

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**A SOBREVIVÊNCIA DE IMAGENS DA BELAIR  
NA OBRA DA CINEASTA HELENA IGNEZ**

DANIELA PEREIRA STRACK

Porto Alegre, RS

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**A SOBREVIVÊNCIA DE IMAGENS DA BELAIR  
NA OBRA DA CINEASTA HELENA IGNEZ**

DANIELA PEREIRA STRACK

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Culturas, Política e Significação, como requisito parcial à obtenção de grau de mestra em Comunicação.

Orientação: Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites.

Porto Alegre, RS

2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Strack, Daniela Pereira

A sobrevivência de imagens da Belair na obra da cineasta Helena Ignez / Daniela Pereira Strack. -- 2022.

147 f.

Orientadora: Bruno Bueno Pinto Leites.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Helena Ignez. 2. Belair Filmes. 3. Cinema brasileiro moderno. 4. Sobrevivência das imagens. 5. Apropriação. I. Leites, Bruno Bueno Pinto, orient.  
II. Título.

DANIELA PEREIRA STRACK

**A SOBREVIVÊNCIA DE IMAGENS DA BELAIR  
NA OBRA DA CINEASTA HELENA IGNEZ**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de mestra em comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
Orientador: Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites

**Aprovada em:** Porto Alegre, 23 de setembro de 2022.

**BANCA EXAMINADORA:**

Bruno Bueno Pinto Leites (UFRGS) - Orientador

Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães (UNICAMP) - Examinador

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristiane Freitas Gutfreind (PUCRS) - Examinadora

Prof. Dr. Guilherme Gonçalves da Luz (UFRGS/FURG) - Examinador

Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira (UFRGS) - Suplente

Para Maria Ecila Berthier, avó-fantasma,  
e Pedro Strack, irmão-poema.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao orientador desta dissertação, Prof. Bruno Leites, por acreditar no projeto e pela leitura atenta ao trabalho, sempre apta a iluminar os caminhos da pesquisa a partir das perguntas instigantes que me colocava. Obrigada, Bruno, pela acolhida sensível em meio à turbulência.

Sou grata aos professores que aceitaram o convite para a banca de defesa. Obrigada pelas horas que dedicaram à leitura do trabalho e pela disponibilidade de se fazerem presentes nesse momento: Cristiane Freitas, Guilherme da Luz e Pedro Guimarães. Aos professores Cristiane e Pedro, ainda agradeço pelas valiosas considerações feitas no exame de qualificação, que colaboraram imensamente para que eu encontrasse os rumos definitivos da pesquisa.

Estendo estes agradecimentos às professoras com as quais pude conviver durante as disciplinas cursadas, pois os diálogos que tivemos são parte fundamental destas reflexões: Antônio Sanseverino, Bruno Leites, Cristiane Freitas, Denise Tavares, Juliana Tonin, Fabrício Lopes e Miriam Rossini, além dos professores Fernão Ramos, Theo Duarte e Gabriel Carneiro, que permitiram meu acesso aos conteúdos do seminário *Cinema Experimental Latino-Americano, Cinema Marginal* do PPG Multimeios/Unicamp.

Agradeço às docentes e técnicas administrativas do PPGCOM/UFRGS pelo apoio concedido durante o mestrado. Em especial, sou grata à Prof.<sup>a</sup> Elisa Piedras e à Cristiane Lipp pelo diálogo em um momento de crise, além da delicadeza com a qual me fizeram vislumbrar novos caminhos para a continuidade da pesquisa. Agradeço à Capes pela bolsa concedida, apoio financeiro essencial para a realização desta dissertação.

À Cinemateca Capitólio e seus colaboradores, pelo auxílio que concederam para a vinda de um dos convidados externos da banca, em especial ao Marcus Mello, ao Leonardo Bomfim e à Daniela Mazzilli. Também sou grata às bibliotecárias Rose e Tânia, pelo acesso à coleção Cinema de Invenção, doada pelo cineasta Júlio Calasso, antes mesmo que ela fosse catalogada no Centro de Documentação e Memória Capitólio.

Sou grata aos grupos de pesquisa que participei ao longo desses dois anos: aos colegas do ARTIS - Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais, que por tantas vezes dedicaram seu tempo para debater este trabalho: Kelly Demo Christ, Jéssica Soares, Grazielle Rodrigues, Lucas Furtado, Igor Porto, Guilherme Almeida, Carlos Eduardo Ribeiro, Daniel Feix e Giulia Vidal, e aos colegas de GPESC - O Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação que me receberam calorosamente nesta reta final, lendo e debatendo minha pesquisa como se eu estivesse com eles desde o primeiro dia. Aos demais colegas do PPGCOM com os quais pude conviver, em especial Sérgio Fajardo, pela troca intelectual e afetiva ao longo desses dois anos.

Agradeço às pessoas que de alguma forma me auxiliaram ao longo do processo de elaboração desta dissertação: Alexandre Santos, Anelise de Carli, Bruno Carboni, Bruno Polidoro, Carlos Gerbase, Dieison Marconi, Fatimarlei Lunardelli, Fabiano de Souza, Felipe Diniz, Gabriela Almeida, Gabriela Motta, Glênio Póvoas, Juliana Costa, Marcelo Masagão, Queta Satt e Tania Campos. Dentre elas, sou especialmente grata àquelas que abriram as portas das suas casas quando precisei de um lugar tranquilo para escrever: Angélica Santos e Clóvis Borba, assim como Ana Azevedo, Giba Assis Brasil, Nora Goulart, Jorge Furtado e todos os colaboradores da Casa de Cinema de Porto Alegre.

Por fim, Milton do Prado: obrigada por compartilhar comigo a vida, o cinema e a pesquisa. João, Nata e Pedro, meus irmãos, obrigada por compreenderem as minhas sucessivas ausências. Daniel Strack e Jacqueline Pereira, meus pais, obrigada por nunca pouparem esforços para que eu pudesse estudar e por me ensinarem que filmes e livros também nos ajudam a pensar o mundo.

*Queria encontrar no mundo real a imagem  
insubstancial que sua alma tão constantemente  
contemplava. Não sabia onde ou como descobri-la,  
mas uma premonição que o fez ir em frente disse-lhe  
que essa imagem, sem qualquer ação manifesta de  
sua parte iria achá-lo. Eles se encontrariam  
silenciosamente como se fossem velhos conhecidos e  
tivessem marcado um encontro, talvez num dos  
portões ou nalgum lugar mais secreto. Estariam  
sozinhos, rodeados pela escuridão e pelo silêncio: e  
naquele momento de suprema ternura ele se  
transfiguraria.*

James Joyce. *Retrato do artista quando jovem.*



## RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo investigar a sobrevivência das imagens da Belair nos filmes dirigidos por Helena Ignez. Isso porque uma das características essenciais na filmografia da cineasta é a apropriação dessas imagens enquanto recurso estético e narrativo, tanto nos seus filmes de ficção, quanto nos de documentário. Os filmes *A Miss e o Dinossauro* (2005), *Luz nas Trevas: a volta do Bandido da Luz Vermelha* (2010), *Ralé* (2015) e *A Moça do Calendário* (2018) compõem o corpus da pesquisa e evidenciam o retorno e a atualização de uma série de imagens, personagens e temáticas que marcaram o cinema brasileiro moderno (XAVIER, 2001b), do qual Helena Ignez foi um dos nomes mais relevantes através do seu trabalho como atriz (GUIMARÃES; DE OLIVEIRA, 2021). Portanto, a pesquisa propõe identificar e analisar a sobrevivência dessas imagens (DIDI-HUBERMAN, 2002) a partir do cotejo entre dois momentos distintos da carreira de Ignez: seu trabalho como atriz na Belair Filmes, experiência artística empreendida por ela ao lado dos cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane em 1970, e o seu trabalho contemporâneo atrás das câmeras. Com relação às análises, a pesquisa parte da perspectiva do cinema comparado e do método da montagem de acordo com Georges Didi-Huberman (2000, 2002) a fim de articular os filmes em categorias que são orientadas pelos diferentes recursos de apropriação fílmica empregados por Ignez. São três os eixos de análise: *montagem de tempos e intervalo*, *apropriação pela repetição* e *sobrevivência do gesto*. No primeiro, há a análise da apropriação de imagens de arquivo de filmes da Belair e sua inserção na edição de *Ralé* e *Luz nas Trevas*. Já no segundo, a inserção das imagens de arquivo é incorporada dentro da diegese do filme e as ações que se desenrolam no filme antigo são duplicadas em cena a partir da reencenação dos atores, em *Ralé* e *A Moça do Calendário*. Por fim, o último eixo de análise consiste em identificar a apropriação do programa gestual de personagens da Belair pelas atrizes e atores dos filmes de Helena Ignez, partindo também de *Ralé* e *A Moça do Calendário*.

**Palavras-chave:** Helena Ignez. Belair Filmes. Cinema brasileiro moderno. Sobrevivência das imagens. Apropriação.

## ABSTRACT

This thesis aims to investigate the survival of Belair's images in the films directed by Helena Ignez. One of the essential features of her filmography, both in fiction films and documentaries, is the reappropriation of these images as an aesthetic and narrative resource. The films *A Miss e o Dinossauro* (2005), *Luz nas Trevas: a volta do Bandido da Luz Vermelha* (2010), *Ralé* (2015) and *A Moça do Calendário* (2018) make up this research corpus and show the return and update of a series of images, characters and themes that have marked modern Brazilian cinema (XAVIER, 2001b), of which Helena Ignez was one of the most relevant names for her work as an actress (GUIMARÃES; DE OLIVEIRA, 2021). Therefore, the research proposes to identify and analyze the survival of these images (DIDI-HUBERMAN, 2002) through the comparison between two distinct moments in Ignez's career: her work as an actress in the film production company Belair Filmes, founded in 1970 together with the filmmakers Rogério Sganzerla and Júlio Bressane; and her contemporary work behind the camera. Regarding the analyses, the research draws both on comparative cinema and the montage method according Georges Didi-Huberman (2000, 2002) in order to articulate the films into categories which are guided by different expedients of filmic appropriation employed by Ignez. Hence there are three axes of analysis: montage of times and interval, appropriation through repetition and the survival of the gesture. In the first one, there is an analysis of the appropriation of some archive footage of Belair films and its insertion in the final editing of *Ralé* e *Luz nas Trevas*. In the second one, the insertion of archive footage is incorporated into the film's diegesis and the actions that unfold in the former films are duplicated in the scene from the reenactment of the actors, both in *Ralé* and *A Moça do Calendário*. Finally, the last axis of analysis is based on identifying the appropriation of the gestural program of Belair's characters by the actresses and actors of Helena Ignez's films, in *Ralé* and *A Moça do Calendário* as well.

**Keywords:** Helena Ignez. Belair. Brazilian Cinema. Image survival. Appropriation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O tabuleiro dos corpos em Pátio. _____	28
Figura 2 - Jogo de espelhos revela o viés experimental da encenação de Helena Ignez. _____	32
Figura 3 - O ataque da fera oxigenada em A Família do Barulho. _____	40
Figura 4 – Helena Ignez encarna as estratégias de agressão do Cinema Marginal. _____	41
Figura 5 – O álbum de figurinhas da Belair. _____	49
Figura 6 – Helena Ignez: diretora e arquivista. _____	56
Figura 7 – Helena Ignez conduz o assassinato de Aranha. _____	84
Figura 8 – Montagem de tempos em Ralé. _____	86
Figura 9 - Sobreposição de gestos provocada por Ralé. _____	88
Figura 10 – Morte e ressurreição do Bandido da Luz Vermelha. _____	93
Figura 11 – Esquema da repetição nos filmes da Belair e de Helena Ignez. _____	99
Figura 12 - Equipe de A Exibicionista assiste Sônia Silk no cinema. _____	100
Figura 13 – O conteúdo oculto de Jarda em Ralé. _____	102
Figura 14 – O jogo das aparências e as máscaras de Jarda. _____	105
Figura 15 – Encontro de titãs da cultura brasileira em Ralé. _____	106
Figura 16 – Inácio reencena Aranha em um estúdio. _____	109
Figura 17 – Inácio incorpora o programa gestual de Aranha em sequência musical. _____	113
Figura 18 – Sequência musical de Sem Essa, Aranha. _____	115
Figura 19 – Aranha/Zé Bonitinho irrompem em cena _____	116
Figura 20 – Maya, Jarda e as múltiplas versões de Sônia Silk. _____	117
Figura 21 – Ângela Carne-e-Osso conduz o jogo de sedução entre câmera, personagem e espectador. _____	119
Figura 22 – Maya evoca o programa de atuação de Helena Ignez em cena. _____	121
Figura 24 – O tabuleiro de Helena Ignez. _____	123

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1 HELENA IGNEZ E A CONSTELAÇÃO MODERNA</b>	<b>20</b>
1.1 Uma atriz entre Cinema Novo e Marginal	26
1.2 A Miss e o Dinossauro: retomando a trajetória da Belair	46
<b>2 HELENA IGNEZ: um cinema de sobrevivências e apropriações</b>	<b>52</b>
2.1 O mapa da ilha: arquivando imagens	53
2.2 A invenção de ignez: devorando imagens	58
2.3 Convocando fantasmas: libertando imagens	62
<b>3 HELENA IGNEZ: cineasta-arqueóloga</b>	<b>69</b>
3.1 Comparando filmes, montando imagens: o percurso metodológico da pesquisa	69
3.2 Luz nas trevas: montagem de tempos e intervalo	81
3.3 Depois de mim, vem outro: de Sônia Silk a Jarda	95
3.4 O pecado em dobro: Inácio/Aranha e Maya/Ângela Carne-e-Osso	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>122</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>127</b>
<b>FILMOGRAFIA DA PESQUISA</b>	<b>134</b>
<b>APÊNDICE A – Revisão e levantamento de literatura sobre Helena Ignez</b>	<b>137</b>

## INTRODUÇÃO

No dia seis de agosto de 2019, fazia um calor atípico para a época do ano em Porto Alegre. Eram pouco mais de 19 horas quando uma pequena multidão se enfileirou em frente à bilheteria da *Cinemateca Capitólio*, impedindo que as portas do lugar se fechassem. A fila contornava a fachada externa e ocupava a calçada ao longo da rua Demétrio Ribeiro, atrapalhando o fluxo dos pedestres que tentavam retornar às suas casas. Dentro do cinema, um palco havia sido montado em frente à tela. Havia nele um cenário composto por uma cama de casal, uma mesa de jantar com poucas cadeiras e uma poltrona vermelha ao lado de uma luminária. Posicionado no centro do palco, um quadrado de grama sintética fazia as vezes de um tapete e uma geladeira foi abastecida com comida suficiente para pouco mais de um dia.

Naquela noite, a sessão do filme *Copacabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970) foi acompanhada por uma performance de sua protagonista, Helena Ignez, que subiu ao palco simultaneamente à projeção. Idealizada pelo artista Nuno Ramos, *Cinema Ao Vivo – Copacabana Mon Amour* propunha um *acerto de contas*<sup>1</sup> de Helena Ignez com o filme que ela havia atuado quase 50 anos antes na Belair Filmes, experiência coletiva gestada pela atriz em conjunto com os cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane no início dos anos 1970. Centrado nas personagens de Sônia Silk (Helena Ignez) e Vidmar (Otoniel Serra), o filme retrata o cotidiano do casal de irmãos que perambulam pela cidade orbitando dois polos distintos: a favela onde vivem e as ruas de Copacabana nas quais garantem seu sustento. Ela, prostituta que sonha em ser cantora da rádio nacional; ele, empregado doméstico terrivelmente apaixonado pelo dono da casa na qual trabalha.

Durante 24 horas consecutivas, *Cinema Ao Vivo* exibiu o filme em *looping* na tela do cinema.<sup>2</sup> Do palco, a performance de Helena Ignez foi pautada pela alternância entre ações cotidianas (como se alimentar, dormir, praticar *tai chi chuan* etc.) e pela

---

<sup>1</sup> O termo utilizado no material de divulgação da performance publicado no site da Cinemateca Capitólio. <http://www.capitolio.org.br/eventos/3325/cinema-ao-vivo-copacabana-mon-amour/> Acesso: 6 jul. 2021.

<sup>2</sup> O público podia assistir à performance dentro da sala de cinema ou através de uma transmissão ao vivo no YouTube. O registro da transmissão está disponível em: <https://tinyurl.com/CopacabanaAoVivo> Acesso: 6 mar. 2022.

reencenação de sua personagem Sônia Silk. Em determinados momentos, Helena também se apropriou de diálogos e ações de outras personagens para reencená-los, repeti-los. Como consequência, *Cinema Ao Vivo* evidenciou uma característica que está no cerne do filme dirigido por Rogério Sganzerla: a repetição. Em *Copacabana*, todas as personagens parecem submetidas à uma força motriz que agencia seus corpos em uma repetição extenuante de acontecimentos, falas e gestos, impedindo o avanço narrativo da trama. Cria-se uma circularidade narrativa provocada pela repetição interna no filme, que é ampliada pela performance.

Em um segundo nível, a duplicação do espaço diegético de *Copacabana* no palco montado na sala de cinema ainda insere outras nuances neste procedimento. Isso porque, a performance rasga os limites da tela ao expandir a repetição para o campo extra fílmico, estabelecendo um diálogo intertextual (entre a performance e o filme) e germinando uma multiplicidade de tempos que se sobrepõe nas personagens de Sônia Silk (a do filme e a da performance), ambas encarnadas por Helena Ignez. Tais questões provocadas a partir da performance concebida por Nuno Ramos são um ponto de inflexão relevante para adentrarmos no coração de nossa pesquisa. Isso porque os filmes dirigidos por Helena Ignez bebem desta mesma fonte, seu trabalho como atriz entre as décadas de 1950 e 1970, e provocam o mesmo tipo de fricção: eles retornam às imagens do passado para intervir nelas, provocando toda uma relação complexa de eternos retornos e reparações. Na tessitura dos seus filmes, entrelaçadas às imagens contemporâneas, estão o uso de fragmentos dos filmes que Ignez protagonizou no contexto do cinema brasileiro moderno, além do retorno e da atualização de uma série de imagens, personagens e temáticas que marcaram esse período. É justamente esta tensão temporal recriada por Helena Ignez a partir do seu gesto apropriativo que mobiliza nosso interesse de pesquisa.

Com uma vasta trajetória cinematográfica, Helena Ignez começou o seu trabalho como atriz no cerne do cinema brasileiro moderno, transitando entre os filmes do Cinema Novo e Marginal. Com os cinemanovistas, protagonizou o primeiro curta-metragem de Glauber Rocha, *Pátio* (1959), e o primeiro longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, *O Padre e A Moça* (1966). Em seguida, também foi protagonista dos filmes de estreia de dois importantes cineastas marginais: Rogério Sganzerla, em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A Mulher de Todos* (1969), e Júlio Bressane, em

*Cara a Cara* (1967). Com estes dois cineastas, criou a Belair Filmes, empreitada artística que no início de 1970 produziu seis filmes de longa-metragem na cidade do Rio de Janeiro: *Barão Olavo, o Horrível, Cuidado Madame* e *A Família do Barulho*, dirigidos por Bressane, e *Copacabana Mon Amour, Sem essa, Aranha* e *Carnaval na Lama*, de Sganzerla. Essa experiência coletiva foi interrompida ainda nos anos 1970, a partir do endurecimento das medidas de repressão da Ditadura Militar no Brasil. Como uma parte significativa dos realizadores e da classe artística do período, Helena Ignez, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla saem do país em direção ao exílio. Para Ignez, esta interrupção forçada acabou por impor um longo hiato em sua carreira como atriz, que só seria retomada de forma vigorosa na virada dos anos 1990 para os 2000.

Entretanto, o hiato não se reduziu apenas à sua carreira. Apesar da importância de Helena Ignez nesse conjunto de filmes, o processo de levantamento e revisão de literatura<sup>3</sup> demonstrou que foi só a partir da última década que seu sistema de atuação despertou maior interesse de pesquisa. Mapeamos algumas referências pontuais ao seu trabalho como atriz em textos que se debruçam sobre a questão do cinema brasileiro moderno, em especial nos trabalhos de Ismail Xavier (2001b, 2012), Fernão Pessoa Ramos (1987) e Jairo Ferreira (2000), contudo, a lacuna da bibliografia específica sobre o trabalho de Ignez como atriz só começou a ser preenchida a partir do início dos anos 2010.

Foram defendidas duas dissertações de mestrado sobre Ignez neste período. A primeira delas é *Helena Ignez: descolonizando olhares: estratégias de invenção na representação da mulher no Cinema Marginal brasileiro* (2016), de Tatiana Trad Neto (2016), com foco no trabalho de atuação de Helena Ignez durante a colaboração com o cineasta Rogério Sganzerla. A análise demonstra como as personagens Ângela Carne-e-Osso (de *A Mulher de Todos*) e Janete Jane (de *O Bandido da Luz Vermelha*) marcam um avanço na representação da mulher no cinema brasileiro ao trazer para as telas mulheres libertárias, donas de seus corpos e desejos. A segunda é a recente dissertação de Samantha Ribeiro de Oliveira, *Helena Ignez – guerreira nômade hipersensível: um ensaio teórico biográfico sobre a dissolução identitária como arma na máquina de guerra* (2019), que tem como foco central a personagem Ângela Carne-

---

<sup>3</sup> O processo e os resultados completos da revisão de literatura sobre Helena Ignez foram incorporados como apêndice no final do trabalho.

e-Osso e propõe um resgate biográfico da trajetória de Ignez inspirado no livro *Mil Platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Além disso, referenciamos aqui especialmente o trabalho desenvolvido em conjunto pelos pesquisadores Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira (2018, 2021). Por meio do conceito de atriz experimental, eles destacam o papel criativo de Helena Ignez nas produções da Belair, tensionando o conceito de autoria no cinema que está majoritariamente ligado à figura do realizador do filme. Com publicação no Brasil e na França, o livro *Helena Ignez: atriz experimental* é derivado da tese de doutorado de Sandro de Oliveira, sob orientação de Pedro Guimarães, e que tem como título *Helena Ignez: atuação experimental na Belair Filmes* (2019). Além disso, o trabalho se relaciona com publicações anteriores de Guimarães na qual o autor se dedica pensar o sistema de interpretação de Helena Ignez no cinema brasileiro moderno (2012, 2014, 2019).

O início dos anos 2000, momento de retomada da carreira de Helena Ignez como atriz e também de revalorização da sua trajetória também é marcado pela sua estreia na direção cinematográfica. Após os 60 anos de idade, Ignez realiza o seu primeiro curta-metragem, o documentário *Reinvenção da Rua* (2003). Apesar da passagem tardia para direção, sua produção a partir daí é prolífica, com um número expressivo de projetos dirigidos por ela nas últimas duas décadas. São outros quatro curtas-metragens, *A Miss e o Dinossauro* (2005), *O poder dos afetos* (2013), *Ossos* (2014) e *Fogo Baixo, Alto Astral* (2020) e mais seis longas-metragens, *A Canção de Baal* (2007), *Luz nas Trevas: a volta do Bandido da Luz Vermelha* (2010), *Feio, Eu?* (2013), *Ralé* (2015), *A Moça do Calendário* (2017) e *Fakir* (2019).

Ao abarcarmos o conjunto de sua filmografia, percebemos que a questão da retomada da carreira de Ignez não é apenas um detalhe histórico, mas também matéria prima fundamental na construção dos seus filmes. Em consonância com a herança autorreflexiva do cinema moderno, Helena Ignez propõe uma releitura e uma atualização das personagens que interpretou, assim como um retorno dessas imagens através do uso de arquivos que são incorporados na construção fílmica. Essa filiação artística que Helena Ignez mantém com os filmes do cinema brasileiro moderno já foi trabalhada por outros autores, a exemplo de Patrícia Mourão de Andrade (2021). Para ela, um dos marcadores fundamentais dos filmes dirigidos por



Ignez é a incisão de uma perspectiva feminista e libertária no centro da trama histórico-narrativa do Cinema Marginal. Como exemplo, Mourão de Andrade cita o caso de *Luz nas trevas: a volta do Bandido da Luz Vermelha*. O filme dirigido por Helena Ignez é uma continuação de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), considerado marco do Cinema Marginal por diversos autores (RAMOS, 1987; XAVIER, 2001b, 2012). Na atualização de Helena, contudo, a personagem do Bandido é agora interpretada por Ney Matogrosso, figura marcada na cultura popular brasileira pela sua verve transgressora no que diz respeito às questões de gênero e sexualidade. Com efeito, Ignez coloca em crise a figura do marginal, repensando-a através de outras chaves que vão além dos personagens masculinos, heterossexuais e colecionadores de mulheres.

Nesse mesmo sentido, Sandro de Oliveira (2022) enxerga três filmes de Helena Ignez – *Canção de Baal*, *Ralé* e *Moça do Calendário* – como um tríptico matriarcal da cineasta, que bebe nas fontes do Matriarcado de Pindorama do poeta modernista Oswald de Andrade e da trajetória do dramaturgo Bertold Brecht para explorar questões relacionadas às lutas políticas das mulheres, à sociedade do desempenho e das opressões capitalistas às quais estamos submetidos no mundo contemporâneo. Nas palavras do autor, 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.” (DE OLIVEIRA, 2022, p. 326).

Já para Karla Bessa (2016), o resgate de uma imagem de arquivo da Belair em *Ralé* (2015) atua como um elemento que revela uma tensão narrativa em um filme pautado pela harmonia e pela celebração do prazeres. Em *Ralé*, o acontecimento que mobiliza a trama é o casamento homoafetivo de Barão (Ney Matogrosso) em um sítio de estudos em *Ayahuasca* no coração da Amazônia, epicentro para o qual todas as demais personagens convergem ao longo do filme. A inserção de uma imagem de Luiz Gonzaga no início do filme, pertencente originalmente a *Sem Essa*, *Aranha*, expõe a tensão escamoteada que percorre a trama ao anunciar que vivemos um momento de antibrasil. Sob a perspectiva da autora, este trecho traz à tona uma “história social de constante rejeição ao Brasil [...] força de negação que o filme inteiro

vai contrapor (vai se opor)” a partir da afirmação de que no meio da Amazônia “há espaço para todos os tipos de vida que investem na propagação da liberdade e do afeto, permeado por uma carnalidade erótica e, ao mesmo tempo, sacra.” (BESSA, 2016, p. 5).

Nossa pesquisa pretende, portanto, avançar a partir desses estudos no que diz respeito às relações entre o cinema brasileiro moderno e os filmes dirigidos por Helena Ignez. Nosso foco central de análise será justamente o reaparecimento de imagens da Belair nos filmes de Helena Ignez como diretora. Este retorno acontece a partir do uso de recursos estéticos de apropriação cinematográfica, como a reciclagem de materiais fílmicos característica do Cinema Marginal. Tais procedimentos também serão analisados pela pesquisa à luz da tradição do cinema brasileiro moderno e do diálogo com a antropofagia de Oswald de Andrade. No entanto, como o gesto apropriativo de Helena Ignez ainda engloba em si uma dimensão autorreflexiva, além de fazer uso de imagens de arquivo dos filmes originais na tessitura fílmica, conjugaremos à discussão da apropriação modernista a noção de sobrevivência das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2002), bem como a proposta de uma história anacrônica da arte (DIDI-HUBERMAN, 2000) e da proposição de imagem dialética benjaminiana (BENJAMIN, 1982).

Consideramos como marco inicial desse procedimento *A Miss e o Dinossauro* (2005), documentário de curta-metragem que recompõe os bastidores da Belair a partir de imagens de arquivo feitas nos últimos dias de filmagem do grupo antes de partirem para o exílio. É como se a partir desse filme, Helena Ignez constituísse um arquivo de imagens da Belair, que será retomado em seus filmes seguintes. Nossa pesquisa compreende que este arquivo se constitui de dois materiais distintos, divididos no que denominamos arquivos de cena e arquivos de mídia. Resumidamente, os arquivos de cena englobam objetos, figurinos e elementos de caracterização de personagens da Belair, enquanto os arquivos de mídia consistem em imagens documentais dos bastidores da Belair (como no caso de *A Miss e o Dinossauro*), ou de imagens (sonoras e visuais) dos filmes já finalizados.

É no seu trabalho posterior em filmes de ficção que Helena Ignez complexifica este gesto apropriativo que mobiliza o arquivo de imagens da Belair. Por isso, nosso corpus principal é composto por *A Miss e o Dinossauro* (2005), *Luz nas Trevas: a Volta*

do *Bandido da Luz Vermelha* (2010), *Ralé* (2015) e *A Moça do Calendário* (2017). Em *Luz nas Trevas*, o filme já parte de um diálogo intertextual evidente por tratar-se de uma continuação, onde se estabelece uma relação direta com o filme original de 1968. Além disso, Ignez dirige o filme tendo como guia um roteiro inédito de Sganzerla. Ao longo dele há o uso tanto de imagens de arquivo do filme original, como uma proposta de atualização de personagens a partir da figura do Bandido.

Já em *Ralé* (2015), Helena Ignez também parte de um texto já pronto (a peça homônima de Máximo Gorki), mas a atualiza para questões brasileiras contemporâneas como a preservação da Amazônia e a defesa dos povos indígenas. O filme também trabalha com uma série de referências às imagens da Belair, como os bastidores das filmagens de um projeto chamado *A Exibicionista*, que carrega em seu título uma referência a *Carnaval na Lama* ou *Betty Bomba, A Exibicionista* (1970), filme perdido da Belair, e a atualização da personagem de Sônia Silk, protagonista de *Copacabana Mon Amour* que é encarnada novamente por Helena Ignez em determinado momento da trama, tal qual na performance de Nuno Ramos.

Por fim, em *A Moça do Calendário* (2017), acompanhamos a trajetória de Inácio (André Guerreiro Lopes), ex-gari que trabalha de dia como mecânico da oficina experimental e ferro velho "Barato da Pesada" e à noite como dublê de dançarino. Como é o caso de *Luz nas Trevas*, o filme também parte de um roteiro nunca filmado de Rogério Sganzerla, mas que é adaptado por Helena Ignez para o formato de longa-metragem. Ao longo da narrativa, Ignez também irá acionar imagens de arquivo da Belair utilizando sequências de *Sem Essa, Aranha*.

Assim, a presente pesquisa tem como proposta identificar e analisar a sobrevivência de imagens da Belair na obra da cineasta Helena Ignez. Nosso objetivo principal é compreender como essas imagens são atualizadas pela cineasta e a partir quais procedimentos formais elas são empregadas. Para fins dessa pesquisa, além dos filmes da Belair, incluiremos os dois filmes imediatamente anteriores que Helena Ignez protagonizou sob direção de Sganzerla: *Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos* (1969). Essa escolha é balizada tanto pelo referencial teórico da pesquisa, ancorada na análise de Fernão Ramos (1987) de que os filmes da Belair operam a partir de uma radicalização de propostas estético-formais já presentes nos filmes anteriores de Sganzerla e Bressane, quanto no corpus fílmico da pesquisa, tendo em

vista que os filmes dirigidos por Helena Ignez retomam questões presentes nessas duas obras protagonizadas por ela.

A filmografia de Helena Ignez, portanto, retoma temas caros tanto ao Cinema Novo, quanto ao Cinema Marginal, com os olhos voltados para questões políticas e sociais do Brasil contemporâneo. Para além da construção de um cinema engajado em suas temáticas, a maior herança da cineasta reside em manter esse diálogo com a realidade social como matéria-prima para invenção formal e pesquisa de um estilo próprio. Novamente, o cinema atua como instância de reflexão crítica sobre as questões do seu tempo. Nesse sentido, Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété (1992, p. 22–25) consideram que um filme nunca é um objeto isolado, mas sim uma obra que deve ser situada dentro da história das *formas fílmicas* e, por isso, vinculada a uma *tradição*. Essa afirmação encontra eco nos trabalhos de Ismail Xavier (2001b, 2012) e sua proposição de uma *constelação moderna do cinema brasileiro*, na qual as preocupações estético-formais do Cinema Novo e Marginal formam um ideário capaz de ser recuperado, atualizado ou subvertido por novas gerações de cineastas. Com efeito, o autor insere uma flexibilidade temporal na lida com os objetos fílmicos e enseja a reflexão acerca de uma sobrevivência das formas do cinema brasileiro moderno latente no contexto contemporâneo.

É a partir dessa proposição que realizamos os caminhos metodológicos da análise fílmica empreendida pela pesquisa, que será explicitada em detalhes posteriormente no capítulo de análise e sintetizada aqui para fins introdutórios.<sup>4</sup> Em um primeiro momento recorreremos aos filmes da Belair, bem como aos autores que se debruçaram sobre eles a fim de delimitar os procedimentos formais recorrentes nessas obras e relacionados à noção de cinema moderno. Em seguida, os cotejamos com os filmes dirigidos por Helena Ignez durante a operação das análises quando estes se mostram capazes de iluminar as imagens Ignezianas, ampliando seus significados. No que diz respeito aos eixos de análise, partimos do modo como o gesto apropriativo é empregado em cada um dos filmes por Helena Ignez e os organizamos em três categorias: *montagem de tempos e intervalo*, *apropriação pela repetição* e *sobrevivência do gesto*.

---

<sup>4</sup> Ver seção 3.1.

A *montagem de tempos e intervalo* consiste na inserção da imagem de arquivo de mídia na edição do filme e pode ser encontrado em *Luz nas Trevas* e *Ralé*. Já a segunda categoria atua como um desdobramento da primeira, pois também parte do uso do arquivo de mídia, mas nesse caso incorporado na diegese do filme e sofrendo uma espécie de intervenção das personagens contemporâneas em cena. Isso porque ele é acompanhado da reencenação de personagens da Belair pelas atrizes e atores de *Ralé* e *A Moça do Calendário*, produzindo uma repetição que é tanto da ordem do arquivo quanto da encenação. Nesse sentido, a *apropriação pela repetição* serve também como um gancho inicial para pensarmos a última categoria, denominada *sobrevivência do gesto*. Nela, o retorno às imagens da Belair acontece pela via da interpretação das atrizes e atores em cena, que incorporam e atualizam o programa gestual sedimentado nos filmes da Belair. Esta categoria parte da relação que se estabelece entre Aranha e Inácio, protagonistas de *Sem Essa, Aranha* (1970) e *A Moça do Calendário* (2017), e Ângela Carne-e-Osso e Maya, personagens de *A Mulher de Todos* (1969) e *Ralé* (2015).

Tendo em vista a metodologia empregada pela pesquisa, optamos por organizar a dissertação do seguinte modo: o primeiro capítulo possui cunho mais histórico, a fim de delimitar a trajetória de Helena Ignez desde o início da sua carreira, bem como fundamentar sua relação com o cinema brasileiro moderno. Já o segundo capítulo estabelece as relações entre os procedimentos de apropriação cinematográfica elaborados por Ignez, que são desdobrados à luz da apropriação modernista, tanto dentro dos movimentos do cinema brasileiro moderno quanto pela via da antropofagia de Oswald de Andrade. Para encontrar a especificidade do gesto apropriativo de Helena Ignez, fez-se necessário amalgamar às práticas de apropriação outras noções, como a da *sobrevivência das imagens* (DIDI-HUBERMAN, 2002), a da *imagem dialética* (BENJAMIN, 1982) e a do anacronismo (DIDI-HUBERMAN, 2000). Finalmente, o terceiro capítulo apresenta o percurso metodológico da pesquisa, bem como as operações de análise propriamente ditas.

## 1 HELENA IGNEZ E A CONSTELAÇÃO MODERNA

Ismail Xavier (2001b) compreende o cinema brasileiro moderno como um fenômeno contemporâneo ao dos novos cinemas que eclodiram ao redor do mundo entre o final da década de 1950 e o início dos anos de 1970 – como a *Nouvelle Vague* francesa, a *Nuberu Bagu* japonesa, o *Free Cinema* inglês, dentre outros. No campo da produção cinematográfica, as renovações propostas por este conjunto de filmes incluíam em seu programa estético as narrativas predispostas à ambiguidade, com momentos de lacuna e de vazios narrativos; as personagens em crise e pouco dadas à ação; a propensão à autoreflexibilidade, expressa na fatura fílmica através da discussão metalinguística; e a forte presença do cineasta enquanto autor do filme a partir da consolidação de um estilo próprio (VANOYE, 1992).

No que diz respeito ao cinema brasileiro, Xavier (2001b) considera este período como um dos mais densos intelectualmente na história, pois suas condições fabricaram uma convergência entre as produções de baixo orçamento, a renovação de linguagem e a política dos autores. Traços, estes, que identifica como marca do cinema moderno, em oposição ao cinema clássico e industrial. No centro do debate estavam dois grupos que reivindicavam para si o protagonismo dessas transformações: o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

Nesse conjunto de filmes, os cineastas assumiram a prática cinematográfica enquanto instância de reflexão crítica, capaz de tensionar a cultura e de responder às questões do seu tempo. Para isso, empenharam-se na criação de estilos originais, que davam a ver a performance do autor por trás do filme e de sua dimensão expressiva sem, no entanto, abdicar da dimensão política dessas obras. A busca por esse estilo original ainda encontrava raízes no movimento modernista em voga no país nos anos de 1920, que soube articular nacionalismo cultural, crítica social e experimentação estética no campo da produção artística.<sup>5</sup> Assim, formam-se as duas

---

<sup>5</sup> Trata-se da primeira fase do modernismo brasileiro, que compreende o período entre o final dos anos 1910 e 1940 e cujo marco é a *Semana de Arte Moderna de 1922*. Realizada em São Paulo, a *Semana de 22* reuniu artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Brecheret e Anita Malfatti em torno do desejo de renovação do ambiente artístico-cultural do país. A proposta era desvincular a produção artística brasileira das amarras europeias em busca de uma estética genuinamente nacional (AJZENBERG, 2012). Apesar de ser a versão mais consolidada acerca das origens do movimento no país, Ana Paula Simioni (2013, p. 2) afirma que este é um debate em

matrizes iniciais que alimentam o surgimento do cinema brasileiro moderno para Ismail Xavier (2001b): a emergência mundial dos novos cinemas e o resgate da herança modernista brasileira.

Em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Xavier (2012) amplia tais questões ao construir um quadro no qual relaciona as produções do Cinema Novo e Marginal. No livro, Xavier propõe a análise de uma série de filmes produzidos entre 1967 e 1970, estabelecendo como norte o emblema de 1968 e as tensões políticas, sociais e culturais que eclodiram em diversas partes do mundo neste período, incluindo o Brasil. Nesse sentido, apesar das disputas e diferenças reivindicadas por ambos os grupos, o autor observa que as obras de cineastas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Andreia Tonacci compartilham entre si a capacidade de internalizar a crise (marca da conjuntura política deste período) na fatura dos filmes, concedendo diferentes respostas estéticas ao contexto no qual o cinema brasileiro se viu inserido. São imagens nas quais a tônica é expressar, cada uma delas a seu modo, a desconfiança diante do milagre brasileiro<sup>6</sup>, revelando uma tensão entre um suposto progresso econômico e um processo de modernização do país que foram incapazes de superar as barreiras da desigualdade social. A partir dos diferentes usos da alegoria em cada um desses filmes (conceito que o autor escrutina sob diversos ângulos), Xavier revela afinidades e dissimilaridades no modo como cada cineasta articula sua resposta à conjuntura político-social do Brasil no plano estético.

Em diálogo com outros campos artísticos, como o teatro e as artes visuais, a questão central era a do subdesenvolvimento dos países do terceiro Mundo. Tal temática já estava presente em parte significativa da produção artística que antecede esse período, mas de modo mais otimista. A atmosfera era a de crença na superação dessa condição a partir das transformações sociais em curso, questão que permeava

---

permanente discussão, envolvendo “dicotomias entre modalidades de interpretação e de definição do que se entende por modernismo, mas também clivagens regionais que envolvem grupos de intelectuais, universidades com prestígios hierarquicamente distintos, museus, galerias e colecionadores.” Para a autora, o movimento modernista passa por uma consagração histórica entre os anos 1950-1970, para em seguida ter sua importância questionada a partir de 1975. Ecos desse questionamento marcaram também o centenário da Semana de Arte Moderna em 2022, reascendendo as manifestações críticas à redução do modernismo brasileiro no grupo paulista (CARDOSO, 2022; FISCHER, 2022).

<sup>6</sup> Durante a Ditadura Militar, o período de 1968-1973 ficou conhecido como milagre econômico brasileiro, devido à alta taxa de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) (VELOSO; VILLELA; GIAMBIAGI, 2008).

também a produção artística, na qual artistas e intelectuais expressavam o desejo de contribuir para esse processo de mudança a partir da criação de obras de cunho político-social e de estratégias de invenção formal. No entanto, este momento é seguido por uma desilusão quase que imediata a partir da ascensão dos Regimes Totalitários no Brasil e na América Latina nas décadas de 1960 e 1970. Nas palavras de Ismail Xavier, os filmes que orbitam em torno do emblema de 1968 compartilham dessa “tomada de consciência da natureza mais complexa do jogo de poder na sociedade moderna, ponto nuclear da crise das propostas de uma arte política sustentada no ideário nacionalista dos anos 50 e início dos anos 1960.” (XAVIER, 2012, p. 41).

Originalmente publicado em 1993, como resultado de sua tese de doutorado, *Alegorias do Subdesenvolvimento* ganhou prefácio bastante detalhado em virtude de sua segunda edição. Nele, Ismail Xavier (2012) esboça alguns caminhos para pensar desdobramentos e atualizações dos temas do livro no contexto do cinema brasileiro contemporâneo – algo que não via como uma possibilidade no momento da publicação original do livro<sup>7</sup>. De modo mais específico, o autor circunscreve os filmes dirigidos por Helena Ignez ao lado das obras de Joel Pizzini, Eryk Rocha e Bruno Safadi enquanto filmes que se constroem a partir da relação com as imagens outrora produzidas por Glauber Rocha, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Apesar de breve, a observação de Ismail Xavier é precisa, embora nos pareça relevante incluir a própria trajetória de Helena Ignez como um ponto de atração importante a ser revisitado por este grupo de cineastas contemporâneos e também por ela própria.

A proposição de Xavier está afinada com a produção desses cineastas até o final da primeira década dos anos 2000, pois seus filmes compunham um conjunto de documentários cujo objetivo era visitar e recolocar em debate o Cinema Novo e Marginal, bem como seus principais cineastas, percorrendo as linhas de força que sustentaram o cinema brasileiro moderno entre as décadas de 1950 e 1970.<sup>8</sup> Como

---

<sup>7</sup> Nas considerações finais de *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Ismail Xavier identifica o esvaziamento do ideário estético-político consolidado pelo Cinema Novo e Marginal ao longo dos anos de 1980 – enunciado que desenvolve de modo mais detalhado em publicações posteriores (2001b, 2001a).

<sup>8</sup> Ao longo deste capítulo, optamos por nos deter apenas aos cineastas citados por Ismail Xavier. No entanto, seria possível incluir ainda trabalhos como os de Paula Gaitán (*Diário de Sintra*, 2007), Silvio Tendler (*Glauber o filme, Labirinto do Brasil*, 2002) e Cavi Borges (*Cinema Marginal*, 2006). Em uma



um ponto inicial dessa produção podemos citar *Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha. O filme-ensaio reconstitui as relações entre o Cinema Novo e o Cine Revolucionário Cubano, tendo como fio condutor diversas entrevistas concedidas por Glauber Rocha no início dos anos de 1970, quando o cineasta esteve exilado em Cuba.

No ano seguinte, Joel Pizzini e Paloma Rocha dirigem *Rogério Sganzerla: Elogio da Luz* (2003), curta-metragem que também faz uso de entrevistas para recompor o processo criativo de Sganzerla, mas através dos relatos de seus colaboradores artísticos. Estes mesmos temas são aprofundados em um projeto posterior com direção solo de Pizzini, o longa-metragem *Mr. Sganzerla - Os Signos da Luz* (2011). O casal de cineastas ainda foi responsável por uma série de filmes curtos sobre Glauber: *Retrato da Terra e Glauber Rocha*, ambos de 2004, *Depois do Transe* (2006) e *A Hora do leão - Os sete leões de Glauber* (2010). Em 2006, foi a vez de Helena Ignez tornar-se personagem central de um filme-ensaio sobre a sua trajetória dirigido por Pizzini, o *Helena Zero*. O filme se organiza em torno de uma sequência de Ignez praticando *Tai Chi Chuan*. Esta arte marcial, também conhecida como poesia em movimento, funciona como dispositivo narrativo que mobiliza em torno de si diversas imagens dos filmes protagonizados por Helena Ignez.

A atriz e cineasta também ocupa papel central no primeiro longa-metragem de Bruno Safadi. *Belair* (2009) é um documentário, co-dirigido por Noa Bressane, que pode ser encarado como um complemento de *A Miss e o Dinossauro* (2005); uma espécie de filme-espelho, cujo enredo vem refletir e ampliar os sentidos contidos no projeto anteriormente dirigido por Helena Ignez. No filme de 2005, além das limitações impostas por sua curta duração, o papel de Ignez como cineasta confunde-se com o de narradora/protagonista da história da Belair. Desse modo, *A Miss e o Dinossauro* entrelaça memória e história, forjando uma ambiguidade narrativa que flutua entre o registro íntimo, pessoal, e o resgate histórico através do uso de imagens de arquivo. Já o projeto de Bruno Safadi e Noa Bressane demonstra uma preocupação maior em

---

pesquisa realizada na base de dados *Documentário Brasileiro*, site que reúne o levantamento de documentários brasileiros até o ano de 2019 sob organização do grupo de pesquisa *Documentário e Fronteiras* (PPGCINE/UFF), localizamos ainda outros documentários relevantes como *Candeias: da boca para fora* (Celso Gonçalves, 2002), *Joaquim Pedro.doc* (Antônio de Andrade, Mário Carneiro, 2004) e *O Galante rei da Boca* (Alessandro Gamo, Luís Rocha Melo, 2004). Disponível em: <http://documentariobrasileiro.com.br/> Acesso em: 18 fev. 2022.

estabelecer uma cronologia precisa do que foi a Belair, além de fixar sua importância na história do cinema brasileiro.

Esta comparação entre as duas obras sobre a trajetória da Belair evidenciam uma diferença fundamental na função que esse resgate histórico ocupa na obra de cada um desses cineastas. No caso de Helena Ignez trata-se de olhar para o passado para rever o *seu próprio lugar na história do cinema*, em consonância com a herança autorreflexiva do cinema moderno. Para Joel Pizzini e Bruno Safadi o objetivo é estabelecer um diálogo ou um mesmo embate com as estratégias de um cinema feito num momento histórico ao qual não pertencem diretamente. Já no caso das cineastas Noa Bressane, Paloma e Eryk Rocha, apesar de também se enquadrarem no segundo grupo, o caso é outro: ambas são herdeiras diretas dessa tradição, tendo em vista que Noa é filha de Júlio Bressane e Paloma é filha de Glauber Rocha e de Helena Ignez, enquanto Eryk é fruto do casamento de Glauber com a também cineasta Paula Gaitán.

Para além do resgate histórico que ocupa o primeiro plano desta produção documental, o que Ismail Xavier (2012) identificou foi, na verdade, o elã destes cineastas em recuperar o ideário estético e político do cinema brasileiro moderno, diálogo que considera ter se esvaziado ao longo das décadas de 1980 e 1990 (XAVIER, 2001a). Nos filmes dirigidos por Helena Ignez, por exemplo, é possível identificar inúmeros pontos de contato com a produção cinematográfica desse período, traço que se prolonga também nos seus trabalhos posteriores de ficção e que iremos detalhar nos capítulos seguintes. Dito de outro modo, Helena Ignez incorpora em seus filmes uma série de procedimentos estéticos e formais que evidenciam uma filiação estilística ao cinema brasileiro moderno, em especial ao Cinema Marginal. Trata-se, portanto, de localizar esses filmes como parte integrante do que Ismail Xavier (2001b) denomina *constelação moderna do cinema brasileiro* – proposição que ele não desenvolve plenamente, mas que indica ser um conjunto de obras que apesar de pertencerem a diferentes períodos históricos, compartilham de um mesmo ideário estético, político e formal.

Essa leitura mais ampla do que seria o cinema moderno está alinhada com a revisão que as próprias categorias de clássico e moderno vem sofrendo nas últimas décadas. Assim como acontece em outros campos (arte, filosofia etc.), a definição do

que seria o moderno no cinema é bastante complexa, podendo assumir contornos diversos. O debate encontra terreno fértil tanto nas reflexões de Pier Paolo Pasolini, realizador empenhado na tentativa de definir o seu cinema de poesia durante a década de 1960 (PASOLINI, 1972), quanto na fortuna crítica de André Bazin, que pautou sua busca pelo moderno em uma pluralidade de estilos que ia do neorealismo italiano, com especial apreço por Roberto Rossellini, ao cinema francês de Jean Renoir e o americano de Orson Welles (BAZIN, 1985, 1998). Ou então na provocação mais radical de Jacques Aumont (2007), que indaga até que ponto é prudente o uso do termo moderno para uma arte que floresceu já em plena modernidade.

No que diz respeito a releitura do cinema brasileiro moderno, destacamos as recentes pesquisas de Denilson Lopes (2019, 2021) que trabalha com a ideia de um *outro modernismo*, que se opõe ao da Semana de Arte Moderna pela sua melancolia e sua perspectiva pessimista do mundo, sintetizada na obra de artistas cariocas como o cineasta Mário Peixoto; além do trabalho de Lúcia Nagib (2014) que se aproxima do pensamento de Jacques Aumont (2007) ao questionar efetivamente a divisão entre clássico e moderno enquanto categorias fixas na história. Em um contexto mais amplo da produção cultural dita moderna, destacamos a pesquisa de Marcelo Ridenti (2005), que aponta a contradição do movimento modernista brasileiro ao propor a criação de algo novo a partir do resgate de valores do passado, que consideram ser carregados de uma arte efetivamente brasileira. Segundo Ridenti, a produção artística brasileira entre 1950 e 1970 partilha de uma mesma estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária, muito mais ligada à tradição do romantismo do que a do modernismo brasileiro.

Logo, não é objetivo desta pesquisa determinar um ponto de vista único ou totalizante sobre a questão da modernidade no cinema, mas sim identificar os procedimentos estéticos sedimentados pelos cineastas do cinema brasileiro moderno para poder localizar posteriormente suas possíveis atualizações na obra de Helena Ignez enquanto realizadora. Nesse sentido, partilhamos da proposta de Ismail Xavier (XAVIER, 2001b, 2012) de que a constelação moderna, portanto, não se restringe a período historicamente determinado, mas sim, a um *modo de fazer cinema*. Este, vinculado ao ideário estético cristalizado pelo Cinema Novo e Marginal, mas ainda hoje possível de ser retomado. Para Xavier (2001b), a constelação moderna ainda

sobrevive na tradição das formas cinematográficas. Para nós, os filmes feitos por Helena Ignez, seja como atriz ou como cineasta, habitam essa constelação.

### 1.1 Uma atriz entre Cinema Novo e Marginal

Nascida em Salvador, em 1939, Helena Ignez (nome de batismo, Helena Ignês Pinto de Melo) cresceu no contexto da classe média alta baiana. Em 1958 prestou vestibular para os cursos de Direito e Teatro, sendo aprovada em ambos na Universidade Federal da Bahia (UFBA). A Faculdade de Artes tinha sido criada apenas dois anos antes do seu ingresso no curso e vivia um momento de efervescência cultural, com todos os olhares da intelectualidade cultural baiana voltados para o ambiente da Universidade.<sup>9</sup> É a partir do ingresso na UFBA que Helena Ignez encontra Glauber Rocha, ainda estudante de direito, mas já conhecido pelo seu papel de agitador cultural em Salvador (MOTTA, 2011). Juntos, os dois tiveram sua primeira experiência no cinema com o curta-metragem *Pátio* (1959).

Afinado com os movimentos de vanguarda cultural no centro do país, o filme foi influenciado pela poesia concreta. Sua versão final chegou a ser exibida na casa da artista plástica Lygia Pape, na qual também estavam presentes Hélio Oiticica e Ferreira Gullar – signatários do Manifesto Neoconcreto, publicado em 1959 em virtude da primeira *Exposição de Arte Neoconcreta* (MOTTA, 2011). Com viés experimental, *Pátio* abandona a preocupação narrativa para mergulhar na investigação formal, tal qual o movimento poético de inspiração. No filme, Helena Ignez<sup>10</sup> e Solon Barreto

---

<sup>9</sup> A Faculdade de Teatro da Universidade Federal da Bahia foi o primeiro curso de artes cênicas dentro de uma universidade no Brasil. Para uma melhor compreensão sobre o contexto da criação da Escola de Teatro da UFBA, bem como sua relevância no cenário nacional, ver a tese de doutorado *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província* (2020) de Jussilene Santana. Para mais informações acerca da trajetória de Helena Ignez como atriz de teatro neste período, recomendamos a leitura da tese de doutorado defendida por Sandro de Oliveira e da dissertação de mestrado de Samantha Ribeiro de Oliveira, ambas publicadas em 2019.

<sup>10</sup> Na cópia original do filme, a atriz ainda é creditada como “Helena Ignês”, obedecendo a grafia original do seu nome de batismo. O curta-metragem foi restaurado em 2006, dentro do projeto Coleção Glauber Rocha, promovido pela Associação de Amigos Tempo Glauber em cooperação com a Cinemateca Brasileira. Nesta nova cópia, adicionou-se uma nova cartela inicial na qual ela é creditada com seu nome artístico “Helena Ignez”. Além disso, como Helena havia viabilizado parte da produção de *Pátio* com dinheiro próprio (MOTTA, 2011) a cópia restaurada também insere os devidos créditos de Helena como coprodutora do filme.

interpretam um casal que se movimenta lentamente sobre o chão quadriculado de um casarão.

Na maior parte do tempo, a câmera os enquadra em *plongée*, vistos de cima, como peças em um enorme tabuleiro de xadrez (ver fig. 1). A movimentação dos jovens, contudo, em nada lembra a rigidez de uma tábua: eles se aproximam, afastam-se, tocam as mãos. Seus gestos são lânguidos, mas povoados por uma atmosfera de erotismo que é intensificada pela câmera. Glauber escolhe filmar essa coreografia entre os corpos a partir de planos fechados, isolando cada uma das personagens no enquadramento. Com isso, a proximidade da objetiva revela nos mínimos detalhes a movimentação sinuosa de Helena Ignez e o suor que ilumina a pele desnuda de Solon. A lógica que se constrói a partir daí engendra uma espécie de dualidade, que opõe na montagem o homem e a mulher, o preto e branco do piso e da fotografia em alto contraste, o concreto do casarão e a natureza exuberante da paisagem – o mar de Salvador, as bananeiras que oscilam ao sabor do vento.

Salvador, nesse momento, vivia a ebulição do chamado *Ciclo Baiano*. Para além da experimentação estética, Fernão Ramos (2018) observa que o cinema produzido na Bahia no início dos anos de 1960 representava para o resto do país um modelo de cinema novo, no qual esquemas de produção mais simples eram possíveis. Faziam parte desta conjuntura, a cooperação entre a *Iglu Filmes*, dos cineastas Roberto Pires, Oscar Santana, Hélio Moreno, e a *Yemanjá Filmes*, fundada por Glauber em parceria com José Telles, Luiz Paulino dos Santos, Paulo Gil Soares e Fernando Peres. De forma conjunta, o grupo uniu esforços para alavancar a produção de três filmes de longa-metragem: *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962), dirigidos por Roberto Pires, e *Barravento* (1962), inicialmente dirigido por Luis Paulino dos Santos, mas após as duas primeiras semanas de filmagens repletas de conflitos entre o diretor, a equipe e o elenco, assumido por Glauber Rocha, que havia iniciado o processo como produtor.

Figura 1 – O tabuleiro dos corpos em *Pátio*.



Fonte: *Pátio* (1959).

Após protagonizar *Pátio*, Helena Ignez também ocupa um papel relevante nesse conjunto de filmes. Seu segundo trabalho é em *A Grande Feira*, longa-metragem no qual interpreta uma das personagens principais, a *socialite* Ely.<sup>11</sup> O enredo ficcionaliza a ameaça de despejo sofrida pelos feirantes de *Água de Meninos*, feira popular de Salvador que estava efetivamente em risco de ser loteada naquele momento. Aqui, há novamente um filme pautado pela dualidade, mas dessa vez através da sua trama que opõe dois contextos sociais bastante distintos: a alta sociedade soteropolitana, deslumbrada com as possibilidades trazidas pelo progresso e pela modernização da capital baiana, e as camadas populares representadas pelos feirantes que tentam se articular politicamente em prol da manutenção do espaço e da sua cultura. É Ronny (Geraldo D'el Rey), marinheiro de passagem na cidade, quem faz a ligação entre esses dois mundos a partir do seu envolvimento amoroso com Ely

<sup>11</sup> Helena Ignez também faria uma das personagens de *Barravento*. No entanto, pouco antes das filmagens a atriz engravidou de sua primeira filha (Paloma Rocha), fruto da união com o cineasta Glauber Rocha, fato que impediu sua participação no projeto (MOTTA, 2011; OLIVEIRA, 2019).

(Helena Ignez) e Maria da Feira (Luiza Maranhão), cada uma das duas mulheres representando uma realidade social bastante diferente.

Maria da Feira é irmã de um malandro que vive de pequenos golpes na região. Logo no início do filme, sua figura já é apresentada de modo ambíguo, pois ao mesmo tempo em que atua como cúmplice nos esquemas do irmão, Maria é a personagem que melhor encarna a revolta dos feirantes na luta política – ao ponto de se transformar em mártir popular no final da trama. Já Ely faz as vezes da mulher moderna de classe média alta. Entediada com a vida burguesa que leva e com a ausência do marido, a personagem de Helena Ignez começa a visitar um Cabaré na Feira, onde conhece o marinheiro Ronny, com o qual vive um relacionamento extraconjugal. No final do filme, Ely pede o desquite para juntar-se com Ronny, a fim de conquistar uma vida livre, longe do cotidiano burguês pelo qual se sente sufocada. No entanto, Ronny não aceita ficar com ela, classificando-a como uma “romântica sem moral” e partindo em seguida para Recife. Resignada, Ely termina o filme retornando para o marido.

Assim, o filme constrói uma relação complexa entre o cinema, a cidade e o público, pois transpõe para a tela uma radiografia precisa da sociedade baiana daquele período. Para Maria do Socorro Carvalho (2010), *A Grande Feira* expõe as contradições do projeto de modernização da elite soteropolitana, que desejava alçar Salvador a capital cultural e econômica, em franco progresso, ao mesmo tempo em que dizia preservar suas raízes culturais. O contraponto criado entre as personagens de Ely e Maria da Feira ao longo do filme intensifica a crítica do filme a este projeto de desenvolvimento que acaba por transformar as camadas populares em vítimas de uma falsa ideia de progresso, que tem como resultado o aprofundamento das desigualdades – discussão que encontra eco evidente em parte significativa das produções do cinema brasileiro moderno.

Depois das filmagens, Helena Ignez parte para o Rio de Janeiro após ser convidada para um papel em *Assalto ao Trem Pagador* (1962). Dirigido por Roberto Farias, o filme é baseado no caso real do assalto a um trem de pagamentos no início dos anos 1960, na Estrada de Ferro Central do Brasil, próximo à cidade de Japeri, no Rio de Janeiro. Na trama, Helena Ignez novamente interpreta uma mulher casada e de classe média, entediada com o seu cotidiano. Em sua busca por autonomia e por

“dirigir sua própria vida”<sup>12</sup>, Marta (Helena Ignez) conhece Grilo (Reginaldo Faria), com quem engata um relacionamento amoroso sem saber que ele é um dos criminosos responsáveis pelo roubo.

Embora as personagens de Helena Ignez em *A Grande Feira e Assalto ao Trem Pagador* representem os comportamentos burgueses da época, Tatiana Trad Netto (2016) destaca o viés transgressor que ambas ocupam no que diz respeito à representação da mulher no cinema brasileiro. Do ponto de vista da autora, elas rompem com a lógica clássica de representação das personagens femininas devido as suas escolhas na trama: tanto Ely quanto Marta são mulheres que abdicam das regras sociais, impondo aos personagens masculinos da trama os seus desejos e se mostrando donas do seu corpo e da sua sexualidade.

Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira (2021) também observam que tais personagens demarcam logo no início da carreira de Helena Ignez a sua predileção por interpretar mulheres sedutoras e dotadas de autonomia – características que são potencializadas em seu trabalho no Cinema Marginal, como veremos a seguir. Esta escolha consciente por determinados tipos de personagens, também possui implicações estéticas no programa de atuação de Ignez, que costuma deixar marcas visíveis do seu processo como atriz na fatura do filme, evidenciando sua marca autoral e encarnando uma postura moderna por excelência segundo Guimarães e de Oliveira.

Uma dessas estratégias é o recurso de encenação para a câmera, que assume dupla função para Ignez: a de revelar o aparato cinematográfico, devolvendo o olhar para o espectador, ao mesmo tempo em que demonstra uma autoconsciência fílmica da imagem que ela constrói como atriz em cena. Este mesmo tipo de recurso é posteriormente incorporado pelas atrizes e atores que Helena Ignez dirige em cena, tanto a título de provocação quanto com o objetivo de estabelecer um jogo de sedução entre a câmera, as personagens e o espectador.<sup>13</sup> Assim como Guimarães e de Oliveira, Antoine de Baecque (2008) também associa este tipo de recurso à ideia de modernidade. O “olhar-câmera”, para de Baecque, é um dos gestos inaugurais do

---

<sup>12</sup> Referência à sequência de apresentação da personagem de Helena Ignez, na qual Marta conhece Grilo em uma concessionária de automóveis. Grilo pergunta se Marta sabe dirigir ao passo que ela responde que sim, mas apenas sua própria vida.

<sup>13</sup> Ver seção 3.4 desta dissertação.



cinema moderno, pois carrega consigo a capacidade de sintetizar o desejo do cineasta em questionar e provocar o outro (o espectador) através da forma fílmica. Vejamos, então, uma breve análise que Guimarães e de Oliveira (2021, p. 203–207) propõem de duas sequências de *A Grande Feira* e que explicitam tais questões.

Na primeira cena analisada, Ely vai ao escritório do marido pedir o desquite. Sem coragem de encarar o marido, Helena Ignez dirige sua encenação para a câmera. Apesar da frontalidade do enquadramento, o olhar da atriz não encontra diretamente a lente da objetiva. Nesse caso, Guimarães e de Oliveira afirmam tratar-se de um tipo de encenação que obedece aos protocolos do melodrama clássico *hollywoodiano*, onde o olhar oblíquo da atriz cria uma atmosfera de confissão cúmplice entre a personagem e o espectador. Assim, Helena Ignez retomaria um “programa atoral de origem teatral”, cuja quebra da quarta parede promove o compartilhamento junto ao público da angústia da personagem (GUIMARÃES; DE OLIVEIRA, 2021, p. 204).

Já na segunda sequência analisada pelos autores, a encenação de Helena Ignez não parece obedecer aos mesmos protocolos. Trata-se de uma cena na qual Ely se encara longamente no espelho logo após ser acordada por um funcionário da casa onde vive. Aqui, estão amalgamadas a presença da atriz, seu olhar direto para a câmera e o elemento do espelho enquanto mediador da relação entre a personagem e o espectador. É a própria encenação de Helena Ignez que revela o espelho para o público, pois é através dele que ela direciona o seu olhar. Além disso, Guimarães e de Oliveira (2021) destacam que a atriz usa o espelho como suporte e reflexo da própria imagem, suscitando uma discussão mais ampla acerca da veracidade da imagem cinematográfica em si. Helena Ignez não só dirige o seu olhar para o espectador, mas o interpela, provocando uma discussão a respeito do dispositivo cinematográfico e de sua imagem enquanto atriz. Do nosso ponto de vista, essa sequência antecipa o viés experimental que Guimarães e de Oliveira (2021) identificam no programa de atuação de Helena Ignez a partir do seu trabalho com os cineastas marginais, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane.

Figura 2 - Jogo de espelhos revela o viés experimental da encenação de Helena Ignez.



Fonte: A Grande Feira (1961).

Antes de chegarmos na Belair, no entanto, cabe destacar a última colaboração de Helena Ignez com os cineastas do Cinema Novo, em *O Padre e A Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade. Baseado no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, a trama acompanha a angústia da jovem Mariana (Helena Ignez), que se apaixona por um Padre (Paulo José) recém chegado em uma cidade interiorana mineira. A paixão exasperada dos dois é reprimida não só pelo ofício do Padre, como pelo ambiente opressivo da cidade refletido em sua paisagem e nos atos dos moradores. A atmosfera de opressão também é reforçada pelo programa de atuação de Helena Ignez, que opera através de gestos e falas contidas. Sua presença destoa da população local, majoritariamente masculina e mais velha, e é na figura do jovem Padre que Mariana parece enxergar a única possibilidade de transformar sua condição. Embora exista uma diferença evidente entre suas personagens anteriores (mulheres urbanas, de classe média, que conseguem exercer certa liberdade sexual, moral e de costumes), ainda assim há um ponto de contato fundamental: mais uma vez, trata-se de uma personagem empenhada em transformar a condição social a qual está submetida, mesmo que pela via do amor romântico.

Em 1966, o filme estreia no Festival Internacional de Cinema de Berlim e depois é exibido no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro<sup>14</sup>, no qual recebe uma série de prêmios, incluindo melhor filme e melhor atriz para Helena Ignez. Apesar do reconhecimento recebido nos festivais, a trama com tendências existenciais e o seu forte viés romântico fez com que o filme fosse tachado de alienado no contexto da disputa interna entre os realizadores do Cinema Novo e seus colegas intelectuais do Centro Popular de Cultura (CPC), entidade associada à União Nacional de Estudantes (UNE). O conflito, que tem início a partir da primeira leva de longas-metragens cinemanovistas de cunho existencial burguês, a exemplo dos primeiros trabalhos de Paulo César Saraceni, *Porto das Caixas* (1962) e *O desafio* (1965), assume contornos mais sérios na segunda metade da década de 1960. (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018)

Isso porque o que antes era uma briga ideológica entre os grupos de jovens artistas e intelectuais acerca da função política e social que este novo cinema deveria assumir, adquire certa urgência a partir da instauração do Golpe Militar em 1964. O regime autoritário em curso no Brasil reforça a posição do grupo mais à esquerda do Cinema Novo sobre a necessidade de filmes com caráter revolucionário em um sentido mais amplo, capazes de colaborar para a tomada de consciência da população. Em 1968, a partir da promulgação do *Ato Institucional nº5 (AI-5)*<sup>15</sup>, a mudança de curso dos cinemanovistas torna-se imposição para viabilizar a própria feitura dos filmes. Dessa conjuntura, um grupo de jovens realizadores inicialmente próximos ao Cinema Novo, fazem um desvio em direção à contracultura a fim de radicalizar a opção narrativa, abandonando “os dilemas do engajamento” para mergulhar “na exasperação, no deboche e na curtição.” (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 177).

Para Fernão Ramos (1987) o marco inicial desse projeto estético-narrativo é o lançamento de uma série filmes em 1968, dentre eles *O Bandido da Luz Vermelha*, primeiro longa-metragem do jovem crítico de cinema Rogério Sganzerla. Se Helena

---

<sup>14</sup> Na época, o Festival ainda se chamava Semana do Cinema Brasileiro e estava em sua segunda edição.

<sup>15</sup> Instituído em 13 de dezembro de 1968, o AI-5 decretou o fechamento do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, além de intensificar as ações de censura frente à produção cultural e às ações de repressão junto a grupos políticos opostos ao Regime.

Ignez estava no cerne do surgimento e consolidação do Cinema Novo, ela também assumiu um papel emblemático na ruptura da nova geração marginal com este cinema. Para Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira (2018), é na parceria de Helena Ignez com os cineastas marginais, em especial Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, que ela deixa sua grande contribuição como atriz no cinema brasileiro, sedimentando um programa de atuação que será evocado por toda uma linhagem de atrizes ainda hoje no cinema contemporâneo.

O encontro entre Helena Ignez e Júlio Bressane se dá através do teatro<sup>16</sup>, quando ele assiste uma das apresentações da peça *Família pouco família* (1962). Impressionado com o desempenho de Ignez no palco, Bressane convida a atriz para o papel principal em seu primeiro filme de longa-metragem (OLIVEIRA, 2019). O convite para dar vida à Luciana, objeto de fixação do personagem masculino em *Cara a Cara* (1967) se concretizou somente alguns anos após as filmagens de *O Padre e a Moça*. Na trama, Raul (Antero de Oliveira) é um funcionário público que mora com a mãe já idosa em um subúrbio no Rio de Janeiro. Ele se apaixona por Luciana (Helena Ignez), jovem da zona sul e filha do seu chefe, um político corrupto chamado Hugo Castro (Paulo Gracindo). *Cara a Cara* pode ser considerado um filme de transição, no qual nem Júlio Bressane nem Helena Ignez assumiram definitivamente o programa estético que ambos consolidariam em sua parceria artística a partir de 1970, no contexto do Cinema Marginal.

Já o encontro de Helena Ignez e Rogério Sganzerla acontece no *Festival de Cinema Amador JB-Mesbla*, quando Sganzerla vence o prêmio de melhor filme com seu primeiro curta-metragem *Documentário* (1966) e é Ignez quem fica responsável pela entrega do prêmio (OLIVEIRA, 2019). Segundo Helena Ignez (OLIVEIRA, 2019, p. 68), é depois desse breve encontro que Sganzerla entra em contato com a atriz para mostrar a ela uma crítica que havia feito de *O Padre e a Moça* e convidá-la para um papel em seu primeiro longa-metragem, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). O filme é inspirado no caso real de João Acácio, que cometeu uma série de crimes nos estados de Santa Catarina, São Paulo e Rio de Janeiro durante os anos 1960. Sua figura era instigante, pois assumia diversas personalidades diferentes para enganar a

---

<sup>16</sup> Para mais detalhes acerca do intenso trabalho teatral que Helena Ignez desenvolve ao longo da década de 1960 no Rio de Janeiro, ver Sandro de Oliveira (2019).

polícia. Seu lado performático, rendeu o apelido de Bandido da Luz Vermelha nas páginas policiais, em referência à cor da luz emitida pela lanterna que utilizava em seus furtos.

O filme tenta reconstruir essa persona, aproveitando-se da essência multifacetada do Bandido para elaborar o seu programa estético. Rogério Sganzerla mobiliza a colagem, o senso lúdico e a paródia, afastando-se de uma narrativa sério-dramática nos moldes do Cinema Novo (XAVIER, 2012, p. 125). Aqui, os produtos da indústria cultural e da cultura *pop* como as histórias em quadrinhos, as radionovelas e os gêneros cinematográficos como o *noir*, são retrabalhados pelo cineasta e explodem na tela no formato de ironia. Há também, segundo Rubens Machado Jr. (2007), uma espécie de reconciliação com a chanchada brasileira, que havia sido rejeitada pelo Cinema Novo e agora é revisitada por Sganzerla através de recursos de apropriação cinematográfica. A trama acompanha o marginal paulista, interpretado por Paulo Villaça, enquanto ele comete seus crimes pela cidade e desafia a polícia. Na Boca do Lixo, conhece Janete Jane (Helena Ignez) por quem se apaixona. Inspirado pelas personagens urbanas que orbitavam o imaginário da Boca do Lixo de São Paulo, o eu-marginal destes filmes está ancorado ao que Ismail Xavier denomina "espaço alegórico da Boca", "uma afetação nacional, traço do seu imaginário que, pela galeria de tipos e lugares, retoma uma tradição da cena brasileira." (XAVIER, 2012, p. 167).

Se em *O Bandido da Luz Vermelha* temos a representação do eu-marginal masculino, em *A Mulher de Todos* (1969), filme seguinte de Sganzerla, vemos o desdobramento do seu duplo feminino. Na trama, após romper com o seu amante, a ninfomaníaca Ângela Carne-e-Osso decide passar o final de semana na Ilha dos Prazeres. Seu marido, Doktor Plirtz (Jô Soares) não pode acompanhá-la por compromissos no escritório, mas contrata um detetive particular para espionar a esposa durante a estadia na Ilha. Segundo a sinopse oficial do filme, "exercendo total fascinação nos homens, *Ângela* consome-os à curtíssimo prazo, abandonando-os em seguida"<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=D=002166&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 18 ago. 2021.

Interpretada por Helena Ignez, *Ângela Carne-e-Osso* se apresenta no filme como uma mulher do século XXI, um demônio antiocidental que chegou antes e por isso “era errada assim”. O termo “errada”, está aqui relacionado ao comportamento desviante da personagem, que se manifesta tanto pela via da desnaturalização em sua interpretação quanto pelo excesso de liberdade anárquica que guia suas escolhas na trama. Numa comparação com as personagens anteriores de Helena Ignez, *Ângela Carne-e-Osso* radicaliza o comportamento desviante da mulher moderna da classe média urbana. Ainda: o desajuste de *Ângela* com o mundo externo não encontra reconciliação nas pequenas liberdades da vida burguesa. Ao contrário, o descompasso de *Ângela Carne-e-Osso* com a sua condição social não é apenas subjetivo e existencial, mas expresso com radicalidade a partir do programa de atuação que Helena Ignez sedimenta em sua empreitada junto aos cineastas marginais. Para Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira (2021, p. 110-122), *Ângela Carne-e-Osso* materializa no filme comportamentos tido como loucos e domina os homens ao seu bel-prazer, materializando a atmosfera do desbunde presente na classe média da época, dentro do contexto de libertação sexual e do uso de drogas.

É a partir do lançamento de *A Mulher de Todos* no V Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, onde Helena Ignez recebe novamente o prêmio de melhor atriz, que surge a Belair Filmes. Na ocasião, o cineasta Júlio Bressane também estava presente com *O Anjo Nasceu* (1969). É a própria Helena quem ensaia uma aproximação entre os dois diretores com os quais havia trabalhado, Bressane e Rogério Sganzerla.<sup>18</sup> A parceria de trabalho entre os três veio pouco tempo depois, quando Bressane teve seu filme *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969) interditado pela censura. Severiano Ribeiro, produtor e distribuidor do filme, convidou o diretor para realizar um novo projeto. Bressane, ciente de que Ribeiro havia distribuído comercialmente os filmes anteriores de Sganzerla, propôs a ele que os dois cineastas produzissem não apenas um, mas quatro filmes com o orçamento total disponibilizado pelo produtor – dois dirigidos por cada um deles. Assim surgiu a Belair Filmes.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Informação verbal de Helena Ignez extraída do documentário *A Mulher de Luz Própria* (Sinai Sganzerla, 2019).

<sup>19</sup> Informação verbal de Júlio Bressane extraída do documentário *Belair* (Bruno Safadi e Noah Bressane, 2009).

A empreitada artística, capitaneada por Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane teve curta, mas intensa duração. Se o objetivo inicial era produzir quatro filmes no primeiro semestre de 1970, a experiência resultou em seis longas-metragens: *A Família do Barulho*, *Barão Olavo*, *o Horrível* e *Cuidado Madame*, dirigidos por Júlio Bressane, e *Copacabana mon amour*, *Sem essa*, *Aranha* e *Carnaval na Lama*<sup>20</sup>, de Rogério Sganzerla. Os filmes da Belair ocupam uma posição privilegiada dentro da *constelação moderna do cinema brasileiro*, isso porque as produções radicalizam as diferentes facetas da feitura de um filme.

A primeira delas diz respeito à recusa aos modelos industriais de produção, postura que impactava desde o processo de filmagem, bem como o resultado final e a circulação desse conjunto de filmes. Esta postura está expressa no modo como as filmagens eram realizadas (em poucos dias, por vezes produzindo mais de um filme de modo simultâneo com uma mesma equipe técnica e elenco), o baixíssimo orçamento disponível e uma tendência à clandestinidade – em funcionamento durante a Ditadura Militar, a Belair não contou com nenhum tipo de apoio institucional da Embrafilme para realização dos seus projetos. Esta recusa à industrialização impactava também na circulação desses filmes. Romper com a ideia do cinema enquanto indústria era negar a natureza do filme enquanto um produto a ser comercializado (RAMOS, 1987).

Esse questionamento do modo industrial do cinema também orienta a estética desses filmes no que diz respeito à experimentação de linguagem. A precariedade das condições adversas de produção é incorporada na fatura fílmica, sem se importar com erros técnicos (como o aparecimento de microfones em cena, por exemplo), sendo este tipo de recurso muitas vezes utilizado de modo consciente pelos cineastas a título de provocação. Assim, os filmes da Belair radicalizam elementos estéticos já presentes tanto na produção de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, quanto nos procedimentos de atuação de Helena Ignez.

---

<sup>20</sup> Em determinadas fontes, o título do filme pode ser encontrado como *Betty Bomba, a exibicionista*. O filme é tido como perdido, com sua única cópia extraviada em uma mostra no *Jeu de Paume*, em Paris (1992), e seus negativos estão parcialmente destruídos. Um trecho preservado do filme foi digitalizado para a exposição *Ocupação Sganzerla*, Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/>. Acesso: 19 nov. 2021.

Fernão Ramos (1987) identifica que esse processo de sublimação está diretamente relacionado ao modo como as produções do Cinema Marginal rompem com as expectativas de aceitação por parte do público. Do ponto de vista de Ramos, as produções da Belair encarnam o horror do momento histórico do país. A violência policial, os casos de tortura e a paranoia são todos elementos mobilizados a partir das escolhas estéticas, incorporadas nas imagens do filme. A atmosfera paranoica, por exemplo, é reforçada pela estrutura dos filmes, que trabalham com a ideia de repetição incorporada ao enredo (através da narrativa em *mise en abyme*) e ao programa de atuação do elenco (que repete incessantemente os mesmos diálogos e gestos dentro de uma mesma cena ou em diferentes momentos do filme); a violência e a tortura estão presentes em cenas nas quais as personagens são agredidas ou então direcionam sua pulsão violenta ao espectador.

Um bom exemplo desse tipo de relação que se estabelece entre paranoia e repetição está presente em *Barão Olavo, o Horrível* (1970), de Júlio Bressane. O filme se passa quase inteiramente em um casarão isolado no interior, que é comandado pela personagem que dá nome ao filme. Barão Olavo ronda a casa no escuro, somente à luz de velas e a câmera geralmente o enquadra em *contra-plongée*, concedendo-lhe certa autoridade. Durante o filme, as demais personagens repetem em diversas situações que devem ter “cuidado com o Barão” e que estão na iminência de morrer, todas elas. São sequências inteiras nas quais o avanço narrativo é interrompido a serviço da repetição desses diálogos. Isso porque o Barão está sempre à espreita, pelos cantos da casa iluminada que se faz opressora apenas pela sua presença e pelos incessantes atos de necrofilia que pratica ao longo do filme.

É também na Belair que Helena Ignez consolida um sistema de interpretação único, que Pedro Guimarães (2014, p. 303) define como “entre a letargia e a frenesi, a imobilidade total e o excesso de movimentos, o escracho e a provocação.”. Nos filmes da Belair, é muitas vezes o jogo entre a atriz e a câmera que definem a *mise en scène*. A título de exemplo desse magnetismo que Ignez exerce diante da câmera, podemos citar uma das sequências da atriz em *A Família do Barulho* (1970), outro filme de Júlio Bressane. Nele, a personagem interpretada por Helena Ignez assume uma postura violenta ao longo de todo o filme. É ela quem faz as vezes da chefe de família na casa que divide com Guará e Kléber Santos, onde se estabelece mais uma



relação de hierarquia e de dominação da personagem feminina sobre os masculinos do que um parentesco claro entre eles.

Caberia bem aqui o próprio apelido pelo qual Sônia Silk, outra personagem interpretada por ela na Belair, é apresentada: a fera oxigenada de *Copacabana Mon Amour* (1970). Isso porque é como uma fera que Helena Ignez solta grunhidos, morde ou ameaça morder aqueles que rondam a casa. Sua personagem sustenta uma postura raivosa e violenta, com um programa gestual que opera como se cada movimento atingisse os limites físicos do corpo e por isso retornasse num espasmo. Apesar da imagem sensual que sustenta o seu visual (figurino, cabelo, maquiagem etc.), não há momentos de sedução fluída, de curtição como acontece em *A Mulher de Todos*, por exemplo. Mesmo quando a personagem exerce sua sensualidade, é pela via da agressão.

Em dado momento de *A Família do Barulho*, Helena Ignez ameaça o personagem de Kléber Santos após eles acolherem uma Odalisca (Maria Gladys) em casa. Revoltada com o que diz ser uma conspiração contra ela, a personagem afirma que “se essa mamata não acabar” vai pendurar o corpo dele de cabeça para baixo e deixar apodrecer para depois entregar para o lixeiro. Helena Ignez rosna, aproxima-se de forma agressiva de Kléber Santos como quem ameaça arranhá-lo, unhá-lo. Se a câmera enquadrava o casal sentado frente a frente sobre uma cama, agora ela acompanha o movimento de Santos que caminha acuado em direção à parede. Nesse momento, Ignez desaparece do quadro e intuímos qual é o seu percurso através do olhar de Kléber Santos, que se desloca lentamente até encarar a câmera.

Somos surpreendidos pelo rosto de Helena Ignez ocupando toda a tela. Em um longo plano sequência do seu rosto, a atriz joga com a câmera e também com as emoções do espectador. Ela rosna, grunhe e arranha, mas agora em nossa direção. Vira de costas como quem vai encerrar a cena, para em seguida retomar o ataque direcionado à câmera. A maquiagem utilizada pela atriz, com as pálpebras e a linha dos olhos marcadas em preto, aumenta ainda mais a expressividade que seu rosto carrega. O grau de tensão gerado pela construção da *mise en scène* é perturbador, pois a longa duração da cena, bem como as ações de Helena Ignez (virar-se de costas para fingir ir embora e depois retornar o olhar em direção à câmera de modo brusco)

produz uma sensação ameaça, como se ela pudesse efetivamente saltar da tela em direção à poltrona no meio da escuridão (ver fig. 3).

Figura 3 - O ataque da fera oxigenada em *A Família do Barulho*.



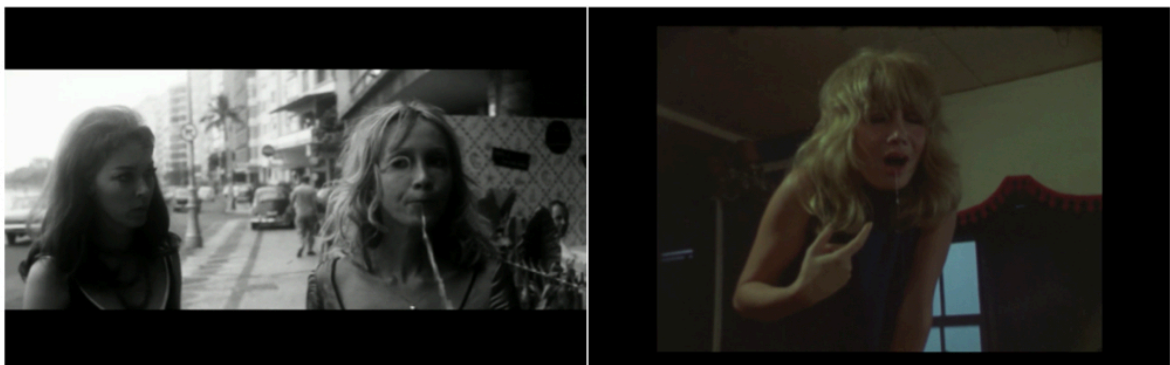
Fonte: *A Família do Barulho* (1970).

Assim, sua encenação opera como vetor privilegiado das estratégias de agressão típicas do Cinema Marginal a fim de mobilizar o espectador, quebrando o invólucro ficcional. Em cena, as ações de Helena Ignez beiram muitas vezes a escatologia, testando os limites do corpo da atriz que força o vômito em um plano sequência de *Sem Essa*, *Aranha* ou o emula ao deixar escorrer uma baba de sangue em *A Família do Barulho*. Ou, ainda, grita de forma histérica e cospe cerveja no meio da rua, como em *Copacabana Mon Amour* (ver fig. 4). Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira (2021), chamam a atenção para uma outra dimensão que essas ações em cena abarcam. Para os autores, Helena Ignez pode ser considerada uma atriz experimental, capaz de revelar as estruturas de fabricação do cinema em cena. Através da maquinação do gesto, ou seja, da ação de tornar visível a própria encenação a partir do excesso ou da ausência completa de movimentos, Helena Ignez adotaria uma postura que foge do equilíbrio realista encarnando o *ethos* da atriz experimental. Ainda segundo os autores, essa estratégia filia-se a uma proposta de “fuga do equilíbrio pregada pelo naturalismo, tornando a atuação a ponta mais visível de uma ideologia contra o ilusionismo e a abordagem exclusivamente mimética do trabalho autoral.” (GUIMARÃES; DE OLIVEIRA, 2021, p. 131). Desse modo, o

programa de atuação empreendido por Helena Ignez assume um papel central na transmissão da ideologia dos filmes da Belair.

Além disso, a cocriação de Ignez com Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, deixa evidente o papel fundamental que as atrizes e atores ocupam na forma fílmica. As posturas que assumem em cena, o modo como seus gestos operam e o jogo que desenvolvem com a câmera, com os objetos ao seu entorno, cada um desses elementos ocupa papel fundamental na produção dessas imagens. Se estamos tratando desse conjunto de filmes enquanto modernos, é preciso reconhecer a importância que o modo de filmar os corpos em cena assume nessa dicotomia - clássico *versus* moderno (GUIMARÃES, 2014). No caso de Helena Ignez, o programa de atuação que ela sedimenta ao longo de seu percurso nos filmes que trabalhamos até aqui assume um contorno radicalmente moderno, intensificando a tendência desses filmes à repetição (a partir de suas falas e gestual), colaborando para a quebra do invólucro ficcional (seja através do sutil olhar para a câmera de Ely, seja através da violência com a qual ela encara os espectadores nas produções da Belair) e recusando a ideia de transparência cinematográfica (a partir da exposição da mecânica do gesto).

Figura 4 – Helena Ignez encarna as estratégias de agressão do Cinema Marginal.



Fonte: Copacabana Mon Amour (1970) e Sem Essa Aranha (1970).

A opção pela radicalidade, incorporada em diversos elementos que compõe o filme (produção, circulação, escolhas estéticas, procedimentos de atuação etc.) dificultou a continuidade da experiência da Belair. Para Rubens Machado Jr. (2007), a opção radical pelos procedimentos de agressão, característica não só da Belair, mas de parte significativa das produções do Cinema Marginal, dialogam de modo direto

com as possibilidades poéticas da *Eztetyka da Fome* (1965) proposta por Glauber Rocha. O autor afirma que a postura anárquica dos cineastas marginais foi o que efetivamente ajudou a levar às “últimas consequências” a proposta desenhada pelos cinemanovistas no que diz respeito

à pesquisa de linguagem e à modernização no sentido ainda de 1922, fazendo-se incorporar à estética dos filmes a tal da “contribuição milionária de todos os erros”. O improviso e a precariedade (a simples “câmera na mão”) como condição necessária para a perspectiva de indagação livre e aberta sobre a condição brasileira (mantida então “uma idéia na cabeça”) [...]. (MACHADO JR, 2007, p. 170).

Quanto ao sistema de atuação de Helena Ignez, seu depoimento ao Pasquim (IGNEZ; SGANZERLA, 1970) também está mais alinhado a ideia de intensificação de um programa estético já existente. Diferente da postura de ruptura bélica que Rogério Sganzerla assume frente ao Cinema Novo, Ignez mostra-se mais comedida em alguns momentos ao afirmar que considera os filmes cinemanovistas politicamente irreparáveis e que o resultado da interpretação que alcança em *A Mulher de Todos* é fruto não só do trabalho de cocriação com Sganzerla, mas também de algo que estava dentro dela pronto para ser potencializado – o modo como seu corpo se desloca no espaço em *Pátio* e o olhar que Ely sustenta em direção à câmera são bons exemplos disso.

Outro autor que vê com ressalvas a afirmação de uma ruptura com o Cinema Novo entoada pelos cineastas marginais é Fernão Ramos (1987). Para ele, o que houve também foi uma radicalização das propostas estéticas do Cinema Novo em um momento no qual os cinemanovistas distanciavam-se de suas plataformas iniciais na tentativa de um diálogo maior com o público e com as instituições, a partir do medo da interrupção da produção cinematográfica frente as transformações políticas. Marcelo Ridenti (2005, p. 105) observa que a institucionalização de artistas e intelectuais ao longo da década de 1970 foi uma tônica deste período, na qual a liberdade artística e o eventual sonho de revolução foram neutralizados em função do desejo de investimento na profissão. A Belair apostou no movimento contrário, o que tornou inviável a continuidade do grupo no Brasil. Como boa parte da produção marginalizada, a experiência de Ignez, Bressane e Sganzerla acabou sendo contagiada pelo crescimento de grupos revolucionários clandestinos que se formavam na luta pela redemocratização do País. Seus modos de produção operavam na base

da clandestinidade, num momento no qual colocar a câmera na rua era colocar a integridade das pessoas envolvidas no processo de filmagem em risco.

Diante deste risco, grande parte dos artistas envolvidos nas produções da Belair decidiram pelo exílio a fim de preservar suas vidas – decisão que logo se tornaria regra para uma parte significativa dos artistas e intelectuais brasileiros, incluindo os cinemanovistas. Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane saíram do país logo após as filmagens de *Sem Essa Aranha* e de *Cuidado Madame*, com as latas dos filmes ainda inacabados debaixo dos braços. Mesmo fora do Brasil, o grupo seguiu trabalhando na finalização dos projetos. É em Londres, por exemplo, que Gilberto Gil compõe a trilha sonora de *Copacabana Mon Amour*. Os cineastas ainda tentam viabilizar novos filmes. Júlio Bressane consegue filmar *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971), enquanto Rogério e Ignez partem para o Marrocos para realizar *Fora do Baralho* – filme nunca finalizado, do qual existem cerca de 50 minutos de material bruto preservados e depositados na Cinemateca Brasileira.

Em *Extratos* (2019), a diretora Sinai Sganzerla, filha de Rogério e de Helena, reconstrói o período entre 1970 e 1972 na vida do casal. Nele, Helena Ignez relata a partida dos dois para o exílio enquanto uma “imposição existencial de tirar o corpo fora” do terror, afirmação que carrega um grande peso quando proferida pela atriz que durante o período da Belair transformou o horror político na principal matéria prima para criação do seu jogo de atuação. Nas cenas seguintes de *Extratos*, o cotidiano de Ignez e Sganzerla no exílio e a fuga do inverno de Londres em direção ao Marrocos, ambos reconstituídos a partir do pouco material que restou de *Fora do Baralho*. A atração pelo deserto, o sentimento de estar perdida e a sensação de escapar viva são relatados por Helena ao longo do filme. Em 1972, tomam a decisão de retornar ao Brasil quando Helena descobre estar grávida de Sinai. Ignez e Sganzerla vivem em Salvador de forma clandestina, cultivando o que ela diz ser uma “vida particular muito rica” e de “desenvolvimento interior” até que o estado das coisas se transformasse.

Ao longo das décadas de 1980 e 1990, enquanto o estado brasileiro caminhava rumo à redemocratização, Helena Ignez continuou o seu período de reclusão. O cultivo de sua vida particular resultou em diversas incursões no movimento *Hare Krishna* e nas religiões orientais, além do estudo da prática de *Tai Chi Chuan*. São poucos os registros sobre esse momento de sua vida, com uma breve referência a

uma peça de teatro encenada por ela em 1983 na Bahia<sup>21</sup> e algumas poucas participações na televisão na primeira metade dos anos 1990<sup>22</sup>.

O retorno definitivo acontece na virada do século: em 1997, Helena Ignez anuncia sua volta aos palcos com o espetáculo *Thai Show nº1 = Todo mundo rouba Rimbaud* no teatro Solar da Bahia. Na oportunidade da estreia, Ignez revela em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo* que decidiu retomar a carreira devido a uma “mensagem cármica” que recebeu de um velho sábio na Índia, no final dos anos 1980, e que está disposta a realizar seus próprios projetos, citando o desejo de encenar no teatro *Madame Blavatsky* (Plínio Marcos, 1985) e de abrir uma casa cultural em Salvador. Nessa mesma entrevista, a atriz já relata estar trabalhando em *O Signo do Caos* – filme dirigido por Rogério Sganzerla que só viria a ser lançado comercialmente em 2003.<sup>23</sup> A atriz também retoma sua parceria com o cineasta Júlio Bressane em *São Jerônimo* (1999).

Este momento marca também sua estreia na direção cinematográfica. Em 2002, Ignez dirige o seu primeiro curta-metragem, o documentário *Reinvenção da Rua*. Seu segundo projeto é também um documentário de curta-metragem. Em *A Miss e o Dinossauro* (2005), Helena Ignez resgata o cotidiano da Belair a partir do uso de imagens de arquivo dos bastidores das filmagens. Aqui, evidencia-se um traço já embrionário em seu primeiro filme e que irá perpassar toda a sua obra: o diálogo explícito que Ignez mantém com os filmes nos quais foi atriz no contexto do cinema brasileiro moderno. Diálogo, este, que irá se desdobrar também em seus filmes de ficção seguintes a partir da apropriação de imagens de arquivo, bem como da reencenação de personagens que marcaram sua trajetória. Em um movimento contínuo desde *A Miss e o Dinossauro*, os filmes de Ignez como diretora parecem interessados

---

<sup>21</sup> Informação com base no texto *O que aconteceu a Helena Ignez?*, publicado por Luiz Nazário em 1985. Ao longo do artigo, o autor afirma que Helena Ignez “foi esquecida” em meio à “guerra de machos” travada entre Cinema Novo e Cinema Marginal. Além disso, relata que recebeu o programa da peça *O Belo Diferente*, de Jean Cocteau, no qual Helena Ignez encenou um monólogo no Teatro Castro Alves, na Bahia em 1983. (NAZARIO, 1986, p. 107-109).

<sup>22</sup> Existem registros da participação de Helena Ignez na série televisiva *Meu Marido* (1991) e *Você Decide* (1992), ambas veiculadas na Rede Globo de Televisão. Além disso, em 1992 ela faz uma participação no episódio da série *Oswaldianas*, dirigido por Júlio Bressane.

<sup>23</sup> LIMA, Elaine. Helena Ignez encena Rimbaud na Bahia. *O Estado de São Paulo*, [s. l.], 20 fev. 1997. Caderno 2.

não só em recuperar a trajetória interrompida da Belair, mas em conceder visibilidade à filmografia do grupo a partir da apropriação de fragmentos dessas obras.

Isso porque para os integrantes da Belair, não foi só a experiência de filmar que foi interrompida, mas a própria circulação dos filmes – assim como aconteceu com grande parte da produção à margem. As produções da Belair não circularam comercialmente nos cinemas à época da sua produção, com algumas poucas exhibições fechadas no período dos anos 1970. Geraldo Veloso (1983), num primeiro esforço de circunscrever a geração de cineastas marginais, afirma que esse conjunto de filmes existiu como um desvio da era de ouro do cinema brasileiro, que considera ser o Cinema Novo. Desse modo, esta parcela fundamental do cinema brasileiro moderno esteve escondida, à sombra do conhecimento público. No momento da publicação do texto, Veloso celebrava o rebuliço em torno do lançamento de *Tabu* (1982), de Júlio Bressane. Sua crença era que o retorno da valorização desses cineastas poderia desaguar em uma *arqueologia* do Cinema Marginal.

O mapeamento de Fernão Ramos (1987) acerca da exibição e circulação desses filmes, dá a ver o sentido no qual termo *arqueologia* é empregado por Veloso. Segundo o autor, até o final da década de 1980, a circulação desses filmes esteve restrita a pequenas mostras cinematográficas que buscavam, justamente, lançar luz sobre essa produção. Tal situação só foi modificada de forma expressiva recentemente, a partir da possibilidade de digitalização de parte dessas produções na virada do século. A partir daí, mesmo que de modo informal, foi possível o acesso quase que irrestrito às cópias das obras. A arqueologia a qual se refere Veloso, portanto, está diretamente relacionada a ideia de acessibilidade/inacessibilidade desses materiais.

Nesse sentido, se Geraldo Veloso havia reivindicado uma arqueologia do *outro cinema* na década de 1980, é possível dizer que, a partir do início dos anos 2000, quando passa a resgatar e manipular este arquivo de imagens, Helena Ignez a coloca em prática *através do cinema*. Essa ideia encontra eco em um depoimento de Nicole Brenez, no qual ela afirma que a função de arqueóloga em um filme surge justamente dessa necessidade de “cavar nas profundezas para exumar certas imagens!”

(BRENEZ, 2020, n.p.).<sup>24</sup> A partir do uso de imagens de arquivo, da atualização e da reencenação das personagens protagonizadas por ela, Ignez atua como uma cineasta-arqueóloga, fomentando um debate acerca da sobrevivência das imagens da Belair e estabelecendo um diálogo com os procedimentos do cinema brasileiro moderno – da sua herança autorreflexiva, do uso de citações e da produção de filmes que desejam mobilizar o espectador. Assim, a partir do seu trabalho como atriz e também como diretora, Helena Ignez se afirma como uma importante referência para a atualização das imagens que orbitam em torno da *constelação moderna do cinema brasileiro*, a começar pelo seu segundo filme como diretora, o documentário *A Miss e o Dinossauro*.

## 1.2 A Miss e o Dinossauro: retomando a trajetória da Belair

*A Miss e o Dinossauro* começa com uma tela preta e o som de um projetor super-8 sendo ligado. O ruído da película percorre as engrenagens e, aos poucos, as imagens aparecem como que projetadas na tela. Da janela de um carro em movimento, uma paisagem difusa assume contornos tropicais: um grupo de pessoas que não identificamos; céu e mar compartilham o horizonte e palmeiras selvagens disputam espaço com os postes de luz. Estamos no Rio de Janeiro dos anos 1970. A narração de Helena Ignez sobrepõe-se ao som da projeção: *Belair é o nome de um carro*. Sua intervenção parece conduzir também a câmera (indício de que estaria ela própria por trás da objetiva?), que desvia da paisagem para a parte interna do veículo, revelando dois jovens sentados no banco da frente. Mesmo na contraluz, é possível distinguir Rogério Sganzerla na direção e Júlio Bressane no banco do carona. Helena Ignez prossegue, afirmando que os carros sempre foram protagonistas dos filmes dirigidos por Rogério, mas que Belair é também o nome de um bairro de *Hollywood*.

A opção de iniciar o filme colocando em destaque a contradição presente no nome da Belair é também um modo de expor logo de cara uma das grandes questões da tradição marginal. Fernão Ramos (1987) define o “avacalho” enquanto a estrutura

---

<sup>24</sup> Declaração de Brenez ao comentar seu trabalho de pesquisa para *Imagem e Palavra* (2018), de Jean-Luc Godard. No filme, Brenez foi creditada como arqueóloga após ter realizado grande parte da pesquisa das imagens de arquivo presentes no filme.



básica sobre a qual Cinema Marginal se organiza. Do ponto de vista do autor, tal procedimento atuaria a partir de dois aspectos presente na fatura dos filmes: 1) do deboche incorporado ao programa de atuação de atrizes e atores, que visa mobilizar o espectador a partir de estratégias de agressão; e 2) a partir de uma abordagem lúdica e intertextual presente na narrativa, que assume uma postura de elegia ao filme ruim e à narrativa mal elaborada. O primeiro é denominado como *avacalho-agressão*, enquanto o segundo como *avacalho-curtição* (RAMOS, 1987, p. 115-142).

O principal meio de expressão deste último aspecto, o *avacalho-curtição*, seria a citação de gêneros bem estabelecidos dentro do cinema clássico americano na narrativa do filme. Pensemos novamente sobre o nome *Belair*: famoso carro conversível fabricado pela Chevrolet e bem de consumo que se tornou um dos principais vetores de transmissão do *American Way of Life* no contexto do cinema *hollywoodiano* da década de 1950. Para além do carro enquanto elemento simbólico, artigo de luxo pelo qual as personagens (majoritariamente as masculinas) expressam seu poder e liberdade, há também o seu uso como elemento-chave para construção do suspense narrativo, a exemplo das longas e recorrentes sequências de perseguição que imprimem o ritmo em filmes como *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958) e *Psicose* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock.

Na narração, Helena Ignez sublinha a ironia presente na escolha, derivada desta postura de curtição assumida pelos cineastas e encarnada no próprio nome da Belair. O processo de produção do grupo buscava justamente distanciar-se do sistema industrial *hollywoodiano*, trabalhando com filmagens rápidas e de baixíssimo custo. A própria Belair nunca foi uma produtora de filmes constituída de fato em termos oficiais e jurídicos, já que existiu na clandestinidade sem nenhum registro oficial de sua existência ou de seus filmes na época (GARCIA, 2018). Em *A Miss e o Dinossauro*, Helena Ignez evita usar o termo “produtora” para caracterizar a Belair, fazendo uso do termo “grife”, como se as obras carregassem consigo uma mesma marca estilística. Com um processo de realização intenso, as produções da Belair foram feitas em poucos meses no primeiro semestre de 1970 – dado que, como grande parte das informações sobre a Belair, varia a depender da fonte consultada.

O que a narração de Helena Ignez não revela é que Belair também era o nome de um edifício localizado na praia de Botafogo, no Rio de Janeiro. Segundo Geraldo

Veloso (1983), era no edifício Belair que Rogério Sganzerla e Andreia Tonacci se hospedavam quando iam para o Rio trabalhar no Laboratório Líder ou então acompanhar sessões de cinema na Cinemateca do *Museu de Arte Moderna* (MAM), a exemplo da exibição de *Acosado (À bout de souffle, 1960)*, de Jean-Luc Godard. O apartamento, que Veloso descreve como minúsculo, era dividido com os atores Guará Rodrigues e José Marinho. É justamente este núcleo carioca no qual Sganzerla convive ainda antes de finalizar seu primeiro filme que é destrinchado na sequência seguinte de *A Miss e o Dinossauro*.

Todos são apresentados no filme como personagens que participaram ativamente do processo criativo da Belair. As imagens carregam uma aura amadora, aproximando-se de uma espécie de filme de família ou diário pelo seu conteúdo, que está mais interessado no registro cotidiano do grupo do que voltado para imagens de bastidores à moda *making of*. Essas escolhas refletem também na forma dessas imagens: a textura do super-8, os planos capturados com a câmera na mão, por vezes tão próximos das pessoas filmadas que não há foco, ou então os movimentos rápidos que impedem a apreensão do que (ou de quem) está sendo filmado.

Desta forma, Helena Ignez constrói uma espécie de álbum de figurinhas da Belair, no qual cada uma das pessoas é apresentada individualmente – seja pela câmera (através dos planos únicos, espécies de 3x4 em movimento), seja pela narração da diretora ou, ainda, pela inclusão de legendas com seus nomes (ver fig. 5). A escolha de reservar um espaço para nomear os artistas que deram vida à Belair, mesmo em um filme de curta duração, está em sintonia com o que escreve Estevão Garcia (2018) ao definir o que foi a empreitada artística da Belair. Para o autor, a Belair foi uma produtora de vanguarda, que aglutinou técnicos, atrizes, atores, cineastas e artistas de diversos campos em prol de um projeto estético e ideológico em comum. Assim, a experiência conquistou uma coerência entre o seu programa estético e os esquemas de produção implementados, podendo ser caracterizada enquanto uma realização coletiva autoral.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> A discussão acerca das múltiplas autorias nas produções da Belair assume também outros contornos, mas faz parte de um esforço recorrente dentre aqueles que abordam este conjunto de filmes. Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira (2021), por exemplo, tensionam a compreensão de autoria única e exclusivamente ligada ao papel do diretor para ressaltar a importância de Helena Ignez na elaboração dos filmes da Belair por meio do conceito de atriz-autora. Nesse mesmo sentido, Rubens Machado Jr. e Marina Campos (2017, p. 148), defendem que se a análise da *mise en scène* é o critério principal

Figura 5 – O álbum de figurinhas da Belair.



Fonte: A Miss e o Dinossauro (2005).

Ao desenrolar do filme, a confusão entre registro íntimo, quase familiar, e o registro histórico é amplificada pela forte presença de Rogério Sganzerla. Aos poucos, a voz de Helena Ignez desaparece e somos guiados pelas palavras do cineasta que expressa sua visão sobre as múltiplas dimensões que o cinema ocupa: a relação entre cinema e vida, o seu papel social relevante, capaz de intervir na realidade e suas inquietações acerca do processo criativo. A sensação de estarmos diante de um filme de família é amplificada. Na montagem, Helena Ignez equivale os bastidores da Belair a cenas cotidianas entre ela e Rogério no que aparenta ser um pequeno apartamento. A partir dessa escolha, Ignez evidencia uma postura comum aos cineastas marginais que era a confusão dos limites entre a arte, mais especificamente o cinema, e a vida. Uma postura na qual o ato de filmar encontrava equivalência ao ato de viver, como bem descreve Geraldo Veloso (1983).

Entre figurinos e microfones, locações de filmes que reconhecemos e esboços de letreiros, também estão amalgamados registros de Helena Ignez lendo jornal, escovando os dentes ou então sentada em frente à janela quando a mão que conduz a câmera invade o quadro para agarrar seu rosto, em tom de brincadeira. Do mesmo modo que os colaboradores da Belair são creditados, está também o crédito à Paloma Rocha, que aparece no filme ainda criança percorrendo a casa com diversos desenhos nas mãos para ilustrar as reflexões de Rogério quando este afirma que são

---

para o conceito de autoria, é preciso reconhecer nas produções da Belair o poder decisivo dos atores e das pessoas filmadas na construção do filme em si.

sobretudo as crianças que podem revelar algo sobre a essência do processo criativo. Por fim, Rogério e o seu rosto. Trata-se de um *close-up* tão próximo que seus cabelos cacheados ocupam toda a borda da imagem, tornando indiscernível a compreensão do espaço onde ele se encontra. Diferente de outros momentos do filme, a proximidade da objetiva não o afeta e o seu olhar, antes oblíquo e introvertido, encara a câmera com destreza para dizer algo que, pela primeira vez, não ouvimos. É a primeira vez que a imagem de Rogério fala para a câmera, mas sua voz é suprimida. Seja por vontade de Ignez ou pela falta do áudio original, no lugar dela a cineasta concretiza o desejo final de Rogério evocado na sequência anterior de *A Miss e o Dinossauro*: o cinema enquanto melodia do pensamento, enquanto força capaz de transfigurar a realidade e que encontra sua manifestação suprema, quase transcendental, na junção entre música e imagem.

É esta manifestação de cinema transcendental que Helena Ignez constrói no final do filme, ao sobrepor o rosto de Rogério à *Valsa da Despedida*, interpretada por João Gilberto, imagem condensa o fim em suas múltiplas dimensões. A mais evidente, o final do próprio filme, que convoca os créditos sobre a tela preta. Em segundo plano, o fim de um modo de fazer cinema que foi levado às últimas circunstâncias pela geração de cineastas que compunham a Belair. Ainda, o fim da parceria de trabalho/vida entre Rogério e Helena após mais de 30 anos, em virtude da morte precoce de Sganzerla pouco antes do término do filme. Trata-se, em última instância, da despedida entre Helena e Rogério através do cinema, como tantas vezes foram os seus encontros.

Há ainda nesta sequência final do filme algo de emblemático, que consolida a transição de Helena Ignez de atriz para diretora ao longo de sua trajetória artística. De acordo com Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira (2021), o modo como o filme estrutura a narração em *off* simboliza a mudança de posição de Helena Ignez perante a câmera, que aos poucos vai desaparecendo da narração do filme para assumir o papel daquela quem conduz o olhar. Há, portanto, uma inversão entre os papéis ocupados pelo casal: Helena como atriz/objeto do olhar, Rogério como realizador/dono do olhar. Nesse mesmo sentido, consideramos *A Miss e o Dinossauro* como o momento inaugural de um gesto criativo que consiste em recuperar as

imagens da Belair e da sua colaboração com Sganzerla para incorporá-las na tessitura dos filmes, recriando à luz do seu olhar essa série de imagens.

## 2 HELENA IGNEZ: UM CINEMA DE SOBREVIVÊNCIAS E APROPRIAÇÕES

Um venezuelano é perseguido pelo governo por um crime que não cometeu. Condenado à prisão perpétua, ele decide fugir para uma ilha deserta, mas conhecida por ser acometida de uma doença mortal. Quem vai até ela, retorna morrendo de fora para dentro: caem as unhas, os cabelos, morre a pele e só então o corpo. Mesmo assim, ele viaja até a ilha abandonada, onde há uma casa (que ele chama de museu), uma capela e uma igreja. Sobrevive alimentando-se de raízes, até que um dia percebe que não está mais sozinho. Um grupo de turistas passa a habitar a ilha, mergulhando na piscina suja e percorrendo estes espaços vazios. Apaixonado por uma das mulheres do grupo, Faustine, ele a persegue pelo local até descobrir que é apenas a imagem dela que ele vê repetir-se no infinito. A ilha e todas as situações que ele acompanha se desenrolar entre essas pessoas são fruto da invenção de Morel, cientista responsável por desenhar não só o espaço da ilha, mas uma máquina capaz de gravar a imagem das pessoas a fim de fazer com que elas se repitam eternamente ali. No entanto, Morel descobre um problema na sua invenção: se as imagens do que viveram durante aqueles dias estão eternizadas no tempo e serão disparadas a partir do movimento das marés, o seu processo de gravação resulta numa doença misteriosa, que desintegra o corpo daqueles que tem a sua imagem capturada.

*A Invenção de Morel* (1940), livro de Bioy Casares que descrevemos acima, inspira a estrutura deste capítulo. Nosso objetivo central é circunscrever o recurso de apropriação cinematográfica que Helena Ignez emprega a partir do uso de imagens da Belair. Nesse sentido, partimos primeiro da proposta de criar um mapa da ilha, no qual estabelecemos qual é o arquivo de imagens da Belair e quais são os elementos que o constituem. Com o mapa em mãos, é a vez de compreender qual é a invenção de Ignez. Os procedimentos de apropriação de imagens são uma característica comum no cinema brasileiro moderno, especialmente a partir do uso da citação, da paródia ou da reciclagem de materiais filmicos e do diálogo que estes filmes estabelecem com a antropofagia modernista oswaldina. Qual seria, portanto, a invenção de Ignez? Onde reside a singularidade do seu gesto apropriativo? Na tentativa de responder tais questões, mobilizamos a noção de sobrevivência das imagens na seção do final do capítulo, a fim de compreender como tais imagens são

novamente articuladas e atualizadas no tempo. Afinal, Helena Ignez pode até gestar o seu próprio museu imaginário – para tomar emprestado o termo de André Malraux –, mas diferente do proposto por Bioy Casares as imagens produzidas por ela não estão condenadas a se repetir no infinito. Ao contrário, seu gesto apropriativo parece disposto a retomar as imagens da Belair para tecer narrativas contemporâneas, reorganizando imagens, temáticas e sujeitos para reafirmar-se no tempo presente.

## 2.1 O mapa da ilha: arquivando imagens

A reapropriação de imagens da Belair será um recurso estético recorrente utilizado por Helena Ignez em seu trabalho como diretora. No caso de *A Miss e o Dinossauro*, tais imagens são articuladas a fim de lançar luz sobre a própria trajetória da Belair e de suas produções. Ainda que se tratando de um documentário com viés histórico, nele não há uma reconstituição precisa dos fatos, pautada pelo desejo de organizar os acontecimentos em uma cronologia progressiva e linear – e, portanto, nos moldes da história oficial. Ao contrário, as informações factuais são bastante pontuais, concentrando-se mais no início do filme como um ponto de partida para logo em seguida conceder espaço para registros de outra natureza. Como apresentado anteriormente, o arquivo de imagens manipulado por Ignez é repleto de momentos íntimos e de hesitação, fragmentos cotidianos que a princípio ocupam pouca importância na trajetória do grupo em si. A maior parte das situações registradas pela câmera se passa dentro de uma casa abarrotada, onde amigos e equipe da Belair entram e saem, trocam risadas, copos, cigarros, discos. Amontoados em um pequeno sofá, eles ouvem música, conversam, dançam. Nos raros trechos em que se vê os bastidores do set de filmagens, não é o momento decisivo da cena que está em jogo, o momento exato de sua captura, mas o intervalo entre uma tomada e outra, no qual é possível observar os momentos de suspensão e de ócio dentro do ambiente de trabalho. Com essa escolha, Helena Ignez demonstra estar mais interessada nas pequenas ações, naquilo que a priori é passível de ser deixado de lado pois aparenta ter pouca importância ou significado.

Soma-se a isso as divergências acerca da própria origem deste material fílmico. As informações sobre *A Miss e o Dinossauro* variam a depender da fonte consultada,

ora sendo identificado como um material bruto jamais editado, ora como um longa-metragem inacabado sob direção coletiva da Belair (BALALLAI, 2016; RAMOS, 1987) ou então como uma produção finalizada e dirigida por Júlio Bressane (DA SILVA NETO, 2017). Entretanto, fato curioso é que, em todas as fontes consultadas, este arquivo de imagens já é referenciado sob o título de *A Miss e o Dinossauro*. Em um dossiê elaborado pela revista digital *Contracampo* com o objetivo de mapear o estado e a localização das cópias dos filmes de Júlio Bressane, por exemplo, a versão de *A Miss e o Dinossauro* dirigida por Bressane é tida como perdida. Neste mesmo dossiê, há a informação verbal de Rogério Sganzerla sobre uma cópia telecinada em VHS, com os rolos desordenados necessitando uma edição tardia.<sup>26</sup>

A versão de *A Miss e o Dinossauro* dirigida e finalizada por Helena Ignez assume, portanto, certa ambiguidade. Trata-se da concretização desta edição tardia anunciada por Sganzerla ou do resgate de um filme perdido? Poderia a versão de Ignez ser considerada a continuação de um projeto inacabado? Onde residem as diferenças e semelhanças entre múltiplas versões possíveis do filme? São perguntas difíceis de respondermos sem acessar o material bruto ou qualquer suposta versão anterior de *A Miss*. No entanto, qualquer que seja a origem inicial do material ou a resposta para essas perguntas, o que nos parece relevante é pensar o gesto apropriativo intrínseco à elaboração desse filme por Helena Ignez. O que a cineasta propõe é recuperar as imagens da Belair e recolocá-las em jogo, criando novas relações entre elas através do seu olhar. Nesse sentido, a cineasta dá a ver a máxima de Jean-Louis Comolli (1997, p. 198–199), para quem a questão do arquivo seria essencialmente uma *questão de montagem*, que parte de um impulso do cineasta em articular e confrontar as imagens, recolocando-as em movimento e produzindo assim um novo circuito de significados através das relações estabelecidas *entre imagens*. É também a partir da relação entre imagens que Patrícia Mourão de Andrade (2021) afirma que Helena Ignez assume para si o papel de arquivista do cinema brasileiro na sequência que nos deteremos a seguir.

---

<sup>26</sup> Artigo publicado em 2003, em virtude da mostra *Júlio Bressane: Cinema Inocente* promovida de 15 de outubro a 3 de novembro do mesmo ano pelo CineSesc e pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, dentro da série Encontro com o Cinema Brasileiro. BRAGANÇA, Felipe. Júlio Bressane/preservação: pequeno dossiê panorâmico. Fonte: <http://www.contracampo.com.br/cinemainocente/preservacao.htm>. Acesso em: 06 mar. 2022.



Nela, Helena Ignez está sentada em silêncio. Seu rosto está no breu, silhuetado pela contraluz que faz seu cabelo carmim arder em chamas. Ela encara a câmera, mas o enquadramento privilegia o espaço ao seu redor, colocando-a como mais um elemento em meio a diversos objetos do escritório. Atrás de Helena, há um computador, prateleiras, estantes. Nas paredes brancas, um cartaz feito à mão no qual está grifada uma citação de Rogério Sganzerla e os *posters* dos filmes *A Mulher de Todos* e *Anabazys* (2007) – este último, um documentário dirigido por Paloma Rocha e Joel Pizzini sobre a gênese e produção de *A Idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980). Nas estantes, diversas latas de filme estão armazenadas dentro de sacolas. O silêncio é interrompido pela voz em *off* de Helena Ignez, quando ela afirma que, nos espaços abertos de quietude e solidão, há a possibilidade de dizer algo que realmente merece ser dito.

A cena descrita acima faz parte de *Fogo Baixo, Alto Astral* (2020). Dirigido e protagonizado por Helena, trata-se de um filme de curta duração, com pouco mais de cinco minutos, no qual a cineasta registra um dia vivido por ela em meio à quarentena imposta pela pandemia do Covid-19<sup>27</sup>. A cena do escritório é precedida por outro plano bastante similar. Nele, Helena Ignez também está sentada, mas em uma varanda com as paredes tomadas por samambaias. Ela fuma lentamente. Sua narração afirma que os momentos de isolamento – sejam eles forçados ou voluntários – podem nos ajudar a encontrar as melhores versões de nós mesmos. Quando termina o cigarro, Ignez se levanta e revela que estava sentada em uma cadeira com o termo *diretora* bordado em rosa. Para Mourão de Andrade (2021, p. 24), nessa sequência reside o desejo de Helena Ignez em reivindicar para si os papéis de cineasta e de arquivista do cinema brasileiro enquanto sua melhor versão. De fato, a própria construção das imagens e o modo como elas são articuladas na montagem por Helena Ignez despertam tal interpretação. Esta observação nos parece importante de ser desdobrada, isso porque o emprego do termo arquivista – seja pela leitura de Mourão de Andrade, seja pelos

---

<sup>27</sup> O projeto faz parte da residência artística promovida pelo Instituto Moreira Salles, o IMS Convida, na qual cerca de 170 artistas brasileiros foram convidados a produzir trabalhos durante o isolamento em 2020. Todos os projetos estão disponíveis no site do IMS Convida. Fonte: <https://ims.com.br/convida/> Acesso em: 02 jul. 2022.

indícios presentes na imagem fabricada por Ignez – carrega em si diversas camadas de sentido.

Figura 6 – Helena Ignez: diretora e arquivista.



Fonte: Fogo Baixo, Alto Astral (2020).

Em primeiro plano, está a própria figura de Helena e o que sua trajetória representa para o cinema brasileiro: são mais de 60 anos de trabalho, percorrendo momentos-chave da cinematografia brasileira. O início dos anos 2000 marca um momento de revalorização e resgate da carreira de Ignez, bem como do cinema marginal, decorrente da retomada da *constelação moderna* por uma nova geração de cineastas, mas também do esforço de críticos e pesquisadores em difundir as produções marginais de forma mais ampla. Como plano de fundo, este debate é irrigado pela entrada de Helena Ignez na direção.

A partir de 2004, após a morte de Rogério Sganzerla, Helena Ignez também passa a ser responsável por todo o acervo produzido junto com seu companheiro por intermédio da *Mercúrio Produções*. Juntam-se à produtora as filhas do casal, Djin e Sinai Sganzerla, que assumiram desde cedo diferentes funções no *metier* cinematográfico – Djin como atriz e depois diretora, Sinai como produtora e diretora. Lá, o matriarcado de Helena Ignez trabalha em iniciativas cujo objetivo é organizar e tornar público o acervo de Rogério Sganzerla, bem como sua filmografia. São exemplos disso a exposição *Ocupação Sganzerla* (Instituto Itaú Cultural, 2010), com curadoria de Joel Pizzini, e a restauração do filme *Copacabana Mon Amour*, financiada pela Petrobras Cultural em 2011. É também através da *Mercúrio Produções* que os

filmes da Belair são registrados oficialmente pela primeira vez desde a sua produção em 1970.<sup>28</sup>

Somadas a essas questões, há ainda o uso deste arquivo enquanto recurso estético nos filmes de Helena Ignez.<sup>29</sup> Torná-lo visível é, em verdade, iluminar o gesto apropriativo iniciado em *A Miss e o Dinossauro*, mas presente em grande parte dos seus filmes como diretora. Trata-se de revelar a matéria bruta sobre a qual Helena Ignez exerce seu ofício, marca *suis generis* de seu trabalho autoral: o diálogo incessante que ela mantém com o programa estético dos filmes do cinema moderno, em especial com as produções da Belair, e que está expresso na fatura dos seus filmes seja pela atualização de procedimentos formais, seja pelo uso de imagens de arquivo. Assim, é como se *A Miss e o Dinossauro* ocupasse uma função bastante específica dentro da filmografia de Ignez. É a partir desse documentário que se estabelece uma espécie de mapa da ilha, um instrumento de orientação que ancora os seus filmes sempre neste diálogo com os arquivos da Belair para depois desdobrar-se de modo mais complexo na ficção.

Este arquivo é constituído de materiais distintos, que poderíamos dividir em duas categorias: os arquivos de cena e os arquivos de mídia. Os arquivos de cena estão bem exemplificados no plano de *Fogo Alto, Baixo Astral* citado anteriormente, englobando objetos de cena que são incorporados no cenário, como os cartazes e as latas de filme, além de itens de caracterização das personagens, como figurinos, cabelo, maquiagem etc. Já o que denominamos arquivos de mídia, abarcam tanto imagens documentais dos bastidores da Belair (como no caso de *A Miss e o*

---

<sup>28</sup> Em 2005, foram emitidos os *Certificados de Produto Brasileiro* (CPB) dos filmes da Belair pela *Agência Nacional do Cinema* (Ancine). No momento do registro, a Mercúrio Produções ficou responsável pelos direitos dos filmes dirigidos por Rogério Sganzerla (*Copacabana Mon Amour* e *Sem Essa Aranha*), enquanto as obras sob direção de Júlio Bressane (*Barão Olavo, o Horrível* e *A Família do Barulho*) foram cadastrados em nome da produtora deste último, a TB Produções. O CPB de *Cuidado Madame* não foi localizado na consulta pública realizada no site da Ancine. Como referenciado no capítulo 1 desta pesquisa, a cópia de *Carnaval na Lama* é tida como perdida e não constam registros de sua certificação. Fonte: <https://sad2.ancine.gov.br/obrasnaopublicitarias/pesquisarCpbViaPortal/pesquisarCpbViaPortal.seam> Acesso em: 04 fev. 2022.

<sup>29</sup> Cabe ressaltar que não só Helena faz uso desses arquivos, como também suas filhas, que encontraram na direção o seu ofício. Sinai Sganzerla, por exemplo, trabalha com o material do arquivo Ignez/Sganzerla nos filmes *Extratos* e *A Mulher de Luz Própria* (2019), já Paloma Rocha, filha de Helena com Glauber, manipula esse arquivo junto à Joel Pizzini (também seu companheiro) em diversos filmes que resgam a trajetória de Sganzerla e do próprio Glauber.

*Dinossauro*), quanto de imagens (sonoras e visuais) dos filmes já finalizados. Nessa segunda categoria, trilhas sonoras compostas para a Belair são retomadas em filmes contemporâneos, como é o caso da trilha sonora original de Gilberto Gil para *Copacabana Mon Amour*, ou mesmo narrações em *off* de filmes da Belair são sobrepostas às imagens contemporâneas dos filmes dirigidos por Helena Ignez. Além disso, trechos dos filmes originais da Belair são recortados do seu contexto original e incorporados na tessitura fílmica, assumindo novas funções e significados narrativos. A partir de distintos recursos de apropriação cinematográfica, Helena Ignez manipula o arquivo de imagens da Belair a fim de conceder nova vida a essas imagens.

## 2.2 A invenção de Ignez: devorando imagens

Compreender Helena Ignez enquanto uma cineasta que tem como importante matéria prima o arquivo de imagens da Belair implica na necessidade de aprofundar *o modo* como esse processo de reapropriação opera em seus filmes. Se partimos do pressuposto que Ignez mantém o diálogo com os procedimentos formais do cinema brasileiro moderno, uma das chaves de análise para essa questão pode ser vista pela via da intertextualidade. O próprio plano de *Fogo baixo, Alto astral*, que dá a ver a dimensão de “cineasta-arquivista” de Helena Ignez, propõe materializar o diálogo intertextual através dos elementos visuais presentes no enquadramento. A exemplo do cenário, repleto de “citações visuais” como os cartazes com a frase de Rogério Sganzerla e também de seu filme *A Mulher de Todos*, das latas de filme empilhadas nas prateleiras e do cartaz de *Anabazys*, que estabelece ao mesmo tempo a conversa com a obra de Glauber Rocha e com os novos cineastas da *constelação moderna do cinema brasileiro* (Paloma Rocha e Joel Pizzini). Todos esses elementos inscrevem na própria visualidade da imagem um indício de diálogo intertextual a partir do uso do que denominamos *arquivos de cena*.

No caso das imagens do Cinema Novo e Marginal, um número expressivo de trabalhos já analisaram sua dimensão intertextual à luz da *antropofagia oswaldiana* (DE ALMEIDA RAMOS, 2002; RAMOS, 1987; SANTANA, 2021; XAVIER, 2001b, 2012). Em seu *Manifesto Antropófago* (1928), o poeta modernista Oswald de Andrade propunha absorver de forma crítica os modelos de pensamento europeus, bem como

sua herança cultural. A prática da antropofagia, originalmente associada ao ato de comer ou devorar a carne humana daqueles considerados inimigos, deveria ser incorporada enquanto uma prática de apropriação criativa e de reinvenção no nível artístico e intelectual. A lei do antropófago seria apenas se interessar pelo que não é seu, em um procedimento de assimilação crítica (de deglutição) dos valores das culturas estrangeiras desde que estas interessassem à cultura nacional. Assim, efetuaría um pensamento de devoração crítica do legado cultural universal através do prisma do “mau selvagem”, promovendo uma transculturação “capaz tanto de apropriação quanto de como de expropriação, desiraquização, desconstrução.” (DE CAMPOS, 1981). Devora-se o inimigo, portanto, para fortalecer sua própria cultura.

É pela via da antropofagia que Ismail Xavier (2012) propõe a transição da estética da fome glauberiana para uma estética do lixo, inaugurada a partir de *O Bandido da Luz Vermelha*. Afinada com o processo de devoração proposto por Oswald de Andrade, a estética do lixo propunha “a reciclagem dos seus materiais” a partir do diálogo intertextual com outras obras, incorporando características que seriam próprias do filme *noir* americano (a exemplo das personagens femininas perigosas, as *femme fatale*, e das masculinas, que exaltam seu fracasso em cena), ou do diálogo citacional que *Bandido* estabelece com o cinema de Godard (em especial, com *À bout de souffle* e *Pierrot le Fou*) ou ainda com a tradição da paródia, tão presente na cultura brasileira e que demarca uma distância mais firme entre os procedimentos de intertextualidade do Cinema Marginal para o Cinema Novo. Desse modo, a estética do lixo incorporaria em si a lógica oswaldiana prol da “contribuição milionária de todos os erros”<sup>30</sup> (DE ANDRADE, 1928, n.p.).

Como resultado deste diálogo intertextual intenso e diversificado nos tipos de materiais sobre os quais se apropria, *Bandido* acaba por inserir na própria estrutura do filme um certo espírito de coleção. Devora-se, por exemplo, as mídias de massa ao substituir o narrador em *off* do cinema por um radialista sensacionalista, digno das páginas policiais, e que anuncia os passos do Bandido ao longo de todo o filme. Tais referências à cultura popular são incorporadas com o mesmo grau de importância que Sganzerla estabelece o seu diálogo com a *Nouvelle Vague*, por exemplo. Se o narrador radialista é quem abre o filme, anunciando que estamos diante de um

---

<sup>30</sup> Relação já observada por Rubens Machado Jr. (2007) e referenciada na seção 1.2 desta dissertação.

faroeste do terceiro mundo, o final de *Bandido da Luz Vermelha* carrega consigo uma citação explícita de *Pierrot le Fou* (1965). Relação, esta, já bastante estudada na qual se relaciona a morte do Bandido do filme de Godard (com o rosto repleto de explosivos) e a morte do Bandido de Sganzerla eletrocutado (enrolado em fios elétricos). Assim, o sujeito em crise, fragmentado, algo bastante característico das personagens do cinema moderno, contamina a própria estrutura do filme que se submete à crise de identidade da personagem, em um procedimento de citações, enumerações e coleção tão intenso que parece voltar-se para si mesmo e questionar: quem sou eu? (XAVIER, 2012, p. 158–184).

Já para Fernão Ramos (1987) o diálogo com o antropofagismo acontece na medida do que ele denomina *estilização narrativa*, procedimento formal associado à ideia de curtição que o teórico atribui aos filmes marginais. Sob essa perspectiva, mais do que refletir a crise de identidade da personagem, a intertextualidade no Cinema Marginal seria fruto de uma posição lúdica assumida pelos cineastas diante do próprio filme, pautado pelo desejo de invenção formal e de experimentação narrativa. Assim, estaria muito mais próximo dos procedimentos da paródia e do anseio pela construção de um universo ficcional bastante rico, que se afasta dos parâmetros realistas para explorar a linguagem, os gêneros cinematográficos e seus limites. Para Ramos, a diegese dos filmes marginais é “alimentada por apetites vampirescos”, onde a devoração de outras obras “é feita sob forma de citação: pega-se o discurso-outro, incorporam-se às vezes pedaços inteiros do original, às vezes se reelabora uma matriz deixando, no entanto, indícios claros de sua procedência.” (RAMOS, 1987, p. 133).

Para que seja possível deixar esse indício, os cineastas marginais privilegiam a citação de filmes que pertencem a gêneros bem estabelecidos (a exemplo do cinema americano, com seus gêneros bem delimitados como o *western* e o *noir*), no qual já estão sedimentados uma série de padrões estético-narrativos, como a construção da *mise en scène*, a escolha de enquadramentos, dentre outros aspectos da cinematografia. O uso sistemático desses procedimentos, resultado das escolhas de direção de um filme em um contexto histórico específico, é o que David Bordwell (1997) denomina *estilo* - sendo essa uma das definições possíveis para o termo. Desse modo, podemos dizer que os filmes marginais operam a partir da dimensão metalinguística da utilização de um estilo, procedimento que Fernão Ramos (1987)

classifica enquanto *estilização narrativa*. Dito de outro modo, é a partir do movimento de interlocução com outras obras do cinema, na sua busca por tornar visível semelhanças e diferenças, que os realizadores do cinema marginal procuram estabelecer para si um estilo pessoal enquanto autores.

O procedimento de apropriação das imagens da Belair nos filmes de Helena Ignez pode até assumir uma função semelhante, pois também coloca em evidência a filiação estilística da diretora com um determinado tipo de cinema, configurando um jogo possível entre o procedimento citacional e a dimensão metalinguística. No que tange a relação entre a antropofagia e o cinema brasileiro moderno, o gesto apropriativo de Helena Ignez herda o “trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese, contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico, contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.” (DE ANDRADE, 1928). Pois, não se trata de um retorno passadista ou nostálgico que Helena Ignez faz ao passado, mas da apropriação do arquivo de imagens da Belair a fim de reinventá-lo. Estes materiais são ponto de partida, material inicial que é trabalhado e retrabalhado pela cineasta das mais distintas formas (apropriação de imagens de arquivo de mídia, reencenação de personagens que marcaram os filmes da Belair etc.). Além disso, seu gesto apropriativo poucas vezes está alinhado com a ideia de transparência cinematográfica, e o modo como é empregado é muito mais voltado para revelação do processo de fabricação da imagem, bem como do aspecto construído do cinema.

No entanto, há uma diferença fundamental: o arcabouço intertextual se organiza em torno das próprias imagens do cinema brasileiro moderno – das quais, não por acaso, Helena Ignez também é protagonista. Se os materiais do cinema marginal eram as imagens amplamente acessíveis e conhecidas do cinema americano ou francês, para fazer uso das imagens da Belair é preciso escavar, remover as camadas de terra e de poeira para trazê-las de volta à superfície, além de reestruturar todo um arquivo de imagens que permita novamente o seu acesso e manipulação fílmica.<sup>31</sup> Ainda: enquanto a antropofagia modernista propõe a devoração da carne de um outro distinto e distante, daquele que é inimigo, o que a

---

<sup>31</sup> Lembremos que esse conjunto de filmes ficou recluso por bastante tempo, com cópias precárias que eram exibidas somente em sessões especiais ou mostras dedicadas ao Cinema Marginal, conforme explicitado anteriormente na seção 1.2.

estratégia estética de Helena Ignez parece propor é devorar própria carne das imagens. Isso porque o que está em jogo em seu gesto apropriativo está mais relacionado com despertar a natureza dialética das imagens, bem como mobilizar os múltiplos regimes temporais que operam o seu interior. Trata-se de trabalhar no interior das imagens – como tentaremos argumentar a seguir.

A antropofagia modernista pode nos ajudar a compreender de onde parte o interesse inicial de Helena Ignez pela intertextualidade, seu gosto por um cinema repleto de citações e apropriações. Todavia, mostra-se insuficiente enquanto instrumento teórico para abarcar a complexidade deste gesto apropriativo quando se trata do arquivo de imagens da Belair mobilizado por Helena Ignez em sua invenção cinematográfica. Isso porque ao reapropriar-se dessas imagens, Ignez também as desperta, provoca sua sobrevida e produz todo um jogo de reaparições. Assim, torna-se necessário convocar outras perspectivas que nos ajudem a compreender a sobrevida dessas imagens no tempo.

### 2.3 Convocando fantasmas: libertando imagens

Dentre os autores que se dedicaram a pensar a questão de uma sobrevida das imagens, seu intrincado jogo de eternos retornos, repletos de movimentos de aparição e esquecimento, latências e irrupções, Georges Didi-Huberman fornece uma fértil perspectiva acerca desse tema para compreensão do gesto apropriativo de Helena Ignez. Isso porque ele conjuga à noção de sobrevivência outras duas problemáticas que permeiam o pensamento sobre as imagens: a *dialética* e o *anacronismo*.

Quando fala de uma sobrevivência das imagens, Didi-Huberman (2002) parte da ideia de *Nachleben* do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929). Em verdade, a expressão exata utilizada por Warburg é *Nachleben der Antike*, problema fundamental da sua obra que tinha por objetivo compreender a persistência de determinadas formas da antiguidade na arte do Renascimento Italiano. Este é um termo de difícil tradução<sup>32</sup>, descrito inicialmente por Didi-Huberman (2002) como

---

<sup>32</sup> A tradução literal de *Nachleben* para o português seria “pós-vida”. No entanto, a expressão warburgiana *Nachleben der Antike* desperta um acalorado debate teórico entre os seus comentadores, tendo em vista que Warburg não chegou a sistematizar o seu conceito e a escolha pelas opções de tradução implicam em diferentes posições teóricas que os autores/as assumem diante da obra de Warburg. Para uma discussão mais profunda acerca das distintas formas como a expressão



“transmissão do antigo”, mas que depois servirá como mola propulsora para elaborar a sua própria noção de sobrevivência das imagens [*survivance des images*, em francês]. Pensar a *Nachleben* sob a ótica das sobrevivências é uma tomada de posição epistemológica de Didi-Huberman, resultado da influência que os estudos do campo da antropologia têm em toda a sua obra – característica, esta, que crê compartilhar com Warburg.

Para afirmar a influência da antropologia no pensamento warburguiano, Didi-Huberman (2002) articula desde a viagem que Warburg faz ao México, e que irá resultar no seu célebre ensaio acerca do ritual das serpentes dos povos ameríndios, até o corpo teórico mobilizado pelos seus professores durante a vida acadêmica. No entanto, é a descoberta do uso da expressão *survival* em alguns dos textos de Warburg que levará Didi-Huberman a realizar a ligação fundamental entre o autor alemão e a antropologia. Isso porque o conceito de *survival* havia sido desenvolvido pelo antropólogo britânico Edward Burnett Tylor em seu livro *Cultura Primitiva*. Segundo Didi-Huberman, é Taylor quem introduz a questão do “*tempo fantasmal das sobrevivências*” ao constatar que existem dois modelos concorrentes no que diz respeito à cultura de uma sociedade e cujo “resultado seria um nó de tempo difícil de decifrar, pois nele se cruzariam incessantemente movimentos de evolução e movimentos resistentes à evolução.” (2002, p. 44, grifos do autor). É no intervalo, no espaço cavado por este cruzamento de dois estatutos temporais contraditórios que surgiria o conceito de *survival* enquanto elemento diferencial.

Assim, o que se produz é um *nó de anacronismos*, ação vertiginosa do tempo da atualidade no tempo presente da cultura. Nas palavras do autor, o que Taylor revela ao trabalhar com o conceito de *survival* é que “o presente se tece de múltiplos passados.” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 46). Eis aqui a questão fundamental: para Didi-Huberman a proposta da *Nachleben* warburguiana, sua vocação para enxergar as permanências do passado no presente, introduz no pensamento sobre as imagens uma temporalidade anacrônica, na qual toda imagem é resultado de um tempo momentaneamente configurado em seu interior.

---

foi traduzida recomendamos o artigo *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas* (2010), de Felipe Charbel Teixeira.

A questão do anacronismo já havia sido trabalhada de modo mais aprofundado por Didi-Huberman em *Diante do Tempo* (2000). Apesar de Warburg aparecer no livro, é o conceito de imagem dialética de Walter Benjamin que assume centralidade para pensar os múltiplos regimes temporais que regem o interior das imagens. Em suas *Teses sobre o conceito da história* (1972, p. 119), Benjamin afirma que a história não é um objeto cuja construção é a do tempo “homogêneo e vazio”, mas sim a de uma temporalidade preenchida e saturada pelo “tempo-de-agora (*Jetztzeit*)”. Sendo a história um objeto *construído*, caberia ao historiador reconhecer a influência que o seu tempo presente assume na relação com passado. Dito de outro modo, passado e presente estariam em relação dialética e é a partir dessa dialética que se constroem enquanto objeto histórico. Para Benjamin, negar essa relação seria remover a própria historicidade do discurso histórico (GAGNEBIN, 2006, p. 40–43). Assim, se Taylor havia enxergado na antropologia os múltiplos passados que tecem o presente, Benjamin havia reconhecido o papel decisivo do presente e de sua atuação no passado.

Mais do que isso, as imagens também seriam um eixo central da discussão benjaminiana. Pois, sob a perspectiva do autor, tal passado só se deixaria capturar “como *imagem* que lampeja justamente no instante de sua *reconoscibilidade*, para nunca mais ser vista” (BENJAMIN, 1972, p. 62, grifo nosso). Uma imagem que lampeja para depois nunca mais ser vista, ou seja, que aparece e desaparece de modo repentino, e cuja configuração é determinada pelo momento presente (instante) em que ela é *novamente visada*, ou seja, olhada, reconhecida por uma segunda vez (*reconoscibilidade*). Aqui, Benjamin preconiza a discussão acerca da imagem dialética – que por vezes denominará como imagem autêntica – e que será desenvolvida de modo mais aprofundado no seu projeto inacabado e publicado postumamente, o *Passagens*<sup>33</sup>.

Michael Löwy (2005) também irá associar a *Tese V* com a noção de imagem dialética, mas partindo de uma versão anterior do texto que tratava de Edward

---

<sup>33</sup> A noção de imagem dialética benjaminiana percorre diversos momentos de sua obra, embora o autor não sistematize de forma clara qual seria a sua definição. O texto no qual Benjamin deixa mais clara essa discussão é no chamado *Arquivo N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*, que compõe o conjunto de textos intitulado *Notas e Materiais* na publicação das *Passagens* (1982).

Fuchs<sup>34</sup>, escrito por Benjamin em 1936. Para Löwy, o conceito de dialética extraído por Benjamin parte “da linguagem hegeliana-marxista” que tenta “dar conta da natureza de uma imagem ‘salvadora’ que se opõe à superação – *Aufhebung* – das contradições entre o passado, o presente, a teoria e a prática.” (LÖWY, 2005, p. 63). Assim, Benjamin enxerga no presente a força revolucionária (e talvez utópica) de transformar o passado a depender do modo como decidimos articulá-lo no presente.

A noção da imagem dialética benjaminiana permite pensar as obras de arte enquanto dotadas de uma historicidade própria, incapaz de ser reduzida à história natural ou às cronologias precisas. A história das imagens é múltipla e se desdobra, produz ligações atemporais. Pensar as imagens implica reconhecer essa complexidade, bem como debruçar-se na difícil tarefa da construção de novos modelos temporais que nos ajudem a desvelar as camadas tempo internalizadas nelas. Significa trabalhar no interior das imagens, onde passado, presente e futuro se chocam, bifurcam-se, entram em contradição até se fundir plasticamente no campo da visualidade. Assim são os termos que Didi-Huberman (2000) nos propõe. Para o autor, a imagem dialética benjaminiana é a noção destinada a compreender como os tempos e a própria história se tornam visíveis a partir desse instante fugaz que é a imagem (DIDI-HUBERMAN, 2009).

Assim, afirmar que as imagens devem ser compreendidas através de uma perspectiva dialética, na qual sua temporalidade está tomada por um *nó de anacronismos*, seria estar disposto a “interrogar essa plasticidade fundamental [a das imagens] e, com ela, a mistura tão difícil de analisar dos diferenciais de tempos operando em cada imagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 23). Para isso, é necessário estar disposto a desdobrar os anacronismos, pensar as imagens como objetos constituídos por diversas camadas de temporalidades heterogêneas e em constante negociação. O movimento a ser feito seria olhar para as imagens em busca de suas contradições, colocar-se diante delas cientes de que estamos diante de um tempo complexo, no qual passado, presente e futuro são forças em permanente atuação, capazes de transfigurá-las a todo momento.

---

<sup>34</sup> Historiador marxista alemão, a grafia do seu nome varia podendo ser encontrado também como Eduard Fuchs. Nesse caso, optamos por respeitar a grafia empregada por Löwy no texto original. Para mais informações sobre o interesse de Benjamin sobre Fuchs, recomendamos a leitura de Edward Fuchs: a história de arte nas velas do materialismo dialético, de Maria João Cantinho.

É nesses termos que Didi-Huberman descreve a posição de Aby Warburg diante das imagens, que encontra sua forma por excelência na produção do *Atlas Mnemosyne* [*Bilderatlas Mnemosyne*] – trabalho sobre o qual Warburg dedicou os últimos anos da sua vida. Inicialmente proposto por Fritz Saxl, assistente de pesquisa de Warburg, o *Mnemosyne* foi uma experiência metodológica que consistiu em dispor um conjunto de imagens (reproduções fotográficas) em diversas pranchas a fim de identificar possíveis relações produzidas por esses conjuntos. Warburg e sua equipe de pesquisa reuniram quase mil reproduções dispostas em 63 pranchas de madeira e a organização desse material não obedecia aos critérios da história da arte convencional. A escolha das imagens, por exemplo, não partia apenas das obras de arte como objeto único e privilegiado, abarcando também recortes de jornais, panfletos publicitários, mapas etc. A criação desses conjuntos de imagens também não era pautada pela relação que os objetos estabeleciam com movimentos artísticos ou com uma cronologia linear, nos moldes da historiografia tradicional.

Para Gabriela Almeida (2016, p. 38) esta escolha de Warburg tinha por objetivo criar novos métodos para pensar a história da arte, “que passasse não por uma iconografia cronológica apenas, mas sim por uma análise de como migram e se transformam as imagens – como sobrevivem, afinal – ao se deslocar por culturas e períodos históricos distintos.”. Esse seria um passo fundamental em direção à uma espécie de ciência da cultura, uma disciplina ainda não inventada, mas que seria capaz de dar conta da “antropologia total das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2002). A partir do Atlas, seria possível identificar os movimentos sedimentados na cultura ao longo do tempo, suas permanências e atualizações. Era também um modo de produzir um “pensamento por imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 383).

Didi-Huberman afirma que a “prancha de *Mnemosyne* [...] *marca um ato* – interpretativo – de montagem, dispondo, sobre a tela negra, referências visuais que se organizam, ora em polaridades, ora em sequências de detalhes (...)” (2002, p. 407 grifos do autor). Sob o nosso ponto de vista esse ato de montagem opera enquanto um *procedimento catalizador de sobrevivências*. Isso porque ele pressupõe uma ação de dupla face, na qual tanto a relação entre as imagens quanto os intervalos entre elas produzem e permitem identificar suas sobrevivências ao longo do tempo. É essa

ideia que gostaríamos de conectar com o gesto apropriativo de Helena Ignez a partir do arquivo de imagens da Belair.

No entanto, antes de prosseguirmos nessa ideia cabe fazer uma ressalva quanto ao uso do termo montagem por Didi-Huberman e o modo como ele é compreendido pela nossa pesquisa. Primeiro, no caso do ato de montagem warburgiano, estamos falando de uma experiência do início do século XX, quando o cinema mal havia dado seus primeiros passos. Além disso, Warburg está trabalhando com reproduções fotográficas, ou seja: com imagens fixas. No caso dos filmes de Helena Ignez, estamos lidando com o cinema e as imagens em movimento que o constitui. Não nos parece ser possível ignorar que, nesse segundo caso, o conceito de montagem possui toda uma bagagem teórica extensa, dedicada a pensar desde suas questões técnicas às suas implicações estéticas a partir de autores como Serguei Eisenstein, Walter Murch, Térésa Faucon, Vincent Amiel, entre outros.<sup>35</sup> Assim, a ideia de ato de montagem proposta por Didi-Huberman e a experiência do *Atlas* funcionam como um ponto de partida, um primeiro lampejo ou propulsor inicial para que possamos investigar esse recurso estético empreendido por Ignez.

Sob a nossa perspectiva, há três modos principais como a mobilização das sobrevivências opera nos filmes de Helena Ignez. O primeiro deles consiste na reapropriação de imagens da Belair, que são inseridas nos filmes dirigidos por Ignez sem que sejam apresentadas a origem de sua procedência. Helena Ignez não estabelece uma ligação direta entre a sequência da qual se apropria, seu contexto original e o de sua reaparição. Assim, todas as imagens (as do passado e as do presente, as da Belair e as de Ignez) são relacionadas na montagem como se habitassem uma mesma temporalidade.

Como um desdobramento da primeira operação, surge a segunda. Em comum, há o uso de fragmentos dos filmes da Belair. No entanto, aqui eles são contextualizados diegeticamente no filme, aparecendo dentro de telas do cinema, de televisores ou mesmo projetados na parede. Além disso, geralmente estabelece-se uma relação clara com o filme original: as personagens falam o título da obra de origem ou então são colocados elementos no cenário que revelam a procedência

---

<sup>35</sup> Não à toa, as publicações mais recentes de Didi-Huberman, como a série de livros *O Olho da História*, têm se dedicado a pensar a teoria da montagem eisensteiniana.

dessas imagens – como os cartazes dos filmes, por exemplo. Nesse caso, não é o uso da imagem da Belair em si que provoca um tensionamento na narrativa, mas o fato dela ser acompanhada por uma ação bastante específica, a reencenação de personagens. Em geral, a cena se desenrola do seguinte modo: há a projeção diegética de uma imagem de arquivo e as ações que se desenrolam na projeção são duplicadas pelas personagens dirigidas por Helena Ignez, que repetem os mesmos gestos em cena.

Por fim, um último modo como essas imagens se manifestam também está relacionado à reparação de personagens. No entanto, não mais como reencenação evidente, que expõe o próprio ato da fabricação em cena. Ao contrário, ela se manifesta a partir de detalhes expressos na própria visualidade da imagem, como no uso recorrente de um enquadramento, no gestual de uma personagem que evoca o programa de atuação de outros ou mesmo no uso de um figurino que parece impregnado de memórias da Belair. Se, por exemplo, Guimarães e de Oliveira (2021) afirmam que o jogo de atuação de Helena Ignez remete aos procedimentos chaplinianos, as personagens femininas de *Ralé* e *A Moça do Calendário* evocam as estratégias da própria Ignez nos filmes da Belair quando direcionam o seu olhar para a câmera a fim de interpelar o espectador.

Assim, no caso dos filmes de Helena Ignez a sobrevivência possui uma ação de dupla-face: de um lado a sobrevivência é uma noção intrínseca à natureza das imagens, capaz de ser despertada por todos aqueles que se propõe a identificar suas contradições e desvelar seu nó de anacronismos, por outro lado opera enquanto uma estratégia estética empreendida por Helena Ignez a partir de artifícios estéticos e narrativos presentes nos seus filmes. Dito de outro modo, a noção de sobrevivência pertence à natureza das imagens independente da consciência de quem as produz, mas no caso dos filmes de Helena Ignez é o uso sistemático do seu gesto apropriativo que faz brotar a sobrevivência das imagens da Belair. À análise desta operação, iremos dedicar o capítulo seguinte.

### 3 HELENA IGNEZ: CINEASTA-ARQUEÓLOGA

Nos capítulos anteriores, situamos a trajetória de Helena Ignez como atriz dentro do cinema brasileiro moderno e discorremos sobre como alguns destes aspectos, em especial o da apropriação modernista, se desdobram em seu trabalho como diretora. Como vimos, o gesto apropriativo de Ignez se diferencia do utilizado pelos cineastas marginais e cinemanovistas pelo arcabouço intertextual que mobiliza: diferente da antropofagia que propõe a devoração de um outro, o procedimento Igneziano se apropria de suas próprias experiências como atriz no cinema para transformá-las a partir do seu olhar enquanto diretora. Assim, faz-se necessário agregar à ideia da apropriação modernista outras noções, como a da *sobrevivência das imagens* (DIDI-HUBERMAN, 2002), a da *imagem dialética* (BENJAMIN, 1982) e a do *anacronismo* (DIDI-HUBERMAN, 2000) para pensarmos seu gesto apropriativo. O presente capítulo tem como principal objetivo apresentar a proposta metodológica da pesquisa, bem articular os conceitos trabalhados anteriormente na operação de análise dos filmes dirigidos por Ignez.

#### 3.1 Comparando filmes, montando imagens: o percurso metodológico da pesquisa

O que te direi? te direi os instantes. Exorbito-me e só então é que existo e de um modo febril. Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim que tanto morro. Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra, tenho por dom a paixão, na queimada de tronco seco contorço-me às labaredas. À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios. Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana.<sup>36</sup>

Mesmo que este trecho pertença a um dos livros mais intimistas do trabalho ficcional de Clarice Lispector, é possível apropriar-se do fragmento de *Água Viva*

---

<sup>36</sup> LISPECTOR, 1973, p. 22.

(1998 [1975]) para desdobrar parte significativa dos problemas teórico-metodológicos desta pesquisa. Isso porque a partir de sua prosa afluyente, Clarice consegue sintetizar parte do percurso que realizamos até aqui, além de servir como ponto de partida para os esforços empreendidos neste capítulo de análise. Para isso, é preciso realizar uma pequena subversão, um deslocamento no qual imaginamos que não é Clarice quem discorre sobre sua natureza, mas sim as próprias imagens que tentam revelar a nós a sua substância.

Um ser – ou, no caso das imagens, um objeto – de natureza concomitante, que reúne dentro de si múltiplos regimes temporais em sobreposição (passado, presente e futuro) e que existe em um tempo que “lateja além do tique-taque dos relógios”. Aqui está expressa a própria problemática em torno da natureza dialética das imagens postulada por Walter Benjamin e posteriormente desenvolvida por Georges Didi-Huberman. Para estes autores, colocar-se diante da imagem é estar diante de um tempo complexo e por isso difícil de ser desdobrado. Como vimos anteriormente, tal temporalidade não é uníssona, mas sim heterogênea, *concomitante*. O que se produz é uma espécie de sanduíche de tempos, uma tensão dialética entre instâncias heterogêneas que nunca resultarão em uma síntese, mas sim em uma suspensão da dialética ela mesma (BENJAMIN, 1982). Por este motivo, a questão da dialética das imagens é um problema de difícil resolução, que demanda a criação de novos modelos temporais capazes de dar conta das forças em disputa no interior das imagens e de explorar suas contradições (DIDI-HUBERMAN, 2000). Não se trata, portanto, de tomar as imagens enquanto objeto histórico privilegiado, no qual é possível pensar o presente à luz do passado ou o passado a partir do presente, mas sim de compreender que estamos diante de “polaridades intensivas que permanecem em um combate irresoluto” (TAVARES, 2012, p. 57). Implica reconhecer que pensar as imagens é permanecer no dilema<sup>37</sup>, em busca de suas contradições e certas de que sempre residirá nelas algo da ordem do inapreensível.

Tal posição implica também um novo modo de pensar a relação entre imagens e história. Pois, se as imagens são dotadas de uma temporalidade outra que a do tempo cronológico e linear, se elas não pertencem nem ao *outrora* nem ao *agora*, faz-se

---

<sup>37</sup> Sobre esta consideração, somos devedoras das múltiplas discussões acerca do trabalho de Georges Didi-Huberman promovidas por Anelise de Carli no âmbito do Grupo de Pesquisa Pensamento por Imagem (GPPimg) da Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH).



necessário articular novos modelos de interpretação para sua compreensão. Modelos, estes, que se localizam “aquém e além” da “história humana” – de uma linha do tempo que seja reduzida apenas a ideia de progressão linear que vai do nascimento à morte e que é replicada pela história da arte convencional. Ao contrário: se imagens possuem uma substância “febril”, que se configura a partir do movimento oscilatório entre duas forças opostas, mas coexistentes e atuantes numa mesma medida, é preciso pensar também a história como resultado dessa montagem de tempos heterogêneos. É nesse sentido que Benjamin (1972) afirma que o papel do historiador é *articular a história* e que Didi-Huberman (2000) reivindica para a história da arte um modelo temporal *anacrônico*, inspirado na antropologia, e no qual devemos compreender que o presente é tecido por múltiplos passados, assim como o passado é inevitavelmente articulado através do presente. Para ambos autores, as imagens dialéticas seriam o objeto por excelência desta história da arte anacrônica, pois dão a ver esta temporalidade de dupla face, na qual nem passado nem presente podem ser apreendidos completamente.

O que as imagens dialéticas produzem são “fraturas na história” (DIDI-HUBERMAN, 2002), rasgaduras, espaços em aberto onde é possível apreender *parcialmente* acontecimentos do passado, e não objetos que poderiam ser interpretados como pontos fixos em uma grande linha do tempo. Esta proposição de um modelo anacrônico produz uma perturbação na história da arte tal qual conhecemos, pois liberta as imagens das categorias históricas estanques que formulamos para tentar compreendê-las no nível do estilo, das tendências e dos movimentos – a exemplo da Antiguidade, do Renascimento etc. O modelo anacrônico, portanto, coloca em dúvida a possibilidade de acessarmos o passado em sua integridade, pois cada momento histórico é constituído pelo seu próprio nó de anacronismos (DIDI-HUBERMAN, 2000), um emaranhado temporal que condensa o antigo e o atual na mesma medida em que projeta algo novo para o futuro. Assim, “a voz do passado mistura-se com ecos do presente, e com sons de tempos anteriores” e nossas possibilidades de leitura se baseiam “na percepção de uma sobrevida do passado, e não numa continuidade histórica” (JÚNIOR, 2021, p. 79).

Daí a centralidade que o pensamento de Aby Warburg e sua noção de *Nachleben* assume para Didi-Huberman. Sob o ponto de vista de Didi-Huberman (2002), Warburg

compreendeu as imagens enquanto um fenômeno antropológico total, com um regime temporal próprio e somente passível de ser desvelado ao tentarmos desdobrar seu nó de anacronismos, caracterizado pelas múltiplas temporalidades que operam no seu interior. Por consequência, as imagens seriam sempre resultado de movimentos *provisoriamente* sedimentados no seu interior, polaridades dinâmicas e em constante movimento. Mesmo que Aby Warburg não faça uso destes termos (o anacronismo e a dialética), Didi-Huberman defende que a noção de sobrevivência presente no pensamento warburgiano compreende a dimensão dialética das imagens (através da noção de polaridade) e a necessidade de modelos também anacrônicos para pensar a história da arte (especialmente através da proposta do *Atlas Mnemosyne*). Já em seus primeiros trabalhos, quando Warburg propõe a ideia de *Nachleben der Antike* [da sobrevivência da Antiguidade no Renascimento], o autor demarca tal posição ao afirmar que o Renascimento não marca um simples retorno às formas da Antiguidade, mas sim que as obras renascentistas revelam em sua visualidade um confronto de forças atuantes e em disputa no seu interior. Ao analisar o trabalho de Sandro Botticelli em *O Nascimento de Vênus*, por exemplo, Warburg percebe que existem elementos de tempos distintos que estão postos em um mesmo quadro e o que se produz daí não é uma coexistência tranquila de tais elementos, mas sim uma perturbação visual que coloca em choque as formas da Idade Média e da Antiguidade (WARBURG, 2010 [1892]).

Do mesmo modo, a proposta de uma sobrevida das formas que bagunça as categorias historicamente estanques parece ser uma das preocupações de Ismail Xavier (2001b, 2012) quando este lança a proposição de uma *constelação moderna do cinema brasileiro* – ideia que não irá desenvolver plenamente, como vimos anteriormente, mas que se fará presente em seus trabalhos mesmo que através da inserção de prefácios que tentem dar conta dessas questões<sup>38</sup>. Sob a nossa perspectiva, esta relação se estabelece tendo em vista que mais do que questionar a própria noção de cinema moderno, como fazem Jacques Aumont (2007) e Lúcia Nagib (2014), o que Ismail Xavier propõe é justamente uma abertura teórica para relacionar imagens de diferentes contextos em busca de suas atualizações e retornos ao

---

<sup>38</sup> Tema que foi abordado de modo mais aprofundado no Capítulo 2 desta pesquisa.

passado. Tal proposta se explicita tanto na relação que o autor traça entre as imagens do Cinema Novo e Marginal com a produção artística do Modernismo de 1922 e com a tradição das paródias das décadas de 1930-1940, bem como na presença de um ideário estético-político que classifica como moderno em produções posteriores, especialmente a partir do início dos anos 2000.<sup>39</sup>

Nesse sentido, o próprio recurso estético de apropriação empreendido pelos cineastas brasileiros tidos como modernos, como a proposta de uma reciclagem de materiais (presente em Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci etc.) ou de uma antropofagia modernista (incorporada por Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade etc.)<sup>40</sup>, carregam consigo uma propensão a fazer brotar nas imagens este tipo de contradição entre temporalidades heterogêneas. Em outras palavras, a depender do modo como é empregado, o gesto apropriativo é capaz de atuar como um recurso mobilizador de sobrevivências, acentuando no interior da própria imagem esta dialética entre tempos distintos que a constitui. No caso do cinema, as cenas, planos e sequências que são construídas a partir deste recurso seriam, portanto, um objeto privilegiado para produção de imagens autênticas, tais como as vislumbradas por Benjamin como aquelas que internalizam a crise e que são capazes de criticar a si mesmas assim como a nossa forma de enxergá-las (QUEIROZ CAMPOS, 2017). Não à toa, muitas das vezes os procedimentos de apropriação cinematográficos também engendram discussões relacionadas ao uso da metalinguagem e uma certa propensão à autorreflexibilidade dos filmes.

Além disso, com a proposta da criação de uma constelação fílmica, Ismail Xavier se aproxima da própria operação metodológica que Didi-Huberman julga ser a ideal para compreensão dos múltiplos regimes temporais das imagens assim como para analisar seus modos de sobrevivência: colocá-las em relação. Muito além do uso intuitivo do termo constelação para agrupar um conjunto de filmes, a constelação enquanto metodologia de análise comparativa audiovisual permite observar os diálogos, as tensões e as afinidades a partir do agrupamento dos objetos fílmicos.

---

<sup>39</sup> Por certo, cabe aqui fazer a ressalva de que Ismail Xavier tenta dar conta da jovem história do cinema, com pouco mais de um século, enquanto os movimentos propostos por Aby Warburg e Georges Didi-Huberman trafegam por um período mais expressivo, tendo em vista que lidam com a história das artes plásticas (pintura, escultura etc.).

<sup>40</sup> Tais diferenças de ambos os gestos apropriativos foram explicitadas na seção 2.3 desta dissertação.

Para Mariana Souto (2020, p. 156) o método da constelação consiste em uma forma de produzir sentidos e chaves de leitura a partir da construção de uma teia de relações, para que assim o filme se abra sobre os olhos da analista partir do momento em que ela ganha “consciência da constelação na qual [o filme] se encontra”. As constelações fílmicas são um dentre os muitos métodos de análise comparativa e preveem o cotejo entre três ou mais filmes. Na análise comparativa, é como se um filme iluminasse o outro, despertando novas possibilidades e camadas de interpretação que não seriam possíveis no caso da análise isolada daquele objeto. Diferente de uma análise verticalizada de apenas um filme, o que se quer observar é uma espécie de energia dinâmica que se estabelece *entre* os objetos – seja a partir de suas relações, seja através dos intervalos entre eles.

Já o método da montagem proposto por Didi-Huberman pressupõe que as imagens não falam sozinhas, mas somente quando colocadas em relação. Nesse sentido, para tentar desbravar sua natureza seria necessário colocá-las em choque, aproximá-las a partir de suas semelhanças, “semelhanças estas que pertencem à ordem do inverificável” (QUEIROZ CAMPOS, 2017, p. 272). Isso porque tais aproximações não devem ser da ordem da semelhança visual apenas, mas de algo que está recalcado no interior da imagem<sup>41</sup> e somente passível de ser revelado a partir da articulação entre um conjunto delas. Em uma analogia com o que escreve Clarice, o movimento a ser adotado diante das imagens é, portanto, ir além de sua superfície compreendendo que existem raízes, caules e todo um conjunto de forças atuantes que são as responsáveis por produzir os sinais visíveis no solo – ainda que todo esse conjunto não seja ele próprio visível. Caberia à atividade de pesquisa, portanto, cavar espaços na terra e fazê-las emergir, a fim de desvelar as forças que atuam em seu interior. Para Didi-Huberman, esse procedimento só seria possível ao colocar imagens em relação através da operação metodológica que denomina *montagem*.

Em comum, portanto, tanto a perspectiva do cinema comparado à qual o método da constelação se filia quanto o *método da montagem* (DIDI-HUBERMAN, 2000, 2002; QUEIROZ CAMPOS, 2017) tem como objetivo aproximar objetos inicialmente distantes para em seguida apreender a dinâmica e as conexões entre eles. Tais

---

<sup>41</sup> Não à toa, um dos eixos do trabalho de Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* será justamente a tentativa de estabelecer uma sintomatologia das imagens a partir de Friedrich Nietzsche, de Sigmund Freud e outros.

relações se estabelecem a partir de ligações imaginárias que dependem do ponto de vista do observador, que irá reorganizar estes objetos a partir de sua memória e do seu repertório. Além disso, ambas as propostas metodológicas demandam certa flexibilidade temporal na lida com os objetos.

No que diz respeito à metodologia empregada por esta pesquisa, apesar de compreendermos que ambas as propostas dialoguem com o trabalho, é preciso fazer ao menos uma ressalva. Quando propomos realizar uma análise fílmica através da comparação entre os filmes contemporâneos dirigidos por Helena Ignez e os filmes da Belair, parece difícil sustentar que cotejamos objetos distantes, que são posteriormente aproximados a partir de um esforço exclusivo da pesquisa. Por certo, devido à interrupção da carreira de Helena Ignez ao longo de quase 30 anos (entre os anos 1970 e início dos anos 2000) há uma distância histórica que se impõe entre os objetos, os filmes da Belair e os filmes dirigidos por Helena Ignez. Há, também, uma diferença bastante substancial no que diz respeito às escolhas estéticas de ambos os filmes: no caso da Belair, são numerosas as estratégias de agressão, o desejo por produzir imagens abjetas que despertem incômodo ao espectador, enquanto nos filmes dirigidos por Helena Ignez há uma atmosfera lúdica à serviço da criação de uma narrativa voltada para celebração – isto para ficar em apenas num primeiro exemplo mais evidente.

No entanto, nosso esforço de análise comparativa consiste em perseguir as pistas criadas por Helena Ignez. De certo modo, são os próprios filmes dirigidos por Ignez e o uso sistemático do seu gesto apropriativo que demandam um esforço da pesquisa para traçar relações, contrapor imagens e desvelar suas camadas visuais e temporais em busca de sobrevivências. O que não nos exime, claro, de propor nossas próprias relações: assim como as imagens da Belair atuam como um ponto de partida, uma matéria prima inicial que Helena Ignez irá sempre lapidar e transformar a partir do seu olhar, as relações inicialmente travadas pela cineasta fornecem apenas alguns indícios para que sejam estabelecidas não só comparações com as produções da Belair, mas também entre a sua própria filmografia. O exercício de análise consistiu, justamente, em propor novas relações entre imagens a partir do gesto apropriativo de Helena Ignez – processo que iremos detalhar a seguir.

Assim, o método da montagem proposto por Didi-Huberman e o procedimento da análise comparativa (compreendido a partir de uma perspectiva mais ampla do cinema comparado, para além do método constelacional) atuam enquanto um norte metodológico para nos orientar na atividade de análise, mas não são aplicadas sem que se faça necessário realizar algumas torções – embora seja sabido que quando se trata da análise de objetos fílmicos, esta não é uma questão incomum. Tal problemática já foi discutida por Jacques Aumont e Michel Marie (2004), em seu livro sobre análise fílmica, onde logo nas primeiras páginas eles nos alertam que os modos de operacionalizar a análise de um filme são muitos e que estes não devem ser vistos a partir de modelos rígidos, como uma fórmula passível de ser aplicada homogeneamente a todo e qualquer objeto, mas sim enquanto um exercício crítico que demanda de cada analista a elaboração de uma método próprio, que dê conta de abarcar os diferentes elementos que compõe o filme analisado – aspectos técnicos, históricos, narrativos, estéticos, dentre outros.

Partindo do pressuposto que nosso objetivo central é investigar a sobrevivência das imagens da Belair nos filmes dirigidos por Helena Ignez, nossos primeiros passos no percurso da escolha dos filmes a serem analisados foi identificar em quais filmes dirigidos por Helena Ignez havia referências explícitas aos filmes da Belair, dentre as quais privilegiamos o uso de imagens de arquivo. Como vimos anteriormente, o arquivo de imagens da Belair é formado a partir de materiais distintos, que poderíamos agrupar em dois conjuntos centrais: os arquivos de cena e os arquivos de mídia. Pertencem aos arquivos de cena objetos como cartazes, figurinos e mesmo elementos de caracterização das personagens (como cabelo, maquiagem etc.). Já os arquivos de mídia constituem-se de imagens documentais dos bastidores da Belair (como no caso de *A Miss e o Dinossauro*) e de imagens sonoras e visuais dos filmes já finalizados – a exemplo da trilha sonora original de *Copacabana Mon Amour* que é retomada em diversos dos filmes dirigidos por Helena Ignez<sup>42</sup>. Este arquivo de imagens da Belair é manipulado pela cineasta, que parte das imagens de outrora para transformá-las a partir do seu olhar no presente. Com efeito, tais elementos são matéria viva, ponto de partida do seu trabalho criativo, espécie de *fósseis em*

---

<sup>42</sup> Composta por Gilberto Gil, a música Mr. Sganzerla é utilizada nos créditos finais de *Luz nas Trevas: a Volta do Bandido da Luz Vermelha* e em diversas sequências de *Ralé*.

*movimento* – para tomar emprestado o termo de Didi-Huberman (2014) – que Helena Ignez articula como se fosse uma espécie de cineasta-arqueóloga.

Tal operação se desenvolve a partir de um recurso estético de apropriação fílmica que denominamos gesto apropriativo. Dentro da atividade de pesquisa, identificamos que este gesto encontra em *A Miss e o Dinossauro* (2005) uma espécie de marco inaugural. Isso não só porque ele retoma os arquivos de imagens da Belair na construção do próprio filme, mas porque é a partir dele que o próprio arquivo de imagens da Belair se constitui enquanto tal. Dito de outro modo, *A Miss e o Dinossauro* é que estabelece a relação intertextual com as imagens da Belair na filmografia de Helena Ignez para que depois esse conjunto de imagens possa retornar de diferentes modos a partir dos procedimentos formais de apropriação cinematográfica. Como delimitado anteriormente, *A Miss e o Dinossauro* serve como uma espécie de mapa da ilha, no qual os elementos são fixados em pontos no espaço para que depois os caminhos que Helena Ignez usa para acessá-los sejam múltiplos.

No caso da ficção, identificamos outros três filmes em que o uso do arquivo de imagens da Belair está presente: *Luz nas Trevas: a Volta do Bandido da Luz Vermelha* (2011), *Ralé* (2015) e *A Moça do Calendário* (2017). Nesse caso, tais procedimentos operam com maior nível de complexidade e se desdobram de distintos modos. O corpus do trabalho é composto, portanto, por este conjunto de filmes dirigidos por Helena Ignez após a retomada de sua carreira no início dos anos 2000 e que contém em sua forma diferentes procedimentos de apropriação cinematográfica: *A Miss e o Dinossauro*, *Luz nas Trevas: a Volta do Bandido da Luz Vermelha*, *Ralé* e *A Moça do Calendário*.

De modo complementar, os filmes nos quais Helena Ignez foi protagonista entre 1959 e 1970 são articulados tanto no primeiro capítulo para fins de delimitação histórica da trajetória de Ignez, como reconvocados neste capítulo de análise quando cremos que estas articulações farão germinar novas possibilidades de interpretação para as imagens Ignezianas ou quando existem indícios que apontam para uma sobrevivência dessas imagens. Nesse sentido, dedicamos especial atenção às produções que Helena Ignez protagonizou na Belair em 1970: *A Família do Barulho*, *Cuidado Madame* e *Barão Olavo, o Horrível*, dirigidos por Júlio Bressane, e *Copacabana Mon Amour*, *Sem Essa*, *Aranha*, de Rogério Sganzerla. Da parceria com

Sganzerla, também incluímos os filmes imediatamente anteriores à criação da Belair: *Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A Mulher de Todos* (1969).

Para que seja possível analisá-los à luz da metodologia escolhida, optamos por não abarcar no exercício de análise a totalidade das obras, mas sim por selecionar sequências que evidenciavam diferentes tipos de procedimentos de apropriação cinematográfica efetuados por Helena Ignez como diretora. Primeiro, cada filme foi observado individualmente e as cenas foram selecionadas. Em seguida, buscamos semelhanças e diferenças no modo como tais procedimentos eram empregados em cada um dos filmes que compõe o corpus principal, agrupando-os em categorias de análise que permitiam relacionar as sequências entre si, cada uma delas compondo uma das seções deste capítulo.

O primeiro procedimento, que denominamos *montagem de tempos e intervalo*, consiste na apropriação de arquivos de mídia da Belair e sua posterior inserção na montagem de filmes como em *Luz nas Trevas* e *Ralé*. Nele, fragmentos de filmes já finalizados da Belair são articulados na montagem junto às imagens contemporâneas, produzindo uma coalisão entre imagens de distintas temporalidades e provocando uma discussão acerca dos múltiplos regimes temporais que regem o seu interior.

Já o segundo procedimento opera como uma espécie de transição entre as categorias um e dois. Isso porque ele também parte do uso de um arquivo de mídia, mas que dessa vez é incorporado na diegese do filme, sofrendo uma espécie de intervenção das personagens pela via da reencenação, tendo em vista que ele é seguido da repetição dos gestos das atrizes e atores em cena. Tendo como força motriz a repetição, este procedimento agencia em si tanto a repetição do arquivo de mídia, quanto a repetição do gestual das personagens em cena. Por este motivo, a segunda categoria é denominada *apropriação pela repetição* e será analisada nos filmes *Ralé* e *A Moça do Calendário*.

A ideia da repetição de um gesto que é efetuado em cena, indicando a apropriação do programa gestual de determinada atriz por outra nos conduz à categoria final. O procedimento que denominamos *sobrevivência do gesto* consiste nas relações que se estabelecem entre o jogo de atuação empreendido pelas atrizes e atores da Belair e o modo como eles são evocados pelas/os protagonistas dos filmes de Helena Ignez. Nesse caso, analisamos como uma sequência musical de *A Moça*



*do Calendário* revela uma relação entre Inácio e o protagonista de *Sem Essa, Aranha*, e como o gesto de olhar para a câmera tantas vezes efetuado por Helena Ignez nos filmes da Belair é reconvocado pela personagem Maya em *Ralé*.

Ou seja, nossa proposta de análise não pretende esmiuçar os filmes escolhidos em sua totalidade, mas sim recortar e relacionar sequências específicas que são desdobradas à luz do referencial teórico proposto pelo trabalho, a saber: a noção de sobrevivência das imagens proposta por Didi-Huberman (2002) bem como sua proposição de uma história da arte anacrônica (2000) e articulação que estas noções guardam com a proposta de imagem dialética benjaminiana (BENJAMIN, 1972), assim como o modo como estes recursos apropriativos engendram características importantes do cinema brasileiro moderno como a repetição, a tendência à autorreflexibilidade, a metalinguagem e a atuação experimental (GUIMARÃES; DE OLIVEIRA, 2021; GUIMARÃES, 2014; RAMOS, 1987; XAVIER, 2001b, 2012).

Para além do exercício de análise *me si*, o processo metodológico de pesquisa também abarcou a revisão de literatura de trabalhos já publicados sobre Helena Ignez a partir de três tipos de produção bibliográfica: teses e dissertações, artigos publicados em livros e/ou periódicos e trabalhos publicados em anais de eventos do campo da comunicação e do cinema e audiovisual. Este procedimento foi incorporado como apêndice no final do trabalho, mas os resultados encontrados são articulados ao longo dos capítulos. De modo complementar à revisão, realizamos uma pesquisa no acervo do *Centro de Documentação e Memória Capitólio*, da Cinemateca Capitólio em Porto Alegre, a fim de mapear outros tipos de materiais que se relacionassem com o tema – a exemplo de artigos de jornais, catálogos de mostras e materiais de divulgação de exposições especiais dos filmes da Belair e do Cinema Marginal de modo geral. Assim, foi possível acessar parte significativa da produção crítica relacionada à exibição de duas importantes mostras dedicadas ao Cinema Marginal: a mostra *Cinema Marginal e suas Fronteiras*, com curadoria do cineasta Eugênio Puppó em parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil em 2004, além dos materiais de produção e divulgação da Mostra Cinema de Invenção, produzida por Jairo Ferreira e Júlio Calasso em 1986, a partir da coleção de mesmo nome doada por Calasso à Cinemateca Capitólio.

Desse modo, a presente dissertação constitui-se a partir de diferentes estratégias de escrita. No primeiro capítulo, a escrita assume caráter mais histórico a fim de delimitar a trajetória de Helena Ignez, bem como fundamentar sua relação com o cinema brasileiro moderno. Já no capítulo dois, adotamos uma postura mais teórica-reflexiva a fim de constituir um referencial teórico que nos permita analisar com maior profundidade os procedimentos de apropriação utilizados nos filmes de Ignez. Por fim, no presente capítulo, adotamos uma postura mais fortemente analítica a fim de desvelar as múltiplas camadas de sentido impregnadas nessas imagens.

### 3.2 Luz nas trevas: montagem de tempos e intervalo

Nossa primeira categoria de análise parte do uso do arquivo de mídia e do seu desdobramento em filmes de ficção. Nesse caso, tais imagens não são registros documentais como em *A Miss*, mas fragmentos de filmes já finalizados da Belair. Além disso, aqui a ideia do arquivo de imagens da Belair enquanto ponto de partida assume duplo sentido: não só é o material inicial sob o qual Helena Ignez trabalha, como também é um recurso estético empregado com frequência nos minutos iniciais dos seus filmes. As sequências de abertura de *Luz nas Trevas: a Volta do Bandido da Luz Vermelha* e *Ralé*, por exemplo, entrelaçam trechos de filmes da Belair com as imagens contemporâneas capturadas por Ignez. O que nos chama atenção é que ao articular essas imagens, Helena Ignez não necessariamente as ancora ao contexto original. A partir do que denominamos *montagem de tempos e intervalo*, Helena Ignez aproxima-se da experiência warburguiana do *Atlas Mnemosyne* ao elaborar um *procedimento catalizador de sobrevivências*, cujo objetivo é mais invocar determinados fantasmas enquanto forças ainda atuantes do que situá-los como algo que reside no passado. Nesse espaço criado entre imagens, onde reside o choque, mas também o intervalo, Helena Ignez desperta a natureza dialética das imagens e os tempos heterogêneos que lhes são características ao mesmo passo em que desencadeia ao longo desses filmes toda uma cadeia de reaparições e sobrevivências.

Para que a nossa hipótese assuma contornos mais claros, vejamos o exemplo de *Ralé* (2015). O filme é inspirado na peça de mesmo nome do dramaturgo russo Máximo Gorki, que retrata os conflitos entre um grupo de moradores que divide uma habitação coletiva e são explorados pelo senhorio e por um barão no período pré-Revolução Russa. Como é característico do gesto apropriativo de Ignez, não se trata de uma adaptação tradicional e a peça de Gorki funciona muito mais como matéria prima inicial que é novamente lapidada, esculpida e transformada a partir da feitura do filme. Através de uma narrativa não linear e fragmentada, *Ralé* acompanha situações envolvendo diversas personagens vivendo no Brasil contemporâneo e o enredo se bifurca em duas tramas paralelas principais: o casamento homoafetivo de Barão e os bastidores de uma filmagem do projeto experimental *A Exibicionista*. Todas

essas situações orbitam em torno de um mesmo espaço, uma fazenda no coração da floresta Amazônica na qual Barão (Ney Matogrosso) cultiva um grupo de estudos sobre os efeitos medicinais da *Ayahuasca*. Assim, o Barão e a propriedade onde vive assumem a função de elemento aglutinador dos demais acontecimentos da trama, como um epicentro para o qual todas as demais personagens convergem.

Os créditos iniciais do filme começam em tela preta, com o som de um rádio sendo ligado e sintonizado. Estamos na estação 104, é o que diz a locução de Carro-Velho, pseudônimo do vigia que ganhou fama pelas suas participações como locutor em uma pequena rádio na cidade Quixeramobim, no interior do Ceará. Apelidado de “rei do elogio”, Carro-Velho empilha uma série de adjetivos na tela ao descrever um amigo que afirma ser “sujeito inoxidável”, “mediováguel”, “retumbante” e “cabriocrata”. Tal estratégia de oratória remete ao espírito de enumeração característico das personagens dos filmes de Rogério Sganzerla, que também utilizam do mesmo procedimento em cena<sup>43</sup>. A narração continua e os créditos são sobrepostos a imagens de prédios altos, achatados pela perspectiva em *contra-plongée* da câmera, que os comprime entre o céu e as movimentadas avenidas repletas de automóveis da capital paulista. Sequência inicial que, devido a sua estrutura, guarda certa semelhança com a abertura de *Bandido da Luz Vermelha*, na qual também temos a forte presença do locutor/narrador sobreposta à imagem da cidade.

É na sequência seguinte, no entanto, que o diálogo com os filmes da Belair se afirma de modo mais radical a partir do uso da *montagem de tempos e do intervalo*. O cenário no qual se desenrola a cena é totalmente distinto do movimento urbano nas ruas de São Paulo. Em verdade, não fosse a transição suave feita pela montagem através do uso de um *fade in* para o plano que vemos a seguir, o choque entre as duas cenas seria brusco. Não há prédios, nem carros e as ondas radiofônicas são substituídas por um discreto ruído de projetor de cinema. Surge na tela um matagal abundante, no qual está o cantor Luiz Gonzaga com uma sanfona a tiracolo e acompanhado de quatro meninos. O enquadramento é frontal e as personagens

---

<sup>43</sup> Para uma melhor compreensão do modo como este recurso é utilizado nos filmes de Rogério Sganzerla recomendamos a leitura da análise de Ismail Xavier (2012) sobre *O Bandido da Luz Vermelha*, na qual o autor relaciona esta ideia à prática do colecionismo, além da análise de Jean-Claude Bernardet, presente no livro *O Vôo dos Anjos* (1990), na qual Bernardet trabalha com a ideia de empilhamento pletórico de adjetivos que assumem o formato de lista.

dirigem o olhar para a câmera, emulando uma espécie de coral que se apresenta para o público. Interpelando o espectador, Gonzaga lança uma questão: “não sei se já perceberam, mas estamos vivendo um momento de anti-Brasil, não sei o que vamos fazer, nem onde vamos parar”. Em seguida, o músico começa a tocar uma de suas canções mais famosas, *Vem Morena* (1950).

Trata-se de um trecho que pertence originalmente a *Sem essa, Aranha* (1970), último filme produzido pela Belair antes da partida do grupo para o exílio. Em *Sem essa, Aranha* a narrativa também é fragmentada, mas o elemento que aglutina suas múltiplas cenas é de natureza formal: são 17 planos-sequências mobilizados ao longo do filme. A partir da trajetória de Aranha (Jorge Loredo), sujeito que atua como uma caricatura da burguesia nacional, Rogério Sganzerla propõe um ensaio acerca da temática do subdesenvolvimento, da fome e das raízes nacionais. A imagem utilizada em *Ralé* é o início do último plano-sequência de *Sem Essa, Aranha*, que antecede a cena final<sup>44</sup>. Nele, a música de Luiz Gonzaga evoca a presença de Helena Ignez, que entra em quadro para reorganizar a *mise en scène*. Caminhando em direção à câmera, impulsiona também o seu movimento, que tenta acompanhar a trajetória da atriz. No entanto, seu percurso é sinuoso, fugidio e Helena logo escapa do enquadramento. A imagem de Luiz Gonzaga com sua banda de garotos vai ficando cada vez mais distante, enquanto a vegetação do descampado ramifica-se nas bordas da imagem.

A câmera finalmente reencontra Helena Ignez, que retoma a centralidade do quadro munida de uma faca. Através do jogo entre a atriz, a câmera e a música de Gonzaga, está decretado o fim de Aranha – o “último capitalista do Brasil” como é apresentado no início da trama. A personagem de Ignez esfaqueia Aranha, que cai morto no descampado. Por fim, a presença magnética da atriz convoca novamente o deslocamento da câmera, que a persegue enquanto ela orchestra uma espécie de cortejo fúnebre. Ignez caminha em direção a Gonzaga e sua banda, cochicha no ouvido do cantor. Obedecendo seus comandos, a sanfona muda a melodia para dar início à canção *Asa Branca* e o grupo começa a se deslocar em conjunto para fora do descampado, em direção a uma estrada de terra sem fim. A câmera fica imóvel no descampado enquanto o cortejo segue sua trajetória distanciando-se cada vez mais

---

<sup>44</sup> O plano final de *Sem Essa, Aranha* é um detalhe dos pés descalços de Helena Ignez apoiando-se em uma cruz encostada na parede.

rumo ao horizonte. Imagem, esta, que até poderia assumir a dimensão de “redenção do povo” que frequentemente assumiu nos filmes da *constelação moderna do cinema brasileiro*, não fosse o retorno do cortejo logo em seguida em direção à câmera.

Figura 7 – Helena Ignez conduz o assassinato de Aranha.



Fonte: Sem Essa Aranha (1970).

Já no filme de 2015, não é Helena Ignez quem invade o quadro, mas sua filha Djin Sganzerla.<sup>45</sup> Na trama, Djin interpreta Nástia, uma das atrizes que faz parte do elenco de *A Exibicionista*, filme experimental que está sendo rodado na propriedade do Barão. A imagem de Luiz Gonzaga, portanto, some logo após o primeiro acorde da sanfona para ceder espaço a Nástia, que ocupa o primeiro plano do quadro, com uma fita adesiva preta em mãos e um cigarro nos lábios. Ela veste uma *wig cap*, touca bastante fina que é utilizada para cobrir os cabelos antes de colocar uma peruca. Em segundo plano, há uma imagem sendo projetada que parece guiar as ações de Nástia. Trata-se de uma sequência de outro filme, *Visage* (Tsai Ming Liang, 2009) no qual uma personagem tapa a janela com fita adesiva de costas para a câmera

<sup>45</sup> Acesse a comparação em vídeo das duas sequências em: <https://vimeo.com/734709919>

(GUIMARÃES; DE OLIVEIRA, 2021). No caso de Nástia, o enquadramento é frontal e é a própria objetiva que começa a ser coberta por fita adesiva, evidenciando o dispositivo cinematográfico em cena e estreitando cada vez mais o campo de visão do espectador.

Nesse sentido, o gesto apropriativo se manifesta de dois modos distintos pelas vias da citação em cada um dos planos. No primeiro, há o fragmento de *Sem Essa, Aranha* que é incorporado na sequência de modo a integrar o filme sem uma contextualização clara de que se trata de uma imagem de arquivo e qual a sua origem. Já no segundo plano, a presença do fragmento do filme de Tsai Ming Liang é acompanhada de uma ação da personagem Nástia – que na cena seguinte descobrimos ser uma atriz. Nesta ação, há uma perturbação dupla da transparência do dispositivo cinematográfico, que é tanto da ordem do dispositivo em si ao intervir (ou seja, revelar) a presença da câmera quanto da representação, através da ação de Nástia/Djin que repete em cena os movimentos projetados na parede, evidenciando também o processo de atuação.

Embora os dois planos possuam natureza citacional, é somente através do intervalo entre eles (ou seja, do corte que separa um e outro) que a relação do fragmento de *Sem Essa, Aranha* se estabelece efetivamente como tal. Isso porque sublinha os indícios já presentes na própria materialidade das imagens, dada a diferença evidente na textura da fotografia dos dois planos, já que *Ralé* foi filmado em digital e *Sem Essa, Aranha* em 16mm. A esta característica, soma-se o fato de que não há nenhum esforço aparente de pós-produção em aproximar as duas imagens no que diz respeito à fotografia. Pelo contrário, o plano de *Sem Essa, Aranha* é incorporado com todos os sinais de desgaste que possui na imagem, evidenciando a ação do tempo na película. Ainda, a presença de Luiz Gonzaga funciona como um alerta de que não se trata de uma imagem contemporânea, mas de um registro de outrora já que o cantor e compositor faleceu no final dos anos de 1980. Outro elemento que atua na imagem para tornar visível o gesto apropriativo da cineasta é o ruído do projetor que é incorporado durante a sequência, índice que atua como um discreto vestígio de que se trata de uma aparição que pertence a um lugar outro da história do cinema. A partir da articulação entre os dois planos através da montagem, Helena Ignez joga com a natureza dialética das imagens e faz germinar a multiplicidade de

tempos que habitam o seu interior. É nesse sentido que Didi-Huberman define a imagem dialética benjaminiana enquanto uma imagem que, no presente do seu aparecimento “oferece uma forma fundamental da relação possível entre o Agora (instante, relâmpago) e o Outrora (latência, fóssil), relação da qual o Futuro (tensão, desejo) guardará os rastros.” (2000, p. 128).

Figura 8 – Montagem de tempos em *Ralé*.



Fonte: *Ralé* (2015).

Sob essa perspectiva, seria possível compreender que o gesto apropriativo de Helena Ignez revela as múltiplas temporalidades que operam nesta imagem ao mesmo tempo em que as reconfigura. Isso porque é preciso discorrer ainda sobre uma última escolha da cineasta nessa sequência. Apesar da imagem de Luiz Gonzaga desaparecer da tela, a banda sonora do arquivo continua presente. É a música de Luiz Gonzaga que define a duração do plano de Nástia tapando a câmera/espelho em *Ralé*, visto que sua extensão é a mesma em ambos os filmes. Aqui, destaca-se outro procedimento formal recorrente nos filmes da Belair e que está relacionado ao uso da trilha sonora. Nos filmes de Júlio Bressane, por exemplo, é comum que ao utilizar a música em cena, ela seja inserida em sua totalidade, sem cortes. É o que Ismail Xavier (1995) chama de uso estrutural da música, quando a narrativa dentro do plano é suspendida a fim de respeitar a duração total da música. Talvez a sequência mais emblemática nesse sentido seja o plano-sequência que percorre o apartamento vazio,



em *Cuidado Madame* (1970), até encontrar as personagens de Maria Gladys e de Helena Ignez deitadas no sofá (ELDUQUE, 2016)<sup>46</sup>.

No caso de *Ralé*, este procedimento sofre uma torção: não é o fluxo narrativo que é interrompido a fim de respeitar a duração da música, mas sim a própria música que parece estar à serviço de evidenciar a interrupção na imagem provocada por Helena Ignez. Como resultado, a escolha pela interrupção da imagem somada à continuidade da música, revela de modo simultâneo uma ausência e uma presença na imagem. Tendo em vista as relações que já estabelecemos anteriormente entre os filmes produzidos na Belair e os filmes dirigidos por Helena Ignez, consideramos que a sobreposição de imagem visual (Nástia em frente ao espelho) e sonora (canção *Vem Morena*) evoca a presença de Helena Ignez, bem como o assassinato de Aranha. Igualmente, isso se deve ao fato de que é um plano-sequência que é interrompido (o de *Sem Essa, Aranha*) e logo depois associado na montagem com um plano fixo, no qual apenas uma mesma ação acontece repetidas vezes em cena durante um longo período de tempo (o de *Ralé*).

Assim, se a interrupção do plano-sequência somada à continuidade da música provoca uma relação espectral, como se a cena do assassinato de Aranha continuasse virtualmente, é a escolha pela imagem fixa, sua longa duração e os gestos repetitivos de Nástia que nos permitem vislumbrar o desenrolar desta relação. Cria-se, inclusive, uma relação de sobreposição entre as personagens de Nástia (Djin Sganzerla) e de Helena Ignez. Ao colocarmos as cenas lado a lado, há momentos em que seus gestos parecem quase idênticos: as duas personagens erguem o punho em quadro da esquerda para a direita, Helena Ignez munida de uma faca para assassinar Aranha e Nástia empunhando a fita adesiva que cobre o espelho.

---

<sup>46</sup> Além do trabalho já referenciado de Albert Elduque, o uso da música nessa sequência foi tema da conferência elaborada por ele no I Simpósio Internacional de Cinema e Análise Fílmica (2021), chamada *Uso da música popular brasileira nos filmes de Belair*. Disponível em: <https://youtu.be/eghPVw5NEmg>. Acesso em: 06 mai. 2022

Figura 9 - Sobreposição de gestos provocada por *Ralé*.



Fonte: comparação em vídeo de *Ralé* (2015) e *Sem Essa, Aranha* (1970), elaboração nossa.

Elemento do espelho, este, que não à toa está incorporado na sequência de *Ralé*. Se, historicamente, a inserção do espelho em cena atua como um objeto mediador da relação de projeção entre espectador e personagem, o que significa a ação de intervir nele? A ação de Nástia em cobrir o espelho – ou seja, em intervir na relação de projeção natural entre espectador e personagem – bagunça logo no início do filme o pacto diegético ao evidenciar o dispositivo cinematográfico e recusar a ideia de transparência. Por este motivo, essa sequência torna visível a opacidade do processo criativo, no qual todo o universo ficcional é uma construção e mesmo as projeções mais íntimas daqueles que assistem a um filme podem ser manipuladas por quem organiza o espetáculo. Produz-se, portanto, uma imagem que é capaz de criticar a si própria, alinhada tanto à propensão autorreflexiva do cinema moderno quanto à proposta da imagem dialética benjaminiana.

Em última instância, o gesto de Helena Ignez em interromper o plano-sequência de *Sem Essa, Aranha* ainda abre uma dimensão política presente em ambos os filmes. Pensemos no início do plano, no qual Luiz Gonzaga refere-se a um momento de “anti-Brasil”. Primeiro, esta imagem ainda carrega consigo suas marcas do *outrora*. O alerta feito por Gonzaga em *Sem Essa, Aranha* parece relacionado ao contexto político no qual que o filme foi produzido, marcado pelo aumento da tensão política no país a partir da consolidação da política de segurança nacional do Regime Militar, sintetizada pela máxima “Brasil, ame-o ou deixe-o” no início dos anos 1970 (GIANORDOLI-NASCIMENTO; MENDES; NAIFF, 2014). Nesse sentido, este momento inicial da sequência não só enseja uma negação desta perspectiva através da oralidade (a partir

do diálogo que chama atenção para um momento de anti-Brasil e da própria execução da música *Vem Morena*, em um contexto histórico-político que tenta forjar e impor uma nova ideia de nacionalidade através de um regime autoritário), como também afirma a perspectiva de Rogério Sganzerla acerca da identidade nacional que deveria ser reconquistada através da figura de Luiz Gonzaga e de sua música popular. Afinal, toda a *mise en scène* é organizada como se fosse a partir de Gonzaga que Helena Ignez reunisse forças para matar Aranha – basta observar a relação de sobreposição que seus corpos ocupam no espaço a partir do deslocamento da câmera e das personagens.

Simultaneamente, a inserção deste arquivo em *Ralé* permite traçar relações com o momento presente. *Ralé* também foi produzido em um momento de turbulência e de acirramento da polarização política em virtude de um ano eleitoral conturbado em 2014, marcado por um aumento gradual de forças políticas conservadoras e no qual a reeleição da presidenta de esquerda Dilma Rousseff concretizou-se de modo tão frágil que ela seria vítima um processo de *impeachment* dois anos depois. Novamente, as relações traçadas por *Ralé* e a conjuntura política deste movimento de negação do país não são explícitas. Se afirmamos anteriormente que a figura de Gonzaga é invocada em *Sem Essa, Aranha* justamente enquanto antítese à imposição de uma identidade nacional forjada por um regime ditatorial, a mesma estratégia parece ser utilizada por Helena Ignez em *Ralé*. Neste caso, as imagens Ignezianas são bem mais explícitas do que as da Belair, demarcando com clareza as posições políticas da cineasta em diferentes momentos do filme.

Tal diferença acontece não só porque em *Ralé* esta é a sequência de abertura do filme, um enunciado que é colocado logo de início, como também porque ela encontrará eco no desenrolar da trama através de numerosas sequências nas quais as personagens reproduzem diálogos em defesa de pautas progressistas (como o direito das mulheres, da população LGBTQIA+, dos indígenas etc.). Esta postura das atrizes e atores em cena pode ser sintetizada por um momento no qual Maya (Simone Spoladore) dirige o seu olhar para o espectador (tal qual Gonzaga) e afirma ser este um filme “conceitual, xamânico e gay. Feminista e libertário, assufista, solar, obscuro e todos os trans”. O gesto apropriativo de Helena Ignez parece escolher, portanto, fragmentar o plano-sequência de *Sem Essa, Aranha* a fim de potencializar sua

dimensão política. Ele também serve como um ponto de partida no filme para que Ignez expresse ao longo de *Ralé* questões políticas que lhes são caras.

No entanto, há algo que é intrínseco à natureza das imagens e que foge do seu controle como diretora. Em síntese, o que denominamos de *montagem de tempos* é um recurso apropriativo que potencializa a dimensão dialética das imagens, revelando os contratempos que habitam o seu interior e operando a fim de construir um jogo temporal de sobrevivências a partir do intervalo cavado na relação entre imagens. Desse modo, aqueles que identificam o reaparecimento das imagens da Belair nos filmes de Helena Ignez, inevitavelmente projetam de volta para o filme o cortejo fúnebre que vela o corpo de Aranha.

\*\*\*

Esse mesmo tipo de tensão temporal é recriado na sequência inicial de *Luz nas Trevas: a Volta do Bandido da Luz Vermelha*. O filme foi escrito por Rogério Sganzerla, mas o diretor não teve tempo de concluir o projeto. Após a sua morte, é Helena Ignez quem traspõe para a tela a continuação de *Bandido da Luz Vermelha*. Ainda que se tratando de uma continuação – ou seja, um filme no qual o diálogo com o objeto original está posto de modo explícito – tal operação de *montagem de tempos* não se desenrola de modo simples. Na trama, *Luz Vermelha* (Ney Matogrosso) cumpre uma pena de 300 anos numa prisão de segurança máxima, enquanto o seu filho, *Tudo-ou-Nada* (André Guerreiro Lopes) almeja seguir os passos do pai e assumir o papel do mítico bandido. Nessa breve sinopse, já está evidenciada uma primeira contradição: o clássico dos anos 1968 acaba justamente com a morte do Bandido; tampouco há qualquer referência a um possível filho da personagem. Por quê, então, a opção por não só insistir na sua sobrevivência, mas também na sua atualização a partir de seu herdeiro?

O filme não abdica desse questionamento. Pelo contrário, Helena Ignez finca raízes junto aos procedimentos estéticos do cinema moderno ao fazer dessa questão um problema metalinguístico. A sequência de abertura do filme constrói justamente o encontro entre esses dois personagens: o Bandido fabricado por Rogério (Paulo

Villaça) e o Bandido fabricado por Helena (Ney Matogrosso). Através da montagem, Helena entrelaça a sequência final de *Bandido da Luz Vermelha* e a inicial de *Luz nas Trevas*. Nela, desenrola-se uma perseguição policial nas ruas da cidade de São Paulo seguida do assassinato do Bandido (Paulo Villaça) pela polícia. Deste modo, Helena Ignez trabalha justamente com essa ideia de relacionar duas imagens a partir de sua natureza atemporal, rompendo com as limitações de tempo e espaço. Pouco importa se o filme de Sganzerla era em preto e branco e as imagens produzidas por ela vertem em cores na tela, a ação realizada no presente intervém no passado: a mão que aperta o gatilho hoje é quem atinge o ombro do Bandido em preto e branco; assim como o disparo efetuado pela polícia no filme de Sganzerla é que provoca a morte de duas pessoas nas ruas de uma São Paulo contemporânea.

Em seguida, o espectador descobre que não é apenas ele quem assiste ao Bandido ser baleado. Um plano revela que a ação se passa dentro de uma televisão. A figura do bandido aparece, então, duplicada: Ney Matogrosso, preso em uma cela da penitenciária, olha para a imagem de Paulo Villaça aprisionada no televisor e com o corpo repleto de fios elétricos. O choque, enfim, acontece. As imagens do filme de Sganzerla irrompem na tela para anunciar o seu triste fim: morrer eletrocutado. Na cela, Luz Vermelha joga a televisão no chão, espatifando-a em pedaços e bradando que não foi assim que ensaiou para morrer. Como fugir da simbologia evidente que essa sequência carrega? Que outro sentido reside nessas ações que não o ato de emancipar de uma vez por todas a imagem do Bandido e, por consequência, a do próprio espectador?

O sentido do termo emancipação, tal qual é empregado aqui, reside na proposta de que o recurso estético empreendido por Helena Ignez através da montagem provoca uma abertura na imagem. Através do choque, da relação que se estabelece *entre* imagens, o que se produz é um intervalo no qual brotam as sobrevivências. Ao tornar isso evidente na tessitura do filme, ou seja, ao tornar possível que o espectador perceba este recurso de montagem de tempos, a sequência inicial do filme não apenas tensiona a relação entre o filme e o espectador esgaçando o invólucro ficcional, como também parece imprimir no aspecto visível da imagem a sua própria natureza dialética, assim como sua sobrevivência, ambas passíveis de serem despertadas quando duas ou mais imagens entram coalisão. A partir deste

momento, torna-se possível cotejar ao longo de todo o filme a imagem do Bandido de Sganzerla e do Bandido de Ignez, intuir suas diferenças e semelhanças, permanências e atualizações. A partir do seu repertório e do convite feito pelo próprio filme, o espectador poderá traçar suas próprias relações imaginárias entre as duas versões do Bandido. Desse modo, a construção dessa sequência carrega consigo a tradição do cinema moderno que chama atenção para o aparato do cinema e o papel da artista, da cineasta, enquanto aquela que intervém na realidade ao invés de deixar que ela simplesmente se confesse na tela (PASOLINI, 1972).

Da mesma forma, cria-se uma autoconsciência fílmica na qual a imagem em si parece incorporar esta sabedoria através da personagem. Afinal, Luz nas Trevas assiste a sua imagem do passado e a coteja com a do presente. Desgostoso das relações que foram estabelecidas entre imagens no passado, sua reação é a de intervir nelas ao quebrar a televisão, ao passo que esta ação vem acompanhada da afirmação de que aquilo tudo não passou de um *ensaio* e que não foi assim que Luz nas Trevas *ensaiou* para morrer. Um ensaio pressupõe uma ação (ou acontecimento) realizada anteriormente, mas que ainda é passível de ser transformado pela força da repetição no presente. O que se explicita neste conjunto de ações é a própria proposta benjaminiana de que a partir do momento em que tomamos consciência da natureza dialética das imagens e das possibilidades que emergem quando as colocamos em relação, tornamo-nos capazes de intervir não só no presente, mas também de alterar o curso do passado. Assim, Luz nas Trevas/Ney Matogrosso desperta em cena uma cadeia de sobrevivências que irá lhe atravessar durante o filme.

Há, ainda, uma última sobrevida que é despertada a partir do gesto apropriativo de Helena Ignez. A cena que a cineasta escolhe resgatar do filme de 1968, para além de representar a morte da personagem central do filme (ato que por si só já acrescenta uma dimensão de pós-vida a estas imagens), mobiliza em si outras relações: a imagem do Bandido de Sganzerla, repleto de fios elétricos enrolados no rosto, já é resultado de uma apropriação da emblemática sequência final de *Pierrot de Fou* (1965), de Jean-Luc Godard. Nela, o marginal godardiano enrola-se em dinamite a fim de provocar sua própria morte.<sup>47</sup> Então, a morte do Bandido de Sganzerla já se constitui enquanto uma sobrevida da personagem de Godard, mas que ainda assim é

---

<sup>47</sup> A relação entre as duas cenas já foi melhor estabelecida anteriormente no capítulo 2, item 2.2.

incapaz de alterar o seu destino, ao passo que o Bandido fabricado por Helena afirma na própria visualidade da imagem a sua busca pela sobrevivência – seja na figura de Luz nas Trevas (Ney Matogrosso), seja na figura de seu herdeiro Tudo-ou-Nada (André Guerreiro Lopes).

Figura 10 – Morte e ressurreição do Bandido da Luz Vermelha.



Fonte: Luz nas Trevas: a Volta do Bandido da Luz Vermelha (2010).

Por fim, na cena imediatamente seguinte, um guarda passa pelos corredores do presídio lotado e anuncia que ali, no cárcere, *o tempo ao invés de andar, carangueja*. Um tempo que carangueja é um tempo que rompe com a ideia de progressão linear. Ele permite que o sujeito se desloque não apenas para trás, mas para toda e qualquer direção que desejar – ou que lhe for imposta. Assim é o modo como operam as imagens nas duas sequências de abertura dos filmes analisados, *Bandido da Luz Vermelha* e *Ralé*. A partir do procedimento da montagem (que aqui assume duplo sentido ao pensarmos com a montagem cinematográfica e com a

própria metodologia proposta por Didi-Huberman), Helena Ignez provoca uma coalisão entre essas imagens e as temporalidades que elas evocam. Em *Ralé*, temos a sobreposição de uma cena sobre a outra através da sua interrupção e também da produção de um intervalo. Já no caso de *Luz nas Trevas*, este mesmo procedimento implica numa sobreposição narrativa e temporal que se desdobra nas múltiplas versões da personagem: Ferdinand Griffon (Jean-Paul Belmondo), o bandido anárquico e amoral de Godard, sua versão do terceiro mundo fabricada por Sganzerla e encarnada pelo ator Paulo Villaça, além da própria história de João Acácio, Bandido da vida real que inspirou a criação do filme de 1968. Ainda estão sobrepostas as versões contemporâneas do filme de Helena Ignez, que se desdobram tanto na figura de Luz nas Trevas (Ney Matogrosso), como na de seu herdeiro Tudo-ou-Nada (André Guerreiro Lopes). Entrelaçadas, estas temporalidades heterogêneas bem como as narrativas que elas evocam são reconvocadas enquanto fantasmas ainda atuantes e recolocadas em movimento pelo filme, como se o seu desenrolar jamais pudesse ser interrompido efetivamente. Assim, presenciamos o surgimento de uma imagem autêntica, capaz de articular outrora e agora em seu interior, tal qual descreve Walter Benjamin (1982).

Além disso, empregar este procedimento estético logo no início de ambos os filmes têm como efeito potencializar a dialética das imagens em um sentido mais amplo, pois são múltiplas as relações que se estabelecem na imagem. Há relações entre coisas que permaneceram visíveis e que tiveram seus sentidos alterados, concomitantemente com outras que não o tiveram, mas que estranhamente parecem continuar presentes por mais que tenham alterado a sua aparência – sua superfície. Ao mesmo tempo, cria-se a consciência de que existem coisas que não foram colocadas na imagem, mas que estão ali como forças ainda atuantes. Por fim, há ainda um gesto de inserção destes filmes dentro de uma história maior do próprio cinema, que ao mesmo passo que assombra essas imagens, também as coloca em movimento. Na atividade de análise, portanto, inevitavelmente somos levados a cotejar imagens em busca de atualizações, sobrevivências e repetições – noção, esta última, que guiará nossa próxima categoria de análise.



### 3.3 Depois de mim, vem outro: de Sônia Silk a Jarda

A segunda categoria de análise consiste em uma espécie de transição entre o que denominamos *montagem de tempos e intervalo* e a categoria seguinte, a *sobrevivência do gesto*. Isso porque tendo como força motriz a repetição, ela agencia uma série de elementos do arquivo de imagens da Belair (dos de mídia aos de cena) a fim de produzir uma atualização das personagens pela via da reencenação. Tal qual a sequência inicial de *Ralé*, na qual Nástia (Djin Sganzerla) repete em cena as ações da protagonista do filme de Tsai Ming Liang, o que acontece é que também se estabelece uma relação entre um arquivo de mídia – que desta vez pertence ao arquivo da Belair – e uma personagem que repete seus gestos em cena. Nos filmes dirigidos por Helena Ignez, este procedimento é utilizado tanto em *Ralé* (2015), em uma segunda sequência além da supracitada, quanto em *A Moça do Calendário* (2017). No caso de *Ralé*, é Jarda quem repete em cena as ações de Sônia Silk, a protagonista de *Copacabana Mon Amour*. Já em *A Moça do Calendário*, o protagonista Inácio irá incorporar a figura de Aranha em cena. Aliás, em cena, aqui, assume duplo sentido: as sequências de ambos os filmes vão se desenrolar dentro de sets de filmagens diegéticos. O que se produz, portanto, é uma potência própria da repetição que opera tanto a fim de produzir um jogo de semelhanças e diferenças entre personagens (os da Belair e os fabricados por Helena Ignez), como uma discussão acerca do tema da representação. Além de ser uma forma de evocar o procedimento formal da repetição, um traço bastante característico do cinema moderno que irá encontrar terreno fértil para se desenvolver nos filmes da Belair e, posteriormente, nos dirigidos por Ignez.

Para Fernão Ramos (1987), o uso da repetição enquanto procedimento formal do Cinema Marginal está atrelado ao uso de estratégias de agressão. Isso porque ele é empregado em sua radicalidade, a fim de gerar desconforto em quem assiste ao filme. Na Belair, a repetição está relacionada à construção de uma circularidade narrativa que encontra nos atores seu principal meio de transmissão. Ela é o epicentro do programa gestual das personagens, que reencenam suas ações e retomam os mesmos diálogos em diferentes momentos de um mesmo filme. Para tornar mais claro

ao que nos referimos, podemos tomar como exemplo Sônia Silk, personagem de Ignez em *Copacabana Mon Amour*, e suas ações em cena.

Ao longo de todo o filme, Sônia Silk perambula pelas ruas de Copacabana gritando que “o sistema solar é um lixo” e que vivemos num “planetinha vagabundo”. É a personagem, também, quem conduz a sequência que talvez melhor expresse essa repetição extenuante em *Copacabana*, tão intensa que suspende o avanço narrativo para que a câmera orbite em torno de suas ações. Nela, Sônia Silk é chamada pela personagem de Lilian Lemmertz para fazer um programa na Argentina “com tudo pago”, pergunta que dispara uma miríade de repetições: o enunciado “eu tenho pavor da velhice” é dito diversas vezes por Silk, sem nenhuma conexão aparente com as perguntas feitas a ela, sempre acompanhado da ação de beber cerveja direto da garrafa para depois cuspir o líquido no chão. Junto disso, Helena Ignez joga com a câmera movimentando-se num vai e vem pelas ruas de Copacabana – como quem finge avançar, para depois aproximar-se novamente da lente.

Em sua análise sobre o trabalho atoral de Helena Ignez na Belair, Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira (2021) relacionam estes momentos ao que denominam “filme disfêmico”, na qual “há uma repetição voluntária de fragmentos da fala no mesmo plano, gerando um estranhamento na imagem e na evolução da trama do filme pela repetição *ad nauseum* do mesmo tropo persistente” (p. 158). Tais momentos disfêmicos se proliferam ao longo do filme e produzem sequências com uma “diegese enclausurada nessas frases sem nexos, sem evolução nem objetivo, puro exercício de desconforto” (GUIMARÃES; DE OLIVEIRA, 2021, p. 158). Nos filmes da Belair, portanto, o procedimento da repetição está relacionado à oralidade e também ao gestual dos atores, com o objetivo interromper a evolução dramática dentro do filme e de criar uma sensação desconfortável naqueles que o assistem.

No caso dos filmes dirigidos por Helena Ignez, a semelhança reside no fato de que o procedimento de repetição também opera através dos corpos dos atores, especialmente através do seu gestual, mas o seu efeito em cena é outro. Isso porque a repetição é um modo de operacionalizar o próprio recurso apropriativo dentro do filme e seu efeito não é o de agressão direcionada ao espectador – mesmo que tal operação possa desestabilizar o pacto diegético entre o filme e quem o assiste ao trabalhar com esta questão pela via da metalinguagem (da temática do filme dentro

do filme e da narrativa *mise en abyme*). Se na Belair a repetição produz uma circularidade narrativa dentro de um mesmo filme, *em um movimento de interioridade*, o movimento gerado pelo emprego da repetição nos filmes dirigidos por Helena Ignez é algo mais espiralar, pois a repetição gestual dos atores em cena traça uma relação *não só de interioridade, mas também de exterioridade ao produzir um encontro entre dois filmes distintos e suas temporalidades heterogêneas*. Isso porque a repetição gestual que tratamos aqui não se relaciona com as ações de uma mesma personagem dentro de um mesmo filme (como no caso de *Copacabana* e das ações de Sônia Silk), mas da relação de repetição que se produz entre um arquivo de mídia da Belair e sua reapropriação não só pela cineasta, mas pelos atores em cena que encarnam novamente aquelas personagens de outrora. Assim, a repetição seria um meio através do qual discute-se a própria ideia de representação, bem como produz uma espécie de jogo de semelhanças e diferenças dentro do filme através do recurso de apropriação cinematográfica.

Nesse sentido, há uma semelhança entre o procedimento da repetição tal qual empregado por Helena Ignez e o modo como ele é discutido pelo filósofo Gilles Deleuze (2011). Em *Diferença e Repetição*, Deleuze identifica a presença cada vez mais intensa do tema da repetição dentro do pensamento moderno, o que considera ser resultado da tomada de consciência perante a falência da ideia de representação e da crise das identidades, assim como da descoberta “de todas as forças que agem sob a representação do idêntico.” (DELEUZE, 2011, p. 13). Para o autor, tal temática encontraria seus desdobramentos em diversos campos do conhecimento, tais como a filosofia, a arte e a linguagem.

Nesse contexto, a repetição passa por uma transformação que visa afastá-la da ideia de substituição de um igual, em uma equivalência que tende às formas da generalidade. Sob a perspectiva deleuziana, a questão da repetição deve ser compreendida de modo articulado à diferença. Nesse sentido, o princípio da diferença não seria algo que se opõe a ideia de semelhança, mas sim, o elemento que produz o espaço de jogo possível para compreensão de semelhanças e diferenças provocadas pela repetição. Desse modo, repetição e diferença encontrariam na arte

uma potência própria<sup>48</sup>, assumindo papel central no drama moderno ao introduzi-lo não apenas como instância reflexiva, mas também em sua técnica – ou seja, seus modos de fazer. Como exemplo, o autor cita a literatura de Jorge Luís Borges, na qual ele identifica a força transgressiva da repetição não quando Borges cria mundos imaginários em sua obra literária, mas sim quando o escritor se apropria de Dom Quixote (um livro que já existe) e o duplica dentro do universo ficcional em *Pierre Menard, Autor Do Quixote* (1939). O conto é escrito como se fosse uma revisão crítica da obra de Pierre Menard, escritor imaginário cujo principal trabalho teria sido escrever a sua própria versão de Dom Quixote, mas copiando linha a linha o texto original. Nesta repetição da ordem da semelhança, Borges insere uma diferença que se faz visível pelo próprio gesto apropriativo de Manard, o que possibilita que mesmo uma cópia considerada idêntica em um primeiro momento seja defendida como uma versão melhorada e ainda mais atual do que o livro original de Cervantes.

Isso exposto, o que nos parece interessante na perspectiva deleuziana acerca da repetição é 1) a associação entre a repetição e o procedimento da apropriação, que produz uma relação de intertextualidade entre duas ou mais obras 2) a liberdade que esta proposta fornece para pensarmos a repetição enquanto um procedimento que sempre produz diferença, mesmo que o aspecto visível de uma obra pareça indicar o contrário. Tal qual o procedimento de montagem tempos abordado na seção anterior, capaz de potencializar a natureza dialética das imagens a partir do cotejo entre elas e assim produzir novos significados, a repetição enquanto procedimento formal também estabelece uma relação de jogo possível para pensar as múltiplas forças que atuam no interior das imagens, especialmente no que diz respeito às semelhanças e diferenças que se estabelecem entre aspectos visíveis e invisíveis na imagem. Assim, podemos pensar que se na primeira categoria de análise desta pesquisa as sobrevivências brotam através da apropriação de um arquivo, resultado de uma montagem de tempos heterogêneos e do intervalo que se produz a partir daí, no caso

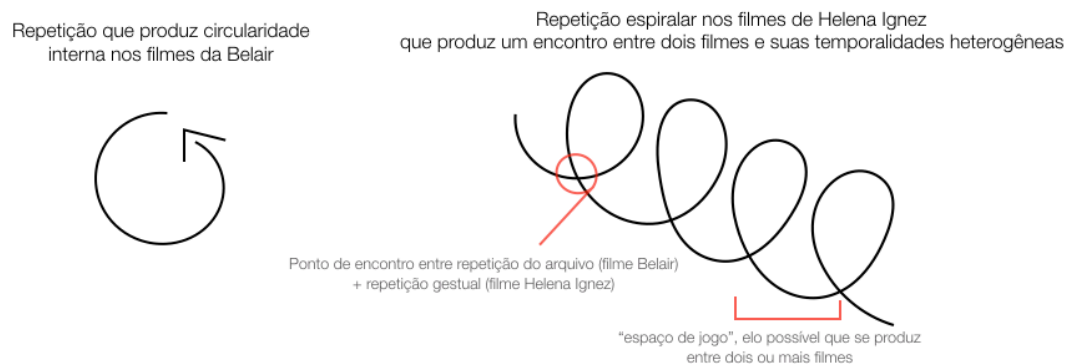
---

<sup>48</sup> Além da arte, Deleuze irá trabalhar com a complexidade que ambos os conceitos assumem na filosofia, partindo dos trabalhos de Friedrich Nietzsche e Søren Kierkegaard. Para Deleuze, esses autores foram capazes de trabalhar a repetição enquanto uma potência própria do pensamento no campo filosófico, libertando o conceito de permanecer no que chama de um movimento “lógico e abstrato” (DELEUZE, 2011, p. 26). Para a presente pesquisa, seria inviável abarcar toda a discussão proposta por Deleuze, ao passo que nos parece importante sinalizar que enxergamos o motivo da repetição também atrelado ao de diferença à luz do seu pensamento.

das cenas que analisaremos a seguir este mesmo jogo de sobrevivências se estabelece a partir da potência própria da repetição (do arquivo e da encenação dos atores).

Esta repetição insere na imagem uma dimensão de tridimensionalidade, que produz uma espécie de espiral de tempos em sobreposição ao longo do filme (ver fig. 11). Não se trata de afirmar que a repetição interna de gestos ou diálogos em um mesmo filme (como é feito na Belair) não produz em si, uma diferença, mas sim que a relação espiralar criada pelo gesto apropriativo de Ignez insere no interior das imagens um tipo de elo de ligação (mais do que um intervalo) que engendra em si um espaço de jogo (entre diferenças e semelhanças) que é produzido a partir da apropriação pela repetição, que se caracteriza pelo ponto de encontro entre dois filmes (a partir da repetição de um arquivo de mídia da Belair na diegese do filme e da repetição gestual dos atores em cena).

Figura 11 – Esquema da repetição nos filmes da Belair e de Helena Ignez.



Fonte: Elaboração nossa (2022).

Na seção anterior, analisamos a abertura de *Ralé*, na qual Nástia (Djin Sganzerla) repete as ações da atriz do filme *Visage*, cuja imagem é projetada em cena. Há uma segunda sequência de *Ralé* que dialoga com esse trecho inicial: o retorno de Sônia Silk, a fera oxigenada de *Copacabana Mon Amour*. Dentro de uma sala de cinema, estão Eugênio Bonaparte, diretor mirim de *A Exibicionista* (o filme dentro do filme), seu assistente de direção e Maya, a atriz protagonista do projeto. O espaço da sala escura é preenchido pela trilha sonora composta por Gilberto Gil para *Copacabana* e o trio é ofuscado pela luz azulada do projetor. Eles comentam o que veem na tela: a

trilha sonora que expressa a potência da música brasileira, o cinema moderno enquanto algo que é definido pela distância entre o ator e a câmera e como uma obra que tem a sua forma à serviço de uma ideia e, por fim, *Copacabana* enquanto um filme político e amoral (ver fig. 12, quadro 1).

Quando o olhar das personagens finalmente se direciona frontalmente para a tela, ele também induz o corte na imagem. Agora é Sônia Silk quem preenche a imagem em seu esplendor, com o fragmento de *Copacabana Mon Amour* ocupando a totalidade da cena (ver fig. 12, quadro 2). Trata-se do trecho final de *Copacabana*, no qual Sônia Silk (Helena Ignez) posa, sorri para a câmera em uma avenida da capital carioca com um canteiro de obras ao fundo. No plano seguinte, Sônia Silk já cruzou a avenida e está em meio ao terreno de construção, em cima de um trator com guindaste. Com um par de sapatos nas mãos e um homem sem camisa ao seu lado, ela rodopia sendo levada pelo movimento da máquina. Os dois dançam, sorriem, seus corpos se movem num gingado que remete a um samba típico de uma marchinha de carnaval (ver fig. 12, quadro 3).

Figura 12 - Equipe de *A Exibicionista* assiste Sônia Silk no cinema.



Fonte: Ralé (2015).

A música de Gilberto Gil é aos poucos intercalada com o ponto cantado *Exú Tranca Rua das Almas*, cantiga tradicional da Umbanda. A ambiguidade mística do ponto de Umbanda, bem como sua inserção, pode sinalizar tanto a chegada do fim do filme (de *Copacabana*, no caso), quanto do estado de transe que parece possuir o corpo das atrizes/atores desde o início do enredo<sup>49</sup>, quando a mãe de Sônia e Vidimar

<sup>49</sup> A problemática do transe é amplamente discutida no que diz respeito ao cinema moderno brasileiro, como demonstram os trabalhos de Ismail Xavier (2012), Guilherme da Luz (2020), dentre outros. Dentre as pesquisas que abordam a temática em *Copacabana Mon Amour*, destacamos Alexandre Wahrhaftig (2021) e Anna Karinne Ballalai (2016).

anuncia que ambos estão “possuídos pelo demônio”. Em seguida, há um plano aberto do espaço do cinema, no qual vemos a imagem de *Copacabana Mon Amour* na tela e as três personagens de *Ralé* ocupando o espaço das poltronas. Diferente do modo como o fragmento de um filme da Belair é utilizado na abertura de *Ralé*, aqui seu contexto é evidenciado pela decupagem da cena. Então, retomando: primeiro há um plano das personagens assistindo ao filme, depois o fragmento de *Copacabana Mon Amour* preenche toda a imagem e, por fim, um plano geral que localiza as personagens sentadas na plateia e a tela do cinema com o filme sendo exibido (ver fig. 12).

Reside aqui, entretanto, uma semelhança fundamental com a cena de abertura do filme: novamente a banda sonora do arquivo de mídia da Belair continua ao longo da sequência contemporânea de *Ralé*. Dessa vez, não é Nástia (Djin Sganzerla) quem está em frente ao espelho, mas a própria Helena Ignez. A atriz/diretora interpreta a xamã espiritual Jarda, apresentada como a pessoa responsável por introduzir o Barão (Ney Matogrosso) nos trabalhos espirituais da *Ayahuasca* e na tradição dos povos originários da Amazônia.<sup>50</sup> Da sala escura, somos transportados para uma área externa que serve de locação para as filmagens de *A Exibicionista* onde Jarda passa batom em frente ao espelho (ver fig. 13). Ela usa uma peruca loira e um vestido rosa choque, emulando o figurino de Sônia Silk. Ao seu lado, está exposto o cartaz de *Copacabana Mon Amour*. Justaposto a esse plano, há a continuidade da narração de Sônia Silk que encerra o filme de 1970. Ela proclama que é preciso mudar esse “planetinha vagabundo” e anuncia o fim da sua personagem, “a Miss Prado Júnior” e o começo de uma nova Sônia Silk. Enquanto ouvimos a voz de Helena Ignez ecoando do passado, Jarda, a Ignez do presente, encena novamente a personagem que agora carrega na pele as marcas da passagem do tempo.

---

<sup>50</sup> Se Anna Balalai (2016) traça relações entre a personagem Sônia Silk e a Pomba Gira, entidade espiritual da Umbanda e do Candomblé, a partir da forte presença dessas religiões no filme dirigido por Sganzerla, seria possível analisar sua versão atualizada, a xamã espiritual Jarda, através da cosmovisão indígena dos povos originários da Amazônia. Este tema poderia ser explorado em pesquisas futuras, tendo em vista que para a tradição Yanomami, por exemplo, os xamãs possuem a habilidade de deslocar-se com facilidade entre temporalidades heterogêneas através da experiência onírica e dos rituais xamânicos, como o uso da *yãkoana* (KOPENAWA; ALBERT, 2019). Para melhor observar as repetições e deslocamentos de Sônia Silk/Jarda no tempo, talvez seja o caso de esperar o lançamento do novo longa-metragem dirigido por Helena Ignez, intitulado *A alegria é a prova dos nove*, ainda em processo de produção, no qual a cineasta interpreta novamente uma personagem chamada “Jarda Ícone” (informação com base na publicação de Ignez na rede social Facebook).

Figura 13 – O conteúdo oculto de Jarda em *Ralé*.



Fonte: *Ralé* (2015).

A combinação de elementos utilizada na sequência inicial e no retorno de Sônia Silk em *Ralé* é, portanto, bastante similar. Há o uso da imagem de arquivo de um filme da Belair, seguida da sua interrupção parcial (apenas visualmente) e da continuidade da banda sonora sobre um outro plano que não pertence ao fragmento original. No caso do uso do fragmento de *Copacabana Mon Amour* no retorno de Sônia Silk, uma diferença importante é que Helena Ignez respeita a integridade original dos dois planos que utiliza, pois eles possuem o mesmo ponto de corte em *Copacabana* e em *Ralé*. Já no plano de *Sem Essa, Aranha*, trata-se de um plano-sequência que é fragmentado pela sua inserção em *Ralé*, produzindo um intervalo forçado na imagem. Assim, a partir do momento no qual identificamos que 1) este arquivo de mídia pertence a *Sem Essa, Aranha*; 2) que este corte foi forjado por Ignez em *Ralé*, mas que o plano original possui todo um outro encadeamento de ações (a chegada de Ignez, o assassinato de Aranha e o seu cortejo fúnebre), cria-se uma relação de sobreposição na qual é possível projetar virtualmente a continuidade da cena de *Sem Essa, Aranha* sobre o plano fixo no qual Nástia tapa o espelho em *Ralé*.

Já no caso do retorno de Sônia Silk (*Copacabana Mon Amour*) como Jarda (*Ralé*), a relação que se estabelece entre personagens não é produzida por este intervalo, mas sim pela própria ação da repetição manifesta via procedimento de apropriação do arquivo de mídia da Belair e da encenação (que inclui aqui não só procedimentos de atuação, mas também de caracterização – como figurino, cabelo, maquiagem etc.). O que se produz é a criação efetiva de uma nova Sônia Silk, atualizada no tempo como Jarda. Se a *montagem de tempos* produz uma relação entre duas imagens, na qual o efeito é similar ao de colocar lado a lado tais imagens de modo bidimensional, aqui o efeito é outro. O que se estabelece não é uma relação de projeção linear (duas sequências que correm juntas em um mesmo sentido, mesmo que em dimensões



diferentes da visualidade). Este gesto de apropriação que condensa repetição do arquivo e repetição da encenação, insere algo de tridimensional nesta relação, na qual se revela um conteúdo escondido dentro de outro. Para tornar mais claro o que dizemos, podemos tomar como exemplo as matrioscas, conjunto de bonecas russas que são guardadas uma dentro da outra. Cada uma dessas bonecas contém dentro dela uma outra de aparência semelhante, a não ser pelo seu tamanho que vai diminuindo até chegar à boneca mais do centro do conjunto. Todas elas, no entanto, são desdobramentos, réplicas da boneca-mãe que só são reveladas caso se faça um movimento de abri-las uma a uma até revelar o seu conteúdo escondido.

Nesse sentido, a própria ideia de repetição operaria a fim de produzir outra Sônia Silk que é duplicada no universo ficcional não a fim de reproduzi-la enquanto uma cópia idêntica, mas sim a serviço de produzir um espaço de jogo que permita cotejar as diferenças entre as duas personagens através da repetição. Afinal, trata-se do começo de uma “nova de Sônia Silk”, interpretada pela mesma atriz em dois momentos distintos de sua carreira (primeiro, nas imagens de 1970 de *Copacabana Mon Amour*, depois na versão xamânica, a Jarda de *Ralé*). Como queria Deleuze (2011), o procedimento da *apropriação pela repetição* opera aqui enquanto um instrumento não em busca da identidade original da personagem de Silk, mas da afirmação de sua diferença em Jarda. Produz-se, então, diferença neste procedimento de repetição, que pode ser compreendida tanto a partir da questão do nome das personagens, que é atualizado de Silk para Jarda, como na posição que as personagens ocupam na trama (a prostituta em *Copacabana*, a xamã em *Ralé*), etc. Nesse caso, tais diferenças só são identificáveis pela sua dimensão primeira de semelhança entre as personagens a partir do uso de arquivos de cena (objetos, figurinos, caracterização etc.).

Assim a própria questão do matriarcado presente nos filmes dirigidos por Helena Ignez (DE OLIVEIRA, 2022) poderia assumir outros contornos a partir dessa ideia de multiplicação à qual as personagens femininas de Ignez estão sempre direta ou indiretamente relacionadas. É como se todos esses duplos do universo ficcional fossem gerados e paridos por Helena Ignez em cena a partir da força motora da repetição. Jarda cristalizaria em si essa duplicidade. Cada vez que sua imagem aparece em cena, condensa uma tensão dialética que se estabelece entre sua forma

visível (Jarda), bem como sua face oculta (Sônia Silk). De modo similar ao que acontece ao personagem de *Luz nas Trevas*, a presença de Jarda em cena evoca múltiplas temporalidades, Sônia Silk (a fera oxigenada de *Copacabana Mon Amour*) e a sua versão contemporânea como a xamã espiritual Jarda, produzindo um intrincado jogo de sobreposições visuais, narrativas e temporais de caráter espiralar.

Na sequência do retorno de Sônia Silk, soma-se a isso a presença efetiva de Helena Ignez em cena. Sua presença complexifica ainda mais esse jogo, pois assume uma porosidade na qual não é possível distinguir qual de suas facetas vemos na tela. Sua imagem evoca ao mesmo tempo a personagem, a atriz e a própria persona de Helena Ignez, tal qual propõe a análise de Guimarães e de Oliveira (2021) de uma sequência de *Cuidado Madame* (Júlio Bressane, 1970). Após discorrerem sobre a repetição que se manifesta em seus momentos disfêmicos como atriz, os autores propõem a análise de um plano no qual a personagem de Helena Ignez repete por diversas vezes a mesma ação de jogar a cabeça para trás enquanto anuncia ser “uma pessoa nervosa”. Para eles, o uso da circularidade provocada pela repetição das ações de Helena Ignez em uma mesma tomada confere à encenação da atriz o tom de ensaio filmado. Nas palavras de Guimarães e de Oliveira (2021, p. 158, grifo nosso)

A atriz-personagem-persona da imagem mostra a *mecânica do gesto* e da sua voz algumas vezes, repetindo as figurações que estamos vendo ali não somente a efetivação de um gesto ensaiado, mas a própria exposição de seu ensaio, *dos vários modos como ele poderia ser feito*, retornando ao momento de pausa para, em seguida, recomeçar outro ‘ensaio’, efetivando o looping ou essa disfemia gestual.

Cabe aqui fazer uma ressalva nessa comparação com *Cuidado Madame*. No caso de *Ralé*, a figura porosa da qual falam os autores é despertada no contexto de uma discussão metalinguística explicitada na diegese filme, tendo em vista que a ação se passa em um set de filmagens ficcional, ou seja, em um local onde está clara a presença da encenação de Jarda. Assim, essa sequência embaralha não só as personagens de Jarda e Sônia Silk, como revela a dimensão da encenação em seu sentido mais amplo, trazendo à tona a presença da própria Helena Ignez.

Se retomarmos a primeira aparição de Jarda em *Ralé*, há um momento enigmático, mas que pode encontrar no diálogo com essa sequência uma chave de interpretação. Após chegar na propriedade de Barão para acompanhar o casamento, Jarda vai direto para o quarto. Em um plano fixo das costas da personagem, ela está

sentada em frente a dois espelhos, através dos quais enxergamos seu rosto multiplicado. Como num passe de mágica, que evoca as trucagens feitas por Georges Méliès, uma máscara aparece cobrindo seu rosto. Quais seriam as implicações dessa ação? Vejamos, Jarda não está tirando a máscara em cena, revelando seu verdadeiro rosto. Pelo contrário, a escolha aqui é justamente chamar atenção para a máscara em si. Dito de outro modo, a escolha de cobrir o rosto de Jarda com a máscara em cena chama atenção para o tema da autoconsciência fílmica do cinema acerca da sua dimensão das aparências e da enganação, função que Thomas Elsaesser e Malt Hagner (1987) classificam como central no uso do espelho pelos cineastas modernos.

Figura 14 – O jogo das aparências e as máscaras de Jarda.



Fonte: Ralé (2015).

Uma vez que essa porosidade entre atriz-personagem-persona é revelada, ela acaba por se manifestar em outros momentos mais sutis do filme. Tomemos como exemplo uma outra sequência que acontece imediatamente após o casamento do personagem de Barão (Ney Matogrosso). Nela, há um encontro entre Jarda (Helena Ignez), o Barão recém-casado e Ded, personagem que é interpretado por Zé Celso Martinez Corrêa na trama. Após a cerimônia matrimonial, o trio produz uma celebração particular em meio à floresta. Particular, porque afastada dos demais convidados, mas também pela sua singularidade. Formando um círculo, a celebração remete tanto a uma roda de capoeira quanto a um exercício de improviso teatral, especialmente quando é Ded que toma para si o comando das ações. Jarda, logo no primeiro plano da cena, diz tratar-se de um “encontro de titãs”. Nesse momento, fica difícil reduzir a imagem dos atores apenas a das suas personagens e não ao que os próprios artistas representam para a cultura brasileira, em especial para o movimento de contracultura

do final dos anos 1960 e início dos 1970. Zé Celso, com a energia antropofágica de seu *Teatro Oficina* que resiste até os dias de hoje; Ney Matogrosso, com a transgressão *queer* que sua performance nos palcos provoca desde *Secos & Molhados* e, claro, Helena Ignez com a Belair e sua atuação experimental, essencialmente moderna.

Figura 15 – Encontro de titãs da cultura brasileira em *Ralé*.



Fonte: *Ralé* (2015).

Em *Ralé*, portanto, o procedimento de apropriação se desenvolve tendo como força motriz a repetição na medida em que: 1) a repetição do arquivo de mídia da Belair (fragmento de *Copacabana Mon Amour*) é utilizada em cena, de modo contextualizado e 2) também através da repetição, mas dos arquivos de cena da Belair que são reapropriados e compõe a *mise en scène* (cartazes, figurinos e demais objetos de caracterização). Com efeito, produz-se um jogo no qual estão implicadas diferenças e semelhanças de uma nova versão de Sônia Silk, que é encenada novamente e como consequência atualizada no tempo na figura de Jarda. De certo modo, esta operação também acaba por revelar uma multiplicidade temporal na imagem pela via da sobrevivência, pois a partir deste momento passamos a ver sobrepostas as figuras de Sônia Silk/Jarda ao longo do filme.

A partir do momento em que esta relação se estabelece em cena, ela altera o sentido de sequências do filme que vieram antes e depois dela, revelando também outras sobreposições possíveis implicadas nas aparições de Jarda e provocadas pela repetição. Retomando a sua cena de apresentação no filme, abre-se um novo flanco:

encontramos outra figura ali duplicada, que é a da própria atriz/cineasta. Nesse sentido, a repetição assume também sua dimensão autorreflexiva por excelência quando utilizada no campo das artes, assim como revela outros os distintos modos de sobrevivência que elas fazem proliferar.

Retomando as palavras de Guimarães e de Oliveira (2021), parece-nos que, acima de tudo, a *mecânica do gesto*, sobre a qual Helena Ignez lança luz com sua performance atualizada de Sônia Silk, não diz respeito apenas a porosidade que a figura dos atores evoca em cena, mas do próprio procedimento que ela efetua enquanto diretora. É a materialização filmica do seu gesto apropriativo, um desdobramento da primeira operação (montagem de tempos) que a partir do uso da citação imprime em seus filmes a sobrevivência das imagens da Belair. Como tentamos demonstrar pelo esquema de espiral na repetição (ver fig. 11), a *apropriação pela repetição* do arquivo somada à repetição da encenação abre uma espécie de tridimensionalidade nessa relação que se estabelece entre os filmes dirigidos por Helena Ignez e os filmes da Belair.

Um segundo exemplo deste mesmo recurso é utilizado em *A Moça do Calendário* (2017). A narrativa do filme gira em torno de Inácio (André Guerreiro Lopes) e de sua fixação pela imagem de uma mulher que estampa o calendário do seu local de trabalho. Sem emprego fixo, ele trabalha como mecânico na Oficina Barato da Pesada enquanto faz alguns bicos como dublê de dançarino. Logo no início do filme, após sermos apresentados ao espaço da Oficina e ao seu dono Celso Patrão (um capitalista primário, segundo a narração de Helena Ignez)<sup>51</sup>, vemos Inácio em frente ao computador. A cena se passa na cozinha, com Inácio em primeiro plano comendo um ovo cozido e Cidinha (Zuzu Leiva), sua esposa, no fundo do quadro passando roupas. Entre uma camisa e outra, Cidinha fala sobre a importância da participação dos homens na luta pela emancipação das mulheres dentro do feminismo. Sem dar ouvidos ao assunto da companheira, a atenção de Inácio está

---

<sup>51</sup> A opção por incluir na narração um comentário social sobre as personagens também dialoga com os filmes do Cinema Marginal. Este é um recurso utilizado sobretudo nos filmes de Rogério Sganzerla, basta lembrar do modo como o protagonista de *Sem Essa, Aranha* é apresentado (o último capitalista do Brasil).

direcionada para a tela do computador, no qual assiste uma cena de *Sem Essa, Aranha* enquanto tece algumas anotações.

Poucas cenas depois, Inácio está nas ruas de São Paulo (ver fig. 16, quadro 1). Ele interrompe o seu trajeto para comprar um par de óculos. Em frente a um espelho, ele veste os óculos de lentes azuis espelhadas e encara seu rosto, agora parcialmente encoberto. No plano seguinte, estamos dentro de um estúdio de gravação bastante amplo onde uma personagem bate claquete no fundo do quadro, anunciando que se trata da cena 39 tomada quatro (ver fig. 16, quadro 2). Fora de quadro, um diretor convoca a ação. O modo como a cena é iluminada, com um foco de luz em Inácio, faz com que o ambiente do estúdio emule mais um palco de teatro do que um estúdio de filmagem. O cenário está organizado de modo a dividir diegeticamente o enquadramento em dois. Do lado direito, uma imagem começa a ser projetada, o que provoca Inácio a entrar em quadro preenchendo o canto esquerdo da tela para repetir as ações de Aranha (Jorge Loredó) na abertura do filme *Sem Essa, Aranha* (ver fig. 16, quadro 3).

A cena é pautada pela ideia da fabricação: um set de filmagens é simulado, as imagens de Aranha são projetadas e Inácio, ao sair de trás dessa projeção (da tela), avança em direção ao palco já contaminado pela encenação de Loredó. Tal qual Nástia e Jarda em *Ralé*, sua caracterização é completa: Inácio veste exatamente o mesmo figurino de Aranha, incluindo a cartola preta com uma penugem vermelha. O elemento do espelho não está presente na cena em que Inácio reencena Aranha, mas no plano imediatamente anterior, onde Inácio cobre o rosto com os óculos escuros assim como Jarda coloca sua máscara.

Figura 16 – Inácio reencena Aranha em um estúdio.



Fonte: *A Moça do Calendário* (2017).

Novamente, se estabelece uma relação clara entre o arquivo de mídia e de cena da Belair dentro da diegese do filme, mas desta vez esta operação acontece em um mesmo plano imprimindo na visualidade da imagem esta relação que é mais de duplicidade do que de sobreposição entre os personagens de Aranha e de Inácio. Esta repetição de elementos visuais vem acompanhada do processo de reencenação de personagens a fim de produzir uma atualização. No entanto, essa sequência irá desencadear uma consequência nova em *A Moça do Calendário*: a internalização do programa gestual de Aranha por Inácio e sua proliferação em outras cenas na narrativa, dissociada do uso de qualquer tipo de arquivo da Belair (seja ele de mídia ou de cena). A esta espécie de *sobrevivência do gesto* que evoca consigo uma sobrevida de personagens, dedicaremos nossa última seção de análise.

### 3.4 O pecado em dobro: Inácio/Aranha e Maya/Ângela Carne-e-Osso

Nossa terceira e última categoria se diferencia das anteriores, a *montagem de tempos e intervalo* e a *apropriação pela repetição*, pelo fato de não incorporar necessariamente nenhum tipo de arquivo da Belair nas cenas analisadas. Em verdade, o que está em jogo é apropriação do programa gestual dos atores da Belair, que são revisitados pelas personagens dos filmes dirigidos por Helena Ignez e retrabalhados em cena. Este procedimento pode ser encontrado de modo bastante explícito em *Ralé* e *A Moça do Calendário*, no qual as personagens de Maya (Simone Spoladore) e Inácio (André Guerreiro Lopes) evocam respectivamente o gestual de Ângela Carne-e-Osso (Helena Ignez), protagonista de *A Mulher de Todos* (1969), e Aranha (Jorge Loredó), de *Sem Essa, Aranha* (1970). Em referência à noção de *fórmula de páthos*, expressão cunhada por Aby Warburg (2010 [1892]) e desenvolvida posteriormente por Didi-Huberman (2002), optamos por chamar este procedimento de *sobrevivência do gesto*.

Para Didi-Huberman (2002), a *fórmula de páthos* warburguiana seria a própria corporificação da sobrevivência a partir da permanência do gesto humano ao longo do tempo, algo como um traçado dinâmico que conecta o Ocidente antigo com o moderno a partir de um mesmo gesto dramático que se repete nas imagens. A partir da proposta do *Atlas Mnemosyne*, de sua obsessão pelo detalhe e da ideia do movimento dentro do quadro, Warburg encontrou na repetição dos gestos humanos a forma primordial pela qual o antigo seria capaz de sobreviver e a cristalização desse gesto na imagem seria justamente aquilo capaz de colocá-la em movimento no tempo. Assim, mais do que uma imagem sobrevivente, Didi-Huberman (2002) afirma ser o *páthos* da imagem que sobrevive. Diante disso, inserimos as imagens dentro de uma história fantasmal, “onde o arquivo é um vestígio de memória encarnada materialmente” (MARCELINO, 2014) e na qual as conexões que criamos entre imagens são capazes de resgatar “o timbre dessas vozes inaudíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 35).

Por certo, o traçado dinâmico que procuramos estabelecer é bem mais modesto do que o proposto por Warburg ou Didi-Huberman, interessa-nos analisar a polaridade dinâmica que se estabelece entre os gestos de personagens dos filmes dirigidos por Helena Ignez e o modo como eles evocam o programa gestual de atores que



compunham a Belair. No caso da relação que se estabelece entre Inácio e Aranha, como vimos na seção anterior, ela parte da inserção de um arquivo em cena, na qual Inácio repete as ações de Aranha. No entanto, estes gestos são incorporados por Inácio e retomados ao longo do filme em situações distintas, o que torna possível estabelecer outros tipos de relações entre esses dois personagens.

Já no caso de Maya (Simone Spoladore) em *Ralé*, o caminho é um pouco mais tortuoso, pois a referência se dá não somente pelas relações possíveis que se estabelecem com Ângela Carne-e-Osso, como ao próprio programa de atuação sedimentado por Helena Ignez no contexto do cinema brasileiro moderno. Para analisá-lo, dedicaremos nossa atenção a um gesto específico das personagens de Helena Ignez e que é retomado por Maya: o direcionamento do olhar para a câmera. Em nossa análise, partiremos primeiro das relações entre Inácio/Aranha para depois complexificá-las na relação de projeção que se estabelece entre Maya e as personagens de Helena Ignez.

Retomemos, portanto, a sequência de *A Moça do Calendário*, na qual Inácio repete em cena as ações de Aranha em um estúdio. Nela, temos em um mesmo plano a exibição diegética de um arquivo de mídia de *Sem Essa, Aranha* (repetição do arquivo), somada à reencenação dos seus gestos e diálogos de Aranha por Inácio (repetição do gesto). A partir do fragmento escolhido por Ignez já podemos identificar dois elementos centrais que compõem a atuação de Aranha no filme. Primeiro, as frases grandiloquentes e aparentemente sem conexão narrativa que o personagem declama ao longo do filme, a exemplo de “tem seis mil anos, tem seis mil anos pesando em cima de mim” ou “é preciso bombardear atenção, já fiz tudo que um branco podia fazer”.

Essas mesmas frases, no entanto, são intercaladas com enunciados de outra natureza, como “garotas, atente para o balançar dos meus quadris”. Esta última não pertence somente a Aranha, mas também ao personagem criado por Jorge Loredó ao longo dos anos 1960: o Zé Bonitinho, popular pela sua participação no programa *Noites Cariocas*. Com Zé Bonitinho, Loredó popularizou uma série de bordões, a exemplo de “garotas do meu Brasil varonil: vou dar a vocês um tostão da minha voz” ou “mulheres, atente para o tilintar das minhas sobancelhas”. Seu figurino era extravagante, com objetos gigantes que compunham suas ações, como óculos e

pentas (FRAGATA, 2009). Todos estes elementos são incorporados ao personagem de Aranha, que por vezes recorre a eles em cena.

Para Rubens Machado Jr. (2007), Jorge Loredó consolidou um programa gestual de Zé Bonitinho a partir de gestos característicos que compunham o universo do personagem, como o ato de escovar as sobrancelhas e alinhá-las com seus dedos indicadores. Desse modo, a figura de Zé Bonitinho torna-se também uma espécie de corpo citacional, no qual o programa de atuação implementado por ele é referenciado por outras atrizes/atores. Ou, ainda, por ele mesmo, como é o caso da presença de Aranha. A encenação de Inácio evoca, portanto, não só Aranha, mas o próprio gestual de Zé Bonitinho. No decorrer da narrativa, é visível a internalização dos gestos de Aranha/Zé Bonitinho pela figura de Inácio e não é difícil que o espectador os reconheça quando reinterpretados. Em *A Moça do Calendário*, uma sequência em específico nos chama atenção pela similaridade que guarda não só com a interpretação de Aranha/Zé Bonitinho, mas pela própria dinâmica que este estabelece em cena.<sup>52</sup>

Perto dos minutos finais do filme, Inácio está em um local que aparenta ser uma boate. Ele veste um lenço vermelho, sua blusa é luminosa, assemelhando-se ao globo de disco que compõe o cenário. Nessa sequência, é como se víssemos o próprio Aranha do século XXI: Inácio incorpora todo o gestual de Aranha/Zé Bonitinho para entoar um discurso acerca dos problemas neuronais dos sujeitos ocasionados pela sociedade do desempenho, que transforma o indivíduo em empresário de si mesmo a partir da lógica da positividade. Tais frases são citações diretas de *Sociedade do Cansaço* (2010), livro do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, que Inácio declama em cena. Acompanhando Inácio, está uma guitarrista que sublinha a performance de Inácio através da música.

---

<sup>52</sup> Acesse a comparação em vídeo das duas sequências em: <https://vimeo.com/743247099>

Figura 17 – Inácio incorpora o programa gestual de Aranha em sequência musical.



Fonte: *A Moça do Calendário* (2017).

A sequência começa com Inácio afirmando que cada época tem suas enfermidades fundamentais. Ele dirige seu olhar para a câmera, ergue o dedo indicador em riste e passa em frente ao rosto. Estala os dedos com rapidez. Seus movimentos em cena são ao mesmo tempo dinâmicos e precisos, por vezes expansivos. No entanto, não há fluidez em seus gestos e eles são marcadamente artificiais, como se quisessem expor a própria mecânica interna dos músculos a cada movimento. A semelhança com a interpretação de Aranha/Bonitinho se dá a partir da citação de um gestual característico: o estalar de dedos, a mão que percorre o cabelo a fim de alinhá-lo, o olhar exasperado que se dirige à câmera.

A partir deste gestual, Inácio (André Guerreiro Lopes) também cria seu próprio arcabouço e o movimento das suas mãos irá incorporar outros trejeitos especialmente relacionados a sua fala. Quando declama sua crítica à sociedade neuronal, seus dedos com frequência apontam para a cabeça, por vezes rodopiam no ar como quem afirma estar louco. Em seguida, seu corpo está todo imóvel e só a pupila de seu par de olhos se movimenta lentamente para a direita, para em seguida se separarem uma para cada extremidade dos olhos. A incorporação do gestual de Inácio por Aranha talvez seja o que mais se aproxime do procedimento de apropriação modernista, onde alimenta-se do outro e assim passa a partilhar desta gestualidade.

O aspecto construído de sua performance em cena é acentuado, ainda, pela trilha sonora composta diegeticamente. É como se cada nota da guitarra estivesse à serviço não só de compor uma música em si, mas de potencializar a polifonia gestual que Inácio desenvolve em cena. Diferentemente de outros momentos de *A Moça do Calendário*, não fica claro qual seria o contexto dessa sequência. Não há elementos visuais que explicitem uma dimensão de metalinguagem, a fim de indicar que se trata

dos bastidores de um set de filmagem ou peça de teatro. Curioso, ainda, é a inserção de uma sequência tão longa (ela dura pouco mais de três minutos) e sem uma função narrativa evidente pouco antes dos dez minutos finais do filme. O modo como a sequência é organizada parece muito mais ensejar uma pausa, a interrupção no fluxo narrativo para que o espectador possa contemplar o processo de devoração que Inácio conduz de Aranha em cena.

Isto exposto, essa sequência parece dialogar com o terceiro plano-sequência de *Sem Essa Aranha*, que também se passa em uma casa de festas. Nele, estabelece-se uma dinâmica que irá percorrer todo o filme da Belair quando Aranha estiver em cena: há uma apresentação musical diegética na qual Helena Ignez participa de alguma forma (seja interagindo com os músicos, seja dançando) e Aranha permanece alheio. Em verdade, alheio não parece ser bem a palavra, pois o personagem tentará na verdade interromper o fluxo da música ao enumerar suas frases sem nexos. A sequência de *Sem Essa Aranha* é bem mais longa do que a de *A Moça do Calendário*, com mais de dez minutos. No entanto, interessa-nos analisar apenas participação de Aranha em sua metade inicial.

A cena começa com uma cantora que se apresenta na contraluz, a câmera está sempre em movimento, a circundando e abrindo cada vez mais o enquadramento a fim de revelar o espaço (ver fig. 18). Nessa revelação, vemos que a cena se passa em uma espécie de teatro pequeno. Ao redor da cantora, há mesas com toalhas vermelhas nas quais estão sentados diversos clientes (em sua maioria homens). Em seguida, à direita de quadro aparecem Helena Ignez e Maria Gladys dançando juntas. A presença delas é como uma perturbação na imagem: suas roupas, seus movimentos lânguidos e sem expressão parecem deslocados de todo aquele espaço. Em seguida, a cena se transforma e assume um caráter similar as apresentações de Teatro de Revistas, com bailarinas no estilo vedetes que vestem apenas algumas poucas plumas e lantejoulas, expondo seu corpo quase nu.

Figura 18 – Sequência musical de *Sem Essa, Aranha*.



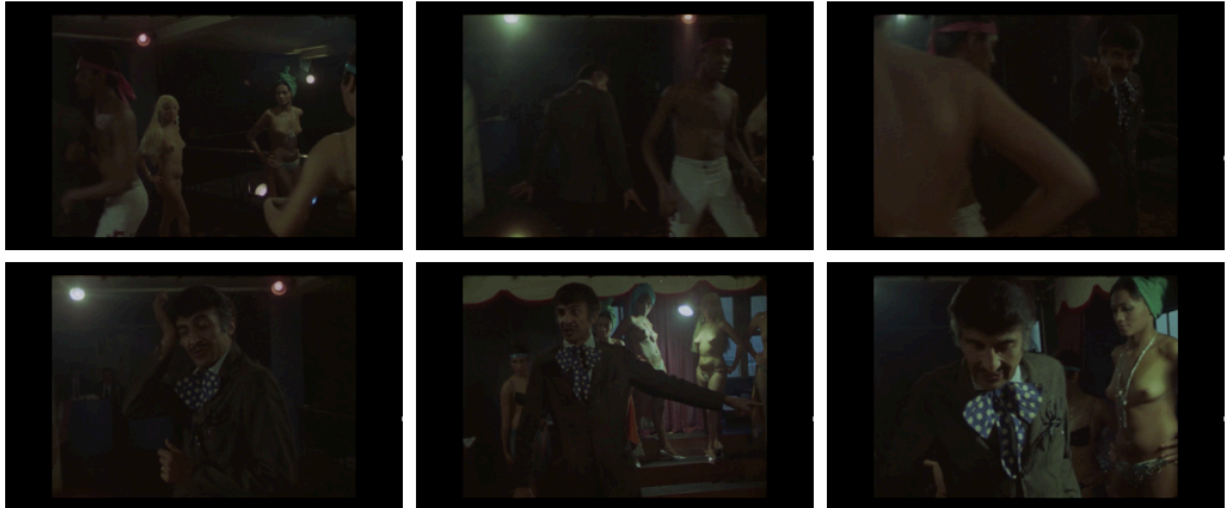
Fonte: *Sem Essa, Aranha* (1970).

É nesse momento de maior intensidade, com mais pessoas em quadro que Aranha irrompe na cena para interrompê-la, clamando por atenção e por um “stop” (ver fig. 19, quadros 1, 2 e 3). Ele assume a centralidade do palco e é como se víssemos Zé Bonitinho em cena, seu pentear no cabelo, os bordões galanteadores que dirige às mulheres na máxima “é chato ser bonito”. A câmera o circunda, ele fecha os olhos e escorrega lentamente a palma da mão sob o rosto escovado ao mesmo tempo sobancelhas e cabelo (ver fig. 19, quadro 4). Até que sua expressão assume contornos mais sombrios, sua postura em cena passa a ser autoritária e impositiva, com o peito erguido e braços abertos em riste. Nesse momento, sem dúvidas, é Aranha quem fala e novamente avisa que existem seis mil anos pesando sobre ele, clamando por atenção e para que escutem o que ele tem para dizer.

Aranha anuncia que uma nova era está a aurorajar, seu corpo assume uma postura cada vez mais rígida em cena, contrastando com a malemolência das vedetes que observam o seu discurso e ocupam o fundo do quadro. Assim, se em *A Moça do Calendário*, as ações de Inácio e sua parceira de cena são complementares, desenrolando-se com certa harmonia, em *Sem Essa, Aranha* a relação que a personagem central possui com o seu entorno é sempre de tensão. O jogo de atuação que se estabelece com Aranha é muito mais entre ele e a câmera, enquanto as demais

personagens que ocupam o quadro servem muito mais como elementos que potencializam a estranheza das suas ações pela sua presença apática em quadro. Em comum, no entanto, tanto Inácio quanto Aranha parecem transformar estas sequências musicais em oportunidades para entoar as enfermidades de sua época.

Figura 19 – Aranha/Zé Bonitinho irrompem em cena.



Fonte: Sem Essa, Aranha (1970).

Se no caso da análise de cenas de *Sem Essa*, *Aranha* e *Ralé* o que sustenta nossa comparação é a incorporação de um programa gestual, que inclui a apropriação de diversas ações e de todo um modo de vocalizar os diálogos em cena de Aranha por Inácio, o caso de *Maya* em *Ralé* é bem mais sutil. Trata-se de apenas um gesto analisado em profundidade, mas que evoca por si só a presença das personagens de Helena Ignez: o recurso de encenação para a câmera, que abarca nele o gesto de direcionar o olhar para o espectador ao mesmo tempo em que revela o aparato de fabricação da imagem.

Na seção anterior, discutimos a relação que se estabelece entre Sônia Silk e Jarda e afirmamos que não se trata ali de uma relação de projeção de uma personagem na outra, mas na criação de um duplo a partir do procedimento da *apropriação pela repetição*. No entanto, existe sim uma relação de projeção que se produz na sequência do retorno de Sônia Silk, mas ela está pautada na relação que se estabelece entre as Silk e a personagem de Maya (Simone Spoladore). Relação esta que se estabelece tanto na sala de cinema, pela presença diegética do projetor

em cena que atravessa a figura de Maya antes de revelar a imagem de Sônia Silk na tela, quando pelo plano seguinte, no qual vemos não apenas duas versões de Sônia Silk, mas três. Há o cartaz de *Copacabana Mon Amour* exposto, a performance de Jarda/Helena Ignez de uma nova Sônia Silk e, por fim, a versão fabricada por Bonaparte (diretor do filme dentro do filme) que encontra em Maya a sua atualização final.

Figura 20 – Maya, Jarda e as múltiplas versões de Sônia Silk.



Fonte: Ralé (2015).

Ao longo do filme, se estabelecem relações de projeção entre Maya e outras personagens interpretadas por Helena Ignez. A começar pelo próprio título do filme no qual Maya participa na trama e que recebe não por acaso o nome de *A Exibicionista*. Esta é uma referência ao filme perdido de Rogério, Sganzerla *Carnaval na Lama* ou *Betty Bomba a Exibicionista* – título este que diz respeito ao nome da personagem de Helena Ignez. Não à toa, Bonaparte (o diretor mirim de *A Exibicionista* em *Ralé*) anuncia em dado momento que a equipe não está a fazer um novo filme, mas a continuar um – afirmação que tanto poderia ser interpretada à luz da interrupção forçada do processo de produção da Belair pela Ditadura Militar ou do próprio desejo de resgatar o filme perdido (*Carnaval na Lama*)<sup>53</sup>.

Portanto, para além de Sônia Silk, a verdade é que Maya parece estabelecer uma relação distinta da de duplicação no universo ficcional (tal qual acontece com Jarda), isso porque o que ela incorpora é o sistema de atuação sedimentado por

<sup>53</sup> Para reforçar essa relação, basta retomar um trecho de *A Miss e o Dinossauro* analisado anteriormente, na qual Rogério Sganzerla afirma que para descobrir a essência do processo criativo devemos observar as crianças. Assim, Helena Ignez parece resgatar essa ideia ao transformar o próprio Sganzerla em um diretor mirim na nova versão de *A Exibicionista*.

Helena Ignez. Sua presença em cena, parece evocar a própria persona de Ignez nos tempos da Belair. Prova disso é que se torna possível traçar relações de projeção entre Maya e personagens que sequer são referenciadas no filme, como é o caso de Ângela Carne-e-Osso, personagem de Ignez em *A Mulher de Todos* (1969).<sup>54</sup> Esse procedimento acontece especialmente quando Maya recorre a um recurso de encenação bastante utilizado por Helena Ignez em seu programa de atuação, o de encenação para a câmera. Em especial porque amalgamado a ele, há o uso de um plano frontal que estabelece um jogo de sedução entre atriz-câmera-espectador através do direcionamento do seu olhar. A cena de apresentação de Maya, logo no início de *Ralé*, evoca o plano no qual Ângela Carne-e-Osso convida o espectador para ir para a Ilha dos Prazeres.

Em *A Mulher de Todos*, Ângela Carne-e-Osso (Helena Ignez) é uma espécie de vampira sexual, cuja pulsão é devorar os homens que cruzam com ela ao longo do filme. Sua verve anárquica faz com que não só seja possuída, mas possua esses sujeitos. Mais do que isso: ela os agride, morde, chuta, queima. Assim, produz uma figura que provoca na mesma medida atração e repulsa, fascinação e horror. O poder de dominação que exerce sobre os homens a partir dessa polarização não se restringe apenas ao universo diegético do filme. Isso porque frequentemente essas sequências carregam consigo o ato de olhar para a câmera, não apenas a revelando, como também direcionando os desejos da personagem para aqueles que assistem o filme. Para nós, o importante é analisar o momento de sedução fluída que se estabelece nessa relação, mais do que discorrer sobre o modo como este recurso de encenação para a câmera é empregado enquanto estratégia de agressão. Por isso, vamos nos deter a uma cena em específico, onde Ângela dá carona em seu carro para um desconhecido que encontra na estrada a caminho da Ilha dos Prazeres.

Dentro do veículo, a conversa entre o casal consiste em apenas dois planos com enquadramentos fixos, um registrando o rosto de cada uma das personagens (ver fig. 21). A câmera está posicionada de modo frontal, mas o homem no banco do carona desvia da frontalidade imposta pelo enquadramento ao sentar-se de lado no banco do carro (ver fig. 21, quadros 1 e 3). Ele dirige o seu olhar para Ângela, à direita do quadro. No início da cena, o olhar de Ângela também está voltado para o banco do

---

<sup>54</sup> Acesse a comparação em vídeo das duas sequências em: <https://vimeo.com/743245427>



carona a fim de corresponder seu olhar, embora seu corpo ainda esteja posicionado de frente para a câmera (ver fig. 21, quadro 2). Em dado momento, há um diálogo que provoca uma mudança no registro: ao perguntar se o homem já praticou nudismo, Ângela direciona o seu olhar para a câmera. Encarando o espectador com ar debochado, ela afirma que nudismo faz bem para pele e para os músculos. A partir daí, seu olhar irá oscilar entre esses dois polos de atração: o personagem ao seu lado e a câmera/o espectador. Em seguida, um convite: com o olhar fixo para a câmera, Ângela pergunta se nós já fomos à ilha dos prazeres ou se gostaríamos de ir com ela para esse espaço onde os prazeres são extremos. Há aqui um bom exemplo da postura debochada que Fernão Ramos (1987) identifica nos filmes do Cinema Marginal e que é direcionado ao espectador, a fim de desestabilizar e constranger especialmente o sujeito burguês de classe média de verve moralista.

Figura 21 – Ângela Carne-e-Osso conduz o jogo de sedução entre câmera, personagem e espectador.



Fonte: A Mulher de Todos (1969).

Sob o nosso ponto de vista, mais do que desestabilizar ou constranger, este tipo de encenação para a câmera feita por Helena Ignez produz um jogo de sedução entre a personagem, a câmera e o espectador, que demonstra uma consciência da atriz sob o poder de fascinação que sua imagem exerce em cena. Como já referido anteriormente, este é um gesto que está presente desde *A Grande Feira* (1961), em

uma sequência na qual Ely (Helena Ignez) se encara longamente no espelho<sup>55</sup>. Mesmo que o recurso de encenação para a câmera assuma funções dramáticas distintas (a de confissão de um segredo íntimo entre personagem e espectador, como é o caso de *A Grande Feira*, ou a de vetor das estratégias de agressão, como na *Belair*), parece-nos que o seu uso está mais relacionado a uma postura autoconsciente que Helena Ignez assume em cena. O olhar para a câmera não apenas dá corpo à proposta de Didi-Huberman (1990) para quem a imagem sempre nos devolve seu olhar quando observada, mas revela que Ignez está ciente da figura que constrói para si enquanto atriz. Esse mesmo procedimento é replicado pelas atrizes que Helena Ignez dirige em cena, que não tem receio de embarcar no jogo de sedução fluída que se estabelece entre atriz-câmera-espectador nesses momentos.

Vejamos, por exemplo, o momento em que Maya (Simone Spoladore) utiliza o mesmo recurso em sua primeira aparição em *Ralé*. A cena de apresentação de Maya evoca o plano no qual Ângela Carne-e-Osso convida o espectador para ir à ilha dos prazeres. Tal relação se estabelece tanto pela construção da *mise en scène*, pela interpretação sensual da atriz que dirige seu olhar para a câmera ao longo de toda a sequência, como pelos diálogos nos quais Maya revela já ter realizado todos os seus fetiches em um motorhome, onde também se estabelece um jogo de sedução entre atriz-câmera-espectador.

Em um plano geral em meio à vegetação abundante, um motorhome aproximar-se até estacionar no gramado. A chegada do automóvel é acompanhada de uma narração, na qual Maya nos conta como conheceu o Barão e que foi através dele que aprendeu que compartilhando gera abundância. Esta última frase é dita já de dentro do motorhome, onde Maya dirige o seu olhar para a câmera. Em um plano aberto da personagem na direção, vemos o interior do veículo e quase todo o seu corpo sentado no banco. Ela veste apenas sutiã e meia-calça, mas seus cabelos oxigenados cobrem parte do seu rosto e corpo. Ela afirma que a abundância é o estado natural da natureza, mas que só acontece quando somos capazes de seguir os nossos próprios sonhos, caindo na risada logo em seguida. Ela olha para os lados, para depois voltar o olhar para a câmera e piscar. Maya então levanta e a câmera acompanha o seu movimento, revelando que atrás dela está um rapaz. Ele segura um espelho, que é

---

<sup>55</sup> Ver seção 1.2.

para onde Maya irá direcionar agora sua postura exibicionista em cena. Assim, estabelece-se novamente um jogo de sedução pautado pela postura erótica da atriz, mesmo que seus diálogos não sejam tão explícitos quanto o convite feito por Ângela Carne-e-Osso.

Figura 22 – Maya evoca o programa de atuação de Helena Ignez em cena.



Fonte: Ralé (2015).

Esta situação se altera logo em seguida, a partir de um plano no qual Maya está do lado de fora do motorhome. Ela então revela o motivo de sua risada: o sonho que perseguiu foi o de realizar todos os seus fetiches dentro do veículo. Novamente, o mesmo tipo de jogo se estabelece, a partir de uma encenação para a câmera que denota a autoconsciência fílmica da atriz sobre o jogo de sedução criado não só em termos diegéticos, mas com o próprio olhar do espectador. Ao assumir essa postura exibicionista em cena, a Maya/Simone Spoladore convoca para si o papel ativo diante da ação de ser olhada, explicitando a consciência fílmica que tem da sua imagem quando mulher filmada. Assim, é como se a cada olhar de Maya em direção à câmera carregasse consigo a postura libertária que Helena Ignez sempre assumiu em cena.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

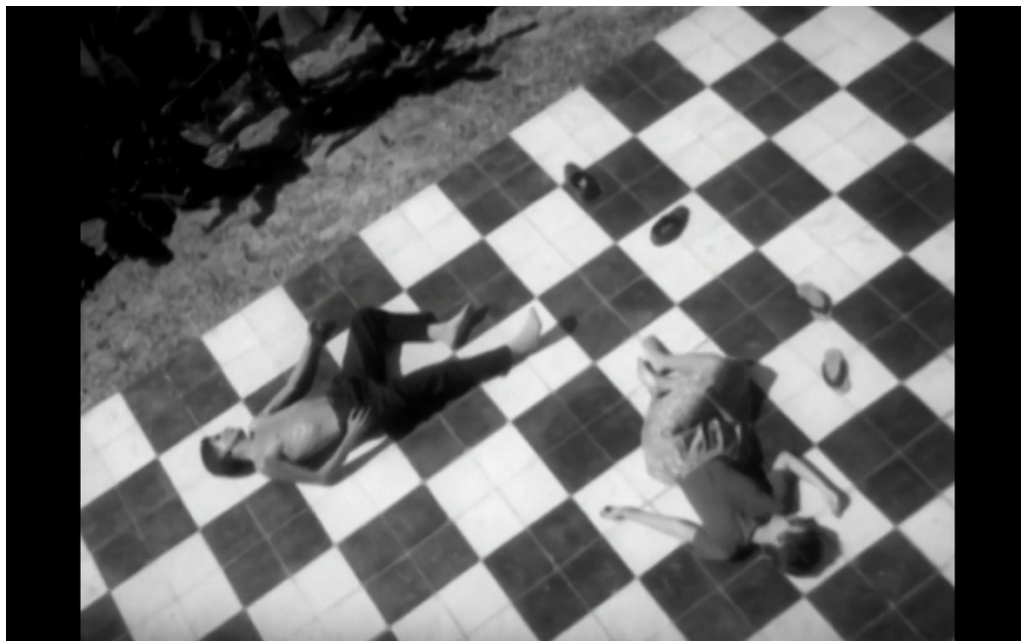
Em *Jogo da Amarelinha*, Júlio Cortázar propõe uma experiência de leitura arriscada. Trata-se de uma mesma história que pode ser lida de duas maneiras: ou segue-se a leitura linear dos capítulos, podendo encerrar a experiência no capítulo 56 ou inicia-se a leitura pelo capítulo 73, seguindo depois a ordem indicada pelo autor que navega de modo anárquico pelos fragmentos do livro – opção esta última que agrega consigo outros 99 capítulos que Cortázar diz ser prescindíveis para compreensão da trama. No que chama de Tabuleiro de Direção, nota de abertura anexada ao livro, Cortázar afirma que *Jogo da Amarelinha* não é um livro, mas muitos.

Isso porque ao propor um jogo no qual as leitoras precisam navegar de modo não-linear entre fragmentos que ocupam diferentes posições no livro, Cortázar nos lembra que entre um capítulo e outro não há um espaço vazio e homogêneo, mas um intervalo que abre espaço para o jogo de cocriação entre a obra, quem a produziu e quem a lê. As possibilidades que se desdobram nessa interação são produzidas não só pela relação entre capítulos (o que vem antes e o que está porvir), mas também pela natureza do intervalo em si, cuja função é criar um espaço no qual é possível absorver o que foi dito e a partir daí projetar a imaginação sobre o que virá – ou até sobre o que autor escolhe esconder. É o intervalo, a própria ação de interromper o fluxo do texto para em seguida retornar de um ponto distinto que produz esse momento de cocriação. Nesse espaço, a liberdade de criação de quem folheia a página equivale-se a de quem a escreveu.

Com efeito, a proposta de Cortázar, na qual existem múltiplos livros possíveis dentro de uma mesma obra, emana do processo de criação desse espaço compartilhado, mas não só. No caso de *Jogo da Amarelinha*, a liberdade de estrutura que o autor propõe para a narrativa em si faz proliferar também suas possibilidades de significação. Dito de outro modo, o significado de um capítulo não é algo estanque, é algo que se constrói a partir dessas múltiplas relações geradas durante a experiência da leitura. Mais do que isso: mesmo que os capítulos estejam localizados em posições fixas no livro após a sua publicação, Cortázar nos lembra que é sempre possível subvertê-las, transgredir a ordem natural das coisas para produzir novas relações de sentido. Como em um jogo de tabuleiro, são muitos os movimentos possíveis de

serem feitos durante a experiência de fruição de uma obra e a ação de deslocar-se no tablado sempre fará emergir nesse gesto os espaços de intervalo.

Figura 23 – O tabuleiro de Helena Ignez.



Fonte: Pátio (1959).

Em seu primeiro trabalho como atriz, Helena Ignez também participa de um jogo de tabuleiro. Deitada no chão quadriculado, ela se move na ânsia de superar as lacunas impostas entre ela e o seu parceiro de cena. Em *Pátio*, há uma força estranha que impõe aos corpos, numa mesma intensidade, atração e repulsa. Para superar essa polarização é preciso antes experimentar o intervalo para em seguida descobrir novos modos de se deslocar no espaço-tempo. Em seu trabalho como diretora, é Helena Ignez quem movimenta as peças do jogo. No tabuleiro *da* direção (e não *de*, como proposto por Cortázar) ela resgata imagens, personagens e temáticas dos filmes da Belair para (des)montá-las no tempo.

Os filmes dirigidos por Helena Ignez habitam a *constelação moderna do cinema brasileiro*, pois carregam consigo o ideário estético e político cristalizados pelos filmes do Cinema Novo e Cinema Marginal. No entanto, não se trata de uma obra passadista ou nostálgica. Pelo contrário, a principal herança que Ignez carrega consigo é a capacidade desses cineastas refletirem sobre as questões do seu tempo através do cinema. Esse processo não se restringe apenas a um conjunto de temas de cunho

político-social, mas principalmente ao uso da invenção formal, da pesquisa de linguagem e de um estilo original que é capaz de expressar a visão de mundo desses cineastas.

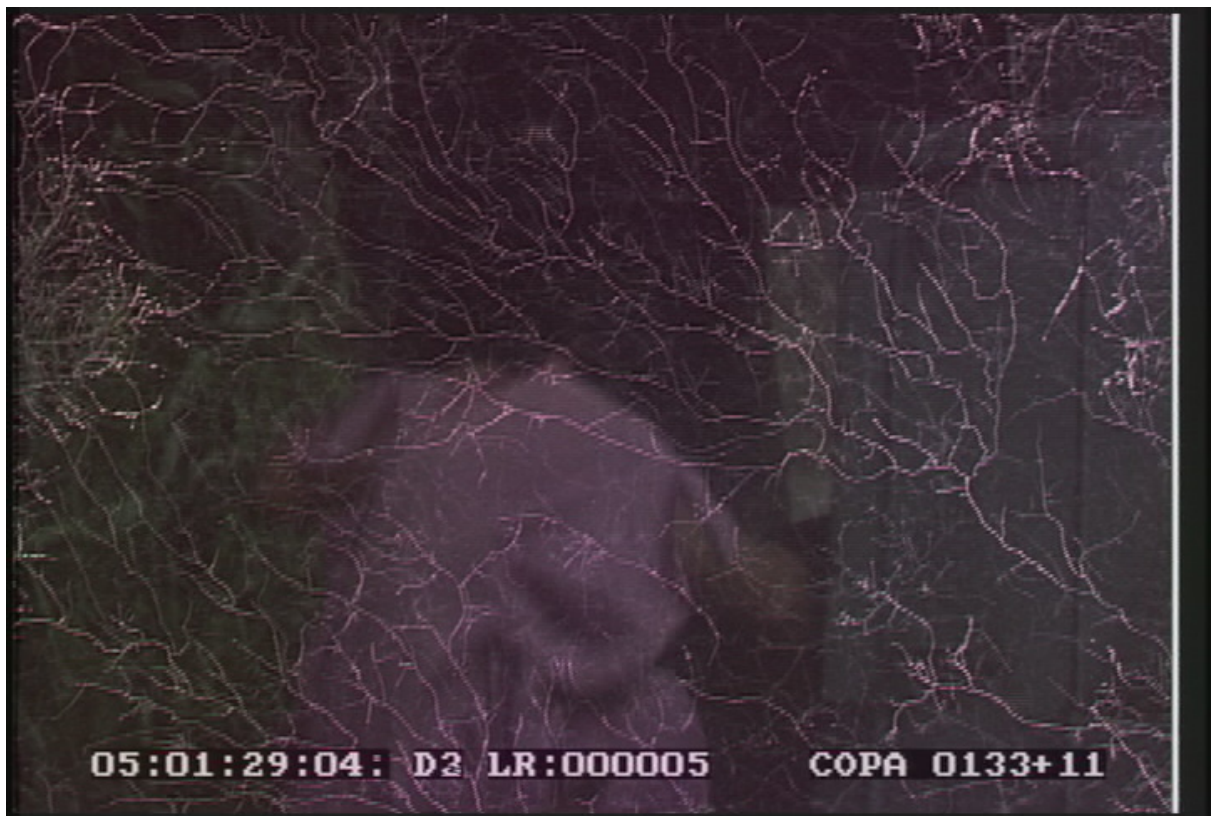
A invenção de Helena Ignez parte de seu gesto apropriativo, recurso estético que propõe resgatar imagens da Belair a fim de recolocá-las em movimento. Este procedimento dialoga tanto com a proposta de apropriação empreendida pelo cinema brasileiro moderno ao fazer uso da citação, da paródia e da reciclagem de materiais, quanto da apropriação modernista oswaldiana, que tem por objetivo assimilar de forma crítica o legado cultural do outro a partir de estratégias de deglutição. No caso de Helena Ignez, o arcabouço intertextual que é mobilizado não é o do outro ameaçador, mas sim o da trajetória que ela própria construiu. Nesse sentido, o gesto de retomar às imagens do passado implica em uma discussão metarreflexiva sobre o seu trabalho na Belair Filmes.

Essa discussão permeia o procedimento de *montagem de tempos e intervalo*, que irá se apropriar de arquivos de mídia da Belair para lhes conceder novos sentidos ao incorporá-los na tessitura fílmica junto as imagens contemporâneas, como demonstrado nas sequências de *Ralé* e *Luz nas Trevas: a volta do Bandido da Luz Vermelha*, além de perpassar os distintos modos como Ignez faz as personagens da Belair serem atualizadas no tempo. Em um primeiro momento, esta atualização é resultado da *apropriação pela repetição*, que concede nova vida às personagens de Aranha (*Sem Essa, Aranha*) e Sônia Silk (*Copacabana Mon Amour*) nas figuras de Inácio (*A Moça do Calendário*) e Jarda (*Ralé*). Em seguida, a noção de sobrevivência dá a ver como um gesto sutil pode invocar toda a trajetória de uma atriz, como no olhar que Maya (*Ralé*) dirige para a câmera.

Para pesquisas futuras, ainda poderiam ser estudadas a relação que os filmes de Helena Ignez estabelecem com as obras teatrais, a exemplo da adaptação de *Ralé* e *Canção de Baal* (2008), ampliando o modo como a intertextualidade foi trabalhada nesta dissertação. Outra possibilidade seria aprofundar o uso das imagens do arquivo de imagens da Belair a partir da questão do uso estrutural da música, procedimento formal que está presente em outros momentos da sua cinematografia como nas numerosas sequências musicais de Barão (Ney Matogrosso) em *Ralé*. Por fim, seria possível ainda pensar como esse gesto apropriativo se desdobra na produção de Júlio

Bressane, pois o cineasta também mobiliza imagens de arquivo da Belair em seus filmes. De modo similar ao que faz Ignez, o retorno de Bressane ao passado da Belair também abarca o uso de imagens de arquivo e a proposta de reencenação de sequências emblemáticas da Belair – a exemplo da baba de sangue de Helena Ignez em *A Família do Barulho*, que tem tanto o seu arquivo de mídia incorporado em *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971) como é reencenada por Marjore Estiano em *Garoto* (2015), filme contemporâneo de Bressane.

No entanto, o que parece ser mais interessante como resultado da análise do gesto apropriativo de Helena Ignez é o que escapa do seu domínio como diretora. É o que o seu gesto faz emergir, mas que já estava lá, latente nas imagens e a apropriação de Ignez só fará despertar. São as polaridades dialéticas em disputa no interior das imagens, seu intrincado jogo de sobrevivências. De aparição e desaparecimento. Algo da ordem do inalcançável, que se produz no limiar do visível e somente passível de ser vislumbrado quando as imagens são postas em suspensão, revelando a incessante tensão entre passado, presente e futuro escondidas no seu interior.



05:01:29:04: D2 LR:000005

COPA 0133+11



## REFERÊNCIAS<sup>56</sup>

AJZENBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922. **Revista de Cultura e Extensão USP**, [s. l.], v. 7, n. 0, p. 25, 2012.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos. Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [s. l.], v. 43, n. 46, p. 29–46, 2016.

AUMONT, Jacques. **Moderne?** Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts. Paris: Cahiers du cinéma, 2007. (La collection 21e siècle).

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **L'Analyse des films**. 3.<sup>a</sup>ed. [S. l.]: Armand Colin, 2004. (trad. pt. de Marcelo Felix, A Análise do Filme, Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013).

BALALLAI, Anna Karinne Martins. **O ATOR EM ATO: A dialética ator/personagem em Copacabana mon amour**. 2016. 122 f. Dissertação (mestrado) - Instituto de Humanidade, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=2106519](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2106519). Acesso em: 18 nov. 2020.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Paris: Editions Cahiers du Cinéma, 1998. (trad. pt. de André Telles. Orson Welles: precedido de Welles e Bazin, de François Truffaut, e seguido por Conversas com Orson Welles, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006).

BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Les Éditions du Cerf, 1985. (trad. pt. de Eloisa Araújo Ribeiro. O que é o cinema? São Paulo: Cosac Naify, 2014).

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Notes sur les Tableaux parisiens de Baudelaire. Die Wiederkehr des Flaneurs. *Em: GESAMMELTE SCHRIFTEN [OBRAS COMPLETAS]. UNTER MITWIRKUNG VON THEODOR W. ADORNO UND GERSHOM SCHOLEM, HERAUSGEGEBEN VON ROLF TIEDEMANN UND HERMANN SCHWEPPENHÄUSER [COM A COLABORAÇÃO DE THEODOR W. ADORNO E GERSHOM SCHOLEM, EDIÇÃO DE ROLF TIEDEMANN E HERMANN SCHWEPPENHÄUSER]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972. v. I e III. (trad. pt-br. de João Barrento, Baudelaire e a modernidade: Walter Benjamin, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015).

BENJAMIN, Walter. **Das Passagen-Werk**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag,

---

<sup>56</sup> A fim de preservar o ano original das publicações utilizadas, as referências deste trabalho seguem o padrão de indicar primeiro os dados da edição original dos textos para em seguida detalhar os dados referentes à tradução em português entre parênteses, conforme sugestão de Umberto Eco em *Como fazer uma tese*.

1982. (trad. pt-br. de Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Passagens, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018).

BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BESSA, Karla Adriana. Ralé (2015) ou o Poder dos Afetos: um cinema de Provocações. **Imagofagia - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA)**, [s. l.], v. 13, p. 1–13, 2016.

BORDWELL, David. **On the history of film style**. Massachusetts: Harvard University Press, 1997. (trad. pt-br. de Luís Carlos Borges, Sobre a história do estilo cinematográfico, Campinas: Editora Unicamp, 2013).

BRENEZ, Nicole. **O método arqueológico**. [S. l.: s. n.], 5 nov. 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/metodo-arqueologico/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: arte e imagem, raça e identidade no Brasil (1890-1945). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema na Bahia, memórias da cidade de Salvador. **Tabuleiro de Letras**, [s. l.], v. 3, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/132>. Acesso em: 14 jun. 2022.

CASARES, Adolfo Bioy. **La invención de Morel**. [S. l.: s. n.], 1940. (trad. pt-br. de Samuel Titan Jr., A invenção de Morel, 3ª edição, São Paulo: Cosac Naify, 2006).

CAVALCANTI SIMIONI, Ana Paula. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective**, [s. l.], n. 2, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>. Acesso em: 16 maio 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. Le miroir a deux faces. *Em*: COMOLLI, Jean-Louis; RANCIÈRE, Jacques. **Arrêt sur Histoire**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. (trad. pt-br. de Hugo Mader, O Espelho de duas faces. In: YOEL, Gerardo. Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia, São Paulo: Cosac Naify, 2015).

DA SILVA NETO, Antonio Leão. **Super-8 no Brasil**: um sonho de cinema. São Paulo: Ed. do Autor, 2017.

DE ALMEIDA RAMOS, Maria Guiomar Pessoa. **Um cinema brasileiro antropofágico?: 1970-1974**. 2002. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001254847>. Acesso em: 19 jun. 2022.

DE ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. *Em*: SCHWARTZ, Jorge; ANDRADE, Gênese (org.). **Manifesto Antropófago e outros textos**. [S. l.: s. n.], 1928.

DE BAECQUE, Antoine. **L’histoire-caméra**. Paris: Gallimard, 2008.

DE CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. **Revista Colóquio/Letras**, [s. l.], 1981.

DE OLIVEIRA, Sandro. A utopia matriarcal (re)encenada no tríptico brechtiano de Helena Ignez. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [s. l.], v. 49, n. 57, p. 309–329, 2022.

DE OLIVEIRA, Sandro. **Helena Ignez: atuação experimental na Belair Filmes**. 2019. 405 f. Tese (doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/339786>. Acesso em: 18 nov. 2020.

DELEUZE, Gilles. **Différence et Répétition**. 12<sup>o</sup> ed. Paris: PUF/Humensis, 2011. (trad. pt-br. de Luiz Orlandi e Roberto Machado, Diferença e repetição, Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. (trad. pt-br. de Vera Casa Nova, Márcia Arbex, Diante da Tempo: história da arte e anacronismo das imagens, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l’image**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. (trad. pt-br. de Paulo Neves, Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte, São Paulo: Editora 34, 2013).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L’image survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. (trad. pt-br. de Vera Ribeiro, A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Survivance des lucioles**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. (trad. pt-br. de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Sobrevivência dos vaga-lumes, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011).

ELDUQUE, Albert. Dois movimentos como primeira aproximação aos filmes da Belair. *Em*: DE OLIVEIRA, Ana Balona; MAIA, Catarina; OLIVEIRA, Madalena (ed.). **Atas do VI Encontro Anual da AIM**. Lisboa: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, 2016. p. 165–175. *E-book*. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/Atas-VIEncontroAnualAIM.pdf>.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Film theory: an introduction through the senses**. New York and London: Routledge, 2010. (trad. pt-br. de Mônica Saddy Martins, ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos. Campinas, SP: Papirus Editora, 2018.).

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

FISCHER, Luís Augusto. O Modernismo paulista não é a totalidade. O Modernismo paulista não inventou o moderno no Brasil. **Ciência e Cultura**, [s. l.], v. 74, n. 2, p. 1–6, 2022.

FOSTER, Lila. O gesto amador no cinema de Julio Bressane. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [s. l.], v. 47, n. 54, p. 311–333, 2020.

FRAGATA, Cláudio. **Jorge Loredo: o perigote do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. (Coleção Aplauso).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar esquecer escrever**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARCIA, Estevão. **Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina**. 2018. Tese (doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-11092018-095334/pt-br.php>.

GIANORDOLI-NASCIMENTO, Ingrid Faria; MENDES, Bárbara Gonçalves; NAIFF, Denis Giovanni Monteiro. “Salve a seleção”: ditadura militar e intervenções políticas no país do futebol / “Save the Brazilian Team”: Military regimen and political intervention in “soccer country”. **Psicologia e Saber Social**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 143–153, 2014.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro. **Revista FAMECOS**, [s. l.], v. 21, n. 1, p. 287–307, 2014.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Helena Ignez: ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução. *Em*: ANAIS DO VII CONGRESSO DA ABRACE - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. TEMPOS DE MEMÓRIA: VESTÍGIOS, RESSONÂNCIAS E MUTAÇÕES. Porto Alegre: [s. n.], 2012. p. 5. *E-book*. Disponível em: <https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewFile/2219/2319>. Acesso em: 15 nov. 2019.

GUIMARÃES, Pedro; DE OLIVEIRA, Sandro. **Helena Ignez: Actrice Expérimentale**. Strasbourg: Université de Strasbourg / ACCRA, 2018. (Cahiers Recherche: Études Actorales, v. 03).

GUIMARÃES, Pedro; DE OLIVEIRA, Sandro. **Helena Ignez: atriz experimental**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

GUIMARÃES, Pedro Maciel; DE OLIVEIRA, Sandro. O personagem-autor no cinema brasileiro: Subversão aos processos clássicos de identificação entre ator e personagem. **ALCEU**, [s. l.], v. 19, n. 39, p. 122–138, 2019.

HAN, Byung-Chul. **Müdigkeitsgesellschaft**. Berlin: Matthes & Seitz Berlin Verlag, 2010. (trad. pt-br. de Enio Paulo Giachini, Sociedade do cansaço, 2ª edição ampliada. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017).

IGNEZ, Helena; SGANZERLA, Rogério. **Helena – a mulher de todos - e seu homem. O Pasquim entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez**. Entrevistador: O Pasquim. [S. l.: s. n.], 1970. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/sganpasquim.htm>. Acesso em: 24 ago. 2022.

JR, Rubens Machado. Passos e descompassos à margem. **Alceu: revista de comunicação, cultura e política**, [s. l.], v. 8, n. 15, p. 164–172, 2007.

JÚNIOR, Iriê Campos. Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin: História da Arte e o Tempo das Imagens. **rth I**, [s. l.], v. 24, n. 2, p. 75–89, 2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LOPES, Denilson. Um calafrio anda pelo meu corpo: Mário Peixoto na Inglaterra. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [s. l.], v. 46, n. 52, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/152046>. Acesso em: 1 jun. 2022.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio - uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUZ, Guilherme Gonçalves da. **As imagens em trase e os personagens povoadores no cinema de Glauber Rocha**. 2020. - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/213829>. Acesso em: 26 jul. 2022.

MACHADO JR, Rubens. Passos e descompassos à margem. **Alceu: revista de comunicação, cultura e política**, [s. l.], v. 8, n. 15, p. 164–172, 2007.

MACHADO JR, Rubens; CAMPOS, Marina. Protagonismos experimentais femininos no surto superoitista dos anos 1970. *Em*: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus Editora, 2017. p. 145–162.

MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão: a juventude de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2011.

MOURÃO DE ANDRADE, Patrícia. Helena Ignez, an Incendiary Monster of Brazilian Cinema. **Film Quarterly**, [s. l.], v. 74, n. 3, p. 23–34, 2021.

NAGIB, Lúcia. Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno. **Aniki: Revista**

**Portuguesa da Imagem em Movimento**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 8–21, 2014.

NAZARIO, Luiz. **À margem do cinema**. 1ªed. [S. l.]: Nova Stela Editorial, 1986. (Coleção Belas Artes).

NETTO, Tatiana Trad. **Helena Ignez**: Descolonizando Olhares: Estratégias de Invenção na Representação da Mulher no Cinema Marginal Brasileiro. 2016. 122 f. Dissertação (mestrado) - Instituto de Humanidade, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32187>. Acesso em: 12 set. 2020.

OLIVEIRA, Samantha Ribeiro de. **Helena Ignez – guerreira nômade hipersensível**: um ensaio teórico biográfico sobre a dissolução indenitária como arma na máquina de guerra. 2019. 122 f. Dissertação (mestrado) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2019. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=52863@1>. Acesso em: 6 jul. 2021.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Eretico**. Milano: Garzanti Editore S.P.A, 1972. (trad. pt. de Miguel Serras Pereira, Empirismo Herege, Edição 152. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982).

QUEIROZ CAMPOS, Daniela. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 269–288, 2017.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal (1968-1973)**: a representação em seu limite. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. v. 2

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo social**, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 81–110, 2005.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. *Em: A REVOLUÇÃO DO CINEMA NOVO*. São Paulo: Cosac Naify, 1965. p. 63–67.

SANTANA, Jussilene. **Martim Gonçalves**: uma escola de teatro contra a província. 2020. 766 f. Tese (doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32002>. Acesso em: 24 ago. 2022.

SANTANA, Carlos Wagner Guterres. **Rogério Sganzerla**: rastros de antropofagia no rosto de personagens do cinema marginal. 2021. 143 f. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/9677>. Acesso em: 3 jul. 2022.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia (São Paulo)**, [s. l.], p. 153–165, 2020.

TAVARES, Marcela Botelho. **O(s) Tempo(s) da Imagem**: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. 2012. 114 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2012. Disponível em: [https://bdttd.ibict.br/vufind/Record/UFOP\\_05d9cf04e3d9d4d9dbb4b21b8b4727db](https://bdttd.ibict.br/vufind/Record/UFOP_05d9cf04e3d9d4d9dbb4b21b8b4727db). Acesso em: 1 ago. 2022.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, [s. l.], v. 3, n. 5, p. 134–147, 2010.

VANOYE, Francis. **Précis d'analyse filmique**. Paris: Éditions Nathan, 1992. (trad. pt-br. de Marina Appenzeller. Ensaio sobre a análise fílmica, Campinas: Papyrus, 1994, 5ª edição).

VELOSO, Geraldo. Por uma arqueologia do “outro” cinema. **Contracampo - Revista de Cinema**, [s. l.], p. Documento eletrônico, 1983.

VELOSO, Fernando A.; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fabio. Determinantes do “milagre” econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica. **Revista Brasileira de Economia**, [s. l.], v. 62, p. 221–246, 2008.

WAHRHAFTIG, Alexandre. Transe e desconstrução: a repetição nos corpos de Copacabana mon amour e A idade da terra. **Galáxia (São Paulo)**, [s. l.], n. 46, p. e47231, 2021.

WARBURG, Aby. Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Frühling”. Em: TREML, M; WEIGEL, S; LADWIG, L. (org.). **Aby Warburg: Werke in einem Band – Gesammelte Schriften**. Berlim: Suhrkamp, 2010. (trad. pt-br. de Lenin Bicudo Bárbara. O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli. In: Histórias de fantasma para gente grande - Aby Warburg, São Paulo: Companhia das Letras, 2015).

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. O avesso dos anos 90. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 jun. 2001a. Caderno Mais!, p. 4–7.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001b.

XAVIER, Ismail. Troca de olhares, com o ouvido à espreita. Em: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (ed.). **Júlio Bressane: cinopoética**. Rio de Janeiro: Massao Ohno Editor, 1995. p. 75–80.

## FILMOGRAFIA DA PESQUISA

### Introdução

*A Miss e o Dinossauro* (2005), de Helena Ignez

*O poder dos afetos* (2013), de Helena Ignez

*Ossos* (2014), de Helena Ignez

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

*A Canção de Baal* (2007), de Helena Ignez

*Luz nas Trevas: a volta do Bandido da Luz Vermelha* (2010), de Helena Ignez

*Feio, Eu?* (2013), de Helena Ignez

*Ralé* (2015), de Helena Ignez

*A Moça do Calendário* (2017), de Helena Ignez

*Fakir* (2019), de Helena Ignez

### Capítulo 1 – Helena Ignez e a constelação moderna

*Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha

*Rogério Sganzerla: Elogio da Luz* (2003), de Paloma Rocha e Joel Pizzini

*Mr. Sganzerla - Os Signos da Luz* (2011), de Joel Pizzini

*Retrato da Terra* (2004), de Paloma Rocha e Joel Pizzini

*Glauber Rocha* (2004), de Paloma Rocha e Joel Pizzini

*Depois do Transe* (2006), de Paloma Rocha e Joel Pizzini

*A Hora do leão - Os sete leões de Glauber* (2010), de Paloma Rocha e Joel Pizzini

*Helena Zero* (2006), de Joel Pizzini

*A Miss e o Dinossauro* (2005), de Helena Ignez

*Belair* (2009), de Bruno Safadi e Noah Bressane

*Pátio* (1959), de Glauber Rocha

*A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires

*Tocaia no Asfalto* (1962), de Roberto Pires

*Barravento* (1962), de Glauber Rocha

*Assalto ao Trem Pagador* (1962), Roberto Farias

*O Padre e A Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade

*Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni

*O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni

*O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla

*Cara a Cara* (1967), de Júlio Bressane



*Documentário* (1966), de Rogério Sganzerla  
*A Mulher de Todos* (1969), de Rogério Sganzerla  
*O Anjo Nasceu* (1969), de Júlio Bressane  
*A Mulher de Luz Própria* (2019), de Sinai Sganzerla  
*Matou a Família e foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane  
*A Família do Barulho* (1970), de Júlio Bressane  
*Barão Olavo, o Horrível* (1970), de Júlio Bressane  
*Cuidado Madame* (1970), de Júlio Bressane  
*Copacabana Mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla  
*Sem Essa, Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla  
*Carnaval na Lama ou Betty Bomba, a Exibicionista* (1970), de Rogério Sganzerla  
*Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971), de Júlio Bressane  
*Extratos* (2019), de Sinai Sganzerla  
*O Signo do Caos* (2003), de Rogério Sganzerla  
*São Jerônimo* (1999), de Júlio Bressane  
*Reinvenção da Rua* (2002), de Helena Ignez  
*Tabu* (1982), de Júlio Bressane  
*Imagem e Palavra (Livre d'image, 2018)*, de Jean-Luc Godard  
*Um corpo que cai (Vertigo, 1958)*, de Alfred Hitchcock  
*Psicose (Psycho, 1960)*, de Alfred Hitchcock  
*Acossado (À bout de souffle, 1960)* de Jean-Luc Godard

## **Capítulo 2 – Helena Ignez: um cinema de sobrevivências e apropriações**

*A Miss e o Dinossauro* (1970), de Júlio Bressane  
*Anabazys* (2007), de Paloma Rocha e Joel Pizzini  
*A Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha  
*Fogo Baixo, Alto Astral* (2020), de Helena Ignez  
*O Demônio das Onze Horas (Pierrot le Fou, 1965)*, de Jean-Luc Godard

## **Capítulo 3 – Helena Ignez: cineasta-arqueóloga**

*Luz nas Trevas: a Volta do Bandido da Luz Vermelha* (2011), de Helena Ignez  
*Ralé* (2015), de Helena Ignez  
*A Moça do Calendário* (2017), de Helena Ignez  
*O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla  
*A Mulher de Todos* (1969), de Rogério Sganzerla

*A Família do Barulho* (1970), de Júlio Bressane

*Barão Olavo, o Horrível* (1970), de Júlio Bressane

*Cuidado Madame* (1970), de Júlio Bressane

*Copacabana Mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla

*Sem Essa, Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla

### **Considerações finais**

*Canção de Baal* (2007), de Helena Ignez

*Garoto* (2015), de Júlio Bressane

## APÊNDICE A – REVISÃO E LEVANTAMENTO DE LITERATURA SOBRE HELENA IGNEZ

Nesta seção do texto, apresentamos o processo de revisão e levantamento da literatura detalhado, feito com o intuito de mapear os estudos precedentes acerca do nosso tema e compreender que aspectos da obra de Helena Ignez já haviam sido discutidos no âmbito acadêmico. O levantamento da literatura foi feito a partir de três tipos de produção: teses e dissertações, artigos publicados em livros e/ou periódicos e trabalhos publicados em anais de eventos do campo da comunicação, do cinema e do audiovisual. O processo de busca nas diferentes bases de dados foi feito através do uso de palavras-chave nos campos “título” e “resumo”. A etapa seguinte consistiu na leitura do resumo e da introdução dos trabalhos, com o objetivo de compreender a relevância de cada um deles para a nossa pesquisa.

As palavras-chaves escolhidas por nós inicialmente foram “Helena Ignez”, “Helena Ignês”<sup>57</sup>, “Belair Filmes”, “Belair” e “Cinema Marginal”. Em um segundo momento, tendo em vista o baixo número de resultados específicos sobre o trabalho de Helena Ignez como diretora cinematográfica, realizamos uma nova busca a partir dos títulos dos filmes dirigidos pela cineasta: “A Reinvenção da Rua” “A Miss e o Dinossauro”, “Canção de Baal”, “Luz nas Trevas: a Volta do Bandido da Luz Vermelha”, “Poder dos Afetos”, “Feio, eu?”, “Ossos”, “Ralé” e “A Moça do Calendário”<sup>58</sup>. Esta última busca por palavras-chave teve bom resultado no levantamento de artigos publicados em periódicos.

Após o processo de levantamento da literatura, os textos relevantes para nossa pesquisa foram arquivados e organizados no gerenciador de referências *Zotero*, classificados pelo tipo de produção, autores, palavras-chave, resumo etc. Nos próximos parágrafos, iremos detalhar os resultados encontrados durante o processo de revisão de literatura.

---

<sup>57</sup> Segundo Sandro de Oliveira (2019), é comum encontrar o nome da atriz e cineasta escrito das duas formas, tendo em vista que seu nome de batismo é Helena Ignês Pinto de Melo e que grafia nos créditos dos filmes variam. Optamos por incluir ambas as formas na busca por palavras-chaves, a fim de não perder nenhum possível resultado.

<sup>58</sup> O longa-metragem *Fakir* não foi incluído na busca devido a sua recente estreia comercial (2020).

## Teses e Dissertações

No que se refere às teses e dissertações, os principais repositórios utilizados foram o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). De forma complementar, a mesma análise considerou o Banco de Teses sobre Cinema Brasileiro organizado pelo Mnemocine<sup>59</sup>, que indexa resumos de trabalhos produzidos anteriormente à Plataforma Sucupira e que não estão disponíveis no portal da Capes.

A palavra-chave utilizada que mais gerou resultados foi “Cinema Marginal”, com 43 resultados no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes e 28 resultados na BDTD. Excluídos os resultados repetidos e que não se relacionavam diretamente com o recorte do tema, chegamos a um número total de quatro resultados, sendo uma tese e três dissertações. Apenas um resultado da amostra tinha como principal foco o trabalho de Helena Ignez, a dissertação *Helena Ignez: descolonizando Olhares: Estratégias de Invenção na Representação da Mulher no Cinema Marginal Brasileiro (2016)*<sup>60</sup>, de Tatiana Trad Netto<sup>61</sup>. Com viés feminista, Trad Netto investiga o papel de Helena Ignez no contexto do Cinema Marginal e as rupturas que seu trabalho como atriz provocaram na representação das personagens femininas no cinema brasileiro. A dissertação também organiza informações relevantes sobre a trajetória pessoal de Helena Ignez, especialmente sobre o período do início da sua juventude na Bahia,

---

<sup>59</sup> O Mnemocine é um projeto dedicado ao ensino e pesquisa de cinema, fotografia e audiovisual. Desde 1999, o site Mnemocine publica textos técnicos e teóricos, indicações de pesquisa, bancos de dados, resenhas e críticas, além de divulgar eventos e parcerias. Anteriormente disponível em um site com o nome do projeto, a base de dados passou a integrar o site do pesquisador José Inacio de Melo Souza. Desde novembro de 2022, o endereço *cinema.acervo.site* centraliza as bases de dados de teses e dissertações e propõe um entrecruzamento com os dados do site Salas de cinema em São Paulo, hospedadas no *Arquivo Histórico da cidade de São Paulo* (AHSP) e na Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://joseinaciodemelosouza.com.br/>. Acesso: 18 nov. 2022.

<sup>60</sup> 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. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32187>. Acesso: 12 jan. 2021.

<sup>61</sup> No Catálogo de Teses e Dissertações da Capes o título da dissertação está cadastrado como “Helena Inês: descolonizando Olhares - Estratégias de Invenção na Representação da mulher no Cinema Marginal Brasileiro”. No entanto, o arquivo localizado no repositório de teses e dissertações da Universidade Federal da Bahia possui a grafia “Helena Ignez” no título. Optamos por manter este último título ao longo do presente trabalho.

entrelaçando o início da sua vida profissional como atriz e a sua parceria afetiva e intelectual com Glauber Rocha até o início dos anos de 1960.

O segundo trabalho encontrado foi a dissertação *O figurino no Cinema Marginal: Rogério Sganzerla* (2016)<sup>62</sup>, de Paula de Maio Iglecio Cozzolino. O trabalho documenta e analisa os figurinos do filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. A análise é feita a partir do levantamento de aspectos sócio-políticos-culturais do período no Brasil e da forma como estes se relacionam com o filme. Além disso, Cozzolino aplicou entrevistas com profissionais envolvidos na produção – dentre eles, Helena Ignez.

Ainda dentro da busca por “cinema marginal”, duas pesquisas encontradas tinham como objeto de estudo a produtora Belair Filmes. A primeira delas, a tese de doutorado *Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina* (2018)<sup>63</sup>, de Estevão de Pinho Pinho Garcia, propõe um cotejo entre o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina. O principal foco da análise são os filmes produzidos pela Belair e em comparação com as produções do grupo argentino Cine Subterrâneo, a partir inflexão entre cinema e política. O segundo trabalho localizado foi a dissertação de mestrado *Belair: as faces de um sonho experimental de indústria cinematográfica*, de Leonardo Gomes Esteves (2012)<sup>64</sup>.

A busca pela palavra-chave “Helena Ignez” ou “Helena Ignês” gerou quatro resultados, sendo um deles excluído por não se relacionar com a nossa pesquisa e

---

<sup>62</sup> COZZOLINO, Paula de Maio Iglecio. **O figurino no Cinema Marginal: Rogério Sganzerla**. 2016. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-08042016-110200/pt-br.php>. Acesso em: 08 ago. 2020.

<sup>63</sup> GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina**. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-11092018-095334/pt-br.php>. Acesso em: 15 ago. 2020.

<sup>64</sup> ESTEVES, Leonardo. **Belair: faces de um sonho experimental de indústria cinematográfica**. 2012. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. O trabalho não está disponível on-line em nenhuma das bases de dados consultadas, nem mesmo no Pantheon, repositório de Teses e Dissertações da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tentamos contato com o autor, sem sucesso. Nossas informações sobre o trabalho se restringiram ao seu resumo, encontrado no Banco de Teses sobre Cinema Brasileiro. Algumas das informações contidas na dissertação também foram encontradas na leitura do trabalho de Garcia (2018).

dois deles já localizados anteriormente com a palavra-chave “Cinema Marginal”<sup>65</sup>. Desse modo, essa busca encontrou um novo trabalho: a tese de doutorado *Helena Ignez: atuação experimental na Belair Filmes*<sup>66</sup>, de Sandro de Oliveira, na qual o autor investiga as estratégias de atuação Helena Ignez nas produções da Belair Filmes, que classifica como experimental, ressaltando o papel criativo de Ignez na construção dos filmes da Belair através do conceito de autora/atriz – que reivindica para Ignez o papel de coautora dos filmes que protagonizou. Na introdução da tese, destaca-se ainda a documentação detalhada sobre a atuação de Helena Ignez no teatro, desde o início dos seus estudos na Universidade Federal da Bahia até as primeiras peças feitas por Ignez no Rio de Janeiro na década de 1960.

A busca pelas palavras-chave “Belair” ou “Belair Filmes” gerou quatro resultados, sendo três deles já localizados anteriormente<sup>67</sup>. O quarto trabalho encontrado foi a dissertação de mestrado *O ator em ato: a dialética ator/personagem em Copacabana Mon Amour* (2014)<sup>68</sup>, de Anna Karinne Martins Ballalai. Ballalai propõe um estudo de caso da construção das personagens no filme *Copacabana Mon Amour* (1970), de Rogério Sganzerla, compreendendo que ela é resultado do estilo do diretor, do estilo de interpretação das atrizes e do processo de realização das filmagens. A análise da interpretação das atrizes e atores no filme é feita sob a ótica do conceito de ator-em-ato, no qual o ator tem autonomia para construir a personagem dentro do set de filmagem.

Por fim, através da busca nos anais dos encontros anuais da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) encontramos uma nova pesquisa sobre o tema, sem indexação nas bases de dados pesquisadas. A

---

<sup>65</sup> Netto (2016) e Cozzolino (2016).

<sup>66</sup> DE OLIVEIRA, Sandro de. **Helena Ignez: atuação experimental na Belair Filmes**. 2019. 1 recurso online (405 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jsui/handle/REPOSIP/339786>. Acesso em: 18 nov. 2020.

<sup>67</sup> Oliveira (2019), Garcia (2018) e Esteves (2012).

<sup>68</sup> BALLALAI, Anna Karinne Martins. **O ATOR EM ATO: A dialética ator/personagem em Copacabana mon amour**. 122 fls, 2016. Dissertação (Mestrado), Instituto de Humanidade, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=2106519](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2106519). Acesso em: 18 nov. 2020

dissertação de mestrado *Helena Ignez – guerreira nômade hipersensível: um ensaio teórico biográfico sobre a dissolução indenitária como arma na máquina de guerra* (2019)<sup>69</sup>, de Samantha Ribeiro de Oliveira, tem como foco central a personagem *Ângela Carne-e-Osso*, interpretada por Helena Ignez no filme *A Mulher de Todos* (1969), de Rogério Sganzerla. A autora resgata o início da trajetória de Helena Ignez no teatro baiano até a sua parceria com o cineasta Rogério Sganzerla e, por fim, a criação da Belair Filmes. A construção do texto mescla o resgate histórico, a narração de Helena Ignez em primeira pessoa e a reflexão teórica a partir dos conceitos de máquina de guerra e de hipersensibilidade dos corpos dos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari. O material de entrevistas com Helena Ignez é bastante rico, pois foi captado durante as entrevistas que Ignez concedeu para o documentário *A Mulher de Luz Própria* (2019).

Ainda através dos anais de encontros anuais da Socine, tomamos conhecimento da tese de doutorado da pesquisadora Gabriela Rufino Murano sobre a trajetória da direção cinematográfica de Helena Ignez, realizada no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo, sob a supervisão do Prof. Dr. Ismail Xavier.<sup>70</sup>

### Artigos em livros e periódicos

O levantamento de literatura de artigos publicados em periódicos foi feito através de três principais bases de dados: o Portal de Periódicos da Capes, o Scopus e o Google Scholar. Nesse processo, optamos por realizar buscas apenas com as palavras-chave “Helena Ignez” e “Belair” ou “Belair Filmes”, a fim de refinarmos os resultados encontrados. Em um segundo momento, também efetivamos as buscas a partir dos

---

<sup>69</sup> OLIVEIRA, Samantha Ribeiro de. Kiffer. Ana Paula.Veiga (Orientadora). **Helena Ignez – guerreira nômade hipersensível: um ensaio teórico biográfico sobre a dissolução indenitária como arma na máquina de guerra**. Rio de Janeiro, 2019. 147p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2019. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=52863@1> Acesso em: 06 jul. 2021.

<sup>70</sup> A tese foi defendida e publicada apenas recentemente, o que inviabilizou a sua consulta para elaboração da presente dissertação. MARUNO, Gabriela Rufino. **Um cinema de afecções e performances contemporâneas: análise dos filmes de Helena Ignez diretora realizados entre 2003 e 2018**. 2022. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/T.27.2022.tde-13092022-160206. Acesso em: 02 nov. 2022.

títulos de filmes dirigidos por Helena Ignez, com o objetivo de encontrar mais artigos que se relacionassem com o seu trabalho como diretora cinematográfica. Foram localizados quatro artigos. O primeiro deles, *Helena Ignez, an Incendiary Monster of Brazilian Cinema* (2021), de Patrícia Mourão de Andrade, propõe um panorama da trajetória de Ignez no cinema desde sua estreia como atriz em *Pátio* (1959) até o seu filme mais recente como diretora *Fogo Baixo, Alto Astral* (2020), realizado durante a pandemia de Covid-19. O segundo trabalho é *Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro* (2014), de Pedro Maciel Guimarães, no qual o autor analisa as transformações estéticas impulsionadas pelo cinema brasileiro moderno no trabalho de atores e atrizes brasileiros, dentre eles Helena Ignez.

Por fim, localizamos dois artigos com foco no trabalho de Helena Ignez enquanto diretora. O primeiro deles é *Ralé (2015) ou o Poder dos Afetos: um cinema de Provocações* (2016), de Karla Adriana Bessa, uma resenha do filme que dá título ao texto e que traz questões importantes para a nossa pesquisa, como uma primeira observação do uso do fragmento *de Sem Essa, Aranha* na sequência de *Ralé* e as dimensões políticas que sua inserção desencadeia ao longo do filme. O segundo é *A utopia matriarcal (re)encenada no tríptico brechtiano de Helena Ignez* (2022), de Sandro de Oliveira, no qual o autor defende que os filmes *A canção de Baal* (2008), *Ralé* (2015) e *A moça do calendário* (2017) compõe uma trilogia que dialoga tanto com a matriz formal de Bertolt Brecht quanto com os primados do Matriarcado de Pindorama, do modernista Oswald de Andrade.

O levantamento de artigos publicados em livros foi um processo um pouco mais difícil, tendo em vista que a pandemia da Covid-19 e as medidas de isolamento social impossibilitaram o acesso às bibliotecas da Universidade durante boa parte da pesquisa. Nossa saída para contornar essa questão foi realizar o levantamento de literatura através de três eixos: (1) busca on-line pelas palavras-chaves já delimitadas anteriormente (“Helena Ignez”, “Helena Ignês”, “Belair Filmes”, “Belair” e “Cinema Marginal”) nos acervos da biblioteca da UFRGS e também na base de dados da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca Capitólio<sup>71</sup>; (2) pesquisa nos Currículos Lattes

---

<sup>71</sup> Apesar de sua inauguração recente, em 2015, e de não ter um acervo tão amplo quanto o das cinematecas localizadas no centro do país (São Paulo, Rio de Janeiro etc.), o trabalho de buscas no



de pesquisadoras e pesquisadores de cinema brasileiro que são reconhecidos por trabalharem com o período do Cinema Marginal ou então do Cinema Brasileiro Moderno, a saber: Ismail Xavier, Fernão Ramos, Jean-Claude Bernardet, Rubens Machado Junior, Eugênio Puppo, Vera Haddad, Guiomar Ramos, dentre outras(os); (3) trabalhos de revisão historiográfica que desejam repensar a trajetória das mulheres no cinema brasileiro, como as recentes publicações de *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro* (2017), organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, e *Mulheres atrás das câmeras: as Cineastas Brasileiras de 1930 a 2018* (2018), organizado por Luiza Lusvarghi e Camila Vieira da Silva. As referências bibliográficas dos trabalhos anteriormente encontrados sobre o nosso tema também foram uma fonte valiosa para encontrarmos essas informações.

### **Trabalhos publicados em anais de eventos**

Quanto aos trabalhos publicados em anais de eventos, optamos por nos concentrar em eventos nacionais do campo da comunicação que tenham seções dedicadas ao cinema e ao audiovisual, com especial atenção ao Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, produzido anualmente pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), e dos Encontros Anuais da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós).

Nos anais de eventos da Intercom, restringimos nossa busca nas publicações dos últimos 20 anos (2000-2020). Devido ao grande número de trabalhos, optamos por afunilar nosso levantamento de literatura apenas nos Grupos de Pesquisa (GP) de Cinema<sup>72</sup> e de Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, este último em atividade desde 2018. No recorte temporal proposto, não encontramos nenhum registro de trabalhos apresentados ou publicados sobre Helena Ignez, com exceção de um

---

acervo da Cinemateca Capitólio se justificam dentro do contexto da pandemia por estar situada na mesma cidade em que desenvolvemos nossa pesquisa.

<sup>72</sup> O GP de Cinema surgiu em 1997 com a nomenclatura Grupo de Trabalho Cinema e Vídeo. Também já se chamou Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual (2004-2009) e, por fim, o grupo se desdobrou em dois a partir de 2010: o GP Cinema e o GP Estudos de Televisão e Televisualidades.

trabalho de nossa autoria, derivado desta pesquisa e apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros em 2020<sup>73</sup>.

A busca nos anais da Compós manteve o mesmo recorte temporal, com foco nas últimas duas décadas (2000-2020). Além disso, escolhemos nos debruçar sobre dois Grupos de Trabalho (GT): GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual e GT Experiência Estética, cientes de que historicamente o segundo possui bom número de trabalhos com enfoque em cinema. Neste último, não houve nenhum trabalho sobre o nosso tema em específico. No GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual encontramos um único trabalho publicado que faz referência à Helena Ignez. Em *O gesto amador no cinema de Julio Bressane*<sup>74</sup>, Lila Foster analisa o uso de imagens amadoras e de filmes domésticos na filmografia de Bressane. Um dos eixos de análise de Foster é o que ela denomina de subversões da iconografia familiar e o principal filme a nortear tal conceito é *A Família do Barulho* (1970), produzido pela Belair e protagonizado por Helena Ignez.<sup>75</sup>

Por fim, nossa última busca por trabalhos publicados em anais de eventos foi na base de dados da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Nesse caso, os anais de eventos são publicados em um único arquivo e as propostas de trabalhos também podem ser feitas através de comunicações individuais, Seminários Temáticos ou Painéis (este último voltado para discentes de mestrado), o que possibilitou que nossa pesquisa fosse mais ampla, percorrendo todas as publicações feitas pela Socine nos últimos 20 anos (2000 a 2020). Estas publicações se dividem em: (1) caderno de resumos dos trabalhos apresentados anualmente, (2) anais de trabalhos completos dos eventos anuais e (3) publicações em livro disponíveis on-line no site da Socine. Optamos por sistematizar este conjunto

---

<sup>73</sup> STRACK, Daniela Pereira.; ROSSINI, Miriam de Souza. **Tecendo Utopias: Rastros da Belair Filmes no Cinema de Helena Ignez**. In: 43o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 2020, Salvador. Anais do 43o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-1015-1.pdf>. Acesso: 12 ago. 2021.

<sup>74</sup> FOSTER, Lila. *O gesto amador no cinema de Júlio Bressane*. In: ANAIS DO 28º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2019, Porto Alegre. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2019/papers/o-gesto-amador-no-cinema-de-julio-bressane>>. Acesso em: 17 nov. 2022.

<sup>75</sup> Uma segunda versão do trabalho foi publicado por Foster (2020) no formato de artigo na revista Significação.

de textos a partir de uma tabela contendo a relação entre o título do trabalho, a autoria, a data e o local de publicação (ver Tabela 1). Há ainda uma última coluna de observações na qual adicionamos comentários acerca dos trabalhos que possam ser relevantes para nossa pesquisa. Estão grifados em amarelo as pesquisas que se dedicam ao trabalho de Helena Ignez na direção cinematográfica.

Tabela 1 – Mapeamento de trabalhos sobre Helena Ignez no acervo da Socine.

TÍTULO / AUTORIA	PUBLICAÇÃO	ANO	OBSERVAÇÃO
<b>Por uma nova percepção: apontamentos sobre a estética de Júlio Bressane</b> , Josette Monzani	XI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. Vol. 11.	2010	Citação rápida, relata sessão de cinema na qual Bressane, Helena Ignez e Paulo Cesar Saraceni assistem Crônica de Anna Magdalena Bach, em Berlim (1967).
<b>A teoria do ator-autor</b> , Pedro Guimarães	XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Vol. 1	2012	Apenas uma citação rápida a Helena Ignez no final do texto em referência a pesquisas já realizadas anteriormente por Guimarães.
<b>O samba, a prontidão e outras bossas: o Arquivo Rogério Sganzerla</b> , Anna Karinne Ballalai	Caderno de resumos	2013	Sem citação à Helena Ignez, desdobramento da dissertação de mestrado da autora.
<b>Cuidado madame: o empregado doméstico nos filmes da Belair</b> , Leonardo Gomes Esteves	Caderno de resumos, Trabalho completo	2014	Derivado da dissertação de mestrado do autor, trabalha a questão do empregado doméstico em Cuidado madame (Júlio Bressane, 1970). Relaciona questão da violência presente nos filmes e o momento turbulento da ditadura militar. Alguns comentários sobre interpretação de Helena Ignez.
<b>Cinema e teatro no Brasil e na Argentina na virada dos anos 1960 para os 70</b> , Estevão de Pinho Garcia	Trabalho completo	2014	Derivado da tese de doutorado do autor, comparação entre Teatro Oficina e Belair, aproximando teatro de vanguarda e cinema moderno pós-1968. Relevante a presença do que o autor chama de “ralé” no trabalho do Teatro Oficina para pensarmos o filme homônimo de Helena Ignez, com participação de Zé Celso.
<b>ÉTICA CAÓTICA: Proposições sobre o olhar marginal de Júlio Bressane em relação à hegemonia do cinema</b> , Ana Beatriz Buoso Marcelino	Trabalho completo	2016	Foco nos trabalhos de Bressane no período dos anos 1967-1973. Analisa a questão da “dialética da fragmentação” proposta por Ismail Xavier (2012), que pode ser relevante para pensarmos o trabalho de Helena Ignez. Analisa o plano-sequência do filme <i>A família do barulho</i> com a personagem de Helena Ignez e também de <i>Barão Olavo, o Terrível</i> .
<b>Corpo, persona, personagem: Atuação experimental na Belair Filmes</b> , Sandro de Oliveira	Trabalho completo	2016	Derivado da tese de doutorado do autor, investiga dois planos de <i>Cuidado, Madame</i> (1970) a partir da questão da atuação experimental. Questão da Belair filmando durante AI-5 se relaciona com nossa pesquisa. Análise detalhada da atuação de Helena Ignez nas duas cenas escolhidas para análise.
<b>Uma luz sobre O Pátio de Glauber Rocha</b> , George Rocha Holanda	Trabalho completo	2017	Relação da Glauber com concretismo na feitura de <i>Pátio</i> . Duas citações: Helena Ignez como atriz do filme e futura esposa de Glauber. Menciona entrevista da atriz para a feitura do trabalho, mas utiliza apenas um trecho

			que aponta Walter de Oliveira como pai intelectual de Glauber Rocha falando sobre Glauber.
<b>Atuação experimental e gestus da agressão em Júlio Bressane</b> , Sandro de Oliveira	Trabalho completo	2017	Derivado da tese de doutorado. Relevante para o nosso trabalho ao analisar atuações de Helena Ignez sob a perspectiva do conceito de <i>gestus</i> em Brecht. Filmes: <i>Cuidado, Madame</i> e <i>Barão Olavo, o horrível</i> .
<b>O ator experimental no cinema</b> , Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira	Trabalho completo	2018	Não cita Helena Ignez, apenas se propõe a pensar conceitualmente a questão do ator experimental.
<b>Corpo e personagem feminina reinventados na trajetória de Helena Ignez</b> , Anna Karinne Ballalai	Caderno de resumos	2018	Análise comparativa da interpretação de Helena Ignez. em <i>O padre e a moça</i> (1966) e <i>A mulher de todos</i> (1969). Por tratar-se de um resumo não conseguimos extrair nenhuma maior informação.
<b>Eu tô bandida - Protagonismo feminino no audiovisual latino-americano</b> , Luiza Lusvarghi	Audiovisual e América Latina: estudos comparados	2019	Citação rápida à Helena Ignez apenas ao final do texto.
<b>1968 no cinema latino-americano: contracultura e vanguarda</b> , Estevão Garcia	Audiovisual e América Latina: estudos comparados	2019	Derivado da tese do autor, análise comparativa entre Belair e Cine Subterrâneo. Questões relevantes sobre o contexto político do Brasil na época e de sua associação com o surgimento da contracultura e da vanguarda.
<b>Ética caótica em Júlio</b> , Ana Beatriz Buoso Marcelino	XXII SOCINE: 50 anos do maio de 68	2019	Nova versão do texto apresentado anteriormente em 2016.
<b>Excesso e mobilização cognitiva-corpórea em Ossos, de Helena Ignez</b> , Gabriela Rufino Maruno	Caderno de resumos	2019	Primeiro trabalho que encontramos sobre o trabalho de direção de Helena Ignez, voltado para o curta-metragem Ossos. Assistimos à apresentação da autora no Encontro da Socine.
<b>Helena Ignez: guerreira nômade hipersensível</b> , Samantha Ribeiro de Oliveira	Caderno de resumos	2021	Derivado da pesquisa de mestrado, foco no trabalho de cocriação artística de Helena Ignez com Sganzerla e Bressane, a partir do conceito de “máquina de guerra” (Deleuze e Guattari).
<b>Helena Ignez e o gesto arqueológico</b> , Daniela Pereira Strack	Caderno de resumos	2021	Resumo de nossa autoria, derivado da presente pesquisa.
<b>O primeiro plano frontal nos filmes de Helena Ignez</b> , Daniela Pereira Strack	Caderno de resumos	2022	Resumo de nossa autoria, derivado da presente pesquisa.

Fonte: Elaboração nossa (2022).

