



A utopia matriarcal (re)encenada no tríptico brechtiano de Helena Ignez

The matriarchal utopia
(re)enacted by Helena
Ignez's Brechtian triptych



Sandro de Oliveira¹

¹ Docente no Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Membro da Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques (Accra), do Laboratório de Pesquisa de Artes e Mídia da Universidade de Estrasburgo, na França, e do Centro de Realização e Investigação no Audiovisual (Cria), da UEG. E-mail: nagysandro1@gmail.com

Resumo: Desde sua passagem pelas hostes do cinema marginal e pelo teatro experimental no Brasil, Helena Ignez flerta com os primados oswaldianos do Matriarcado de Pindorama. Na sua carreira como atriz – e agora também como realizadora –, revitaliza e subverte os princípios do matriarcado, trazendo à baila outros temas próximos a discussões mais amplas dos direitos humanos: reforma agrária, sexualidade liberta, ócio ligado à criatividade. Discute-se, então, como o tema do matriarcado de Oswald de Andrade chegou a esses filmes aqui nomeados de “tríptico brechtiano”, em que uma subversão temática é levada à tela através de experimentalidade formal do jogo do ator no cinema. Em sua obra, Ignez propõe uma contraposição criativa e confrontadora aos conceitos e protocolos de boas maneiras, na união formal de Brecht com o matriarcado de Oswald de Andrade.

Palavras-chave: matriarcado; Oswald de Andrade; ator no cinema; Helena Ignez; Bertolt Brecht.

Abstract: Since her passage through the marginal cinema groups and the experimental theater in Brazil, Helena Ignez has flirted with the Oswaldian tenets of Pindorama Matriarchy. Throughout her career as an actress – and now also as a film director –, she has revitalized and subverted the principles of matriarchy, bringing up other issues close to broader human rights discussions: agrarian reform, free sexuality, leisure linked to creativity. We discuss, then, how Oswald de Andrade came to these films here named “Brechtian triptych”, in which a thematic subversion is brought to the big screen by means of formal experimentality of film acting. In her work, Ignez proposes a creative and confrontational contraposition to the concepts and protocols of good manners, in the formal union of Brecht with Oswald de Andrade’s matriarchy.

Keywords: matriarchy; Oswald de Andrade; actor in film; Helena Ignez; Bertolt Brecht.

Introdução

Helena Ignez pauta sua carreira como atriz e realizadora calcada em pilares bem fincados no experimento, autorismo e liberdade criativa. Desde 1959, nas peças da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia ou no filme *Pátio* (Glauber Rocha), em que atuou também como coprodutora, ela perfaz uma trajetória errática – mas nunca desproposital – em trabalhos que significam desafios estéticos, propostas político- libertárias e deslocamento da sua carreira para setores mais distantes do que se pode nomear de establishment cultural. Seu *modus operandi* inclui também o uso do cinema como plataforma de exposição de suas convicções libertárias e utópicas. Sua ligação com diretores – tanto teatrais como cinematográficos – da envergadura de Ziembinski, Adhemar Guerra, Eros Martim Gonçalves, Roberto Pires, André Farias e Joaquim Pedro de Andrade deu a ela escopo e caráter ecléticos de sua ética atoral agressiva, paroxística e irônica. Sua adesão às hostes da vanguarda do cinema de invenção – Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Elyseu Visconti – foi, então, escolha natural.

Agora no início do século XXI, Ignez trilha novos caminhos na sua carreira recém- chegada aos 60 anos. Como realizadora, reativa a verve iconoclasta e rebelde dos anos 1960-70, mas com filmes-manifesto deste tríptico brechtiano: *A canção de Baal* (2008), *Ralé* (2015) e *A moça do calendário* (2017). O matriarcado oswaldiano (re)encenado por Ignez está aberto às insurgências presentes em sua vida e a todas as quebras de protocolo que sua carreira como atriz promoveu. Ao arcabouço de injunções patriarcais, que assolava e ainda restringe a plena inserção (não somente) feminina no funcionamento do tecido social, as performances no tríptico do recorte deste trabalho respondem com momentos gestuais, dialógicos e de expressões faciais que empreendem uma proposta de jogo do ator que cria um matriarcado experimental, que Ignez não só defende esteticamente, mas também adota como postura, utopia e bússola de vida. Este matriarcado idílico revisitado que traz dos escritos de Oswald de Andrade – relido e deslocado para outras questões de importância contemporânea – serve aqui como fio condutor.

Identificar a chegada dos primados do matriarcado de Oswald de Andrade na obra de Helena Ignez é uma longa jornada histórica, que revolve o início de sua parceria com os cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Em trabalhos como *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1968) e toda a produção da Belair Filmes, um *paideuma* de temas, frases, citações e interpretação atoral retomou em verve anárquica os preceitos e discussões

filosóficos do matriarcado oswaldiano, dentro da efervescência contracultural do tropicalismo. Segundo Ignez:

Naquela época, muitos temas que estavam em voga no tropicalismo foram trazidos para a Belair através do Rogério [Sganzerla]. [...]. Não sei até que ponto esses temas – o matriarcado de Pindorama, por exemplo –, surgiram e ficaram presença nesses filmes. [...] O tema do matriarcado continua presente no meu trabalho recente, por exemplo, no filme *A moça do calendário* (2017). Contudo, nesses filmes que eu fiz na Belair [...], tudo me foi dado, para ser revivido com o meu corpo e minha mente, mas todos são dados específicos criados por Rogério. E invulgares, porque não há nada parecido com aquilo. (OLIVEIRA, 2019, p. 403)

Houve muitas manifestações artísticas nos anos de 1960-70 que trouxeram, em obras de várias matrizes, questões que retomavam a obra oswaldiana, e não necessariamente o Matriarcado de Pindorama. Justifica-se aqui, então, o prefixo “re-” no título do trabalho, pois leva-se em conta obras como *Pindorama* (Arnaldo Jabour, 1971), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Orgia* ou *o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970), *A família do barulho* (Julio Bressane, 1970), a peça *O rei da vela*, encenada pelo Teatro Oficina com direção de José Celso Martinez Corrêa (1967) e a performance realizada durante curso de Comunicação Gestual na Universidade Sorbonne de Paris chamada de *Baba antropofágica* (Lygia Clark, 1973) para afirmar que houve uma primeira eclosão de obras cuja fonte era o binômio antropofagia/ matriarcado de Oswald de Andrade. Longe de esgotar as manifestações artísticas que revitalizaram a importância das teses modernistas, essa lista constata que a leva recente de filmes de Helena Ignez sobre o matriarcado possui herança potente proveniente da efervescência e das contestações dos cinemas de invenção, da Nova Objetividade Brasileira e da música popular durante a ditadura militar no Brasil.

Ignez levanta nos roteiros adaptados das obras de Brecht (*Canção de Baal*), Maxim Gorki (*Ralé*) e Rogério Sganzerla (*A moça do calendário*) uma coleção de temas que ora tangenciam, ora perfazem comentário crítico aos preceitos oswaldianos do matriarcado de Pindorama, trazendo à baila outras questões que são, na sua opinião, correlatos na contemporaneidade: liberdade sexual, violência e igualdade de gênero, movimentos trabalhistas ligados à reforma agrária, alteridade radical, trabalho nas classes operárias, marginalização da produção artística e a opressão da performance profissional. Ela recompõe traços do matriarcado mais longo de Oswald de Andrade com as suas próprias inquietações contemporâneas, e este foi

frequentemente o seu percurso metodológico: retirar do tempo de ideias da obra de arte o substrato básico para construí-la. A socióloga Marcia Tiburi nos dá algumas pistas sobre esse matriarcado reativado:

[*Ralé é*] esse filme grávido de outro, esse filme materno, constrói uma narrativa incomum onde cabem todos, onde cabem todos sem precisar de direções definidas. [...] É a abundância de amor que o rege. Como na fala da atriz que protagoniza “A exibicionista”, o filme gestado dentro do filme, nesse cinema materno: “compartilhando geramos a abundância – um estado da natureza, que só acontece quando temos coragem de seguir o próprio sonho”. (TIBURI, 2016)

O recorte que se faz aqui sobre o jogo do ator promove linhas de força no seu interior, dentro do qual os elementos internos se organizam (intra) interdiegeticamente, transformando o ator em um montador (no sentido cinematográfico do termo), já que ele (re)compõe seu personagem a partir dos elementos dados do texto, das improvisações, de negociações com a realizadora e de dados de outras sequências fornecidas por outros atores em filmes anteriores: corpo-veículo (BONFITTO, 2002; CAMPOS, 1971; PAVIS, 2011). O ator, para Helena Ignez, utiliza e recicla procedimentos do passado – no nosso caso, dos seus próprios filmes, mas também da tradição épica brechtiana – promovendo um estilo de cinema próximo às premissas matriarcal-antropofágicas: reutilizar o passado não como detrito, mas como produtor de matéria viva para a composição da arte, sentido poundiano de reciclagem. O passado se torna fornecedor de elementos transformadores, reavivadores, e não como depósito de detritos da cultura (BRESSANE, 2005).

As formas atorais adotadas nesses filmes promovem postura reflexiva, poética e autoconsciente, quando produzem os elementos do jogo do ator, ao mesmo tempo que os colocam em parênteses ou em abismo, tecendo camadas de significação presentes nas teses de Bertolt Brecht. São atores que “citam” a fonte da fala, olham acintosamente a câmera – quebrando a quarta parede –, e há o caso da personagem que “esconde” a imagem do seu corpo, postura abertamente afrontadora ao Superego patriarcal do cinema mainstream. Este trabalho, portanto, propõe articular a atuação nesses filmes do recorte com o que aqui se apresenta como hipótese: que o tríptico de Helena Ignez discute e promove uma ideia transformada de matriarcado oswaldiano articulada aos temas contemporâneos aos próprios filmes, tecendo-os através das teses realistas épicas sobre o jogo do ator dentro da retórica expressiva preconizada por Bertolt Brecht.

Sobrinha de Brecht

As teorias brechtianas sobre o ator foram introduzidas na carreira de Ignez logo após sua chegada à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA), em 1958. Ainda adolescente, ela passou para o vestibular de direito, mas preferiu seguir na Escola de Teatro. Ignez (2014) se diz íntima e “espécie de sobrinha de Brecht”, já que conhecera seu trabalho quando ele ainda era vivo: “não consigo fazer nada que não seja brechtiano. *Canção de Baal* inclusive, a ideia foi Brecht mesmo, embarquei no próprio Baal². Brecht modificou a linguagem [do ator]”. Nesta relação, que aqui se revela não só afetiva, mas estética, Ignez adota procedimentos atoriais herdeiros das ideias que Brecht defendia, ou seja, união solidária e fiel entre a força da emoção com as medidas do pensamento, do cérebro-espírito.

Helena teve um sistema de interpretação único, entre a letargia e o frenesi, a imobilidade total e o excesso de movimentos, o escracho e a provocação. Era também um corpo-repositório de prerrogativas brechtianas de quebra do invólucro do universo ficcional. Sua herança ainda é muito presente na atuação de atrizes da novíssima geração como Simone Spoladore, Leandra Leal e Mariana Ximenes. (GUIMARÃES, 2014, p. 303)

E, para incitar o uso de suas capacidades cognitivo-sensórias, o ator brechtiano adota como princípio-mor a transformação do espetáculo num processo de literalização, utilizando efeitos, equipamentos e técnicas que exponham o texto não como dado natural e subjacente à atuação, mas a algo visível, palpável e legível, se possível. A encenação fílmica se torna, desta forma, processo de (re/des)montagem de seus elementos, destruindo seu caráter orgânico, o que invisibiliza a enunciação da cena. Brecht defendia que o espetáculo se manifestasse como signo em que seus elementos concretos constitutivos se tornassem evidentes para o espectador, expondo adereços, suportes e materiais que efetivam “boa parte da eficácia artística e social da linguagem visual do espetáculo. [O teatro] deve tornar evidente seu trabalho: cordas ou madeiras que sustentem portas ou paredes precisam ficar visíveis ao espectador” (PEIXOTO, 1981, p. 100): espetáculo e ator exibem os seus materiais constitutivos.

Em *A moça do calendário*, durante uma cena banal na cozinha do pequeno apartamento em que mora com o marido, Cidinha (Zuzu Leiva) afirma: “a gente vai ter que trazer os homens na linha de frente contra a violência de gênero, sabe?”. Além desta frase, a cena exhibe excerto proferido sobre a história da inclusão do

² Bertolt Brecht faleceu em Berlim Oriental em 14 de agosto de 1956.

divórcio nas leis brasileiras, desnudando o quão recente são os direitos femininos no Brasil e o absurdo da desigualdade social dos gêneros.

Ouve isso: até 1977 uma mulher quando se separava do marido era “desquitada” e considerada juridicamente incapaz. Só então, a Lei do Divórcio entra em vigor. Em 1988, homens e mulheres passam a ter os mesmos direitos nas relações conjugais. E só em 2002, deixa de ser possível anular o casamento caso o homem descobrisse que a mulher não é mais virgem. Em 2005, o termo “mulher honesta” foi retirado da legislação protegendo a integridade física e a liberdade sexual de todas as mulheres. E, afinal, em 2006, entra em vigor a Lei Maria da Penha. (A MOÇA..., 2017)

A maneira como a personagem lê o texto, abertamente escrito em forma de dália num pedaço de papel colocado sobre a cômoda em que ela passa a roupa, revela a forma jogresca com que muitas das atuações brechtianas se dispõem, tipo de performance que não esconde a fonte literária do roteiro e que materializa uma interpretação da atriz em tom professoral, destacada, longe do naturalismo que prega a invisibilidade da técnica e do texto³. É uma espécie de jogo parentético do ator, em que a atriz abandona provisoriamente o programa mais cotidiano de fala e postura para adotar interpretação lacunar. É imperativo, contudo, observar que a técnica da atriz Zuzu Leiva de proferir abertamente o texto carrega muito do efeito de distanciamento de Brecht. Além da escolha da técnica de elocução, vale a pena sublinhar o efeito de justaposição alarmante entre texto proferido e a atuação de Zuzu Leiva executando gestos (ela passa roupa sobre a mesa da cozinha) durante atividade doméstica que sempre foi relegada, pelo menos pelo senso comum patriarcal, às mulheres, criando efeito irônico de contraposição distanciadora.

Para Helena Ignez, é de vital importância reforçar não somente a ironia da cena de Leiva em *A moça do calendário*, mas também a tese de que as personagens femininas são as donas e provedoras de suas próprias imagens, criadoras dos gestos e expressões faciais, partindo desta postura estilística do seu trabalho o ethos que funda a sua encenação. A figuração da atriz Djin Sganzerla em *Ralé* discute a relação com o matriarcado em outro âmbito: ao impor ruído ou opacidade ao médium. Ao cobrir ou obscurecer sua própria imagem na tela – nesta cena, particularmente, ao usar fita adesiva preta para “tampar” sua imagem no espelho –, a atriz denuncia o dispositivo cinematográfico e revela o aparato.

³ As dalias são “colas” com os diálogos escritos em pedaços de papel colocados em locais estratégicos para os atores lembrarem das falas. São provenientes do trabalho do ator no teatro, mas que no cinema encontram seu nicho de utilização: atrás de câmeras, pregadas em mobílias ou no próprio corpo do ator.

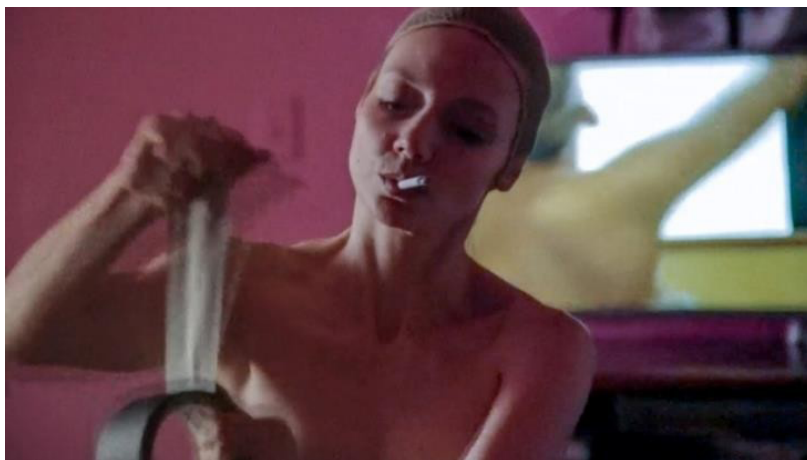


Figura 1: A mulher e o controle de sua imagem.

Fonte: *Ralé* (Helena Ignez, 2015).

Ao mesmo tempo, reforça o seu poder de interferir e modificar a sua imagem: o corpo da mulher como objeto histórico do olhar masculino – principalmente nos cinemas industriais –, e que agora, neste gesto que materializa certa opacidade do filme como intermediação, retoma o poder de autogerir sua presença na arte⁴.

Além da imagem do corpo da mulher no cinema (majoritariamente industrial), Ignez expõe questões ligadas ao prazer do corpo feminino na simulação aberta do que poderiam ser seminários audiovisuais sobre a frigidez feminina que se passam na Clínica Neuronal e Urológica Nova Genética, local de medicina experimental e inclusiva em *A moça do calendário* e em *Ralé*. O personagem Inácio (André Guerreiro Lopes) foi fazer exames de urinálise e espermocultura para averiguar, paradoxalmente, aspectos mais recônditos de sua mente. O resultado, que sai alguns dias depois, parece ser o que menos importa para o entrecho do filme, já que, após terminar a pequena consulta com os médicos responsáveis pela Clínica, temos um *insert* filmico que parece ser um seminário audiovisual sobre a frigidez feminina na voz de uma das pacientes da clínica, a moça frígida (vivida pela atriz Bel Friósi), e da palestrante (Helena Ignez), através de sua voz *off*.

⁴ A atriz Djin Sganzerla, aqui com os adereços e utensílios típicos de uma atriz que logo irá entrar no *set* ou no palco, emula os gestos de outra atriz em outro filme: Laetitia Casta em *Visages* (Tsai Ming-Liang, 2009), confirmando a presença de motivações intertextuais na obra de Helena Ignez. Nesta cena de *Ralé*, imagens do filme de Ming-Liang estão na tela em segundo plano.



Figura 2: Seminário sobre frigidez feminina.

Fonte: *A moça do calendário* (Helena Ignez, 2017)

Interessante notar como a cena dos exames de Inácio surge como gancho para inserir o seminário audiovisual sobre a frigidez feminina. Assim, a saúde e o prazer sexuais, tanto masculino como feminino, estariam, pelo menos no que tange à montagem do filme, conectados pela cena da consulta do rapaz e o seminário sobre frigidez feminina. Esta se dá de modo quase acadêmico, com a paciente divagando nua, em posição frontal à câmera, sobre a função do clitóris vista sob o escrutínio do que se considera ser uma medicina misógina:

A medicina, impregnada, desde seu início, de misoginia, não via como importante um órgão que servia apenas para conceder o prazer à mulher. Tratando assim nosso órgão da saúde como um apêndice, ou algo menos. Afinal, o apêndice ainda serve para dar apêndice, enquanto o clitóris não serve para nada, não é? (A MOÇA..., 2017)

Tudo na cena é exposição acintosa dos materiais cênicos, do entrecho fílmico e do corpo da atriz, que o luminoso eletrônico “Frigidez Feminina”, o corpo da atriz em posição frontal à câmera e a voz *off* da palestrante só exacerbam. Seja na dália sobre o móvel de Cidinha, o espelho em *Ralé* ou nos materiais cênicos, sonoros e no corpo da atriz dessa cena do seminário sobre a frigidez feminina, tem-se o mesmo procedimento de expor a encenação como constructo artificial, e não como dado “natural” dos locais onde os personagens frequentam. Até na voz *off* da palestrante que anuncia o próximo seminário do programa temos imitação farsesca das vozes televisivas que anunciam as próximas atrações: “na próxima palestra, veremos os

benefícios da masturbação feminina e práticas atuais desenvolvidas por mulheres em todo o mundo. Moça, seu clitóris é saúde”.

Os temas dos filmes de Ignez não os atravessam intradiegeticamente, mas interdiegeticamente. É como se o personagem de um filme pudesse comentar, perguntar ou responder coisas que foram ditas por outro personagem em outro filme, traçando uma teia complexa de metacitações e transformando esses filmes no tríptico do título. Então, as falas dos personagens ou os temas que eles propõem não ficam encastelados numa só trama, pois eles “fogem” e brincam de viajar entre os filmes. Exemplo deste tipo de diegese “andarilha” ou sináptica se dá na fala sobre masturbação e a relação com o corpo sem as culpas do patriarcado e sua sexualidade sequestrada. No filme *Ralé*, a atriz Raissa Peniche comenta o quadro *L’Origine du Monde* (Gustave Courbet, 1866) e propõe questões sobre masturbação, saúde e o prazer femininos que seriam respondidas ou comentadas na cena acima da frigidez feminina em *A moça do calendário*, filme produzido dois anos depois. Peniche olha para o quadro de Courbet na parede, depois para a câmera e dispara: “para que serve a minha boceta? Pra gerar o mundo como pintou Courbet? Ou para o autoprazer?” (RALÉ, 2015).



Figura 3: Metacitações e interdiegese.

Fonte: *Ralé* (Helena Ignez, 2015).

Este aspecto interdiegético das figurações dos atores e atrizes na obra de Ignez remonta às experimentações presentes em seus filmes marginais, principalmente os dirigidos por Rogério Sganzerla, seu parceiro de vida e de arte. Lá, como aqui, o corpo do ator é uma espécie de signo que age em duas direções opostas: para o passado, em eterno regresso, retomando imagens como se fosse dispositivo atávico de *déjà vu*. E também age como gatilho de possibilidades

futuras, signo precursor ou anunciador de presenças e figuras que ainda virão ou serão reformuladas em um sistema de relações. Seria impossível tentar compreender o trabalho do ator aqui proposto sem ter em mente que seu corpo é vetor multidirecional de figurações em eco que ele retoma e modifica em um processo que está além de seu trabalho, mas dentro do seu *métier*: o corpo do ator é instrumento de mediação, corpo-veículo.

A figura frontal do ator traça linha transversal em boa parte da história dos procedimentos realistas em Brecht e tem na teatralidade da quebra da quarta parede técnica vital para a compreensão de seu jogo parentético. Ao contrário da atuação naturalista, que usa de toda sua técnica para escamotear a presença da câmera, nesses filmes dá-se algo chamado de apresentabilidade: atores e atrizes se endereçam ao público de maneira quase didática, fraturando a ilusão e fornecendo visão política da performance:

A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. [...] Também os atores não consumavam completamente a sua transformação, antes mantinham uma distância em relação à personagem, e incitavam, até ostensivamente, a uma crítica. [...] A representação submetia os temas e os acontecimentos a um processo de alheamento indispensável à sua compreensão. (BRECHT, 2005, p. 66)

Esta técnica realista do ator escapa à convenção de impermeabilidade entre o set de filmagem e o público, pondo-os em contato formal através do olhar do ator. A quebra da quarta parede rompe com a ilusão do ator em ambiente “fechado” ao público, como o engodo estético naturalista de que os atores estão efetivamente vivendo sentimentos e traumas genuínos. Ao procederem assim, as performances deixam incompleta a propalada transformação total dos atores em personagens ficcionais, deixando o jogo “em aberto” para a crítica, pois sua organicidade fica aqui exposta pela técnica de integrar os espectadores ao espetáculo, instalando uma relação que pode abranger a crítica à trama, mas também cumplicidade no que tange ao seu real papel pela transformação social. Ao recorrer à interpelação do espectador, uma das atrizes do filme [dentro do filme *Ralé*] *A exibicionista* enfatiza a ligação entre personagem, intérprete e público, e também produz o que Guillaume Soulez (2007) nomeia brecha retórica na tessitura mimética ficcional, ou seja, quando a atriz deixa por alguns instantes a atuação mimética *per se* e chama o espectador para compartilhar suas posições políticas, incitando-o à práxis social:

Trata-se, portanto, de observar a leitura retórica, isto é, o que interessa ao espectador e ao filme o fato de tratar as imagens e os sons como propostas de posições e de argumentos, e às vezes até provas. Se a leitura retórica é, portanto, muitas vezes dominante em um documentário, nem todo endereçamento direto é retórico na ficção, sendo necessário que este endereçamento entre explicitamente em ressonância para o espectador com um espaço de deliberação pública. (Soulez, 2007, p. 44)

Portanto, se o endereçamento do espectador pelo ator é espaço de deliberação pública, como advoga Soulez, foi como fragmento do *Manifesto da Marcha das Vadias* que a fala da personagem de Bárbara Vida, em *Ralé*, oferece tal tema como denúncia: “enquanto na sociedade machista algumas mulheres forem invadidas e humilhadas por serem consideradas vadias, somos todas vadias, somos todas santas e somos todas livres e fortes” (RALÉ, 2015).



Figura 4: Aparte da atriz.
Fonte: *Ralé* (Helena Ignez, 2015).

O manifesto das vadias, mas não só este, é sugestivo da posição de Helena Ignez em relação aos temas expostos nesse tríptico: “vadias estão num estado de ócio criativo. Característica da nossa civilização indígena” e, também, “o barão me ensinou que compartilhando geramos abundância. Que é o estado da natureza. Que isso acontece quando temos a coragem de seguir o próprio sonho” (RALÉ, 2015). Essa figuração da personagem “vadia” do filme expõe algo que é profundamente afrontador para a moral vigente: a possibilidade da mulher exercer sua liberdade em todas as formas, tanto política como poética.

O matriarcado de Ignez

Neste matriarcado experimental, o sujeito detém liberdade irrestrita, e o que o faz gozar desta liberdade é a justa medida de suas ações, aqui mediada por uma ética libertária que permeia esses trabalhos contemporâneos de Ignez. As questões que desenham essa ética são urdiduras que seus personagens no cinema marginal brasileiro fecundaram e que agora, como diretora, ela retrabalha e renova em temas que são aqui pedra de toque para compreendermos sua noção de matriarcado: a) processo de marginalização da obra e do artista; b) o exercício da alteridade radical (CEPPAS, 2017); c) a sociedade da performance e do cansaço.

Na época mais intensa de formação profissional e dos fundamentos éticos que incidiram diretamente sobre sua carreira, nas décadas de 1960 e 1970, houve no Brasil muitas ações culturais que promoviam marginalização não somente da produção cultural, mas também do próprio artista, seja ele a qual vertente pertencesse. Era um programa de ação que assumia condição marginal e promovia rupturas com as manifestações estéticas estabelecidas ou canonizadas, radicalizando o meio cultural. Frederico Coelho (2010, p. 179) afirma que essas movimentações culturais pregavam a “existência concreta no campo cultural brasileiro de um comportamento social e criativo cuja representação central era a ideia de marginalidade. Arcabouço mítico-discursivo para vários trabalhos e intervenções ditos marginais”. O termo marginalização nessa época não tinha acepção absoluta. Quando nomeia de marginália um amplo grupo de artistas (poetas, cantores, performers, dançarinos) aglutinados ao redor de Hélio Oiticica, torna-se aqui pertinente reiterar que havia empreitadas, intervenções, ações ou grupos/coletivos que objetivavam visibilidade pública, mesmo que essa fosse difusa ou que encontrasse entre eles diferenças e graus de intensidade.

A postura de se marginalizar confrontando o mercado produtor artístico instalado no sistema burocrático e institucional foi, quase sem retoques, o que fez Helena Ignez ao se unir ao grupo de cineastas e artistas “marginais”. Ruptura que não era somente com o mercado consumidor, produtor ou com as instituições que constituíam o poder estatal, mas também com a iconografia intocável pelo panteão da classe média (ícones populares da música, imagens da cristandade e objetos ligados ao poder vigente e à sociedade do consumo). Ao se deslocar para a margem da produção durante toda a sua carreira, Ignez tem se aproximado de uma espécie de produção cinematográfica que só pode existir se vizinha do elemento humano que lhe é muito caro: os grupos tidos como “aberrantes”, deslocados do centro das

representações ditas hegemônicas, como os notívagos da *Canção de Baal*, os artistas de várias vertentes de *Ralé* e o lumpemproletariado de *A moça do calendário*.

Foi dessa efervescência cultural, política e social dos anos imediatamente anteriores e posteriores ao AI-5 – vitais para sua formação como atriz – que Ignez trouxe a ideia de representação do “figurante do mundo”. Ela mostra profunda preocupação e contundência em favor da produção artística que reforce a função crítica da representação da turba, dos povos fragmentados que residem “fora do quadro” ou “fora do campo” do cinema mainstream.

Se o cinema como instituição de produção industrial revelou o enorme valor plástico que ele sempre atribuiu ao ator, no cinema experimental de Ignez, essa lei é deslocada para representações humanas que ela abraçou como a força mais genuína de sua arte. A perspectiva matriarcal nesses três filmes lê o mundo e “inverte a perspectiva do autor, desloca o marginal e o menor – seja por causa da posição que ocupa ou pelo valor atribuído a ele – para um local central” (AGUILAR, 2010, p. 30). Não somente inclui, portanto, a mulher no seu matriarcado experimental, mas sim, o humano renovado e ressignificado. Ela leva a níveis mais radicais e anárquicos o dizer libertário e inclusivo do *Women’s Rights Are Human Rights*, adotado pela Secretaria do Alto Comissariado de Direitos Humanos das Organizações das Nações Unidas e que também foi tema de discurso proferido por Hillary Clinton, então primeira-dama dos Estados Unidos, em 1995. Além dos direitos da mulher, os filmes deste tríptico defendem plataforma ampla de debates, que inclui assassinato de pessoas “trans”, os “gêneros atravessados e marginalizados através de milênios de cultura” e o dizer “o movimento antiviolência é também um movimento feminista e anticapitalista” (RALÉ, 2015).

Em *Canção de Baal*, o legado do matriarcado oswaldiano se dá através das ideias sobre o ócio criativo da visão poética Pau-Brasil embebido em radical desprezo pela ética capitalista e princípio do acúmulo: o mecenas que oferece ajuda para Baal (Marcelo Careqa) publicar seus escritos é descrito pelo filme como madeireiro devastador de florestas⁵. Baal é poeta, compositor e cantor que não guarda vínculos com qualquer instituição que o prenda a lugares, teias produtivas coercitivas ou relacionamentos fixos. Esse personagem da imaginação de Brecht propõe o ócio não só criativo, mas radical, sociedade comunitária fraterna, justa e vida edênica, princípios

⁵ Isto faz parte das falas do próprio personagem Mech, o mecenas em *Canção de Baal*. Fala que é proferida quase sem retoques pelo dono da oficina *Barato da Pesada* (Celso Patrão) em *A moça do calendário* quando diz: “é, senhores, o que quero mesmo é ser capitalista. Mas dos grandes. Se fecharem isto daqui, eu vou ser comerciante de madeira na Amazônia. Mas, olha, não vou vender porcaria não, hein!? Não derrubo nem um pé de porcaria. Vou cortar só jacarandá, ipê rosa, madeira de lei, Pau Brasil. E de vocês o que eu quero? Produtividade”. Filmes que adquirem formato orgânico com forte motivação intertextual.

da “originalidade nativa aos componentes mágicos, instintivos e irracionais da existência humana” (ANDRADE, 1990, p. 14). Para Andrade, seria o ócio o mediador da capacidade inventiva, a relação telúrica com a vida e o nível de compreensão humana efetivada na sociedade: a constante lúdica do ócio criativo como padrão para comensurar o nível ético do povo, tema também muito caro ao Baal de Brecht.

Nesse diálogo entre os filmes do recorte, lembremos da Revolução Caraíba proferida pelo personagem Zeus (Mário Bortolotto), em *Ralé*, que é uma paráfrase de Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago: “só o homem natural é natural dos trópicos. Precisamos ouvir o homem nu, filho do sol. Queremos a revolução Caraíba. A unificação de todas as revoltas em direção ao homem.” O ócio criativo de *Canção de Baal* liga-se aqui a essa visão telúrica da vida, conexão do ser humano com a natureza, seus instintos (corpo) e sua intuição (mente-espírito): “quando o patriarcado ruir, nós vamos viver da nossa preguiça nata, mãe da invenção e do humor” (CANÇÃO..., 2008).

O exercício de alteridade radical possui vínculos estreitos com os aspectos da ideia que Oswald imaginou na sua utopia matriarcal. Ao contrário do conceito e da práxis de alteridade sugeridos em Baudelaire – o sentimento de ser outro, isolado, antonímico e hermético – Oswald de Andrade (1990, p. 157) constatava que alteridade é “sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro”, relação, mais do que cisão: como nos lembram as palavras de Rimbaud, “*Je est un autre*”. Por isso, Ignez preconiza nesses filmes uma ideia de dignidade humana que fosse compartilhada entre todos: ocidentais, ameríndios, orientais e povos autóctones. Sem o viés constritor que podem nos impor a linguagem, a filosofia e nossa ideia de “identidade”, a linguagem da alteridade incorpora o outro sem questioná-lo, sem conflitos ou contraposições pseudoanalíticas, compreendendo a existência de seres outros que nos afetam rumo à ideia de sublimidade, empatia e cooperação dos indivíduos entre si. Há inclusão do outro sem os antagonismos naturais ao drama realista, confirmando o manifesto oswaldiano fundado sobre o que se considerou “uma síntese ideal, a abolição de todo o conflito que nos leva [à ideia] de um feminilidade” que neutraliza o atrito (CARLI, 2016, p. 271).

Noutro exemplo pregnante de alteridade radical, um dos convidados da festa do casamento em *Ralé, Dad* (José Celso Martinez Corrêa), lê um excerto de Brecht do seu livro *Écrits sur le théâtre*: “eu me contento em dar os fatos para que o espectador pense ele mesmo. Eu tenho necessidade de um público com os sentidos despertados. E que tenha prazer em jogar com a sua reflexão”. Ao tocar piano no paradisíaco sítio do Barão, Dad é acometido de incontinência fecal, que se torna

motivo para mais uma demonstração desta alteridade levada aos extremos, com os outros personagens limpando suas costas e pernas, sem os filtros ou câmera em ângulos menos “reveladores” do cinema mainstream. Esta cena da incontinência fecal de Dad é concebida dentro de enunciação cinematográfica que surpreende pela acachapante sinceridade dos detalhes, pelo desapego que exibem os personagens, imersos no mundo – pelo menos um pequeno pedaço dele – em que nossos rituais construídos de decoro e postura são postos a serviço da aceitação plena. Essa visão de mundo é a “a expressão da solidariedade que ligava o homem à Natureza e os indivíduos entre si” (ANDRADE, 1990, p. 33).

Por fim, a sociedade do cansaço e da performance surgem aqui como elementos que amarram toda uma teia de concepções de vida que Helena Ignez desenvolve nos seus trabalhos. Em *A moça do calendário*, os temas da sociedade do cansaço e da performance atravessam o filme em inúmeras falas e se abrem com o personagem Grande Otelo (Geraldo Mário) proferindo em tom didático fragmentos provenientes do incisivo discurso do cientista, geógrafo e professor Milton Santos, no texto *O tempo nas cidades*:

A cidade é o palco de atores os mais diversos: Alguns movimentam-se segundo tempos rápidos, outros, segundo tempos lentos. Tempo rápido é o tempo das firmas, dos indivíduos e das instituições hegemônicas. [...] A economia pobre trabalha nas áreas onde as velocidades são lentas. Isso quer dizer que os pobres vivem dentro da cidade sob tempos lentos [...] no sentido de que não há uma materialidade que favoreça o tempo rápido. [...] O tempo pode ser encarado das mais diversas maneiras: o tempo cósmico, o tempo histórico e o tempo existencial. [...] O tempo histórico, objetivado, pois a História o testemunha. [...] Mas, esses tempos todos se comunicam entre eles, na medida em que o tempo é social. (SANTOS, 2002, p. 21-22)

A narradora *off* do filme, interpretada pela própria Helena Ignez, traça uma espécie de contraponto em relação ao texto de Milton Santos quando descreve os prolegômenos do que ela chama de sociedade do desempenho:

A sociedade do desempenho, a do Séc. XXI, sociedade do cansaço, é classificada patologicamente como da violência neuronal. Cada época possui suas enfermidades fundamentais. O séc. XXI pode ser definido sob um ponto de vista patológico como neuronal. As doenças neuronais, como o alcoolismo e a depressão, determinam a paisagem patológica do séc. XXI. Mesmo que o estranho não represente perigo e não tenha nenhuma intenção hostil, a defesa é contra a estranheza.

A depressão é a expressão do fracasso. O desempenho é a nova ordem da sociedade do cansaço. (A MOÇA..., 2017)

Ao tratar, em *A moça do calendário*, do tema do desempenho nas sociedades contemporâneas, o filme remete este tema a outros subtópicos postos em falas estilo conta-gotas, através das errâncias dos personagens pela cidade opressora. Iara (Djin Sganzerla) e Inácio serão os tecelões desta trama de pequenos discursos dos marginalizados que exibem denúncias várias: a) o fechamento de inúmeras salas de aula nos últimos anos em vários estados do Brasil; b) a precarização do trabalho e o aumento do lumpemproletariado; c) a violência da polícia nas manifestações de rua; d) sequestros e mortes de ativistas negros; e) a produção cultural e as instituições de cultura como alvos das novas milícias de direita; f) a posse social da terra.

São discussões que trazem à baila velhas doenças do capitalismo, e que foram encenadas pelo coro de trabalhadores da Oficina Mecânica Barato da Pesada, de Celso Patrão (Claudinei Brandão), descrito pela voz *off* da narradora como “pré-capitalista primário”. O exercício motivacional foi coreografado pelos superexplorados trabalhadores da oficina como uma espécie de coro brechtiano em tom caricatural. A encenação aqui é produzida em ritmo de marcha atlética, com os atores interpretando a música e os gestos no coro como se fossem atletas neozelandeses executando a performance do *haka* antes dos jogos de rúgbi. Há também marcada semelhança com as improvisações estilo *happenings* do The Living Theatre, especialmente em espetáculos como *Paradise now*, encenados na década de 1960.



Figura 5: Coro brechtiano da alta produtividade: “Yes, we can”.

Fonte: *A moça do calendário* (Helena Ignez, 2017).

Celso Patrão lidera o “Coro da Alta Produtividade”, espécie de ditirambo grego, cujo texto, mesmo que quase monossilábico na sua simplicidade direta, leva o tema da sociedade da performance ao nível de uma antífona, súplica pelo trabalho mais desgastante, repetitivo, produtivo e lucrativo (visto sob ponto de vista do patrão-Corifeu). Ao liderar o coro, Celso Patrão se torna um *meneur du jeu* (mestre de cerimônia) teatral, função na qual ele dita as falas, indica os movimentos e gestos dos atores, apresenta e descarta personagens e leva adiante os trâmites da narração. O coro estabelece entre esses filmes uma espécie de ponto alto da encenação brechtiana: jogo em abismo que fornece certa atração deste tríptico pelo debate de temas que confrontam os protocolos clássicos do ator, quando este se engaja em momentos ficcionais dentro da diegese na qual já está encapsulado.

O repertório estilístico do ator clássico adquiria tom reflexivo durante cenas em que se “atuava” no papel de outro personagem: o ator “saía” do papel para se engajar em momento lacunar da atuação. A principal diferença entre essas performances em abismo, no cinema clássico, e sua contraparte de autorrepresentação no cinema de Ignez, é que, no primeiro, a passagem da primeira camada (o ator atua em filme de ficção) para a segunda (o ator é personagem que se engaja em uma atuação dentro de filme de ficção) é sempre escamoteada pela moldura da narração, dando ao ato coloração quase natural e invisível. Na encenação experimental aqui preconizada, o ator que se engaja num jogo em abismo “assinala” essa passagem, demarca a técnica do gesto exposto e caricatural, exibindo a diferença clara entre atuação em primeira instância e em subcamada. O ator se põe, aqui, entre parênteses, expondo o jogo e sua maquiagem, numa postura de colocar a obra de arte em “ecos”, deixando transparecer não somente seus aspectos “micro”, mas também a significação total de sua estrutura na obra. Espécie de *mise en abyme* que reitera o aspecto dialético da representatividade clássica (escamoteada pela moldura) e a apresentatividade experimental (exposta e frontal).

Considerações finais

A plataforma ético-estética de Ignez nos seus anos do cinema marginal é revisitada hoje através do trabalho do ator nesses filmes dirigidos na Mercúrio Produções: “o corpo de uma atriz total, e sobre ele [Ignez] desenhou as formas de uma mulher moderna, nas dimensões mais radicais do conceito” (SENNA, 2006, p. 89)⁶.

⁶ A 20ª Mostra de Cinema de Tiradentes (2017) homenageou a obra de Helena Ignez ao dar seu nome ao prêmio destinado a mulheres que atuam no cinema em quaisquer funções da criação cinematográfica. O Festival justificou o prêmio em razão da discussão contemporânea sobre os espaços sociais da mulher no cinema, e considera Ignez como detentora de uma carreira cujas plataformas artísticas se imbricavam com sua manifestação pessoal em favor das liberdades individuais da mulher.

Sua utopia está estampada na fala de Dad, em *Ralé* sobre a não concessão ao público de um espetáculo que o paralise, e sim de filmes que o façam sair de sua letargia, aqui compartilhada por Márcia Tiburi:

Um público com sentidos despertos em uma época anestesiada, em que a administração das sensações e das emoções serve para evitar a atenção e a reflexão, é esse espectador que está indisponível. Mas *Ralé* não é crítica pelo derrotismo e ressentimento. O filme é a produção de esperança, convite a pensar. A ver de novo. A entender o que está nos faltando justamente para poder entendê-lo. (TIBURI, 2016)

Existe uma espécie de “Marca do Matriarcado” que Ignez deixa nesses filmes, e isto fica patente pelos pequenos discursos, fragmentos de falas, canções e gestos que os perpassam, reiterando a sua origem afetiva. Ela leva, no entanto, a ideia de matriarcado além das plataformas estritamente femininas de luta, pois amplia as discussões para a felicidade plena humana, em que homens, igualmente às mulheres, merecem e devem se libertar das amarras opressoras do patriarcado. Na sua ideia de alteridade radical, ela trabalha com teses que eram também fulcrais para a dimensão libertária da obra de Oswald de Andrade (1990, p. 48), entre elas, o anticlericalismo materializado por renovada ideia de transcendentalidade, sexualidade libertária e vida distanciada de produção material em proveito de sua “existência palpável”.

Importante salientar o princípio que surge como complementar a esses filmes: exatamente como na crítica sobre o pensamento filosófico ocidental, Ignez produz o discurso sobre o feminino e o humano e não limita o trabalho do ator a ser objeto de uma lógica masculina. Ela propõe, na verdade, soluções nessas suas encenações do matriarcado e na sua luta pela posse do discurso sobre a mulher e o humano. Também promove a discussão das relações individuais, sociais e profissionais através do questionamento do mundo da produção industrial que relega a força de trabalho à condição de subproduto explorado (principalmente em *A moça do calendário*). A utopia de Ignez, se podemos falar aqui de substantivo no singular, figura a ideia de sociedade:

Sem classes, sem exploração, sem herança paterna e propriedade privada do solo. Imagem de um certo desejo cuja tradução política não parece ser das mais fáceis. Ela pode ter como horizonte, teórico e prático, por exemplo, a defesa das sociedades indígenas, do meio ambiente, e o ataque à dominação masculina, [e] à culpa. (CEPPAS, 2017, p. 26)

O matriarcado luta contra o assujeitamento dos afetos, libera os sentidos e revitaliza o que foi e permanece sendo reprimido nas sociedades. Por isso, Ignez propôs,

quase que exaustivamente na sua carreira como atriz e realizadora, a contraposição criativa e confrontadora aos conceitos e protocolos de boas maneiras, na união formal de Brecht com o matriarcado de Oswald. Tanto sua vida quanto sua obra expõem os meandros de uma cultura que sujeita o corpo do ser humano a um protocolo opressor, e seus filmes – com atores e atrizes frontalmente nus, olhando para a tela, impondo opacidade à imagem e incitando o espectador a coparticipar da obra – promovem a rebeldia aos temas tratados e se contrapõem também às formas atorais clássicas.

Referências

AGUILAR, G. *Por una ciencia del vestigio errático*: ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade. Buenos Aires: Grumo, 2010.

ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

BONFITTO, M. *O ator-compositor*: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRESSANE, J. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

CAMPOS, H. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, O. *Oswald de Andrade*: poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. v. 7. p. 1-22.

CARLI, F. A. V. *O matriarcado no programa antropofágico*: Oswald de Andrade, leitor de Bachofen. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

CEPPAS, F. “Antropofagia e diferença: o matriarcado de Oswald como perspectiva anti-edipiana”. *Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía*, Valparaíso, n. 2, p. 25-42, 2017.

COELHO, F. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

GUIMARÃES, P. M. “Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro”. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 287-307, 2014.

IGNEZ, H. “Encontro com Helena Ignez”. [Entrevista cedida a] Romulo Cyríaco e Felipe Cataldo. *Usina*, Mountain View, n. 12, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3JIJQRo>. Acesso em: 21 dez. 2021.

OLIVEIRA, S. *Helena Ignez*: atuação experimental na Belair Filmes. 2019. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

- PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEIXOTO, F. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SANTOS, M. “O tempo nas cidades”. *Ciência e Cultura*, Campinas, n. 2, v. 54, p. 21-22, 2002.
- SENNA, O. “Retrospective: La femme du bandit: hommage à Helena Ignez”. *In: FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS DE FRIBOURG, 20.*, 2006, Fribourg. *Catálogo [...]*. Fribourg: L'Association du Festival International de Films de Fribourg, 2006. p. 87-89.
- SOULEZ, G. “L’acteur et son ombre, et l’Histoire. Jeu d’acteur et dynamique rhétorique dans *La Dernière Lettre* (F. Wiseman, 2003)”. *In: AMIEL V. et al.* (org.). *L’acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. p. 43-55.
- TIBURI, M. “Feminismo e cinema: a lógica da desmontagem em Helena Ignez”. *Cult*, São Paulo, mai. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3EoVti0>. Acesso em: 2 ago. 2020.

Referências audiovisuais

- A MOÇA do calendário. Helena Ignez, Brasil, 2017.
- CANÇÃO de Baal. Helena Ignez, Brasil, 2008.
- RALÉ. Helena Ignez, Brasil, 2015.

submetido em: 30 jun. 2021 | aprovado em: 12 nov. 2021