



MACIEL GUIMARAES, Pedro. Helena Ignez : ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução. São Paulo. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pós-doutorando ECA-USP. Supervisão : Ismail Xavier. Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

RESUMO

Resumo : A atriz Helena Ignez utiliza de “orientações essenciais de interpretação”, segundo a fórmula analisada por Luc Moullet, para singularizar seu aparecimento na obra de diferentes cineastas identificadas. Essas figuras essenciais, que Helena Ignez vai repetir e modelar de filme a filme, podem ser identificadas como o “satélite”, a “histeria”, a “pose” e a “sedução” e colocam a questão da imobilidade do corpo do ator e das relações extrafílmicas entre ator e diretor. Ignez se torna uma verdadeira “atriz-autora”, conceito criado por Patrick McGilligan, quando colabora com o cineasta que foi seu companheiro, Rogério Sganzerla. Assim, ela é capaz de definir e orientar não somente a criação de um personagem ficcional, mas também a organização formal de planos, sequências e até de filmes inteiros, tornando-se coautora dos processos coletivos audiovisuais, sobretudo os filmes da época Belair, em que atua.

PALAVRAS-CHAVE : poéticas da colaboração; atores de cinema; estética do cinema; cinema marginal; história do cinema brasileiro.

Résumé : L'actrice Helena Ignez utilise des « orientations essentielles de jeu », selon la formule de Luc Moullet, pour singulariser ses performances dans l'œuvre de plusieurs cinéastes. Ces figures essentielles peuvent être identifiées comme le « satellite », « l'hystérie », la « pose » et la « séduction » et mettent la question de l'immobilité de l'acteur au centre du jeu, ainsi que celle des relations extrafílmiques entre acteur et réalisateur. Ignez devient alors un « acteur-auteur », selon le concept créé par Patrick McGilligan, lorsqu'elle collabore avec le cinéaste que fut aussi son compagnon, Rogério Sganzerla. Ainsi, elle est capable de définir et orienter non seulement la création d'un personnage de fiction mais aussi l'organisation formelle de plans, séquences et même de films dans sa totalité, et devient l'auteur des processus créatifs collectifs auxquels elle participe, notamment les films de l'époque Belair.

Mots-clés : poétiques de la collaboration ; acteurs de cinéma ; esthétique du cinéma, cinéma marginal ; histoire du cinéma brésilien.

Os estudos estéticos em torno do cinema nunca dão espaço suficiente para a análise do ator como elemento integrante da *mise en scène*, como se a relação desse profissional com o diretor e o que ele traz para o filme fosse menos importante do que os demais componentes formais da obra.

Trabalhar a poética da colaboração cinematográfica, ou seja, investigar os momentos de criação do filme como integrantes e inerentes à composição de sua forma final e à sua recepção estética pressupõe elevar o ator ao estatuto de coautor de determinados planos, sequências e, até, de um filme por inteiro.

A autoria do ator dentro do processo de criação coletivo do filme foi colocado em voga a partir do cinema moderno, por volta dos anos 50, quando diretores, sobretudo europeus, passaram a contar com a individualidade dos atores não somente no momento de escrita de um papel mas principalmente nos momentos de filmagem, estabelecendo relações de proximidade física e psicológica entre “criador e criatura” (BERGALA, 2004, p. 41), diretor e ator, mediados, claro, pelo personagem, relação essa que pressupõe “relações intersubjetivas onde entram em jogo uma gama de afetos, emoções e pulsões humanas”.

A autoria do ator de cinema leva em consideração não somente seus aspectos físicos, mas também aspectos abstratos que podem ser resumidos pelo conceito de *persona*, utilizado aqui no sentido de Carl Jung e que significa a parte emergente para a coletividade das características psicológicas de uma pessoa, seja ela pública ou não (JUNG, 1967, p. 480).

O ator pode ser autor de diversas maneiras no cinema, seja participando do processo de escrita do roteiro, seja influenciando um filme de maneira subterrânea através da força oculta que traz sua *persona*. A dimensão escolhida para essa comunicação é aquela que pressupõe o “borramento” das fronteiras entre público e privado, entre profissional e sentimental, entre filmico e extrafilmico, que podem ligar diretor e sua atriz, um homem filmando a mulher que ama e deseja. Os exemplos se multiplicam na história do cinema, seja ele considerado clássico, experimental ou moderno. Podemos citar, entre outros, dois que foram essenciais na definição da autoria do ator de cinema, Roberto Rossellini e Ingrid Bergman em *Stromboli* (1950) e Ingmar Bergman e Harriet Andersson em *Monica e o Desejo* (1953).

A relação estética que une a atriz Helena Ignez a diretores como Julio Bressane e Rogerio Sganzerla, e seu consequente estabelecimento como ator-autor, inscreve-se na gama de afetos, desejos e pulsões presentes nesses dois filmes.

O conceito de ator-autor foi forjado, em 1975, no meio do cinema de gêneros clássico americano, pelo pesquisador Patrick McGilligan. Para falar das contribuições de James Cagney nos filmes em que ele aparecia unicamente como ator, McGilligan se pôs a investigar de que maneira a simples presença do ator “define a essência dos filmes” (McGILLIGAN, 1975, p. 33), impondo decisões estéticas ao diretor.

A autoria do ator se manifesta através das “orientações essenciais” ou “figuras de encarnação” (MOULLET, 1993, p. 88), que permitem ao intérprete dar uma ideia de continuidade e evolução aos seus papéis. As de Helena Ignez atriz-autora encontram-se polarizadas em extremos corporais no que diz respeito à postura do ator frente à câmera. Se de um lado, temos a imobilidade total ou parcial quando aparecem as figuras da **pose** e da **sedução**; do outro, temos a mobilidade excessiva e frenética do **satélite** e da **histeria**. Ambas as figuras se espelham, pois elas são físicas e essencialmente objetivas de um lado (a pose e o satélite), e comportamentais e subjetivas do outro (a sedução e a histeria).

Na primeira colaboração entre Helena Ignez e Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha*, o tom das relações filmicas e extrafilmicas entre os dois estava apenas se esboçando. Helena surge no universo de Sganzerla quase que como

uma aparição, seu corpo irrompendo subitamente aos $\frac{3}{4}$ da narrativa, quando as vozes em off anunciam, bruscamente, o nome da personagem (Janete Jane, a escandalosa) que até então não havia sido nem mencionada no filme. Sua imagem ganha a tela e ela passa a concentrar, por um breve momento, a narrativa em torno do seu corpo, maquiado ao extremo e, como vai ser a regra futuramente, apoiado numa interpretação aberta e totalmente antinaturalista.

Antes de aparecer como elemento integrante da *mise en scène* de Sganzerla, Helena Ingez colaborou ativamente com Julio Bressane. Juntos, os três criaram a produtora Belair, coletivo de criação alternativo que produziu incessante e calorosamente durante o ano de 1970. Bressane foi o primeiro a utilizar a alternância entre as duas figuras essenciais da obra de Helena Ingez. No filme *A família do barulho* (1970), em momentos de aberta improvisação da atriz, Helena passa da histeria de uma mulher-fera, andando à deriva pela casa simples improvisada em set fazendo movimentos e sons de felinos, à completa imobilidade dos retratos fílmicos que lembram os *screen tests* de Andy Warhol, onde os atores aparecem em primeiro plano e fixo durante alguns minutos. O escracho, outra figura essencial, aparece também em *A família do barulho*, já que Helena vive uma personagem sem nome que comanda um ménage à trois completado por dois homens que ela domina e maltrata. Já em *Barão Olavo, o horrível* (Bressane, 1970), Helena vive uma personagem com “diarréia mental”, segundo suas próprias palavras, uma mulher a meio caminho entre escracho, bestialidade e referências pictóricas.

A diarréia mental à qual Helena se refere diz respeito à verborragia das personagens que interpreta. Oriunda de *O bandido da luz vermelha*, esse excesso de texto que é a marca geral dos atores nos filmes da Belair se apoia em diálogos e situações que escapam à transmissão de um sentido narrativo através das palavras. Helena e os outros atores repetem assim, exaustivamente ao longo de todos os filmes, frases previamente escritas pelos diretores mas que variam de entonação, ritmo e intensidade segundo a escolha do ator. Mais do que formar diálogos, essas frases são materiais de solilóquios, já que elas servem mais para extravasar a tensão de um personagem do que estabelecer a comunicação entre ele e seu parceiro de cena.

Helena e Rogério foram companheiros de vida por mais de 30 anos, até a morte dele em 2004. A química que unia os dois é facilmente perceptível nos filmes que fizeram juntos, sobretudo *Sem essa aranha*. Assim como a câmera de *Monica e o Desejo*, pode, por analogia simbólica, ser identificada ao corpo do diretor (BERGALA, 2006, p. 37), a de Sganzerla, mesmo que não pilotada por ele, também pode ser entendida nessa perspectiva. É o melhor exemplo que temos no cinema brasileiro da transferência de desejos entre “corpo filmante” e “corpo filmado” (COMOLLI, 2004) que faz a singularidade do filme de Ingmar Bergman e condiciona a criação e a recepção de algumas obras cinematográficas. Em *Sem essa aranha*, temos cenas onde Helena Ingez interrompe toda a ação para simplesmente posar diante da câmera de Sganzerla e encará-la (o olhar para a câmera é também um das figuras plásticas mais inovadoras de *Monica e o Desejo*). Seu corpo, agora praticamente inerte, troca assim olhares sensuais e poses afetivas com o diretor. O olhar de Helena não recai diretamente sobre nós espectadores, apesar de ela estar nos olhando ‘nos olhos’, e sim sobre seu marido e diretor Sganzerla. “Cinema, a arte da pose”, parece ser o lema dos filmes Belair. A questão da pose, da

supremacia do “aparecer” sobre o “parecer”, do “mostrar” sobre o “narrar”, traz consigo a discussão da verossimilhança da imagem cinematográfica ligada sobretudo ao corpo do ator e à busca de uma “verdade” embutida na sua interpretação. Os filmes da Belair atualizam assim a velha contenda entre o cinema que busca imitar uma realidade material através do corpo do ator (a verossimilhança, o “parecer”, o “imitar”, a toda poderosa “mimesis”) e o cinema em que os atores simplesmente aparecem diante das câmeras (o “aparecer”, o “mostrar-se”, o “estar lá”) – sabiamente, a etimologia da palavra nos diz que “a-parecer” é o contrário de “parecer”, ou um “não-querer-ser-igual”, um “não-imitar”.

Do outro lado da pose, está a figura da mobilidade excessiva do satélite. Como os filmes da Belair eram livres das amarras impostas pelo roteiro e de uma organização rígida de enquadramento e montagem, ambos os diretores eram livres para criar sequências sem corte e sem grande planejamento quanto à escala de planos, a tão estimada decupagem das cenas. É no cerne dessa liberdade de filmagem que surge a figura do satélite encarnada por Helena Ignez. Se nos filmes de Bressane, mesmo nos mais livres, é sobretudo a câmera que segue o corpo da atriz, nos de Sganzerla é uma inversão que acontece. Helena passa de polo-atrativo da câmera, como é a regra num certo cinema direto e em documentários, a polo-atraído até ela, em torno do qual ela orbita tal qual um corpo celeste. Muito já foi dito e escrito sobre o poder do ator em imantar a câmera, fasciná-la, seduzir seu olhar, condicionar seus movimentos, como no cinema de mestres em filmar atores. No fundo, ter o poder de orbitar em torno da câmera acaba sendo uma manifestação de poder sobre a forma fílmica maior do que o ator que atrai a câmera – e o olhar do diretor e, por consequência, dos espectadores – seja pelos seus dotes de interprete, seja por seu carisma ou beleza física. É na manifestação do corpo-satélite que Helena Ignez se revela dona da forma fílmica e coautora ao lado de Sganzerla.

Essa dimensão fica evidente na sequência do baião em *Sem essa aranha*. No momento em que Luiz Gonzaga toca para um grupo de pessoas-personagens, Helena orbita em torno do sanfoneiro e da câmera e a leva a rodopiar em torno do seu próprio eixo para acompanhar os movimentos da atriz. Nesse momento, é o corpo de Helena que guia a forma do filme, enquanto que sua função narrativa está completamente anestesiada. A expressão de Helena, falsamente alheia à movimentação, reforça o poder que a atriz incorpora nesse momento. Querendo parecer externa ao movimento que ela gera, Helena apenas reforça sua presença e seu magnetismo. Nesse momento, o corpo de Helena é também vetor da ideologia do diretor Sganzerla, pois, além de explodir a organização ordinária dos diálogos ao disparar incessantemente frases esdrúxulas (“Planetinha vagabundo, o sistema solar é um lixo!”), Helena serve de reverência ao talento do grande homenageado da sequência, Luiz Gonzaga. É sabida a admiração de Sganzerla pelos compositores populares da música brasileira, como testemunha seu filme-homenagem a Noel Rosa. Na sequência final do mesmo filme, é um plano das pernas de Helena, onde os pés sarcasticamente acariciam a imagem de um crucifixo, que serve de vetor à veia antireligiosa de Sganzerla.

Helena Ignez é sem dúvida o principal vetor de transmissão da ideologia Belair, seja na perspectiva material – que usa seu corpo como objeto de uma interpretação de ator longe dos moldes convencionais –, seja na manifestação oral do discurso dos diretores que encontram eco na sua postura de atriz engajada com

as causas autorais do cinema brasileiro. É ela também que melhor encarna o poder dos atores da Belair de transcender as sequências em diálogos e de transformá-los em solilóquios. Se os filmes da Belair são a resposta brasileira a momentos de inquietação e revolta do cinema mundial, o corpo de Helena Ignez é a encarnação perfeita do conceito de ator-autor tão em voga nesses cinemas ditos “modernos” e “autorais”.

Referências bibliográficas

AMIEL Vincent. “Comment le corps vient aux hommes? Jeux de l’acteur américain”, Conférences de la Cinémathèque Française, Paris, 20 de novembro de 2008

BERGALA Alain. “De l’impureté ontologique des créatures de cinéma”, in *Trafic* 50, verão de 2004

BERGALA Alain. *Monika*. Paris : Yellow Now, 2006.

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L’innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse : Verdier, 2004

JUNG Carl G. *Tipos psicológicos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967

MOULLET Luc. *Politique des acteurs*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1993

MCGILLIGAN Patrick. *Cagney, the Actor as Auteur.*, London : A.S Barnes, South Brunswick, Tantivity, 1975.