Jane faz para o parceiro em *O Bandido da Luz Vermelha*. Não há coincidência nessa repetição de fala. Um dos elementos recorrentes nos filmes de Rogério Sganzerla é a repetição utilizada de modo exagerado, como forma de enfatizar uma ideia. Este recurso tornou- se uma marca em seus filmes e é uma clara herança do Cinema Novo de Glauber Rocha.

Fig.5 e 6 Angela Carne e Osso queima com charuto,morde Armando e lambe os lábios.

Fonte: frame retirado do filme *A Mulher de Todos*

Angela Carne e Osso segue as provocações e pergunta para Armando se ele acredita em Deus, ele responde que sim. O questionamento acerca de Deus, também é um tema presente no filme anterior, *O Bandido da Luz Vermelha*. Se em o “Bandido”, o questionamento sobre a existência de Deus é negado, em *A Mulher de Todos*, será em Armando uma inteira convicção dessa presença.

Ao ser pressionada por Armando para dizer de quem gosta mais, se é dele ou do marido, Angela inesperadamente o morde e o queima com o charuto nas costas, fazendo-o sangrar. Em close, Angela Carne e Osso parece uma vampira; com a boca

cheia de sangue ela passa a língua pelos lábios demonstrando prazer com a situação. Ao morder e queimar Armando com o charuto, Angela rompe com o padrão de uma relação convencional entre gêneros. A cena é agressiva e violenta, Angela ataca Armando, demonstrando ter um comportamento sádico e sem limites. Mesmo após o ataque violento o casal se despede como duas pessoas apaixonadas, beijando-se através de um vidro.

Enquanto despede-se de Armando, Angela Carne e Osso fala ao telefone com Plirtz e age de maneira totalmente dissimulada. Não tem pudores em dividir a atenção entre dois homens, também não demonstra medo ou culpa por trair o marido. Angela mente com tranquilidade e faz parecer verossímil a sua preocupação com o marido. Ele do outro lado da linha, pede para que ela o chame de bitolado; o que reforça a condição de boçal do personagem.

Angela Carne e Osso dita as regras de sua própria vida. Em outro momento interessante e que evidencia a autonomia da personagem, ela dirige sozinha por uma estrada. Ela usa um quepe na cabeça com os cabelos presos para dentro, veste camisa masculina de manga longa e gravata. O traje é bem masculino e nos remete a um uniforme de motorista. Se nas outras cenas em que conduz a situação ou veículo, ela fuma um charuto, nessa o elemento que facilita o seu trânsito no mundo dos homens é a roupa. Em primeiro plano vemos Angela Carne e Osso cantando Roberto Carlos: "- Daqui pra frente, você precisa acabar logo com isso, é preciso lembrar que eu existo, que eu existo!" . A relação dialógica entre a música que ela canta e o seu discurso, pode indicar a necessidade de afirmação da sua própria existência.

Na estrada um homem pede carona, ao avistá-lo, Angela Carne e Osso decide parar convidando-o a entrar no carro, o homem aceita (invertendo os papéis comumente atribuídos a homens e mulheres). Em primeiro plano, sem quepe, é possível ver seus olhos com maquiagem carregada; o que reafirma que mesmo trajada com roupas masculinas, ali existe uma mulher.

Angela olha para o rapaz e pergunta: "- Você acredita em Deus? Deus existe? Que que você faz da vida?

Temos aí a repetição e reafirmação do questionamento acerca da existência divina e terrestre. Angela Carne e Osso provoca ainda mais o rapaz e pergunta se ele

já fez nudismo. Neste momento ela olha de frente para a câmera, morde os lábios se insinuando e diz: “- Quer ir comigo pra ilha dos prazeres? Dos prazeres extremos?”

Fig.7 Angela Carne e Osso (Helena Ignez) olha para a câmera.

Fonte: frame retirado do filme *A Mulher de Todos*

Mais uma vez a personagem rompe com a diegese e fala diretamente para a câmera. Existe um caminho entre o olhar e o espectador, neste caso temos o olhar da personagem para o espectador, assim como o olhar da atriz para o diretor e o olhar da esposa para o marido.

Nesta cena de *A Mulher de Todos*, temos além dos olhares masculinos, dois olhares femininos: o da atriz para o marido/diretor/ público, e a possibilidade do olhar do público feminino que pode se identificar de forma positiva com a protagonista. Existe aí a novidade do olhar feminino, defendido por Ann Kaplan, como sendo uma das maneiras de se alterar as narrativas fílmicas, e que pode possibilitar brechas contra o patriarcado e a construção de novos olhares. Ainda que o olhar feminino desta cena não altere de forma significativa a narrativa como um todo, existe aí uma abertura de espaço para que novos olhares se configurem, assim como a possibilidade de uma identificação feminina com a protagonista.

Em um segundo momento com o carona desconhecido, Angela Carne e Osso chega a praia. Ela fuma charuto e veste uma camisa branca, calcinha e camiseta. Angela demonstra estar bem à vontade e sente prazer em estar na natureza, livre.

Fig.8 e 9 Angela Carne e Osso (Helena Ignez) na praia, fumando charuto.

Fonte: frame retirado do filme *A Mulher de Todos*

Angela Carne e Osso é o destaque da cena. Em um enquadramento frontal, ela está em pé entre as ondas, com a camiseta molhada, evidenciando seus mamilos. Ela fuma um charuto e se exibe para o carona. A câmera faz um close em sua mão enquanto arruma a calcinha e em um movimento de panorâmica vertical, mostra os seios e a expressão de satisfação e prazer no rosto de Angela. Esta cena evidencia a independência e auto-estima da personagem. A protagonista tem o controle da situação e vivencia um momento de lazer promovido por ela mesma, fato incomum nas narrativas do cinema clássico Hollywoodiano.

Porém, a liberdade de Angela Carne e Osso é vigiada. Polenga, o detetive contratado por Plirtz observa e fotografa o casal na praia. O detetive tenta chantagear Angela Carne e Osso com algumas fotos do flagrante, mas, ela age de forma sagaz e o seduz, chamando-o de querido, com o intuito de tomar-lhe as fotos. O detetive se deixa seduzir facilmente e não percebe que Angela está, tratando-o como objeto de chacota. Num jogo de vai e vém, após empurrá-lo Angela lhe dá um chute e pega as fotografias chamando-o de boçal. Em tom de deboche Angela diz: “- Você acha que eu ia dormir com você Polenguinho?”

Com o detetive aos seus pés, Angela Carne e Osso, de sutiã, esfrega-se nele enquanto diz: “- Derrete Polenguinho, derrete aqui comigo”. Em close, olhando para câmera Angela diz: “- Os homens confiam em mim porque eu sei dar carinho”. Angela Carne e Osso sabe do poder de sua sedução. Utiliza-o para conquistar e objetificar os homens que cruzam o seu caminho. Ela é forte em suas convicções, uma mulher destemida e confiante. Ela não é a mulher boazinha, frágil, insegura e submissa

comummente retratada nos filmes do cinema clássico, nem a mulher colonizada que vive de acordo com as regras do catolicismo e das tradições. Angela Carne e Osso extrapola os padrões de comportamento da época.

Fig.10 Angela Carne e Osso e o Rei dos Ratos.

Fonte: frame retirado do filme *A Mulher de Todos*

Entre tantas habilidades, Angela Carne e Osso pilota uma moto com um homem na garupa. Vestida com o mesmo traje masculino da cena com o “carona”, mais uma vez a personagem se utiliza de elementos do universo masculino como forma de legitimar suas ações. Neste caso, a vestimenta a empodera para que desempenhe a função de pilotar motos, que era uma habilidade atribuída aos homens.

Empoderada por sua vestimenta e atitude, em um terraço, Angela conversa com o homem que estava na moto, que se identifica como o "Rei dos Ratos". Ele inicia um diálogo confuso e megalomaníaco com ela, que afirma ao longo da conversa ser “a maioral”. Cansada de ouvir a conversa desconexa do homem, Angela o interrompe chamando-o de “mentiroso, megalomaníaco e palhaço. Ela o empurra pelo pescoço,lhe dá um tapa e solta a fumaça na cara dele.A atitude de Angela Carne e Osso é bastante agressiva; ela emite sua opinião e critica duramente o homem. Não se preocupa com as consequências de seus atos, é espontânea e corajosa. A violência e a agressividade são aspectos fortes na personalidade dela.

Na praia, Angela Carne e Osso injeta droga no “Rei dos Ratos” e em si mesma. Ela demonstra domínio da ação e destaca um hábito relacionado à juventude rebelde e transgressora da época.

Fig. 11 Angela Carne e Osso (Helena Ignez) injeta droga no parceiro. Fig.12 Angela injeta nela mesma.

Fonte: frames retirados do filme *A Mulher de Todos*

Enquanto rola de um lado para o outro na areia, sua voz em *off* diz: “Sou um mistério pra mim mesma, ninguém no resto do mundo sabe que eu existo, não tenho pistas, não sei quem são meus verdadeiros inimigos e meus amigos. Sou uma heroína sem mensagem como qualquer outra mulher do meu tempo. Simplesmente tento ser uma mulher de classe com classe. Bom apetite, o lance é esse”.

Durante a fala, a imagem da criança fumando entra em cena rapidamente sinalizando uma espécie de flash-back e que pode sugerir algum sentimento de culpa. Sob o efeito do entorpecente, Angela Carne e Osso começa a revelar seu interior. Ao mesmo tempo em que afirma sua identidade ao longo de todo o filme, quando diz que é a ultra inimiga número 1 dos homens, a maioral, tem consciência da insignificância de sua subjetividade perante a sociedade patriarcal. Ao se intitular “uma heroína sem mensagem” como qualquer outra mulher do seu tempo, Angela está passando a mensagem de que a existência da mulher do tempo dela é vazia e que o que importa é manter as aparências mesmo que seja indigesto.

Essa fala da personagem coincide com a fala de Helena Ignez no depoimento que deu para esta pesquisa onde diz que naquela época, “tudo” podia acontecer na vida da mulher desde que esta permanecesse na via principal que era o casamento. Tanto a fala de Angela Carne e Osso como a fala de Helena Ignez, apontam para a hipocrisia da sociedade acerca do matrimônio, que impunha à mulher a condição de esposa fiel.

A fala da personagem indica a dimensão do vazio existencial da maioria das mulheres que ao casar abriam e ainda abrem mão de suas individualidades em prol da realização do marido. Entorpecida, Angela Carne e Osso segue refletindo, sua voz em off diz: "...Pra aguentar tudo isso só com outros olhos, olhos livres .... Sou livre, posso fazer o que quiser mas e os outros? Não existe liberdade individual sem liberdade coletiva!" O estado de entorpecimento promove reflexões políticas e existenciais em Angela Carne e Osso. Dopada, consegue suportar a falta de liberdade. O antagonismo da cena se dá pela afirmação de que Angela é livre ao mesmo tempo em que reconhece que não existe liberdade individual sem a liberdade coletiva.

Fig.13 e 14 Angela Carne e Osso (Helena Ignez) e Louise.

Fonte: frame retirado do filme *A Mulher de Todos*

Ao longo do filme Angela Carne e Osso relaciona-se diretamente com apenas uma mulher. Vestindo terno, camisa social e gravata, Angela encontra-se com uma mulher que se chama Louise. A mulher veste um biquíni e fuma um cigarro. O diálogo se inicia, com Louise queixando-se dos homens e que de tanto se decepcionar já desistiu deles; em contraposição a fala de Louise, Angela afirma precisar dos homens. O diálogo reforça a necessidade do casamento como via principal para conquistar certa liberdade, mesmo que esta signifique uma união por interesse. Angela Carne e Osso assume que prefere ser casada com um boçal rico para que possa manter uma vida paralela e assim não precisar abrir mão do conforto material

oferecido pelo marido. Ela tem consciência que é uma mulher objeto e por isso também objetifica os homens.

Angela Carne e Osso e Louise se abraçam e se beijam. Um homem entra no quadro e beija Angela, que está abraçada com Louise. Os três se beijam. Existe algo interessante nesta cena, pois parece ser necessário que Angela se vista como um homem para se relacionar com uma mulher. A vestimenta masculina sugere que Angela está ocupando o papel do homem da relação, mesmo que depois um homem se junte às duas. Parece haver uma contradição aí; seria uma afronta muito grande mostrar duas mulheres vestidas com roupas femininas se beijando? No diálogo entre as duas mulheres, identificamos que a outra personagem feminina tem nome, uma identidade, mas o conteúdo da conversa entre elas é sobre homem.

Após sucessivas tentativas de Angela Carne e Osso de encontrar alguma companhia para acompanhá-la à Ilha dos Prazeres, a personagem encontra-se com Plirtz em sua casa de praia. Ele despediu o detetive chantageador e o substituiu por Armando, (amante de Angela Carne e Osso).

Enquanto Plirtz cochila, Angela Carne e Osso abre a blusa e mostra para Armando uma marca de mordida acima do seio. Armando diz que ela tem que esconder a marca de alguma maneira pois se não “ele não vai se dar bem”. Angela Carne e Osso diz para Armando que se ele a marcou, deve aguentar as consequências. O comportamento dela é inconsequente e ela não faz concessões. Não está preocupada com o amante e ainda ameaça queimá-lo se ele não for pra casa com ela. Mesmo ele a obedecendo, ela o queima.“

Olhando diretamente para a câmera Angela Carne e Osso diz: “- Já me acusaram de canibalismo, nudismo, bruxaria, e até mesmo de magia negra!

Esta fala de Angela remete ao preconceito histórico que a mulher sofre por ser mulher e aos estereótipos negativos que lhe são atribuídos. Na Idade Média, se a mulher sentisse prazer, logo era associada à bruxaria, ao demônio e à culpa cristã. Ao longo da história, mulheres que optaram por não se casar, ou ter filhos, muitas vezes eram vistas como se fossem portadoras de alguma deficiência. Qualquer comportamento mais liberal ou autônomo da mulher era enxergado como desvio e

degeneração, pois a mulher sendo vista como o “outro”, era também um território desconhecido e assustador para os homens.

Angela Carne e Osso parece encarnar ou até mesmo querer redimir o sofrimento das mulheres ao longo da história. Seria ela uma espécie de “vingadora” das mulheres? Na praia, Plirtz de longe, observa Angela e Armando enquanto bebe. Ele convida Armando para ajudá-lo a soltar um de seus balões não tripuláveis (o mesmo da primeira cena do filme).

Plirtz diz para Armando: “ - Você não entende, um homem pra se realizar precisa abrir mão da sua liberdade, agora sempre fiel aos três pilares da sociedade: mente sanum corpore samum, você vê, eu não tenho vícios. Eu poderia ser cocômaníaco compreende? Agora com Angela e você eu tenho tudo, uma mulher fiel e um amigo gênio, sim porque você é gênio”.

Plirtz pega Armando e Angela à força e amarra os pés de ambos no balão, com fita adesiva. Através de um controle remoto ele faz o balão subir deixando os dois de cabeça para baixo.

Enquanto é levada pelo balão Angela Carne e Osso diz: “-Eu sou simplesmente uma mulher do século XXI, sou um demônio anti- ocidental. Eu cheguei antes, por isso eu sou errada assim, um demônio anti- ocidental”.

Angela é uma mulher à frente de seu tempo, não se encaixa nos padrões da sua época e tem consciência de que está sendo penalizada por ser contra os ideais retrógrados, fascistas e os valores antiquados onde à mulher não é permitido escolher o seu destino.

Enquanto assiste Angela e Armando serem levados pelo balão, Plirtz diz: “- Mas o que ela pensa que é? O que que ela quer? Afinal de contas existe uma ordem, ninguém pode fazer o que quer assim sem mais nem menos. Ela é muito perigosa.”

*A Mulher de Todos* é um filme que merece destaque por sua originalidade e pelas inovações da interpretação proposta por Helena Ignez, inclusive no comportamento da personagem. O filme causou um grande impacto no meio

intelectual e levou diversos cineastas a refletirem. Para Jean Claude Bernadet[53]:

> A mulher de todos é um ato de liberdade quase total, como se o Sganzerla tivesse se libertado dessa questão de desconstrução, de paródia e se dirigir ai pra uma forma muito surpreendente de narrativa, de personagens, de interpretação, de maneira de dizer o texto, de montagem, de absolutamente tudo.No Bandido e mais ainda na Mulher de Todos, Helena Ignez rompe absolutamente com essa forma de representação realista. Eu acho que ela foi realmente muito audaciosa. Uma das inovações da Mulher de Todos é a forma de trabalho da Helena Ignez como atriz, que se apoia muito mais na pessoa dela, na competência dela, no potencial performático dela do que na composição da personagem.

Como Bernadet aponta acima, um fator determinante que possibilitou rupturas na forma de representar é a própria capacidade de Helena Ignez e o seu potencial de encenação. Sua bagagem pessoal aliada a seu potencial criativo, sobrepõe-se à rigidez de uma composição prévia da personagem.

Sob o ponto de vista do feminismo Bernadet acrescenta que naquela época, mulheres com caminhos muito diversos passam a fazer afirmações surpreendentes. Para ele, não se pode pensar em Helena Ignez, sem pensar em Leila Diniz grávida, pois ambas são contemporâneas e não são fatos isolados. Começa a existir a pílula, colunas semanais com artigos sobre a libertação da mulher, comportamento e etc. Para Bernadet, dentro deste contexto de libertação e ruptura, Helena Ignez é a atriz de sua época que foi mais longe, pois ao reunir esses elementos de empoderamento feminino a nível de interpretação diante da câmera, tornou possível o surgimento de Angela Carne e Osso, por exemplo. Jean Claude Bernadet, considera *A Mulher de Todos* um filme inovador e a performance da atriz Helena Ignez, única no cinema brasileiro.

Outro cineasta que participava do movimento do Cinema Marginal, Carlos Reichenbach também sentiu o impacto do filme e observa[54]:

---

[53] BERNADET,Jean Claude.A Mulher de Todos-Ocupação Rogério Sganzerla.Itaú Cultural,2010. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=Fd9u_bJ9XHY> Acesso em 17/04/2015

[54] REICHENBACH, Carlos. Helena Ignez-Ocupação Rogério Sganzerla. Itaú Cultural,2010.Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=v-6e2wReuSo> Acesso em 24/04/2015

> A mulher de todos é um filme mais artesanal, os planos são mais longos e a câmera mais madura. É um filme que é quase uma revista em quadrinhos, cada quadro tem um significado lá dentro. O Rogério diz que quis fazer um filme mais artesanal, mas ao mesmo tempo ele continua tendo na verdade esse veio absolutamente transgressor, transgressivo e revolucionário, por fazer um filme que é quase uma declaração de amor a um personagem feminino. Acho que Angela Carne e Osso é talvez indiscutivelmente umas das três maiores interpretações da história do cinema brasileiro. É um filme de Rogério Sganzerla e Helena Ignez, sem Helena Ignez não existiria. Cada enquadramento é uma declaração de amor.

Pelos relatos acerca do filme, é evidente a importância fundamental de Helena Ignez no resultado final, assim como o seu próprio repertório pessoal de emoções e vivências. A fala de Reichenbach também indica que o sucesso se deu pela sintonia e parceria do casal.

Angela Carne e Osso é portadora de identidade múltipla, uma mulher que desempenha várias funções e possui habilidades que não se encerram em corte e costura ou cozinha, atividades típicas de mulheres da época. Ela dança, dirige carro, pilota moto, manuseia armas, fuma, é mãe, bissexual, rica, casada, adúltera, agressiva.

Angela Carne e Osso é uma mulher que transita entre o absurdo e a lucidez. Seu corpo é político pois reivindica um modo de ser. A personagem faz uso do corpo para seduzir, se exibir, agredir, ela dispõe dele da maneira que lhe convém. Ela busca o prazer em outros corpos e de outras formas como usando drogas por exemplo. A articulação gestual da personagem é algo que a diferencia por demonstrar uma grande segurança e domínio de si. É uma mulher que busca o prazer de todas as formas, prazer esse que vem da necessidade de afeto uma vez que vive um casamento de interesse com um homem conservador, fascista e elitista. Mas Angela também é uma mulher frívola, volúvel e assume que sua relação com o marido Plirtz, é de puro interesse. Angela Carne e Osso sabe que o casamento é a via principal de existência da mulher na sociedade machista e patriarcal da época, sendo assim cumpre esse destino. O que a diferencia das outras mulheres casadas é o fato de que não abre mão de satisfazer os seus desejos.

Angela Carne e Osso transborda sensualidade, não é uma mulher do lar, da família, nunca está no espaço doméstico, seu lugar é onde ela quiser. Ela realmente está preocupada em "consumir" homens, para isso, transita com liberdade no espaço público em busca de aventuras. Não é um personagem de romance, ela quer sexo rápido.

Se retomarmos as personagens do Cinema Novo interpretadas por Helena Ignez como a Ely de *A Grande Feira* e Marta de *Assalto ao Trem Pagador* ambas são casadas, se oferecem de forma inconsequente, em situações ocasionais, mas não arriscam o casamento para concretizar seus desejos como Angela Carne e Osso faz. Mas, por mais liberta que ela seja, ainda mantém o casamento, ela não rompe com este contrato. Certamente, a liberdade que Helena Ignez teve durante a realização do filme, permitiu que a personagem se desenvolvesse em sua plenitude, sem restrições. Como citou Jean Claude Bernadet e Carlos Reichenbach, Angela Carne e Osso tem muito de Helena Ignez; seja pela forma única de representar ou a exemplo de gestos e expressões que a atriz usava no dia a dia como "não vai dar pé"; mas, a personagem também tem muito de Rogério Sganzerla, pela liberdade de interpretação que ele dava aos atores.

Ao ler os relatos de Ismail Xavier, Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla entre outros, fica claro os avanços que o filme *A Mulher de Todos* trouxe para o Cinema Brasileiro em diversos aspectos. Existe um consenso quanto à importância fundamental do sujeito Helena Ignez na atuação e co-criação da personagem. Para Ismail Xavier e Jean Claude Bernadet, a performance de Helena Ignez é o elemento de força da personagem.

Helena Ignez através do "ato performativo" como proposto na análise Judith Butler e do *acting out,* desconstrói e constrói uma mulher que não atende somente ao olhar e ao desejo masculino. Por ser Angela Carne e Osso uma exibicionista, ela também rompe com a reprodução sistemática do olhar masculino tão questionado pelas teorias feministas do cinema e possibilita a interferência do olhar feminino. Esta interferência opera em diversos níveis cujo resultado é uma mulher liberal, transgressora, agressiva, sedutora, selvagem, elegante, autônoma, bem diferente de todas as personagens femininas do Cinema Brasileiro até então.

## 3.3 Sonia Silk - *Copacabana Mon Amour*(1970)

Fig.15 Sônia Silk - A Fera Oxigenada.

Fonte: frame retirado do filme *Copacabana Mon Amour*

*Copacabana Mon Amour,* é um filme produzido pela produtora Belair e apresenta uma estética mais suja e fragmentada do que os filmes anteriores de Rogério Sganzerla, assim como as personagens anteriores interpretadas por Helena Ignez.

O filme se desenvolve em duas paisagens principais. A favela, situada no Morro do Vidigal e a orla da praia de Copacabana. Sganzerla estava fascinado com a pequena África que habitava o Morro do Vidigal. O filme tem como paisagem sonora diversas cantigas de candomblé que invocam a energia ancestral. No morro, a população negra é retratada e tem como elemento principal de referência afro-brasileira, o candomblé. É no morro também que Sonia Silk - A Fera Oxigenada vive em um barraco miserável com sua mãe desequilibrada e seu irmão.

Sonia Silk transita entre a favela e a “pista”, mas parece não pertencer a nenhum desses lugares. É loira, branca e miserável; vive uma relação incestuosa com o irmão absolutamente perturbadora. Ela se relaciona diretamente com cinco personagens, com os quais estabelece diferentes relações.No asfalto, próximo à praia de Copacabana, malandros, prostitutas, cafajestes e turistas transitam e interagem em

busca de dinheiro e prazer. É em Copacabana, que Sonia Silk busca clientes para fazer programas sexuais.

Com seu micro vestido vermelho, Sonia Silk está presente na maioria dos quadros do filme; porém ocupa um espaço menor se comparada a Angela Carne e Osso. A protagonista tem seu rosto destacado diversas vezes através de closes, que revelam uma variedade de expressões. Ao contrário de Angela Carne e Osso, Sonia Silk não está em busca de homens para lhe satisfazer, ela tem como ambição ser cantora de rádio, mesmo vivendo em uma condição miserável. Sonia Silk sofre constantes abusos do irmão e da mãe opressora; é uma mulher marginalizada, subalternizada, mas que não aceita o lugar que a sociedade colonizadora a impõe.

Como as personagens marginais anteriores de Helena Ignez, Sonia Silk também é apresentada pelo narrador através da inserção de várias falas em off. Logo no início Sonia Silk - A Fera Oxigenada, é apresentada pela voz do narrador em *off*: “Fome, sede, dança. De Gomorra vieram seus bárbaros antepassados, na Primavera do ano 1080 Nicolau di Cuzza estuprou uma princesa oriental descendente de Gengis Khan, concebendo Davi e Davi gerou Dom Fernandes e Dom Fernandes gerou Diacuí e Diacuí gerou o Preto Velho Zezinho da Perna Dura e Zezinho da Perna Dura gerou Noel, e Noel gerou Edmilson e Edmilson gerou Aristides e Aristides gerou Ela Sonia Silk- A Fera Oxigenada.”

A genealogia de Sonia Silk, revela uma origem híbrida. Um misto de bárbaros, nobres, asiáticos, europeus, índios, negros, mestiços e desconhecidos em um vir a ser do indivíduo subdesenvolvido. A origem da ancestralidade de Sonia Silk se inicia a partir de um estupro. Este início, assemelha-se a origem do povo brasileiro, onde o estupro principalmente de negras e índias era praticado em larga escala pelos colonizadores. Sonia Silk nasce de um homem, que reproduz uma espécie de mito de Adão e Eva, no caso de Sonia Silk, ela ocupa o lugar de uma Eva miserável do mundo moderno.

O filme tem início com Sonia Silk em primeiro plano, andando de um lado para o outro em uma roça, em estado de perturbação mental. O cenário é rústico, o chão é de terra batida, com pequenas casas simples e alguns coqueiros ao redor.

Algumas pessoas observam a agonia de Sonia Silk. Ela coloca as mãos na cabeça, apertando as têmporas como se sentisse dor. Ao fundo vemos o Babalorixá Joãozinho da Goméia e algumas filhas de santo. Sonia Silk aproxima-se da câmera e estende o braço com a palma da mão pra cima falando algo inaudível, seu corpo se movimenta em espasmos e ela parece ter um colapso.

Do alto de uma pedra, algumas pessoas da favela (todos negros) observam Sonia Silk, enquanto o Babalorixá passa um galo ao redor dela em um ritual de limpeza espiritual. Em um plano médio, Sonia Silk está no centro do quadro, trajando um vestido vermelho e com um galo empoleirado em seu braço. O galo presente na cena, é uma referência ao Orixá Exú, mensageiro dos Orixás e responsável por guardar as entradas, portas e encruzilhadas. Exú é o primeiro Orixá a ser saudado nos rituais religiosos. Ele é representado na cultura africana e afro-brasileira em esculturas com um grande falo. Simboliza também a fecundidade e a materialidade. É considerado a boca do Universo e é associado ao gênero masculino.

A cena inicial demonstra a ação do Pai de Santo sob Sonia Silk e contribui para legitimar a presença dela naquele território. Existe um elo com a religião afro-brasileira como elemento simbólico que permite o trânsito e aceitação das personagens entre os espaços de brancos e negros. A presença do Babalorixá Joãozinho da Goméia em cena, confere autoridade aos ritos presentes no filme, principalmente por ser um sacerdote na vida real, ao mesmo tempo polemiza a questão de gênero dentro da religião afro-brasileira. Por ser o candomblé uma religião sobretudo matriarcal, não era comum a figura de um homem como sacerdote. Ele era homossexual assumido na homofóbica Bahia do início do século XX.

Sonia Silk, diferente de Angela Carne e Osso ou Janete Jane, não afirma sua identidade. Vaga perdida, possuída numa espécie de transe. De acordo com o dicionário Houaiss, transe pode ser definido como um “estado de aflição, angústia”; no contexto antropológico, é associado a fenômeno religioso e social de representação coletiva, no qual o médium experimenta um sentimento de identificação com comportamentos correspondentes a determinada divindade ou entidade. Para a psicologia, está associado ao estado do sono ou de alteração da consciência, marcado por reduzida sensibilidade a estímulos, perda ou alteração do

conhecimento do que sucede à volta e substituição da atividade voluntária pela automática. Existe também a possibilidade de ser um transe por “extensão de sentido”, que seria o estado de abstração ou de exaltação de alguém que se sente transportado para fora de si e do mundo sensível, e em sintonia com algo transcendente. No caso de Sonia Silk é um transe híbrido, pois ocorre em diversas circunstâncias onde histeria, epifania e escapismo se misturam.

Fig.16 Mãe (Laura Gallano) grita com Sonia Silk

Fonte: frame retirado do filme *Copacabana Mon Amour*

Uma das relações conturbadas que a personagem vive, é com a mãe, uma mulher desequilibrada, interpretada pela atriz Laura Gallano. A mãe parece estar sempre disposta a agredi-la. Em uma das cenas, ao entrar no barraco em que mora com a mãe e o irmão, Sonia Silk depara-se com sua mãe, que parece estar possuída. A mulher gira descontroladamente e grita: “Estão os dois possuídos pelo demônio, o único que presta vai para o quartel e me deixa aqui sozinha! Meus filhos estão possuídos pelo demôniooo!!!!"

A fala da mãe relaciona o filho que “presta” ao “quartel”, fazendo uma associação entre o “bem” e os "militares", o que se trata de uma grande ironia. Aos outros filhos traz a figura do demônio.

Em um plano aberto plongé, em meio a um cenário de lixo, Sonia Silk está em pé e seu irmão, deitado com um galo no colo, posicionado sobre seu pênis. O simbolismo do galo enquanto falo, pode sugerir a necessidade do irmão de afirmar

sua masculinidade perante Sonia Silk. Também pode sugerir a ausência de um falo e consequentemente do poder de fala.O irmão de Sonia Silk tem o aspecto miserável, nojento, sujo e não possui nome. Em nenhum momento do filme o seu nome é apresentado.

Sonia Silk perturbada grita: “Mãe a senhora não acredita, mas eu to vendo o espírito do Preto!!!! Falando sobre futebol! Ai eu vou morrer!!! Eu não aguento mãe, eu me mato mãe, eu vou morrer hoje!!”. Sonia Silk grita repetidamente que vai morrer, quase em um transe convulsivo.

A fala de Sonia Silk, revela o medo e desespero que ela sente. Traz a morte e o suicídio como possibilidades para solucionar sua angústia. O irmão agarra Sonia Silk e a beija na boca. Sonia Silk inicialmente não oferece resistência mas rapidamente consegue empurrar o irmão e sair. Ele desce e agarra a mãe que estava lavando roupa e a beija na boca à força. Ao se deparar com a situação, Sonia Silk interfere na briga, porém o irmão joga água nela, afastando-a. O núcleo familiar de Sonia Silk é totalmente desestruturado. A única figura masculina da casa que é o irmão, não respeita nem a irmã, nem a mãe, subvertendo o tabú do incesto. O irmão comporta-se fora das regras e não tem controle de seus impulsos. A mãe é uma mulher opressora, mesmo após Sonia Silk tentar defendê-la do irmão que a agredia, a mãe grita em tom raivoso para Sonia Silk: “São onze horas sua macaca! Nós duros e subindo pelas paredes de fome e você não faz nada! Tira da cabeça essa ideia de cantar na rádio nacional, não tem nada pra comer! Está proibida de cantar na Rádio Nacional, macaca de auditório!”A mãe atribui a Sonia Silk o dever de sustentar a família, a mesma determinação não vale para o irmão, o que nos remete ao modelo patriarcal onde os filhos homens costumam ter privilégios frente às filhas mulheres. Para Sonia Silk, não existe possibilidade real de ser cantora da rádio Nacional. A figura da mãe traduz a sua condição miserável. O discurso da mãe é confuso e ao mesmo tempo realista e opressor. Desconsolada, Sonia Silk sai de casa, descendo o morro por entre entulhos. A personagem passa o filme todo perambulando entre a favela e o asfalto e é neste trânsito que suas relações se desenvolvem.

Após descer o morro, Sonia Silk aparece em um bar, onde conversa com uma mulher que fuma. Sonia Silk derrama a cerveja no chão como se oferecesse a

alguma entidade. A mulher, sem nome, de agora em diante iremos nomear como “Mulher dois”; interpretada pela atriz Lilian Lemmertz, pergunta a Sonia Silk: “Topa um programa?” Sonia Silk diz: “Eu tô em outra, que tipo de programa?”
Mulher dois: “Isso a gente conversa depois, vamos tomar uma cerveja lá em casa.”Sonia Silk: “Pior é que eu tenho pavor da velhice!”

Fig.17 Mulher Dois (Lilian Lemmertz) e Sonia Silk (Helena Ignez) Fig.18 Sonia Silk bebe.

Fonte: frame retirado do filme *Copacabana Mon Amour*

Sonia Silk e a Mulher Dois caminham pela orla de Copacabana. Enquanto anda de um lado para o outro, grita o quanto tem pavor da velhice. Ela bebe a cerveja no gargalo e cospe no chão reproduzindo uma atitude tipicamente masculina. Um fantasma passa entre elas e Sonia Silk continua a gritar que tem pavor da velhice. Este fantasma é recorrente no filme. Ora representa a fome, ora a velhice e as tradições.
A Mulher Dois parece insistir: “Você topa ir comigo pra Argentina? Ida e volta, tudo pago!”
Sonia Silk responde: “O pior é que eu tenho pavor da velhice, pavor da velhice, pavor da velhice”.

O mesmo diálogo é repetido seguidamente. A metáfora da velhice pode ser lida dentro do contexto sócio político do país, como o horror às tradições e ao pensamento conservador. O diálogo das mulheres é bastante confuso uma vez que soltam frases que não se conectam. Embora transem um “programa”, elas não dialogam verbalmente. O diálogo da cena se realiza apenas entre os corpos. Em um

primeiro momento é possível imaginar que a Mulher Dois deseja ajudar Sonia Silk, que repete as mesmas frases quase que como um mantra.

Fig.19 e 20 Sonia Silk (Helena Ignez) e Mulher Dois (Lilian Lemmertz)

Fonte: frame retirado do filme *Copacabana Mon Amour*

Na cama com a Mulher Dois, Sonia Silk dispara de uma vez: “Tenho nojo de pobre, miséria me dá vontade de vomitar! Tenho nojo de pobre! Minha família é muito rica, tem carro, piscina, 10 banheiros, mordomo, todo ano eu passava minhas férias em Mar del Plata! Tenho nojo de pobre! Não aguento mais esse calor! Fiquei grávida aos 13 anos, minha família me enxotou e acabei na zona! Domingo eu ganho o primeiro prêmio da rádio nacional. To lá domingo de novo".

A fala da personagem sai como um vômito. São muitas questões abordadas na fala. A pobreza, estupro, abandono, prostituição, o desconforto. É a ilusão, o escapismo, o pobre insatisfeito com o seu lugar na pirâmide social que odeia sua classe, a fala do rico que atribui ao pobre a existência da pobreza. A conversa, embora desconectada, faz Sonia Silk revelar seus sonhos. As duas mulheres rolam pela cama se esfregando, abraçam-se afetuosamente e trocam carícias. Entre beijos na boca e carinhos, tiram a parte de cima da roupa e ficam com os seios à mostra. Após um tempo, Sonia Silk pergunta para a Mulher Dois: “Qual é, você vai me pagar ou não vai? Olha que eu não aceito cheque!”

A Mulher Dois diz: “ Depois do almoço a gente acerta, agora vamos almoçar, onde é que você quer almoçar?"

Quando elas descem, a Mulher Dois a acompanha até a porta mas não sai e deixa Sonia Silk para o lado de fora. A Mulher dois vira de costas, fuma um cigarro e finge que nada está acontecendo enquanto Sonia Silk grita atrás da parede de vidro, batendo no vidro e esbravejando indignada. Ao perceber que foi enganada, Sonia Silk reage com ira, reclama, mas não é ouvida pela Mulher Dois.

A Mulher Dois tem um comportamento habitualmente masculino. Primeiro contrata o serviço de uma garota de programa, depois não paga e ainda rejeita a outra mulher, esse comportamento é transgressor na medida em que é uma representação da mulher no cinema muito rara na época. A Mulher Dois, prostituta, é branca, aparenta ter classe, é sedutora e age de má- fé. A personagem propõe uma quebra de estereótipo da mulher branca, dócil e boa. É a “malandra”, uma versão feminina do malandro que não costumava ser retratada no cinema.

No cinza do asfalto Sonia Silk faz "ponto". Um carro imponente, vermelho, para em um estacionamento onde encontra-se o “Malandro”, um dos personagens que a provoca e que representa o homem machista brasileiro. Não é possível saber o nome do homem. Sonia Silk desce do carro, vestida com um casaco vermelho e com capuz Em seguida, ela bebe diretamente no gargalo da garrafa e beija o Malandro na boca. Os dois caminham, ela brinca com a garrafa e os transeuntes olham com curiosidade.

Fig.21 e Fig.22 Sonia Silk bebe e beija o Malandro

Fonte: frame retirado do filme *Copacabana Mon Amour*

Sonia Silk e o homem se beijam e se afastam. O Malandro insiste em chamá-la de Miss Prado Junior e irritada Sonia Silk retruca: “Eu nunca fui Miss Prado Junior!!” A reação de Sonia Silk deixa claro que ser Miss Prado Junior é uma provocação. Em um jogo de provocações, Sonia Silk derrama bebida nas costas do homem e ele diz: “Dizem que você tem relações satisfatórias com animais!” Sonia Silk responde: “Eu nunca tive relações sexuais com animais nenhum!!!!” e derrama bebida na boca dele, soltando uma risada escandalosa. Enquanto Sonia Silk bebe, sua voz entra em off: “Essa noite sonhei com aqueles monstros malfeitores, de novo apareceram homens leopardo, homens cobras, cachorros de 7 patas, animaizinhos e todos os monstros contra nós duros, um mundo de barreiras, probições, inibições”.

O tabú da zoofilia, pode ser uma referência aos homens como seres irracionais ou uma metáfora das proibições sociais impostas na época. Também era um tema explorado pelo universo grotesco de Zé do Caixão.

O Malandro volta, aponta um canivete para Sonia Silk e diz: “Daqui pra frente você vai trabalhar pra mim, o dinheiro seu vai ser todo meu! A gente vai viver junto num barraco”. Para a surpresa do Malandro, Sonia Silk ri e diz: "Tá pensando que eu sou otária? Meu dinheiro é pra eu gastar meu filho!” O Malandro aponta um canivete para o pescoço dela e diz: “ Ta legal! Mas você vai se arrepender! Olha que eu posso te entregar aos tiras”. Sonia Silk ri desdenhando e diz: “Isso mesmo que eu quero”.

Nesta cena, o homem que age como cafetão quer explorar Sonia Silk. Porém, ele não imaginava que Sonia Silk fosse tão corajosa e que se recusaria a lhe dar o dinheiro. Ele também foi surpreendido por ela argumentar que tem o direito de desfrutar de seu próprio dinheiro. Ainda que Sonia Silk seja miserável e se prostitua, ela luta pelo direito sobre sua própria vida, ela reivindica o direito de não ser explorada e ignora os códigos das relações cafetão/prostituta, afirmando seus direitos mesmo que isso possa ter consequências sérias. O Malandro não aceita a recusa de Sonia Silk e a ameaça.

Outro momento do filme que chama atenção é quando Sonia Silk perambula pela rua e é abordada por seu irmão, que lhe pede dinheiro. Em resposta a

personagem resmunga com raiva: “-Sai da minha frente que eu não quero mais ver sua cara hoje! Vai seu tarado! Ela o empurra ao tempo em que grita: “São todos uns tarados!”

Sonia Silk grita histericamente repetindo a fala diversas vezes: “São todos uns tarados!!! Tarados!! Eu não sou uma tarada!!!!! Ela olha para a câmera e grita: “Vocês são uns tarados!!! Eu não sou tarada!!!” Ouve-se voz em *off*: “Tarada!!”

A fala de Sonia Silk é enfática ao afirmar que não é uma tarada. Mesmo ao não revelar diretamente quem são os “tarados”, é possível associar estes tarados ao irmão que a abusa, a mãe que a abusa, ao malandro que quer lhe abusar, a prostituta que a abusa; Sonia Silk é abusada ao longo de todo o filme. Para Sonia Silk, “todos” são tarados, inclusive o espectador, que é provocado quando a personagem olha diretamente para a câmera e diz: “ Vocês são uns tarados!!! Eu não sou tarada!!!”

Esta fala da personagem sugere que de alguma forma o “tarado” é também um *“voyeur*”, que sente prazer ao observar a vida de Sonia Silk, ao mesmo tempo em que nada faz para mudar a condição miserável da personagem. Existe uma cena no filme, que reforça o caráter político-transgressor da personagem. Sonia Silk faz “ponto” na frente de uma viatura da Guarda Civil e manda beijos para os carros que passam.

Fig.23 Sonia Silk (Helena Ignez) em frente a viatura da polícia.

Fonte: frame retirado do filme *Copacabana Mon Amour*

Vestindo seu curtíssimo vestido vermelho, usa o retrovisor da viatura para se arrumar, em uma ação perigosa de ser realizada durante a ditadura militar. Desafiar o poder público também era uma forma de afronta naquele momento.

Outra relação que merece ser observada envolve Sonia Silk, seu irmão e Dr. Grilo, o patrão explorador do irmão. O Dr. Grilo e o irmão vivem uma relação homossexual e opressora. Dr. Grilo trata o irmão de Sonia de forma totalmente subalterna, o agride, mas, ainda assim, o irmão o deseja. Em um quarto, o Dr. Grilo está deitado de lado, em posição fetal sobre um pufe. Ele vira-se de frente para Sonia Silk e começa a alisá-la com os pés. Ele a beija e o irmão sai da cena. O Dr. Grilo e Sonia Silk se abraçam na cama. Eles se beijam e se sacodem como se tivessem espasmos. Contorcem-se e gemem, a cena parece uma cena de sexo sem sexo. Entre espasmos e gemidos, movimentam-se de forma descontrolada. Sonia Silk, abraça Grilo e faz menção de que irá beijá-lo, mas imediatamente os dois se afastam e começam a gritar e se contorcer novamente. Ela deita-se de barriga pra baixo e ele por cima dela, ele começa a fazer movimentos como se fosse nadar na cama.

Dr. Grilo olha pra câmera, dá um grito e diz: “Você vai viver a 10 cm do chão. Depois do último brasileiro, o que vai acontecer? Com os olhos arregalados diz: “Minha filha, eu tenho uma boa notícia pra te dar, você vai se livrar do Brasil e dos vexames do dia de hoje”.

A fala de Dr. Grilo traz um questionamento acerca do futuro do país e aponta a morte como uma possível solução para Sonia Silk sair do Brasil. A situação político-

social do país é um tema que está presente no filme diversas vezes através de críticas realizadas de forma irônica.

Dr. Grilo assim como a mãe de Sonia Silk, fazem questão de lembrá-la de sua condição miserável e marginal. Cansada da situação, ela decide acabar com a vida de Grilo. Em meio a espasmos, o Dr. Grilo volta a dizer: “Dentro de uma hora você vai viver a 10 cm do chão. Desencarnar e voltar como o galo doido da favela, você vai virar galo e o galo vai virar você. Daqui pra frente, Sonia Silk vai se apaixonar cada vez mais pelo lixo (o lixo, a macumba)”.

Novamente a fala de Dr. Grilo sugere que o destino de Sonia Silk é a pobreza, a miséria e que mesmo que ela renasça, seu destino irremediável é o lixo. Diante de tal afirmação, quase em tom de maldição, Sonia Silk decide enforcar Dr. Grilo com as mãos.

Fig.24 e 25 Sonia Silk na cama com Dr.Grilo.

Fonte: Frames retirados do filme *Copacabana Mon Amour*

O irmão não entende de imediato o que está acontecendo, porém ao perceber, ajuda a irmã. No desespero o irmão diz: “Não mata o patrão, não mata o patrão”. Mesmo após o irmão suplicar, Sonia Silk sufoca Dr. Grilo com uma almofada. Contraditoriamente, o irmão começa a gritar: “ Mata! Mata! Mata! Mata!"

Sonia Silk tira o pulso de Grilo e confirma que ele está morto. Desesperado com a perda do patrão amante, na praia o irmão grita: “ Dr. Grilo me traiu, me traiu, traiu com a minha irmã, Dr. Grilo me traiu, me traiu!” Ele chora, roda e rola na areia.

Na rua, Sonia Silk posa e sorri de frente para a câmera com um guindaste ao fundo. Sobre o guindaste que dá voltas no próprio eixo, ela e um homem de camisa vermelha parecem sambar.

Em off, ouve-se a voz de Sonia Silk: “Cansada de ver a cara de Deus a 40 graus na sombra, era o fim de mim Sonia Silk, Miss Prado Junior e começava uma outra Sonia Silk. Antes a fome não me deixava pensar. Agora ela me faz pensar não em mim, nem nos espíritos dos meus amantes, mas a fome faz cada vez mais pensar na fome dos outros azarados da Terra. É preciso mudar a face do planeta para transformar pela violência este planeta errado, vagabundo e metido a besta!”

Existe aí uma forte conexão com o pensamento de Glauber Rocha, quando ele diz em sua *Eztetyka da Fome*[55], que as mulheres não conseguem amar com fome. A esta fome, pode-se atribuir a ausência do alimento material, mas também do amor, de uma identidade, de voz, de um reconhecimento perante a sociedade.

No final, Sonia Silk faz uma auto-reflexão e conclui que mesmo não conseguindo pensar por conta da fome, é impossível pensar de forma egoísta. Sonia Silk aponta a necessidade de uma mudança radical no planeta. Sua reflexão indica um pensamento comunista. Este é o único momento do filme que de fato fica clara a posição política de Sonia Silk. Em Copacabana Mon Amour a mulher é protagonista e também instrumento que desperta reflexões políticas e sociais no espectador. É a mulher a produtora de sentido. O filme é antagônico e paradoxal assim como a personagem, mas Sonia Silk é a personagem mais lúcida do filme.

Assim como Angela Carne e Osso é levada por um balão, a pena de Sonia Silk por não aceitar ser explorada, é ser entregue pelo cafetão à polícia. Ela é delatada pelo homem que a acusa: “Alô amigos, tem mais uma pra entregar pra vocês, Sonia Silk, a Miss Prado Junior, ela é perigosíssima, ela e a família são todos comunistas, comunistas! Manda prender todo mundo!”

A delação de Sonia Silk é uma referência à arbitrariedade com a qual se definia quem era comunista ou considerado uma ameaça ao sistema. Muitas pessoas foram presas na ditadura sem que de fato houvesse qualquer crime. Sonia Silk e sua

55

família miserável são quase selvagens, distantes de qualquer militância política e/ou assistência política.

Sonia Silk é a personificação da mulher que é julgada como louca comunista. A personagem pode ser uma metáfora da “bruxa comunista, louca e comedora de criancinhas”, como eram estigmatizadas as mulheres militantes. Mas também pode ser uma metáfora do fantasma do comunismo em si.

Sonia Silk difere de suas antecessoras em muitas características mas ao mesmo tempo se aproxima de Janete Jane. Sonia Silk é pobre, miserável, solteira, prostituta, não traz a segurança inabalável de Angela Carne e Osso, mas traz o instinto de sobrevivência de Janete Jane. Ela é uma mulher forte e frágil, explorada por todos com quem convive. Ao contrário de Angela Carne e Osso, Sonia Silk nega uma sexualidade exacerbada, pelo contrário, afirma diversas vezes que “não é uma tarada”. Foge do abuso incestuoso do irmão, se entrega as carícias de uma mulher que lhe dá um golpe.

Sonia Silk vaga sem rumo, oscilando entre o transe e a explosão. Sonia Silk, a besta comunista, não suporta ver a fome ao seu redor. Ela acredita ser necessário explodir o planeta pois somente uma solução radical é capaz de provocar alguma mudança. Para Sonia Silk, violência se combate com violência.

## 3.4 América - *Sem Essa Aranha* (1971)

O filme nos conduz através de uma narrativa caótica, não -linear e apocalíptica a um país fictício, favelado, sensual, decadente, subdesenvolvido, subversivo, miserável e esquizofrênico, onde os personagens supostamente estão no exílio e aguardam para retornar ao Brasil. A produção desafia os discursos hegemônicos e nos desperta nojo e/ou repulsa através do estranhamento e do profundo sentimento de desamparo que nos provoca com seus personagens anárquicos, caóticos, verborrágicos, viscerais, singulares, e que se questionam sobre sua própria identidade.

A favela é o cenário escolhido para o filme como o território autêntico que legitima nossa condição de país subdesenvolvido pós-colonial. É na favela onde o

Brasil cinema e o Brasil subdesenvolvido se encontram; ficção e realidade representadas na dimensão do absurdo e do abjeto.

O filme dialoga com diversos tabus: no campo da sexualidade, da religiosidade, das questões de raça e de gênero, tornando-se grande aliado principalmente ao processo de desconstrução visual do estereótipo feminino eurocêntrico e patriarcal.

Esta desconstrução, segundo Barriendos (2011), contribui com o processo de descolonização do olhar e é fundamental para a construção de novas relações de alteridade. É a partir da perspectiva da descolonização do ser, que as mulheres de "Sem essa Aranha", dão vozes a corpos de subclasse. Elas são uma espécie de consciência do oprimido, do subalterno. Gritam, berram, urram, tentam fazer-se ouvir em meio ao caos, ao lixo e à decadência.

O diretor subverte signos e símbolos através de uma coletânea de fragmentos de relatos individuais que são colados, sobrepostos, arranhados, enviesados, costurados por um ponto sem nó. No filme atores e personagens são uma performance única e caótica, misturados a população do Morro do Vidigal em um processo iniciado em Copacabana Mon Amour.

Helena Ignez interpreta América, casada com Aranha, um banqueiro falido e dotado de uma personalidade esquizofrênica. Ele é interpretado pelo personagem Zé Bonitinho, interpretado pelo ator Jorge Loredo.

Uma das características que diferencia este filme de seus antecessores analisados neste trabalho é a presença de diversas mulheres em cena. América a loira atraente (Helena Ignez), Maria a magricela suburbana (Maria Gladys) e a amante de Aranha (Aparecida), são os símbolos do Brasil- nação mestiço mas também da falácia da democracia racial. Através da relação das três mulheres com os demais personagens é possível notar as situações de privilégios sociais em decorrência da cor ou classe social.

Fig.26 e 27 América (Helena Ignez) e Aranha (José Loredo).

Fonte:frames retirados do filme *Sem Essa Aranha*

Logo no início do filme, somos guiados por Aranha, e nos deparamos com questões como o divórcio, desigualdade de gênero e desigualdade social. Em seu diálogo com América, Aranha propõe o divórcio porém, ela recusa.

No carro, América se queixa: “-Você esquece dos nossos filhos”.

Aranha: “Jamais esqueci meus filhos, mas também não posso esquecer dos 80 milhões de brasileiros”.

América: “Comigo você não faz chantagem, sou sua mulher! Posso te derrubar quando quiser".

Aranha aponta o dedo no rosto dela e retruca: “Se quiser o desquite eu dou já!” América não quer se divorciar e responde: “Esse prazer eu não te dou, tenho a minha moral! Só eu penso nos meus filhos, mais ninguém”.

Segue um diálogo sem áudio e Aranha começa a enforcar América. Ela o empurra, mas ele insiste em tentar enforcá-la, uma hora ela desiste de lutar e ele permanece com a mão no pescoço dela.

Nesta cena há uma contradição entre o texto verbal e o texto corporal. Ao mesmo tempo em que ela diz que permanecerá casada, ambos começam a se agredir. Aranha a enforca na intenção de calá-la, revelando toda a hipocrisia da relação. O casal absurdo denuncia o cotidiano da vida real da grande maioria das mulheres que optaram por sustentar um casamento falido a enfrentar o conservadorismo da sociedade.

Este diálogo é uma provocação ao patriarcado pois ao mesmo tempo que a mulher prefere manter o casamento, também tem força para derrubar o marido se

quiser, ameaçando-o e reforçando, já que a escolha é dela. O filme se desenvolve em paisagens diversas, sendo cada locação um universo diferente do outro. Uma destas paisagens-universo é um teatro decadente. Lá ocorrem números artísticos apresentados por Aranha. Em um dos momentos, enquanto uma cantora canta um bolero, América e Maria entram em cena dançando juntas de maneira descompassada. Não estão felizes, estão entediadas; são mais engraçadas e menos sensuais.

Desajustadas, dançam até a exaustão. Em conversa na mesa do cabaré Maria diz: “Se eu tiver que me casar outra vez, vou casar é com mulher! Já disse mil vezes! Com homem não caso mais, nunca mais!”

Fig.28 e 29 América (Helena Ignez) e Maria (Maria Gladys).

Fonte: frame retirado do filme *Sem Essa Aranha*

Nesse momento América começa a provocar um vômito que não se realiza. Repetidamente América força o vômito enfiando o dedo na garganta em uma longa sequência nauseante. Maria dirige-se para uma sacada onde América está e também começa a forçar o vômito que também não se realiza, repetidas vezes. É clara a insatisfação das personagens com os homens. O tema casamento reaparece na narrativa. Maria ao contrário de América prefere estar só a casar com um homem. O assunto lhes causa vontade de vomitar, as enjoa. O vômito não se realiza nunca, causando grande agonia e desconforto a quem assiste.

Outra paisagem/universo que merece destaque no filme, se realiza através de um longo plano sequência que tem início em um corredor escuro do cabaré. Nele,

Luiz Gonzaga caminha para um iluminado e verde quintal na favela, onde chega tocando a música Boca de Forno. A câmera subjetiva, passeia no ambiente apresentando os rostos de mulheres, crianças, homens todos muito simples que fazem coro com Luiz Gonzaga.

Fig.30 e 31 Mulher veste lenço e chapéu em Luiz Gonzaga.

Fonte: frame retirado do filme *Sem Essa Aranha*

América entra no quadro em close orbitando ao redor de Luiz Gonzaga que está no centro da cena. Uma mulher amarra um lenço vermelho no pescoço dele como se fosse um manto e coloca o chapéu de cangaceiro na cabeça do músico como se estivesse coroando-o. Essa coroação da cultura popular na favela é uma afirmação do reconhecimento da diversidade cultural do país como uma de suas grandes riquezas. A música e a cultura nordestina no centro de tudo. O reconhecimento simbólico deste valor parte de uma mulher.

Fig.32 e 33 América (Helena Ignez) e Luiz Gonzaga

Fonte: frame retirado do filme *Sem Essa Aranha*

Um dos momentos mais fortes do filme ocorre nesta cena. América dá voltas ao redor de Luiz Gonzaga e diz: “-Planetazinho vagabundo! O sistema solar é um lixo! Planetazinho vagabundo! Sub- planeta!”, ela repete a fala de Sonia Silk em *Copacabana Mon Amour,* como se fosse uma continuidade e reafirmação do pensamento da personagem.

A câmera mostra as pessoas batendo palmas. América grita: “Sub- planeta! O sistema solar é um lixo!” Sua fala é uma negação à vida. Ela grita repetidas vezes girando em cena sobre o eixo da câmera, causando confusão ao espectador.

A fala de América demonstra revolta, ira, falta de esperança, de crença em boas perspectivas para o país e ausência de fé. Se para alguns filósofos clássicos o “Sol' simboliza a verdade e a Luz, América discorda e mais ainda, chama o 'sistema solar” de lixo. Nesta cena, América, a mulher subalternizada, terceiro-mundista, está apenas à margem, orbitando ao redor do Rei do Baião (cultura).

Outra personagem feminina que se destaca no filme é a miserável Maria. A mulher grita o tempo todo de fome e seu cenário principal é a favela. Em determinado momento da narrativa, Maria come um pedaço de pão seco em um terreno. Ela e um homem que estende roupas em um varal acertam um programa sexual. O homem indica uma direção para ela, que pega uma faca e o acompanha pra dentro de um barraco. Ouve-se um grito estridente e Maria diz: “-Ai, eu ainda me mato! Me mato! Um dia eu me matooooooo”.

A câmera mostra o entorno miserável do barraco, cheio de entulhos e lixos. A fala de Maria nos remete a Sonia Silk do filme *Copacabana Mon Amour* que repete

que vai morrer, que um dia ainda se mata. No caso de Maria o suicídio aparece como primeira opção. Maria é consciente de sua condição miserável; apenas sobrevive. Tudo o que possui é seu corpo e sente muita fome. Sua fome é de comida, de amor, de ter sua existência reconhecida, de ter uma identidade positiva. Ao final do ato, Maria é empurrada do barraco pelo homem e sai cambaleante.

Fig.34 e 35 Maria (Maria Gladys) e homens.

Fonte: frame retirado do filme *Sem Essa Aranha*

Na mesma sequência Maria se dirige a um banheiro externo com uma faca na mão. Do lado de fora, o homem que acabou de fazer um programa sexual com Maria faz xixi. Um segundo homem está dentro do banheiro e puxa Maria. Ela abre o casaco e diz “-É preciso pecar em dobro para o planeta explodir!!!!” e o segundo homem completa “- É preciso pecar em dobro pro planeta não virar de pernas pro ar.

O primeiro homem que fez sexo com Maria e estava do lado de fora se junta a eles. A porta se fecha e ouve-se Maria gritar, o que faz mais parecer um estupro do que um grito de prazer. Assim como América, Maria acredita que só explodindo o planeta para a situação melhorar.

Fig.36 Maria (Maria Gladys) canta no Teatro Poeira.

Fonte: frame retirado do filme *Sem Essa Aranha*

Em sequência seguinte, em um teatro decadente entram em cena América e Maria. América veste dourado, tem o rosto coberto e diversos colares de pérolas falsas que alcançam o umbigo. Ela usa uma calcinha branca. Maria veste maiô vermelho e na cabeça coroa de flores. América é a figura passiva da cena, seu corpo rígido contrasta com os movimentos frenéticos de Maria. Esta cena é um dos momentos de destaque do filme, com a performance de Maria Gladys. Em depoimento para a Ocupação Sganzerla, Maria Gladys conta:

> Na cena do teatro Poeira, eu me vesti com uma fantasia lá e ai começou a cena, Rogério disse: você começa aqui embaixo, vai subindo, sobe a escada chega no palco sobe lá em cima e canta uma música.Poxa isso é incrível e ao mesmo tempo não é todo mundo que fala, pensa um negócio pra você cantar lá. Rogério diz gravando, e começou a cena. Eu não sei como começa, falava umas coisas e aí num sei o que, e ele dizia: vai subindo. Aí ele pegou uma bacia e pá! Bateu a bacia no chão, ai começou uma barulhada lá embaixo e eu subindo, e..... meu Deus que é que tá havendo.? Ai daqui a pouco eu vi que a câmera já tava ali também e eu no palco fantasiada.Dai eu pensei, bom vou ter que cantar a música que o Rogério falou, ai veio uma música na cabeça que não é música, é um baba ba batchbum i love you...e ele: vai vai.E eu ali cantandando e nada, nunca mandava cortar.E eu já não tinha mais o que inventar, tinha que ser muito criativa.E os filmes sempre muito rápidos, coisa de 5 dias , ai você pensa, ai amanhã acaba...que horror , 6 dias, pronto já era. Que pena!

Maria Gladys revela parte do processo da cena do teatro e confirma a liberdade que Rogério Sganzerla concedia ao ator, tornando-o co- autor do

personagem. A liberdade de criação não se restringia às personagens de Helena Ignez, era parte do método do diretor, muito influenciado por Glauber Rocha". Maria entra gritando, como se tivesse sido empurrada e diz: "Ai, eu to com muita fome, eu não posso cantar com fome, a garganta fica rouca! Será que eu já posso voltar pro Brasil? Eu não aguento mais esse paisinho vagabundo. A gente só se gasta na vida e um dia a gente se desespera. Eu não consigo há 15 anos, eu to com 20 agora e eu não sei fazer outra coisa na vida!"

Diante da confusão da cena, Aranha rodopia a amante como se estivessem dançando.

Em meio a agressões ele diz para a amante: "-Eu te adoro!"

A amante contesta:"Você adora me bater!

Aranha a beija e a amante se entrega. Maria entra em cena novamente dizendo: "Eu vou é cair na vida! Eu vou pegar um turista americano! Vocês vão morrer de fome! Pra mim a vida artística acabou! Acabou!". Nesta cena caótica existem vários acontecimentos. A mulher que se revela amante de Aranha, permanece com ele mesmo sendo agredida. A indignação de Maria por não conseguir viver de arte. A fome, a violência contra a mulher e o exílio. São três formas de violência presentes na cena. A fala revoltada de Maria sugere lucidez, pela percepção do que acontece com as pessoas naquele momento, todos parecem surtados. A frustração de não conseguir viver dignamente de arte leva Maria a desistir da vida artística.

Em off ouve-se a voz de Aranha dizer: "Reconheço e identifico o homem recalcado do Brasil. Produto da economia, produto do clima e da moral suburbana, com esse Sol e essas mulheres?"

A voz enuncia a crítica ao homem mediano brasileiro. O homem subdesenvolvido, produto da miséria, mas também o homem classe média, um produto da burguesia alienada e conservadora. É uma crítica feita por um homem que reconhece o machismo, mas que finaliza sua fala transferindo para a mulher o motivo do recalque.

Fig. 37 América e Maria procuram o Brasil no mapa.

Fonte: frame retirado do filme *Sem Essa Aranha*

O filme traz indagações, reflexões, problemas, que permanecem atuais como: a fome, a miséria, as desigualdades sociais e de gênero. No camarim, as mulheres avistam um mapa sobre a mesa. América aponta o dedo no mapa e diz: “-Nós estamos aqui!” Maria pergunta: “-E onde é que tá o Brasil? Onde é que tá o Brasil? Numa outra página?” América diz: “-O Brasil, o Brasil tá fora! O Brasil deve tá aqui, fora da página” (e aponta para fora do mapa).

Maria: “-Fora da página?”

América e Maria procuram o Brasil no mapa e não o encontram. Com essa fala, as personagens provocam o espectador a se situar. Onde está o Brasil que não está no mapa? Porque ele não está no mapa?

Esta cena pode ser uma crítica direta às cartografias eurocentradas. Uma crítica à construção e legitimação do saber geopoliticamente centrado. Mas também pode ser a afirmação de que diante de toda a situação, não se confirma a existência, o registro do Brasil como país. Ele é um blefe. São as mulheres que questionam a identidade e as formas de poder.

Na paisagem da favela, as personagens seguem a vagar sem rumo. Maria, a faminta miserável, curiosamente oferece dinheiro para Aranha em troca de sexo, mas ele recusa. Ao avistar América, Maria tenta abraçá-la, mas América se afasta como se tivesse nojo. America chama Maria de Diabo e grita: “-São uns fantasmas esfomeados”. Nesta cena, tanto Aranha como América, repelem Maria e associam seu estado miserável ao demônio. Para o casal a pobreza é do mal.

Em uma das sequências mais importantes do filme, ocorre um momento de denúncia onde Maria conversa com a amante de Aranha. Ela conta que foi contratada

por um gringo com mais sete mulatas[56] para dançar no exterior, mas chegando lá não era nada disso. Elas tinham que cantar, dançar, sair para se embebedar com os gringos e depois fazer acertos que não estavam no contrato. Ela percebeu que se tratava de exploração sexual e conseguiu sair do esquema com a ajuda de amigos políticos, o que não aconteceu com as outras mulheres. A amante ainda denuncia que o tráfico de mulheres ocorre através de um navio cargueiro onde elas estão submetidas a uma situação anormal. A fala da amante é sobreposta por barulhos que interferem em vários momentos, sendo impossível ouvir seu relato por completo. A subversão se dá porque mesmo com as interferências, a mensagem é passada. A amante, denuncia a exploração sexual, o tráfico de mulheres e as condições que essas mulheres vivem, e descreve de forma didática este tipo de violência. A condição análoga à escravidão é denunciada em uma época que esse tema não era presente na mídia embora já fizesse parte das lutas feministas. Embora seja um relato fictício, representa uma situação real, sofrida por mulheres; o que legítima a fala da mulata.

Sganzerla retrata uma realidade pós-colonial/contemporânea e que ainda mantém condições colonizadoras para a mulher negra de país subdesenvolvido. Ao mesmo tempo, a Mulata que faz a denúncia, demonstra autonomia em suas escolhas e decide não ceder aos seus exploradores, chamando atenção para uma situação real.

Fig. 38 e 39 América (Helena Ignez), Maria (Maria Gladys), amante (Aparecida) e Aranha (José Loredo).

[56] Termo utilizado pela personagem para designar as mulheres negras como ela que eram estereotipadas como mulatas.

Fonte: frame retirado do filme *Sem Essa Aranha*

Enquanto descem a ladeira do Morro, Maria parece tourear com América usando seu casaco vermelho. Em um movimento de puxa e empurra, América se esquiva de um lado para o outro. Uma voz em off pergunta: “-Aranha você é católico?”

Aranha: “Não sei, eu deixei de ser católico para ser cristão, eu deixei de acreditar em Deus pra acreditar na ressurreição de Satanás.”

A cena é caótica e a população está agitada. Alguns gritam, outros correm, outros são apenas curiosos, Maria grita que está com fome diversas vezes. Os personagens parecem perdidos, a câmera gira para direita e para a esquerda causando desconforto visual.

Em depoimento para a Ocupação Sganzerla, Maria Gladys descreve um pouco do processo de filmagem dessa cena:

> Sem essa aranha eu grito o filme todo. Quando a gente desce o morro do Vidigal, eu, o Zé bonitinho, Helena, Rogério e Edson Santos, nosso querido fotógrafo, com aquela câmera na mão maravilhosa; e o Rogério começou a incitar as pessoas e começou a dizer pra mim: vem, vem gritando To com fome!! Aí eu comecei a descer e gritar, to com fome e atrás de mim vinha um cachorro. O cachorro se ligou naquilo e veio latindo, eu fui ficando com medo do cachorro, aí o povo também começou a ficar louco, todo mundo gritando. O Zé Bonitinho falava umas coisas, o povo gritava, o cachorro, o Rogério, e Helena do lado de cá. Ele dava liberdade de você também criar junto com ele, então você se sentia também co-autora do filme, ele acreditava em você ele deixava você.

A narrativa era diretamente influenciada pelo inesperado. Em *Sem essa Aranha*, a performance é explorada da forma mais livre possível. A atuação nesse filme é ao

mesmo tempo o ato de criação que ocorre ao vivo e que conta com a interferência direta da população.

Na cobertura de Aranha na favela encontram-se Aranha, o sambista Moreira da Silva, América e Maria. Maria olha para a câmera e diz: “Sonâmbulos e otários do Brasil, macacos, macacada, o que é o Brasil? O que é o Brasileiro?

Fig. 40 e 41 Maria (Maria Gladys) e Moreira da Silva, Maria e Aranha (José Loredo).

Fonte: frame retirado do filme *Sem Essa Aranha*

Novamente uma mulher questiona a identidade nacional. A pergunta que Maria faz, reflete a crise de identidade que se vivia naquele período. Sua fala aponta a passividade de alguns brasileiros mediante a crise e ditadura que se vivia; a personagem provoca o público a se questionar. Maria pede dinheiro a Moreira da Silva pois está com fome; o sambista a empurra e diz que “não dá pé, pois a maré tá braba”.

Maria é uma personagem rechaçada por todos no filme, o único contato físico que tem é por meio da prostituição; neste ponto há uma aproximação com a personagem Sonia Silk do filme *Copacabana Mon Amour.*

Em um píer, Aranha encontra América e pergunta: “Quem é você?”

América diz: “Perguntou bem. Venho do oco do mundo, sou filha do muito além. Saiba que meu nome é América, a sombra do mundo inteiro. Na primavera do ano 1000 a Terra parou e ninguém ligava pra ela. Os ricos deram tudo aos pobres, ninguém queria, as igrejas ficavam abertas dia e noite. Na véspera do fim do mundo, foi o único dia que prestou. Junto com o começo do mundo virá um novo cristo, pode

ser um dos seus filhos. É preciso pecar em dobro pra esse planeta não virar de pernas pro ar!”

Esta é a interferência verbal mais reflexiva de América, onde ela revela sua identidade. América é testemunha que por um dia a Terra foi justa e igualitária, antes do mundo acabar e que somente começando um mundo novo pode ser possível alguma mudança. Como filha do muito além, América está à frente de seu tempo e profetiza a vinda de um novo Cristo que pode nascer da miséria também. Seu pensamento é libertário e transgressor.

No barco, Aranha a agride novamente. Cansada dos abusos e agressões, América decide ir atrás dele. Ela chega no quintal de uma casa da favela segurando uma faca e aproxima-se dele, desferindo-lhe um golpe fatal. A amante chega na sequência com uma garrafa embaixo do braço. Ela tenta segurar América que sai. Ambas se aproximam de Aranha, a amante fica ao lado do corpo. América vai pelo mato; encontra- se com o bando de Luiz Gonzaga e segue a caminhar junto ao trio em uma estrada que parece não ter fim. A amante, agacha-se no chão ao lado de Aranha e discretamente se masturba com a garrafa ao lado do corpo do morto em uma cena bastante rápida, como se fosse uma última homenagem. Ao terminar, ela larga a garrafa ao lado do morto e segue para juntar-se ao bando de Luiz Gonzaga, que toca ao fundo a música “Asa Branca”.

Fig.42 e 43. América (Helena Ignez) pisa no crucifixo.

Fonte: frame retirado do filme *Sem Essa Aranha*

Na sequência final um desfecho possível em meio a tanto caos e falta de esperança. Em uma performance transgressora, subversiva e herege, a câmera faz um close nas pernas de América que pisa em um crucifixo encostado na parede.

América esfrega o pé no Cristo do crucifixo, esfrega o pé na genitália da imagem, pisa no rosto da imagem.

O filme termina com a Igreja católica sendo blasfemada, seu Cristo sexualizado sob os pés de uma mulher. A mulher renegando o Pai, pisando no Totem. Diante de tanta miséria, caos e confusão, porque acreditar em uma igreja que nada faz? Que Deus é este? Nenhuma das quatro protagonistas dos filmes analisados, interpretadas por Helena Ignez, afirmam acreditar em Deus, ressaltando que América pisa no símbolo máximo do catolicismo. Ao ser indagada sobre essa cena Helena Ignez diz:

> Aquele era um crucifixo baiano do século XVIII da minha família. É um crucifixo que eu sempre amei e respeitei, Uma vez, a Ivana Bentes falou que era uma masturbação o que eu fazia nele. Eu não pensei na masturbação, mas uma carícia estranha talvez.

Questionada se seria a mulher pisando no Totem e rompendo com o "Pai", Helena Ignez diz que acha que sim, que é típico da linguagem de Rogério Sganzerla, mas não é dela. É muito sugestivo que se relacione esses signos com a trajetória cinematográfica de Rogério Sganzerla e Helena Ignez. Ambos rompem com o Cinema Novo (Pai) matando o Pai. Ao se casar com Helena Ignez, ex-mulher do gênio e Pai do Cinema Novo, Glauber Rocha, Sganzerla pisa no Totem. Assim como ao pisar no crucifixo, América pisa no Totem da Igreja Católica.

A mulher em Sem essa Aranha representa boa parte das subversões da narrativa. São elas os elementos dinamizadores e disparadores dos tensionamentos da grande maioria das cenas. No filme as mulheres dão voz a pensamentos transgressores, agressivos e libertários, elevando a mulher à condição de agente ativa na sociedade, de protagonista, capaz de falar, questionar e se expressar independente das normas e convenções sociais, que buscam enquadrar a mulher a estereótipos construídos por uma sociedade machista e patriarcal.

A personagem de Maria Gladys ganha certo destaque no filme o que a eleva a uma condição de protagonista ao lado de Helena Ignez. Como a própria Helena Ignez afirma[57], a situação estava muito pesada e ela precisava dividir com alguém a

[57] IGNEZ,Helena em depoimento à autora,2015.

condição de interpretar personagens totalmente anormais se comparadas à narrativa clássica Hollywoodiana. Havia uma consequência muito forte ao romper com tabús e normas. Helena Ignez era associada pela sociedade machista da época como uma atriz vulgar, o que lhe trazia sentimentos confusos.

América é uma personagem diferente de sua antecessora Sonia Silk. É rica, esposa de banqueiro, mas não é feliz no casamento. Embora esteja casada e insatisfeita com o casamento, América não está em busca de um novo amor ou relação, sua preocupação é voltar para o Brasil. Um país idealizado pelos personagens como sendo o oposto ao Brasil real porque o exílio em que se encontram é o próprio Brasil e sua face miserável. O comportamento de América oscila entre a histeria e o estado de transe. A personagem serve de elemento condutor da trama que embora esteja presente em boa parte do filme sob o estado de transe, está presente em quase todas as ações do filme.

O corpo de América é um corpo rígido. Não tem mais a movimentação sinuosa de Angela Carne e Osso ou a explosão de Sonia Silk. É um corpo mais contido ainda que a personagem tenha alguns espasmos. A movimentação da personagem é bastante circular como se estivesse sempre procurando algo. Na cena com Luiz Gonzaga, gira ao redor dele como se fosse um satélite e reafirma a fala de Sonia Silk de que “o Planeta é vagabundo e metido a besta”. A explosão do planeta, como sugere Sonia Silk, não é suficiente para que alguma mudança ocorra. Que então se exploda o sistema solar afirma América ao chamar o sistema solar de lixo, de sub-planeta, planetazinho vagabundo. Na ausência de Deus, que é desacreditado em Sem essa Aranha, a solução é cobrar uma satisfação do Universo.

A performance de América é um grande acontecimento no filme, é o corpo que fala para além do silenciamento da fala. Existe uma evolução de Sonia Silk nesse sentido, porque o seu corpo quase não tem controle, um corpo que sai do padrão. América está em um transe, que domina seu corpo e o torna mais contido, limitando sua capacidade de explosão e impacto.

## Considerações Finais:

Após percorrer a trajetória da atriz Helena Ignez, somada a suas interpretações no Cinema Marginal, é possível afirmar que a atriz trouxe inovações para o campo da representação da mulher no cinema brasileiro. É a partir de sua relação com Rogério Sganzerla que Helena Ignez dá vida a suas personagens mais ousadas e questionadoras. Da herança da relação com Glauber Rocha havia ficado o desejo de atuar em filmes inteligentes, provocadores e reflexivos, o que com Rogério Sganzerla tornou-se realidade.

Ao escolher o modelo de mulher da narrativa clássica do cinema Hollywoodiano como referencial de uma matriz colonizadora, foi possível identificar de forma clara as rupturas propostas pelas interpretações de Helena Ignez.

A mulher do cinema clássico como foi visto no capítulo I não se auto- declara livre e não transita por onde quer. Existe um homem, o galã, por quem a mulher normalmente está submetida na trama; seja às vezes pelo próprio desejo não correspondido da mulher pelo homem, ou pelo fato de ser sua esposa. A mulher sempre estava submetida aos mesmos papéis que apenas reproduziam estereótipos já estabelecidos.

Se a mulher construída a partir do star system era uma mulher idealizada pelo patriarcado, que atendia a padrões de beleza, comportamento e que trazia gestos contidos, as personagens marginais de Helena Ignez se diferenciam por não obedecerem a um padrão normativo; elas não são um modelo de conduta moral a ser seguido mas, podem inspirar novas condutas, consideradas transgressoras aos valores patriarcais.

As personagens analisadas nesta pesquisa, não são mulheres dóceis, cativas, frágeis e dominadas. Elas são uma espécie de antítese da mulher do cinema clássico Hollywoodiano, são agressivas, rebeldes, autônomas e fortes. Embora rejeitem aquele estado de ser que lhes é socialmente reservado, ainda estão perdidas, são indivíduos em construção que seguem rumo ao desconhecido e sem certezas. As personagens trazem comportamentos e atitudes que podem chocar o espectador pela imprevisibilidade mas, entre falas que podem aparentar certa falta de nexo, existem elementos que afirmam um pensamento lúcido. É um jogo entre a lucidez e os extremos. As falas das personagens são libertárias, reivindicam espaços e

evidenciam um posicionamento crítico, principalmente quando direcionadas aos homens. Promovem uma reflexão de temas que se mantém contemporâneos como sexualidade, casamento, aborto, busca pelo prazer.

Em Janete Jane, existe um trabalho de corpo que põe a personagem em um lugar de destaque no filme. Embora o espaço da personagem no filme seja menor do que os outros três analisados, percebe-se que o corpo a todo momento reivindica um lugar de liberdade na narrativa. Muitos são os close-ups que evidenciam as expressões faciais, assim como os gestos da personagem, enfatizando o seu modo de "ser". Existe uma mudança ainda sutil na representação da mulher e ela se dá principalmente pelos diálogos, enquadramentos e expressão corporal. A personagem é expansiva mas ainda não existem rupturas no modo de representar.

A partir de Angela Carne e Osso, as personagens de Helena Ignez ganham uma singularidade que as diferenciam de outras representações no cinema brasileiro. O fato de Angela Carne e Osso ser uma personagem inspirada nas histórias em quadrinhos, a permite extrapolar o realismo. A presença da personagem em cada quadro é uma aparição. Seu comportamento é um anti-modelo, porque desconstrói os parâmetros da normalidade. Ela é uma mulher casada e que se oferece a todos os homens que deseja sem se culpar, porque é uma personagem "anormal52", ela não tem compromisso nenhum com a realidade. Ao criar um distanciamento com a realidade é possível transpor as barreiras socialmente impostas à mulher e deixar a sexualidade da personagem se manifestar sem ser repreendida pela sociedade machista

Em "O Bandido", Janete Jane é sensual e provocadora, em *A Mulher de Todos*, Angela Carne e Osso é hipersexualizada embora não exista nenhuma cena onde a personagem tenha uma relação sexual ou se fale a palavra "sexo". A sexualidade está presente através de símbolos, da maneira como o corpo feminino ocupa os espaços e através das falas.

Em *Copacabana Mon Amour,* a sexualidade é questionada e Sonia Silk afirma com convicção que não é uma tarada; mesmo que exista uma relação incestuosa com o irmão ou até mesmo uma cena onde troca carícias com outra mulher. Existe

uma sugestão de que os "tarados" sejam os exploradores, os colonizadores e até mesmo o espectador em seu lugar de *voyeur.*

Existe uma relação direta entre Janete Jane e Angela Carne e Osso, assim como entre Sonia Silk e América. É possível que estas aproximações sejam consequência da proximidade com que os filmes foram realizados, mas também por fazerem parte de um processo experimental que de certa maneira tinha o prazo de validade conhecido, portanto, havia uma demanda de questões a serem abordadas em um curto período de tempo.

As personagens marginais interpretadas por Helena Ignez são mulheres que decidem sobre suas próprias vidas, elas não se conformam com os lugares que lhe foram destinados. Essa afirmação é confirmada através de diversas ações que elas realizam nas narrativas e que também são determinantes para que as tramas se desenvolvam.

O espaço que as personagens ocupam territorialmente é geralmente o público e quando no espaço privado, não existem demarcações claras que caracterizem o “lar” das personagens. Janete Jane está sempre em trânsito, na rua, na praia, no snooker ou no quarto. Angela Carne e Osso embora casada e mãe, também nunca está em casa, ela está nas ruas, na praia, nos quartos, na maioria das vezes ao ar livre. Sonia Silk mora em um barraco na favela, mas o espaço que lhe cabe também são as ruas, em trânsito permanente entre o morro, a Orla de Copacabana e alguns hotéis baratos, a personagem vaga pela região onde mora. América está exilada, não tem casa, nem cidade, nem país; vaga por diversas paisagens sem rumo, ora na rua, ora em algum cabaré ou em alguma paisagem natural e cheia de verde, enquanto aguarda o momento de voltar para o Brasil.

Ao não circunscrever as personagens no espaço doméstico, no “lar”, existe uma alteração nas narrativas, que permite uma ruptura com o modelo patriarcal da mulher. Não sendo mulheres do “lar”, as personagens também não estão submetidas às convenções do matrimônio nem às responsabilidades da maternidade, o que permite outras relações de alteridade, assim como outras experiências de vida. Quando as teorias feministas do cinema apontam a necessidade de se alterar a construção das narrativas para que se criem novos lugares para as mulheres, esta

alteração pode ocorrer de diversas maneiras, inclusive retirando a mulher do espaço doméstico.

Das quatro personagens femininas escolhidas para a análise, duas são ricas e casadas e duas são pobres e solteiras, mas ambas carregam em si desejos e necessidades similares na medida em que reivindicam outro destino possível. As personagens casadas, vivem matrimônios opressores, sem afeto e sem respeito; nos filmes é atribuído um valor negativo ao casamento, algo bastante incomum nas narrativas da época. Ambas as personagens Angela Carne e Osso e América tentam preservar o casamento mesmo que falido e sendo indigesto. As personagens são de uma classe social alta e o que as difere, é que mantém o casamento por interesses diferentes. Para Angela Carne e Osso, o casamento com um homem rico e boçal é a possibilidade de uma vida de luxo e liberal, para América, o casamento talvez seja um laço que a lembre de alguma estabilidade uma vez que está no exílio vivendo as incertezas ao lado do marido. Angela exerce seu poder de sedução o tempo todo e trai o marido com quem deseja; América transforma a chantagem em poder, e a solução que encontra para dissolver o casamento é matar Aranha, o marido.

Também é evidente que a maternidade é questionada, uma vez que apenas duas personagens são mães. Angela Carne e Osso é uma mãe nada convencional e totalmente ausente e América, apenas sabe-se que é mãe por em seu diálogo inicial com Aranha fazer referência aos filhos, que não aparecem em cena momento algum. Os filmes analisados rompem claramente com os estereótipos de mulher ao não reproduzirem modelos de mulher que se ocupam principalmente de cuidar dos filhos, ou do marido ou dos serviços domésticos. Ao criar novas dinâmicas, Rogério Sganzerla abre espaço para que novas representações de mulher surjam, o que é potencializado e personificado por Helena Ignez em suas encenações.

Dentre as relações de alteridade nas narrativas, podemos destacar que existem diálogos entre mulheres nos quatro filmes. Em alguns diálogos o assunto é sobre homem, em outros não, fala-se quase de tudo, de denúncia a confidência de sonhos; existe uma abertura no espaço de fala das personagens femininas.

Em Sem essa Aranha, várias mulheres falam e suas falas tem grande caráter simbólico no contexto da ditadura militar. A fala da cantora do cabaré faz um brinde a

Cuba, em uma clara referência ao país e à revolução cubana. América e Maria colocam em cheque a legitimidade/existência do país ao questionarem a ausência do Brasil no mapa. A amante critica a ausência dos direitos humanos ao denunciar o tráfico internacional de mulheres e a exploração sexual das mesmas. América e Maria conversam sobre um grupo de extermínio que está matando moradores da favela. América questiona o marido quanto à responsabilidade na divisão de tarefas com os filhos. Uma mulher coroa simbolicamente Luiz Gonzaga o Rei do Baião, enaltecendo a cultura popular brasileira. Maria reivindica para si o direito de viver de sua arte, alertando as outras mulheres, suas condições servis.

As personagens marginais são mulheres que falam, denunciam, não se calam, trazem mensagens políticas, fortes, diretas e radicais. As mensagens são inseridas e diluídas em meio a poética do caos e do absurdo. As falas mais transgressoras e/ou reflexivas dos filmes estão na boca das mulheres, aí reside uma quebra de paradigmas.

Outro elemento interessante e que se torna uma marca das personagens, é a presença do estado de transe, que ganha destaque nos filmes da *Belair.* Janete Jane e Angela Carne e Osso são personagens presentes enquanto indivíduo, já em Sonia Silk começa a haver uma mudança de comportamento.

Sonia Silk de *Copacabana Mon Amour,* embora traga algumas características de sua antecessora Angela Carne e Osso, aproxima-se mais de América. O estado de transe é uma das características em comum entre as duas, embora em América o transe tenha mais ênfase. Também é interessante notar que a fala de Sonia Silk sobre a necessidade de "explodir o planeta" ou quando chama o Planeta Terra de "planetazinho vagabundo", tem continuidade na boca da sua sucessora, América. A personagem de Sem essa Aranha reforça a fala de Sonia Silk através da repetição da mensagem.

Neste filme, o transe adquire outra forma, é um misto do transe histérico com o transe hipnótico. A personagem apresenta um corpo inquieto com movimentos espasmódicos, ao mesmo tempo em que parece estar hipnotizada em outros momentos. Existe uma ligação direta com o estado de transe e o transe de alguns personagens do Cinema Novo, principalmente no filme *Terra em Transe*. É o transe

da impotência, da impossibilidade de fazer algo diante de uma situação emergencial. O transe de Sonia Silk e de América as levam a seguirem sem rumo, perdidas, sem identidade. O problema para ambas não é somente a identidade individual mas, a coletiva. O que é o Brasil? O que é o brasileiro? São perguntas que acompanham as personagens ao longo dos filmes. A liberdade de Angela Carne e Osso deixa de existir no momento em que ela tem consciência de que não existe liberdade individual sem liberdade coletiva. A fome de Sonia Silk a faz enxergar o mundo em condição de igualdade. Ela compreende que não basta sua fome ser saciada, é preciso que ninguém sinta fome. Pois a fome não deixa ninguém evoluir.

Outro ponto importante de ruptura e que merece destaque é o figurino das personagens, pois além de espelharem os anseios da mulher jovem e moderna através de mine e micro- saias, vestidos curtíssimos, biquines, calças que evidenciam as curvas do corpo, também existe uma apropriação das roupas masculinas como em Angela Carne e Osso, que faz uso de camisas masculinas sociais de manga longa, gravata e chapéus, no intuito de se igualar perante os homens.

Através das análises foi possível identificar uma evolução na representação de um casal de lésbicas; em *A Mulher de Todos,* Angela Carne Osso veste roupas masculinas para se relacionar com outra mulher, sugerindo ser necessário que exista uma diferenciação de papéis mesmo entre o mesmo gênero. Em *Copacabana Mon Amour*, Sonia Silk traja roupas femininas, assim como a mulher com quem troca carícias, ficando claro para o público que são duas mulheres se relacionando. É possível que tal mudança seja consequência do aumento da repressão durante a ditadura militar, o que pode ter impulsionado representações mais transgressoras e libertárias.

Os “objetos” utilizados em cena também merecem atenção. As personagens de Helena Ignez utilizam diversos objetos do universo masculino, apropriando-se de uns e ressignificando outros. O uso de charutos, de elementos do vestuário, assim como dirigir automóveis e moto, afirmam a presença da mulher em lugares comumente reconhecidos por masculinos. Nas análises foi possível identificar tais elementos e de que maneira eles influenciam na construção das personagens. A inserção de tais elementos nas narrativas, também colabora para novos comportamentos das

personagens, o que possibilita alterações nos estereótipos de representações da mulher, assim como reivindica mais igualdade entre homens e mulheres.

Entre as muitas cenas de impacto dos filmes analisados, algumas merecem destaque. Em *Sem essa Aranha*, a Mulata se masturba com uma garrafa ao lado do cadáver do amante Aranha, naturalizando a masturbação ao mesmo tempo em que a polemiza. A cena, embora muito rápida, afirma que se masturbar é um hábito também feminino e natural.

A cena final de *Sem essa Aranha*, do crucifixo sendo pisado e alisado também traz um significado ambíguo, pois deixa espaço para que se leia o gesto de América como uma espécie de masturbação na imagem do Cristo do crucifixo, o que ataca diretamente os valores cristãos e tradicionais.

As personagens que Helena Ignez interpretou nos filmes analisados, revelam mulheres que pensam e que manifestam estes pensamentos de maneira livre e provocadora. Existem críticas diretas aos homens nos filmes, como se o diretor estivesse fazendo uma revisão do comportamento machista do homem brasileiro. São críticas feitas diretamente pelas personagens femininas, mas também pela voz em off dos narradores. O machismo é questionado permanentemente nos quatro filmes; o que possibilita novos olhares e reflexões acerca do tema.

Inicialmente esta pesquisa também pretendia analisar o impacto que os filmes analisados tiveram nas mulheres da época mas, ao longo da pesquisa, foi constatado que somente *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos* foram exibidos nos circuitos comerciais. Filmes estes que tiveram grande êxito com o público, por terem uma linguagem mais “pop”; os outros filmes analisados, *Copacabana Mon Amour* e *Sem essa Aranha,* não foram exibidos na época, portanto vieram a cumprir o papel com o público de inovadores na representação feminina no cinema, somente décadas depois. O fato de não terem sido exibidos na época, não reduz o valor e a força das inovações de representação da mulher pois, tornaram-se símbolos de uma geração revolucionária e entram para a história do Cinema Brasileiro como marcos de uma ruptura com a representação colonizadora da mulher, afirmando a luta das mulheres brasileiras pela ocupação de novos lugares no universo das representações. Estes filmes são testemunho da luta feminista no Brasil e nos ajudam a contar a história das

lutas das mulheres brasileiras. Posteriormente, quando tornaram-se acessíveis ao público, passaram a inspirar novas atrizes brasileiras como Simone Spoladore, Hermila Guedes, Leandra Leal, entre outras da nova geração.

Este trabalho aponta a necessidade da elaboração de outros estudos acerca da presença da mulher no Cinema Marginal Brasileiro, sob a luz da psicanálise. Os filmes trazem grande conteúdo simbólico e diversas referências a conceitos psicanalíticos; o que conduziu muitas vezes a pesquisa para o campo da psicanálise, de onde foi necessário regressar para que fosse possível dar conta do recorte proposto nesta pesquisa.

Ao optar por analisar a vida pessoal da atriz assim como sua trajetória, nota-se que o seu trabalho no Cinema Marginal é alimentado pelas questões externas como a repressão e a insegurança do momento, mas também por suas questões internas como a sua situação enquanto mulher dentro da sociedade brasileira machista. O pensamento de Helena Ignez acerca de questões como o casamento, maternidade, identidade e política perpassam suas personagens e garantem a força necessária para que certas coisas sejam ditas por elas.

O direito sobre o próprio corpo, sobre a roupa que veste, sobre o próprio desejo, aliados à atitude e comportamento das personagens, nos leva a considerar que tais elementos reforçam uma representação diferenciada da mulher. Ao representar mulheres fora do padrão hegemônico de beleza e comportamento, Helena Ignez se distancia do modelo de mulher colonizadora do cinema clássico hollywoodiano. Através de sua performance, Helena Ignez transgrediu o cinema normativo, o que a possibilitou uma nova forma de interpretar.

Sua performance influenciou inclusive planos, enquadramentos e o modo de filmar, quebrando a rigidez da estrutura da linguagem cinematográfica. As personagens marginais de Helena Ignez inauguram um novo repertório de comportamento da mulher no Cinema Brasileiro, tornando possível uma ampliação da representação do “ser” mulher.

## Bibliografia:

**ARAUJO,** Maria Noemi de. Entrevista Helena Ignez, musa do cinema de vanguarda brasileiro. Latusa Digital, Ano 9 – N. 49 – Junho de 2012.

**BARRIENDOS**, Joaquín. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo Visual Interepistémico* Nómadas 35 | octubre de 2011 | universidad central |colombia

**BAUMAN,** Zygmunt,1925-Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/ Zygmunt Bauman; tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

**BEAUVOIR,** Simone. O Segundo Sexo: Fatos e Mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1980.

**BERNADET,** Jean Claude. O Que é Cinema- Coleção Primeiros Passos. Ed. Brasiliense, 1980.

**BRITO**,João Batista de. Um cinema tosco. <http://imagensamadas.com/tag/belle-epoque/>Acesso em 03/06/2014 **CASTRO,** Celso. <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964> Acesso em 07/07/2015

**COOK,** Pam and **BERNINK,** Mieke (eds). The Cinema Book, second edition. London: British Film Institute,1999

**Do ANE,** Mary Ann. A economia do desejo: A Forma da mercadoria no/do cinema. in: Belton, John. Movies and mass culture. New Jersey: Rudgers University Press, 1996.

**EBERT,** Carlos. A arte do (im)possível. Disponível em <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_0 1_07.php> Acesso em 12/04/2015

**FERREIRA,** Jairo. Cinema de Invenção. São Paulo; Limiar,2000

**FERREIRA,** Jairo. CINEMAGIK.Disponível em <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_0 1_02.php > Acesso em 13/05/2014.

**FILHO,** José Hildo de Oliveira. O cinema narrativo, a psicanálise e o feminismo sob a perspectiva de Laura Mulvey. Editorial Revista Habitus. Vol.10-N.-Ano 2012

**FRIEDAN**, Betty. A Mística Feminina.da tradução portuguesa by Editora Vozes Limitada. 1971 Rua Frei Luís,100 Petrópolis, RJ - Brasil

**FUKS,** Betty. Freud e a cultura. 3a.ed. Rio de Janeiro: Zahar,2011

**GARDNIER,** Ruy. A Margem de Ozualdo Candeias Disponível em <http://www.contracampo.com.br/25/amargem.htm> Acesso em 07/03/2015

**GARDIES**, René, Compreender o Cinema e as Imagens, Papelmunde, SMG, Lda. 1.a edição Junho de 2008

**GOMES**, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Paz e Terra, 1986.

**GUBERNIKOFF,** Giselle. Perfil de mulher: a emancipação feminina no cinema e na sociedade(urbana)brasileira. 1996. tese (doutorado) – USP, São Paulo, 1996

**GUBERNIKOFF,** Giselle. imagem e sedução. 2000. texto (livre-docência) – de Publicidade da Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2000

**GUBERNIKOFF,** Giselle. O significado social da mulher no cinema. cadernos arte e ciência do centro Márioschenberg, São Paulo, maio 2001

**GALETTI,** Camila Carolina Hildebrand.Mulher e Cinema: A Representação do Feminino no cinema brasileiro (1958-1965). Anais do X Seminário de Ciências Sociais - Tecendo diálogos sobre a pesquisa social. Universidade Estadual de Maringá | Departamento de Ciências Sociais 22 a 26 de Outubro de 2012.Disponível em <http://www.dcs.uem.br/xseminario/artigos_resumos/gt6/x_seminarios_gt6-a2.pdf Acesso em 08/02/2015

**HALL,** Stuart. Identidade Cultural na Pós Modernidade. 8a Ed. São Paulo, DP&A,

**IGNEZ,** Helena. Atriz errante pensa o seu momento, hoje, ontem e amanhã. Disponível em <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_0 1_11.php> Acesso em 17/06/2014

**JOLY,** Martine; Introdução à Análise da Imagem. Papirus Editora. 2006-152 páginas

**KAPLAN,** E. Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Artemídia; Rocco, 1995.

**LAURETIS,** Tereza de. Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema: an introduction. london: themainillanpress, 1978

**LAURETIS,** Tereza de. Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987 and London: Macmillan, 1989.

**LUBISCO,** Nídia Maria Lienert. Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses / Nídia M. L. Lubisco, Súnia Chagas Vieira, Isnaia Veiga Santana. 4. ed. rev. e ampl. ñ Salvador: EDUFBA, 2008.

**MACIEL,** Ana Carolina de Moura Delfim. Encantamento do rosto. Poses e retratos de cinema. An. mus. paul. vol.18 no.1 São Paulo Jan./June 2010)

**MARIANO,** Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. Universidade Estadual de Londrina. Estudos Feministas, Florianópolis,13(3):320, setembro-dezembro/2005

**MORIN,** E. As estrelas: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989

**MULVEY,** Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Original Published – Screen, v.16, n. 3, p. 6-27, Autumn, 1975

**ORTIZ,** Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. SP. Brasiliense, 1999.

**PAPE**,Lygia. Cinema Marginal, Disponível em <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_0 1_10.php> Acesso em 12/04/2015.

**PENNINGTON,** David. Uma reflexão sobre o fazer cinema num contexto de livre experimentação. Disponível em <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_0 1_09.php> Acesso em 12/04/2015

**PELÚCIO,** Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós- colonialismos, feminismos e estudos queer. Contemporânea ISSN: 2236-532X v. 2, n. 2 p. 395-418 Jul.–Dez. 2012

**PINTO,** Celi Regina Jardim. Uma História do Feminismo no Brasil. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. 119 p.

**PUPPO,** Eugênio. Cinema Marginal Brasileiro e suas fronteiras/Filmes produzidos nos anos 60 e 70. Banco do Brasil. Heco Produções Ltda, 2004.

**QUIJANO,** Anibal.Colonialidade do poder, eurocentrismo e América LatinaEn libro: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. EdgardoLander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.setembro 2005. pp.227-278.

**RAMOS,** Fernão. Cinema Marginal (1968/1973). A representação em seu limite. Brasília, Ed. Brasiliense,1987.

**RAMOS,** F. P.; MIRANDA L. F. Enciclopédia do Cinema Brasileiro. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2000. 664 p.

**REICHENBACH,** Carlos. Marginal, adeus. Disponível em < http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_01

_04.php > Acesso em 13/05

**RENOLDI,** Sylvio. O Início.Entrevistado por Eugenio Puppo, Vera Haddad e Raimo Benedetti. Disponível em <

http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_01 _08.php> Acesso em 12/04/2015

**ROCHA,** Glauber. Revolução do Cinema Novo.Alhambra/Embrafilme. Rio, 1981.

**ROCHA,** Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo, SP: Cosac & Naify,©2003.

**SANTOS,** Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

**SARTI**, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. Estudos Feministas, 12(2): 264, maio-agosto/ 2004

**SCOTT,** Joan.Gênero: Uma categoria útil para análise histórica. New York, Columbia University Press. 1989

**SILVA,** Fernanda Melchionna e VIANNA, Marcus Vinicius Martins. Economia e Política: Reflexões sobre os Governos Vargas, JK E João Goulart.Revista Historiador. Número 02. Ano 02. Dezembro de 2009 Disponível em < http://www.historialivre.com/revistahistoriador> Acesso em 17/08/2014

**SILVA,** Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 7. ed.-Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

**SGANZERLA,** Rogério. Ontem, hoje e quase sempre: o valor da experiência. Disponível em

<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20amanha/04_01_06.p h p> Acesso em 12/04/2015

**SHOHAT,** Ella; **STAM,** Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. p.59 Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

**SOUZA**, Jessé. A construção social da subcidadania: Para uma sociologia política da modernidade periférica. Belo Horizonte. Editora UFMG.2006

**STAM,** Robert. Introdução às Teorias do Cinema. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

**STERNHEIM,** Alfredo. Cinema da Boca, dicionário de diretores. Coleção Aplauso da imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2005.

**TELES,** Maria Amélia de Almeida. Breve história do feminismo no Brasil. 1 reimp. da 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999. Coleção tudo é história – 145.

**TONACCI,** Andrea. Cinema Marginal. Entrevistado por Eugênio Puppo e Vera Haddad.Disponível em < http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_ 01

_05.php> Acesso em 14/05/2015

**TREVISAN,** José Silvério. Uma geração marginal. Disponível em <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04 _01 _15.php > Acesso em 22/06/2014

**XAVIER,** Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Brasiliense, 1993.

## Entrevistas:

**ABUJAMRA,** Antonio.Provocações Parte 1 Helena Ignez.Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S_eC337lgxc>. RADAR CULTURA 2010. Acesso em 20/06/2014

**ABUJAMRA,** Antonio.Provocações Parte 2 Helena Ignez. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bQsgbkQH3uo> RADAR CULTURA 2010. Acesso em 20/06/2014

**ABUJAMRA,** Antonio. Provocações Parte 3 Helena Ignez. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nNBa-UF5pGw> RADAR CULTURA 2010.Acesso em 20/06/2014

**FAVARETTO,** Celso; Carneiro, Geraldo. Contraplano: Cinema Novo versus Cinema Marginal. SescTV.2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z3N9Cx_TCbg> Acesso em 13/07/2015

**HECO,** produções. Cinema Marginal. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watchv=gCLF5kTnBZg> Acesso em 16/11/2014

**IGNEZ,** Helena. CINE FEDERAL UFPR TV.20015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n2psVZjLw4k> Acessado em 22/06/2015

**IGNEZ,** Helena. Identidades TV FTC 2009. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ScKrQFczWeo> Acesso em 27/06/2014

**IGNEZ,** Helena. O Signo do Caos-Ocupação Rogério Sganzerla. Itaú Cultural.2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fwrSiMLzLwo> Acesso em 05/05/2014

**IGNEZ,** Helena. Encontro com Sganzerla- Ocupação Rogério Sganzerla. Itaú Cultural.2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yGEtWpOP5h0> Acesso em 07/05/2014

**IGNEZ**, Helena. Reconhecimento -Ocupação Rogério Sganzerla. Itaú Cultural.2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wOa01-UfJa8> Acesso em 07/05

**PUPPO**, Eugênio. Metrópolis.TVCultura.2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2iqmEJ2plw8> Acesso em 13/07/2015

**REICHENBACH**, Carlos. Helena Ignez Ocupação Rogério Sganzerla. Itaú Cultural.2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v-6e2wReuSo> Acesso em 24/10/2014

**REICHENBACH,** Carlos. Zoom Cinema Marginal. 2009. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h1l91LyR9_4> Acesso em 05/10/2014

**ROCHA**, Alexandre. Pesquisa em Pauta: Cinema Novo e Semiótica. UFRGSTV.2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZyeCUPC5uDU> Acesso em 06/09/2014

**SPACA**, Rafael. Helena Ignez- Programa ZOOTROPO. Portal Cronopios TV Cronopios. Disponível em 2013 <https://www.youtube.com/watch?v=ujGyhMZ7jog> Acesso em 14/11/2014

**SKYLAB,** Rogério. Matador de passarinhos Entrevista Helena Ignez.Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cuzzJ4TFXPQ> 2013 Acesso em 16/08/2014

**XAVIER,** Ismail. Helena Ignez- Ocupação Rogério Sganzerla. Itaú Cultural. 2012.Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T1HbDGpH19E> Acesso em 03/10/2014

## Filmografia:

**A GRANDE Feira.** Dir. Roberto Pires. Produção: Iglu Filmes, 1961, 35mm, BP, 9min.,2.590 metros, 24q, longa-metragem, sonoro, longa-metragem, sonoro, Salvador.

**A MISS e o Dinossauro.** Dir. Helena Ignez. Produção: Mercúrio Produções, 2005, S8, COReBP, 18min, 110m, curta-metragem, sonoro, São Paulo.4

**A MULHER de Todos.** Dir.Rogério Sganzerla. Produção Servicine- Serviços Gerais de Cinema Ltda, 1969,35mm, BP,80min,2.195m,24q, Colovirage, longa-metragem, sonoro, São Paulo.

**ASSALTO ao Trem Pagador.** Dir.Roberto Farias. Produção: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A, 1962, 35mm, BP, 98 min, 2.700m,24q, 1:1'37, longa-metragem, sonoro, Rio de Janeiro.

**BELAIR**. Dir. SAFADI, Bruno; BRESSANE, Noa. Produção: TB Produções, 2009, 35mm, COReBP, 80min, 24q, Dolby SRD, 1'1:85, longa-metragem, sonoro, Rio de Janeiro.

**O BANDIDO da Luz Vermelha**. Dir. Rogério Sganzerla. Produção Distribuidora de Filmes Urânio Ltda., 1968, 35mm, BP, 92 min, 2.481m, 24q, longa-metragem, sonoro, São Paulo.

**COPACABANA Mon Amour.** Dir. Rogério Sganzerla. Produção: Mercúrio; Belair; Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas; Belair Filmes, 1970, 35mm,

COReBP, 85min, 2.335m, 24q, Eastmancolor, longa-metragem, sonoro, Rio de Janeiro.

**HELENA Zero.** Dir Joel Pizzini, Produção: Paloma Rocha, 2006, 27min, mini dv, colorido, curta-metragem, sonoro, Brasil.

**O PADRE e a Moça**.Dir. Joaquim Pedro de Andrade.Produção Difilm – Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.; Filmes do Triângulo, 1966, 35mm, BP, 93 MIN 22 SEG, 2.600m, 24q, Eastman/ Agfa Gevaert, 1:1'66, longa-metragem, sonoro, Rio de Janeiro.

**O PÁTIO.** Dir. Glauber Rocha.1959, curta-metragem, preto e branco, 11min., 120metros, Bahia.

**Sem Essa Aranha**. Dir.Rogério Sganzerla. Produção: Embrafilme; Belair Filmes, 1970, 16mm, BP, 102 min, 890m, 24q, longa-metragem, sonoro, Rio de Janeiro.

## Entrevista com Helena Ignez realizada por Tatiana Trad, na cidade de Salvador no mês de novembro de 2015.

Tatiana: Ao interpretar Janete Jane, você sabia que estava fazendo algo diferente?

Helena Ignez: Eu acho que foi bom você começar da Janete Jane porque é o início da viagem né, dessas personagens que você cita. Eu tinha visto o filme, duas sequências antes de começar a fazer o Bandido, e foi muito interessante o Sérgio Manberti disse: - Você precisa ver o copiam que vai passar hoje a tarde; eu tinha acabado de chegar em São Paulo antes de filmar. Esse menino é um Orson Welles foi o que ele falou. Aí eu vi exatamente as sequências que eu estava fazendo.
Eu acreditei que era hora de dar um salto dentro do que eu queria, já ha algum tempo, dentro da minha própria formação de atriz; também dentro do meu companheirismo com Glauber né, *O Pátio*, com aquele personagem que surgiu ali e o primeiro longa que eu iria fazer dele que era A Ira dos Deuses; dessa coisa fatídica vamos dizer assim, de eu não ter feito esses dois filmes. O *Barravento* eu tava grávida de Paloma e logo depois uma questão estranha também porque era uma personagem que não me pertencia, era de uma outra atriz e acabou sendo interrompido e moralmente não caia bem eu entrar ali na história, Glauber também achava isso e tinha a *Ira dos Deuses* que é *Deus e o Diabo na Terra do Sol,* ele tinha esse título *A Ira dos Deuses* e eu ia fazer a personagem da Sonia dos Humildes, que depois se desenvolveu nesse sentindo no roteiro, não parava de trabalha.Quando nos separamos em 1963 tava quase pronto né e eu ia fazer...então eu teria essa oportunidade de dar esse salto brecthiano, minha paixão fazer um tipo de atuação que fosse também reflexiva, ensaísta, que não pertencesse somente a ficção.

Tatiana: Você construiu o personagem com o Rogério?

Helena Ignez: Bem, ele me deu o personagem e a primeira cena que eu fiz foi com aquele Mão Negra, um personagem tão mítico, com a música do Gonzaga, um cara que tocava Luiz Gonzaga; daí eu passava com aquele personagem de óculos e o

Rogério me deu uma indicação de abaixar o óculos, olhar e já sentir onde é que eu estava. E aquela coisa que o baiano diz: é a fome com o desejo de comer né, então eu achei que sim, eu tinha uma consciência de que alguma coisa tava acontecendo com aquele filme. Desde o começo eu tive essa impressão, pela direção e aquelas possibilidades que ele me dava de alguma maneira era um rompimento mesmo; existia uma outra coisa começando, mas eu nem queria saber disso, mas sim isso sempre perpassou como um sentimento.

Tatiana: Quando você começou a namorar com o Rogério?

Helena Ignez:Começamos a namorar durante a filmagem, logo no começo, começamos a namorar.

Tatiana: Como foi interpretar uma personagem sensacional como Angela Carne e Osso

Helena Ignez: Angela é muito sensacional mesmo. Tem uma coisa interessante: a gente acaba descobrindo coisas, muito tempo depois, as coisas acontecem assim mesmo a vida, nesse processo de memórias e tudo mais e de pesquisas da memória. Então eu observei algumas coisas em Angela Carne e Osso a partir de uma conversa que tive com Simone Spoladore, que estava fazendo um filme sobre a Boca do Lixo e como há muito tempo Simone me conhece como atriz, trabalhamos juntas 4 anos em teatros com uma peça histórica e também tenho intimidade com ela como atriz, ela trabalha em todos os meus filmes e ela fazendo esse estudo eu achei interessante e não sei como ela disse isso a outra pessoa e a Clô Caetano, critica de cinema disse : - Simone tem um engano nisso aí, Helena não era da Boca do Lixo, a formação dela é a Escola de Teatro da Bahia. E então eu tive que explicar que não, que a Simone estava fazendo a partir de Angela Carne e Osso; então eu vi que ela foi uma inspiração torta pra Boca do Lixo e felizmente essa experiência com essa personagem, eu digo felizmente, porque eu acho positivo, nunca chegou a totalidade

porque a Angela Carne e Osso não se oferece, se ela se oferece é pra destruir, pra queimar, pra morder, na verdade completamente política.

Somos interrompidas por Roque Araújo, Helena me apresenta Roque, Helena: Esse daqui é do começo do cinema baiano. Roque: - Meu primeiro filme foi *Redenção.*

Helena: E fizemos Roberto Pires juntos, *A Grande Feira.*

Tatiana: Voltando a Angela Carne e Osso, então era uma estratégia de ativismo político?

Helena Ignez: É, isso é engraçado né, ativismo político... e conversando também com uma das pessoas do cinema que mais admiro, acho realmente genial, o Andrea Tonacci, figura fantástica. Há um tempo atrás em um festival de cinema que eu estava exibindo *O Poder dos Afetos*, ele viu o filme e ficou muito surpreso, encantado com esse aspecto, ele dizia, “um filme tão ativista, de onde é que você tirou esse ativismo todo?” Eu acho que eu tirei desde sempre, de alguma maneira, o Roque me lembrou de um filme belíssimo baiano, que eu adoro de Olney São Paulo.

Tatiana: Nessa epoca de 60 e 70 você lia literatura feminista? Acompanhava os movimentos sociais?

Helena Ignez: Sim, claríssimo né. Isso desde de 50, Simone de Beauvoir, final dos anos 50. Um período em que ela esteve aqui na Bahia, com Sartre.

Tatiana: Você conheceu ela?

Helena Ignez: Conheci, fomos a um candomblé junto com Glauber e Jorge Amado. Jorge Amado convidou Glauber e mim para irmos junto com ele, eu era muito nova, tinha 18 pra 19 anos e o Jorge foi padrinho de casamento da gente, então eu conheci

os dois. Eu achava a Simone uma senhora, ela devia ter uns 50 e pouco pra 60 e eu achei ela velhíssima.

Tatiana: Em algumas cenas Angela Carne Osso se utiliza de elementos do universo masculino como forma de empoderamento, através do figurino ou objetos como o charuto, principalmente quando desempenha atividades socialmente tidas como masculinas. Você acredita que isso era uma quebra de paradigmas?

Helena Ignez: Completamente, inclusive a quebra de paradigmas era uma grande especialidade de Rogério, ele conhecia todos os signos do cinema, invertia, então isso foi. Então a partir da própria performance, agora a Angela ainda era suave, acho que a barra pesou mesmo com Sônia Silk e com América, América foi indigesto, América era impossível de se continuar.

Tatiana: Helena, retomando sua fala, onde disse que achou Simone de Beaouvoir velhinha, isso se deu porque você estava em um estágio mais avançado?

Helena Ignez: É exatamente, eu tinha 19, 18 anos, ela esteve aqui em 58 e ela era uma europeia típica, tinha um certo peso...pausa... mas isso é uma coisa que eu tinha muito impregnado em mim nesse período era a ideia da velhice. Com 18 anos você já estava ficando velha, você já tem que casar, essa formação, eu estava ainda pensando sobre essa formação...é isso, você ta velha, você tem que casar enquanto você ta no auge da beleza, 18 é o alto da beleza e é esse o ideal e depois disso que é que se espera? Filhos, eu não tinha ainda essa visão do futuro... tinha uma coisa que me angustiava demais..talvez eu devesse ter feito uma psicanálise, minha mãe inclusive me levou com 14, 15 anos pra um psicanalista porque eu era muito obcecada com a ideia do tempo, com essa coisa de eternidade, do tempo dos tempos. Eu estudei em colégio católico, se falava muito no Tempo dos tempos, da eternidade, a coisa era meio apavorante e eu não tinha uma ideia clara e me aterrorizava a ideia de ficar casada 40 anos...imagina eu casando, isso não era normal pra uma jovem supostamente apaixonada, então ela (Simone) acha

maravilhoso daqui a 40 anos, o seu marido velhinho, a mim não, me dava um certo susto aquele compromisso de uma vida toda, daí essa sua observação sobre Simone de Beauvoir e realmente ela tava entrando na velhice.

Tatiana: Já que estamos entrando nesse período, como era ser mulher na Bahia, na década de 60, mulher, jovem, atriz, bonita, descolada, com a cabeça a mil?

Helena Ignez: Não era fácil, a gente tinha alguns companheiros de geração que eram bacanas, homens também, mais homens do que mulheres, nesse período da minha vida eu convivia muitíssimo com os homens, principalmente os gays, desde cedo eu fui muito amiga dos gays, tinha um certo conforto nessas pessoas. Fora disso era um "pega pra capar" porque limitavam muito a mulher, essa função que eu acabei de dizer a você né, casamentos, filhos, tudo podia acontecer mas ao lado dessa via principal, então se pensava pequeno, curto. Sempre teve mulheres sensacionais em todos os lugares do mundo e em Salvador também e algum tempo atrás eu li uma entrevista, uma resenha sobre um livro, de uma mulher baiana que foi casada com James Amado. E esse livro é impressionante, eu perdi, mas eu quero ler, o nome eu acho que é Ana, o nome dela ou da filha, ela foi uma ativista, ela foi companheira do Mariguela e em determinado momento, ela tava com James Amado, isso foi uma resenha, no Globo inclusive; e a filha dela também, a filha que editou esse livro e essa mulher num determinado momento ela radicalizou, enquanto a guerrilha, quer dizer, o grupo que ela tava se estabilizou ela quis ir em frente e aí não interessava mais ao partido. O partido mandava matar muita gente, não interessava mais aquela mulher, então ela foi tida como esquizofrênica, como louca, foi internada, ela perdeu a guarda da filha. Eu falo isso porque isso é próximo a mim, isso pra mim não é trauma mas é uma marca na minha vida que eu jamais poderei esquecer apesar de já ter uma bisneta dessa geração, da Paloma, da filha da Paloma, da neta, da bisneta, é algo que me marcou permanentemente pela vida...existe uma declaração do Mariguela, dizendo que realmente ela tava com perturbações mentais, que foi visitá-la no hospital e ele falou sobre a filha, a coisa era afastar essa mulher da filha, então ele deu um depoimento e ele disse pra filha, enganou ela, dizendo que a mãe...uma

tramóia pra essa mulher não ter mais contato com a filha, que pertencia já ao pai. Isso aí...a mais alta intelectualidade baiana, ninguém fala, ninguém sabe, eu nunca ouvi falar desse livro além do que eu li e a coisa pra mim foi tão forte que eu não consegui falar com a minha filha, Paloma dessa história, muito semelhante a minha ta entendendo? A minha também disseram que eu abandonei ela, que eu tinha abandonado ela; e eu sai a noite com um namorado, foi nesse momento que tiraram ela de mim. A família foi e tirou, um roubo mesmo, quase medieval, quando eu cheguei em casa...eu tava fazendo teatro no Rio, tinha um namorado e eu cheguei não tava a menina, aí acabou, tinha deixado com a babá e namorando, então foi uma coisa semelhante, então eu acho, que era isso ser mulher na Bahia. Mas várias mulheres resistiram a isso, fizeram das suas vidas, da maneira mais bonita, então era isso, tinha esse desafio, mas eu gosto de ver as pessoas da minha geração hoje todas bem né, como Lia robatto, difícil, não foi fácil

Tatiana: Porque você disse que após Angela Carne e Osso começou a pesar?

Helena Ignez: A Sonia Silk ainda tinha um clima mais lúdico, foi a própria ditadura também que foi pesando, foi pesadíssima. Ai eu senti assim, um perigo, o indigesto da situação né, muito pesada, tirando aqueles personagens de dentro de mim né.

Tatiana: Como você situa a América em relação às outras mulheres de Sem essa Aranha?

Helena Ignez: O que aconteceu comigo é que como eu tava com uma exaustão psíquica, por vários motivos, eu recuei um pouco como se empurrasse o personagem da Gladys pro protagonismo. Eu fiquei mais por traz sabe, eu já queria dividir com alguém aquela situação e também muito vulgar, muito fora do comum a atriz que eu me tornei, as pessoas não sabiam direito como lidar, um impacto muito grande.

Tatiana: Como se localiza a identidade e a sexualidade em Sem essa Aranha?

Helena Ignez: Como os personagens são muito histéricos, eu não vejo o prazer, esse desenvolvimento de uma sexualidade normal, ocidental, são quase animalizados também né.

Tatiana: Seria como atender uma necessidade como as outras, por exemplo?

Helena Ignez: Eu nunca pensei nisso, não sei e ainda é estranho também o sexo no cinema de Rogério né? Ele chega por outras vias, se realiza de outras formas.

Tatiana: Que preconceitos, opressões ou dificuldades que você enfrentou em Salvador na década de 60?

Helena: Salvador me violentou muito, inclusive sexualmente, pois eu passei por muita coisa nesse sentido. Por exemplo uma vez eu estava indo de ónibus para o casamento da minha irmã, e a viagem era um pouco demorada, tinha um homem lendo jornal, e ele começou a se masturbar, mostrando o pênis para mim, passou a viagem inteira fazendo isso, eu devia ter uns 10, 12 anos, foi aterrorizante, e acontecia muito disso, nas praias também era comum, era complicado.

Tatiana: Suas personagens tem autonomia sobre o próprio corpo, isso é uma característica sua?

Helena Ignez: O desejo de Mariana não é o suficiente para que ela aja de forma autônoma, o Joaquim tira a autonomia do ator. Ele me pediu para ir exatamente na direção contrária das minhas outras personagens, contra mim mesma. Joaquim era um cara libertário também, ele era legal, mas tinha mil problemas relacionados à mulher.

Tatiana: Por Mariana ser uma personagem bastante diferente das anteriores, você a considera um ponto de virada na sua carreira?

Helena Ignez: Não, não considero um ponto de virada não. Naquele período eu passei uma temporada filmando com uma equipe de muitos homens e foi semelhante, foi muito difícil. Fauzi Arpi me disse anos mais tarde que realmente ele ficou horrorizado, nunca mais quis fazer cinema, não aguentou a pressão e era uma cismada, porque eu tinha uma relação com ele mais terna, amorosa e por aqueles rapazes (equipe) eu não tinha, foi uma experiência horrorosa.

Tatiana: Sobre sua fala na entrevista do jornal *O Pasquim*, você realmente tinha rompido com o Cinema Novo?

Helena Ignez: Acontece o seguinte, eu tenho que falar primeiro no singular, ali ...tinha acontecido um fato histórico, inacreditável. Tinha passado *O Bandido da Luz Vermelha* no Rio de Janeiro e houve uma crise profundíssima de inveja, faltaram trucidar Rogério; mas não vejo desse jeito, ali foi uma entrevista onde eles bebiam muito uísque, ali tinha uma figura que eu conheci bem e achava bastante mau caráter. Uma pessoa que podia até ser querida, o Paulo de Tarso, inclusive ele me dava cantadas 24 hs por dia e 24hs por dia eu cortava ele, mesmo sabendo que eu gostava do Rogério, ele enchia o saco, mas era um clima desse tipo, os caras querendo comer a mulher, com raiva do gênio e tava se opondo na cabecinha deles Rogério a Glauber, eles nos provocaram de todos os lados, realmente saiu qualquer coisa. Mas o Cinema Novo pra mim é Glauber e alguns filmes bons....é nesse sentido que estava rompendo com o Cinema Novo, talvez com uma mediocridade que existisse no Cinema Novo.

Tatiana: Você se construiu enquanto artista, já sabendo que não queria seguir para o lado comercial?

Helena Ignez: Não, foi naturalmente e até a ditadura influenciou bastante nisso, me expulsou e quando a gente voltou foi bastante difícil.

Tatiana: Como foi ser interlocutora desses gênios?

Helena Ignez: É eu perdi isso, o Glauber falava dessa interlocução; que eu precisava de interlocutores, acho que foi muito bom, ainda são meus interlocutores.
Tatiana: Você acredita que inovou na forma de atuar no cinema brasileiro?

Helena Ignez: Eu acho que eu trouxe um oxigênio novo, os filmes que eu fiz trouxeram esse oxigênio, muito. Até hoje, até na tv, vejo planos...a fonte é essa, tem essa atuação corporal.

Tatiana: Em *O Pátio*, já estava tudo bem definido por Glauber?

Helena Ignez: O Pátio, a narrativa é do Glauber e o movimento interno é todo meu, o pé, o corpo, os olhares, tocar nas plantas, essas pequenas coisas internas mas quem concebeu foi ele.

Tatiana: O que a Helena daquele momento tinha de diferencial, das outras atrizes colegas de geração

Helena Ignez : É difícil de responder pq cada uma tem uma personalidade, o seu valor, essa valorização é muito específica, o que tem e o que não tem, uma vez perguntaram a Rogério numa entrevista, o que ele mais gostava de mim, e ele deu uma resposta que eu achei tão legal, ele falou assim: Coragem! Então pode ter sido coragem, um desapego.

Tatiana: Sobre *Sem essa Aranha*, a cena do crucifixo.

Helena Ignez : É, é mas não pisa, aquele era um crucifixo baiano do séc XVIII da minha família e um crucifixo que eu sempre amei, respeitei, uma vez a Ivana Bentes falou que era uma masturbação que eu fazia nele. Eu não pensei na masturbação, mas uma carícia estranha talvez.

Eu interrompo, digo que minha leitura é de que está pisando no totem, rompendo com o Pai, Helena diz que sim: que essa é a linguagem de Rogério, é típico da linguagem de Rogério, não é minha.

Tatiana: O que as personagens tem de Helena?

Helena Ignez : Energia, a velocidade, o movimento, o impulso, o nível de loucura e apreensão, Eu sou completamente impulsiva, eu não sei como o impulso não me matou, acabou me levando pra outro lado, pensamento de liberdade, agressivo, ao mesmo tempo pacifista.