

Daniela Strack

Universidade Federal do Rio
Grande do Sul – UFRGS

E-mail:

daniela.pstrack@gmail.com

Bruno Leites

Universidade Federal do Rio
Grande do Sul – UFRGS

E-mail: bruno.leites@ufrgs.br



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

**Helena Ignez diretora:
Apropriações do arquivo-Belair na
visualidade contemporânea**

*Helena Ignez filmmaker:
Appropriations of the Belair archive in
contemporary visuality*

*Helena Ignez réalisatrice:
Appropriations des archives-Belair dans la
visualité contemporaine*

RESUMO

O presente artigo investiga a obra de Helena Ignez, considerando sua produção na direção cinematográfica e estabelecendo o foco de análise no filme *Ralé* (2015). Uma das características essenciais na filmografia da cineasta é a apropriação das imagens da Belair Filmes em suas produções contemporâneas, sejam elas de ficção ou de documentário. Em um primeiro momento, o artigo descreve esse gesto apropriativo e o arquivo sobre o qual ele se debruça. Em seguida, expõe as noções de imagem dialética e de sobrevivência, que auxiliam na observação da relação entre imagens de distintas temporalidades. Finalmente, propõe o cotejo entre *Ralé* e *Sem essa, Aranha* (1970), evidenciando as imbricações entre apropriação, fragmentação e política no gesto apropriativo de Ignez.

PALAVRAS-CHAVE: *Helena Ignez; Belair Filmes; apropriação; sobrevivência das imagens; imagem dialética.*

ABSTRACT

This paper explores the work of Helena Ignez, considering her work as a film director and establishing the focus of analysis on the film *Ralé* (2015). One of the essential features in the filmmaker's filmography is the appropriation of Belair Filmes' images in her contemporary films, whether fiction or documentary. At first, we describe this appropriative gesture and the archive which it addresses. Then, we expose the notions of surviving image and dialectical image, which help in the observation of the relationship between images of different temporalities. Finally, we put together *Ralé* and *Sem essa, Aranha* (1970), highlighting the overlaps between appropriation, fragmentation and politics in Ignez's appropriative gesture.

KEYWORDS: *Helena Ignez; Belair Films; appropriation; surviving image; dialectical image.*

RÉSUMÉ

Cet article étudie le travail d'Helena Ignez, en considérant sa production comme réalisatrice cinématographique et mettant l'accent sur l'analyse dans le film *Ralé* (2015). L'une des caractéristiques essentielles de la filmographie de la réalisatrice est l'appropriation des images de Belair Filmes dans ses productions contemporaines, qu'elles soient de fiction ou de documentaire. Dans un premier temps, l'article décrit ce geste d'appropriation et l'archive sur lequel il se penche. Il expose ensuite les notions de survivance des images et d'image dialectique, qui aident à observer la relation entre les images de différentes temporalités. Enfin, il propose la comparaison entre *Ralé* et *Sem essa, Aranha* (1970), en mettant en évidence les imbrications entre appropriation, fragmentation et politique dans le geste d'appropriation d'Ignez.

MOTS-CLÉS: *Helena Ignez; Belair Filmes; appropriation; image survivante; image dialectique*

Submetido em 15 de maio de 2023
Aceito em 14 de setembro de 2023

Introdução

O início dos anos 2000 marca a retomada da carreira de Helena Ignez como atriz, bem como a 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); *Poder dos afetos* (2013); *Ossos* (2014) e *Fogo Baixo; Alto Astral* (2020) e mais sete 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), *Fakir* (2019); e *A Alegria é a Prova dos Nove* (2022).

Analisando 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), Karla Bessa (2016) e Sandro de Oliveira (2022).

Para o presente trabalho, interessa especialmente a retomada que a cineasta propõe de um momento específico de sua carreira: a parceria com os cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane na Belair Filmes¹. Consideramos como marco inicial desse procedimento de apropriação cinematográfica o filme *A Miss e o Dinossauro* (2005), documentário de curta-metragem que recompõe os bastidores da Belair a partir de imagens de arquivo. É como se, a partir desse filme, Helena Ignez constituísse um arquivo de imagens da Belair, que será retomado em seus filmes seguintes e desdobrado de modo mais complexo em seus filmes de ficção. 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

¹ 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.

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.

Evidentemente, Ignez não constitui a totalidade do arquivo-Belair na visualidade contemporânea, o que seria um projeto inalcançável por definição. A procura por uma totalidade não é, de resto, uma característica do seu projeto. Devemos pensar o arquivo-Belair de Ignez como um arquivo possível entre outros, ou uma perspectiva sobre o arquivo-Belair, que se diversifica em outras apropriações possíveis no cinema e para além dele².

Os procedimentos de apropriação cinematográfica são uma característica bastante observada no cinema brasileiro moderno, especialmente a partir do uso da citação, da paródia ou da reciclagem de materiais fílmicos (Ramos, 1987; Xavier, 2001, 2012). Qual seria, portanto, a invenção de Ignez? Em que reside a singularidade do seu gesto apropriativo?

Na tentativa de responder tais questões, mobilizamos tanto a noção de sobrevivência das imagens (Didi-Huberman, 2013 [2002]), quanto a de imagem dialética (Benjamin, 2018 [1982]), a fim de compreender como determinadas imagens são novamente articuladas e atualizadas no tempo. Nossa análise parte da sequência inicial de *Ralé* (2015), na qual Helena Ignez apropria-se de uma imagem do arquivo-Belair que pertence originalmente a *Sem Essa, Aranha* (1970). Compreendemos que o emprego deste procedimento estético logo nos primeiros minutos do filme tem como efeito potencializar a natureza dialética das imagens, produzindo um jogo de sobrevivências que se perpetua ao longo do filme – o que faz emergir relações entre elementos que permaneceram visíveis e que tiveram seus sentidos alterados (como no caso da inserção de imagens de arquivo), concomitantemente com outros que não o tiveram, mas que estranhamente parecem continuar presentes.

1 As imagens do arquivo-Belair

Helena Ignez possui uma longa trajetória como atriz e ocupa um papel importante no cinema brasileiro moderno das décadas de 1950 a 1970. Nesse período, ela protagonizou

² Exemplo disso são iniciativas como o projeto *Operação Sonia Silk*, dos cineastas Ricardo Pretti e Bruno Safadi, que buscou inspiração tanto no modelo de produção coletivo quanto no projeto estético da Belair para produzir a trilogia de filmes *O Uivo da Gaita* (2013), *O Rio Nos Pertence* (2013) e *O Fim de Uma Era* (2014).

filmes de cineastas como Glauber Rocha (em *Pátio*), Joaquim Pedro de Andrade (em *O Padre e a Moça*), Elyseu Visconti (em *Os Monstros de Babaloo*), dentre outros. Entretanto, é na Belair Filmes e na parceria com Rogério Sganzerla e Júlio Bressane que Ignez desenvolve sua mais relevante faceta como atriz, sedimentando um programa de atuação único e que será retomado por toda uma nova geração de atrizes no cinema brasileiro contemporâneo (Guimarães; Oliveira, 2021; Guimarães, 2012, 2014).

A Belair também desempenha um papel central em seu trabalho como diretora, pois a apropriação dessas imagens é um recurso estético-narrativo bastante utilizado por Ignez e que assume diferentes nuances tanto na ficção quanto no documentário. Consideramos como marco inicial desse procedimento de apropriação cinematográfica *A Miss e o Dinossauro* (2005), curta-metragem que utiliza registros de bastidores do trabalho da Belair a fim de recompor os últimos dias do grupo antes da partida para o exílio durante a ditadura civil-militar.

Ainda que se trate de um documentário com viés histórico, não há nele uma reconstituição precisa dos fatos, pautada pelo desejo de organizar os acontecimentos em uma cronologia progressiva e linear. Ao contrário, as informações factuais são bastante pontuais e concentradas no início do filme, como um ponto de partida que logo em seguida concede espaço para registros de outra natureza. 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, 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 publicado pela revista *Contracampo* sobre as cópias disponíveis dos filmes de Bressane, por exemplo, há a informação de que a versão do cineasta é tida como perdida. Nele há também a informação verbal de Rogério Sganzerla sobre uma cópia telecinada em VHS de *A Miss e o Dinossauro*, mas com os rolos desordenados e necessitando de uma edição tardia³.

A versão de *A Miss e o Dinossauro* dirigida e finalizada por Helena Ignez assume, portanto, certa ambiguidade. Trata-se da concretização da 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 responder sem acessar o material bruto ou qualquer suposta versão anterior de *A Miss*. Entretanto, para além da origem primeira desse material e da relação que ele estabelece com o filme finalizado em 2002, o que nos parece relevante é pensar o gesto apropriativo intrínseco à elaboração desse filme por Helena Ignez, bem como os desdobramentos desse procedimento de apropriação cinematográfica em seus filmes seguintes.

Sob a nossa perspectiva, o que a cineasta propõe é recuperar as imagens da Belair para recolocá-las em jogo, criando novas relações entre elas através do seu olhar. Nesse sentido, Ignez dá a ver a máxima de Jean-Louis Comolli (2015 [1997], p. 198-199), para quem a questão do arquivo é essencialmente uma *questão de montagem*, que parte de um impulso do cineasta em articular e confrontar as imagens, colocando-as novamente em movimento e produzindo assim um novo circuito de significados através das relações estabelecidas *entre imagens*. É também a partir da relação entre dois planos de *Fogo Baixo, Alto Astral*, que Patrícia Mourão de Andrade (2021) vislumbra Helena Ignez nos papéis de arquivista e cineasta.

Em um dos planos, 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,

³ BRAGANÇA, Felipe. *Júlio Bressane/preservação: pequeno dossiê panorâmico*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/cinemainocente/preservacao.htm>. Acesso em: 10 maio 2023.

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, o material de divulgação da mostra *Helena Ignez – A Mulher do Bandido*⁴ e o poster do filme *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 narração de Ignez, que afirma ser nos espaços abertos de quietude e solidão onde há a possibilidade de dizer algo que realmente merece ser dito.

A cena do escritório é precedida por outro plano bastante similar. Nele, Ignez também está sentada, mas em uma varanda com as paredes tomadas por samambaias. Ela fuma lentamente e sua voz em *off* afirma que os momentos de isolamento – sejam eles forçados ou voluntários – podem nos ajudar a encontrar as melhores versões de nós mesmos⁵. Quando termina o cigarro, Ignez se levanta e revela que estava sentada em uma cadeira com o termo *diretora* bordado em rosa.

Figura 1 - Helena Ignez: diretora e arquivista.



Fonte: Fogo Baixo, Alto Astral (2020).

A interpretação de Andrade (2021) é de que através da produção dessas imagens, Helena Ignez reivindica para si os papéis de cineasta e de arquivista do cinema brasileiro enquanto a sua melhor versão. De fato, é nesse espaço de silêncio e de intervalo, no espaço cavado *entre imagens*, que a cineasta faz emergir no campo da visualidade *algo que realmente*

⁴ Mostra em homenagem a Helena Ignez realizada em 2008, mediante o patrocínio da Caixa Cultural no Rio de Janeiro e do CineSesc em São Paulo, com curadoria e produção de Sinai e Djin Sganzerla.

⁵ Produzido durante a pandemia da Covid-19, o filme registra um dia de Helena Ignez em meio à quarentena e faz parte da residência artística IMS Convida, promovida pelo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/>. Acesso em: 27 abr. 2023.

merece ser dito sobre si própria. Essa proposta da cineasta-arquivista é importante de ser desdobrada, tendo em vista as múltiplas camadas de sentido que o emprego do termo arquivista carrega quando nos referimos a Helena Ignez.

Em primeiro plano, está a figura de Helena e o que sua trajetória representa para o cinema brasileiro: são mais de 60 anos de trabalho, percorrendo momentos-chave da nossa cinematografia. O início dos anos 2000 marca um momento de revalorização e resgate da carreira de Ignez, bem como do Cinema Marginal, decorrente da retomada do projeto estético-político do cinema brasileiro moderno por uma nova geração de cineastas (Xavier, 2001, 2012), mas também do esforço de críticos e pesquisadores em difundir essas produções de forma mais ampla a partir da realização de retrospectivas em Cinematecas e Centros Culturais⁶. Como plano de fundo, o debate ainda é irrigado pela entrada de Helena Ignez na direção.

A partir de 2004, após a morte de Rogério Sganzerla, Ignez torna-se responsável por todo o acervo produzido junto com seu companheiro por intermédio da *Mercúrio Produções*. Djin e Sinai Sganzerla, filhas do casal de cineastas e que desde cedo assumiram diferentes funções no *métier* cinematográfico, também começam a fazer parte da produtora. 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* (1970), 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 1970⁷.

Somadas a essas questões, há ainda o uso deste arquivo enquanto recurso estético nos filmes de Helena Ignez⁸. 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-

⁶ Um exemplo é a mostra *Cinema Marginal e suas Fronteiras*, com diversas edições realizadas entre 2001 e 2009 (Puppo, 2012).

⁷ 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. A cópia de *Carnaval na Lama* é tida como perdida. Disponível em: <https://sad2.ancine.gov.br/obrasnaopublicitarias/pesquisarCpbViaPortal/pesquisarCpbViaPortal.seam>. Acesso em: 04 maio 2023.

⁸ Cabe ressaltar que não só Helena faz uso desses arquivos. Sinai Sganzerla, por exemplo, trabalha com o material do arquivo Ignez/Sganzerla em *Extratos* (2019) e *A Mulher da 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 resgatam a trajetória de Sganzerla e do próprio Glauber.

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. Assim, é como se *A Miss e o Dinossauro* ocupasse uma função bastante específica dentro da filmografia de Ignez, fazendo emergir uma espécie de mapa, um instrumento de orientação que ancora seus filmes nessa relação dialética com os arquivos da Belair, e que depois se desdobra de modo mais complexo na ficção.

Esse arquivo-Belair 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 abarca tanto imagens documentais dos bastidores da Belair (como no caso de *A Miss e o Dinossauro*), quanto de imagens (sonoras e visuais) dos filmes já finalizados. Nessa segunda categoria, trilhas sonoras compostas para as produções Belair são retomadas em filmes contemporâneos, como é o caso das composições de Gilberto Gil para *Copacabana Mon Amour*. 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, Ignez manipula o arquivo-Belair a fim de conceder nova vida a essas imagens.

2 Convocando fantasmas, libertando imagens

Compreender Helena Ignez enquanto uma cineasta que tem como importante matéria prima o arquivo de imagens da Belair implica a necessidade de aprofundar *o modo* com que esse recurso de apropriação 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. A própria sequência de *Fogo baixo, Alto astral*, que dá a ver a dimensão de *cineasta-arquivista* de Ignez, propõe materializar o diálogo intertextual através dos elementos visuais presentes no enquadramento. A exemplo do cenário, repleto de citações visuais como as latas de filmes

empilhadas nas prateleiras e o cartaz de *Anabazys* – que estabelece ao mesmo tempo a conversa com a obra de Glauber Rocha e com a nova geração de cineastas que retoma o projeto estético-político do cinema brasileiro moderno (Paloma Rocha e Joel Pizzini). Todos esses elementos inscrevem na visualidade da imagem o indício de diálogo intertextual a partir do uso do que denominamos *arquivos de cena*.

Apesar desse tipo de recurso estético ser similar ao utilizado no cinema brasileiro moderno, a diferença fundamental está no arcabouço intertextual que Helena Ignez mobiliza. Enquanto o cinema brasileiro moderno, em especial o Cinema Marginal, estabeleceu um diálogo com as imagens amplamente acessíveis e conhecidas do cinema americano, da *nouvelle vague* francesa ou mesmo da comédia popular brasileira (Machado Jr., 2007; Ramos, 1987; Xavier, 2012), Ignez parte das próprias imagens do cinema brasileiro moderno – das quais, não por acaso, ela é também protagonista. Ao escolher centrar-se no uso das imagens da Belair, ainda 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.

Por isso, recorreremos às teses de Georges Didi-Huberman para auxiliar-nos a compreender o gesto apropriativo de Helena Ignez. A fim de pensar o modo com que determinadas imagens sobrevivem no tempo, Didi-Huberman (2013 [2002]) parte da proposta 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 no Renascimento Italiano. Este é um termo de difícil tradução⁹, descrito inicialmente por Didi-Huberman (2013 [2002]) como *transmissão do antigo*, mas que depois serve como mola propulsora para a 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 o autor crê compartilhar com

⁹ A tradução literal de *Nachleben* seria *pós-vida*. No entanto, a expressão *Nachleben der Antike* desperta um acalorado debate teórico entre pesquisadores, já que Warburg não chegou a sistematizar o seu conceito de *Nachleben* e a escolha pelas opções de tradução implicam diferentes posições teóricas que os autores assumem diante da obra de Warburg (Teixeira, 2010).

Warburg. Para afirmar essa filiação, Didi-Huberman (2013 [2002]) articula desde a viagem que Warburg faz ao México (e que resulta no seu célebre ensaio acerca do ritual das serpentes dos povos ameríndios), até o corpo teórico mobilizado pelos professores de Warburg durante a vida acadêmica. No entanto, é a descoberta do uso da expressão *survival* que leva Didi-Huberman a realizar a ligação fundamental entre o historiador alemão e a antropologia. Isso porque o conceito de *survival* havia sido desenvolvido pelo antropólogo britânico Edward Burnett Tylor em seu livro *Cultura Primitiva* (1977) [1871]).

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.” (Didi-Huberman, 2013 [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, 2013 [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.

A questão do anacronismo já havia sido trabalhada de modo mais aprofundado por Didi-Huberman em *Diante do Tempo* (2015 [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* Benjamin (2015 [1972]), 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*, cabe ao historiador reconhecer a influência que o seu tempo presente assume na relação com o passado. Dito de outro modo, passado e presente estão em relação dialética e é a partir dessa dialética que se constroem enquanto objeto histórico. Para Benjamin, negar essa relação é remover a própria

historicidade do discurso histórico (Gagnebin, 2006, p. 40–43). Assim, se Taylor enxergou na antropologia os múltiplos passados que tecem o presente, Benjamin reconheceu 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 deixa capturar “como *imagem* que lampeja justamente no instante de sua *recognoscibilidade*, para nunca mais ser vista” (Benjamin, 2015 [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 (*recognoscibilidade*). Aqui, Benjamin preconiza a discussão acerca da imagem dialética, que será melhor desenvolvida no seu projeto inacabado e publicado postumamente: *Das Passagen-Werk*.

Nesse mesmo sentido, Michael Löwy (2005) também compreende a *Tese V* sobre o *conceito da história* como parte importante da noção de imagem dialética benjaminiana. No entanto, Löwy parte de uma versão anterior do texto, escrita em 1936, para afirmar que 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 singular e incapaz de ser reduzida à história natural ou 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 de 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 (2015 [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, 2011 [2009]). As imagens, portanto, devem ser compreendidas através dessa perspectiva dialética, na qual sua temporalidade está tomada por um *nó de anacronismos*. Para analisá-las, devemos estar dispostos a “interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempos operando em cada imagem” (Didi-Huberman, 2015 [2000], p. 23). O movimento a ser feito é o de 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.

3 Arquivo-Belair como ponto de partida e os minutos iniciais de *Ralé*

Um dos desdobramentos mais interessantes do gesto apropriativo de Helena Ignez é o uso de fragmentos de filmes da Belair em seus trabalhos de ficção. Aqui, a ideia do arquivo-Belair enquanto ponto de partida assume duplo sentido: não só é o material inicial sob o qual Ignez trabalha, como também é um recurso estético empregado com frequência nos minutos iniciais desses filmes. O inquietante, no entanto, é que ao articular essas imagens a cineasta não as ancora ao contexto original. A partir do que denominamos *montagem de tempos*, Helena Ignez elabora um *procedimento catalisador 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, 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 reaparições¹⁰.

Para que a nossa hipótese assuma contornos mais claros, vejamos o exemplo de *Ralé* (2015). O filme é inspirado na peça homônima de Máximo Gorki, que retrata os conflitos entre um grupo de moradores que divide uma habitação coletiva e são explorados pelo 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

¹⁰ Quando afirmamos a natureza de imagem dialética procurada por Ignez, não devemos deduzir uma suposta carência nas imagens da Belair. Ocorre que o procedimento de Ignez possui uma série de especificidades, que pretendemos analisar neste artigo, evidentemente sem a pretensão de esgotá-las.

que é lapidada, esculpida e transformada a partir da feitura do filme. Através de uma narrativa não linear e fragmentada, *Ralé* acompanha diversas personagens na São Paulo contemporânea e o enredo se bifurca em duas tramas paralelas principais: o casamento homoafetivo de Barão e os bastidores da filmagem de *A Exibicionista*. Todas essas situações orbitam em torno do 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 acontecimentos da trama, como um epicentro para o qual todas as personagens convergem.

Logo nos créditos iniciais, *Ralé* explicita um diálogo com a abertura *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) ao emular sua estrutura: a narração de um radialista é sobreposta à cidade de São Paulo. É na sequência seguinte, entretanto, que a relação com o arquivo-Belair se afirma de modo mais radical. O cenário no qual se desenrola a cena é totalmente distinto do movimento urbano nas ruas da capital paulista. Em verdade, não fosse a transição suave do *fade in* inserido na montagem, o choque entre os dois planos 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, acompanhado de quatro meninos. O enquadramento é frontal e eles 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 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 do filme. Nele, a música de 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. Luiz Gonzaga e sua banda de garotos vão ficando cada vez mais distantes, enquanto a vegetação do descampado ramifica-se nas bordas da imagem.

A câmera finalmente reencontra 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 um cortejo fúnebre. Ela caminha em direção a Gonzaga e sua banda, cochicha no ouvido do cantor. Obedecendo a seus comandos, a sanfona muda a melodia para dar início à canção *Asa Branca* e o grupo se desloca em conjunto para fora do descampado, em direção a uma estrada de terra sem fim. Imóvel, a câmera permanece no terreno enquanto o cortejo segue sua trajetória distanciando-se cada vez mais rumo ao horizonte – imagem esta que até poderia assumir a dimensão de redenção do povo, que frequentemente assumiu nos filmes do cinema brasileiro moderno, não fosse o retorno do cortejo logo em seguida em direção à câmera.

Figura 2 – 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 Sganzerla¹¹. 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 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, 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 (Guimarães; Oliveira, 2021). No caso de Nástia, o enquadramento é frontal e é a 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 da ação de Nástia – personagem 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 essa 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

¹¹ Comparação em vídeo das duas sequências (elaboração nossa). Disponível em: <https://vimeo.com/734709919>.

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 opera na imagem para tornar visível o gesto apropriativo da cineasta é o ruído do projetor incorporado à 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 como 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.” (Didi-Huberman, 2015 [2000], p. 128).

Figura 3 – Montagem de tempos em *Ralé*



Fonte: *Ralé* (2015).

Sob essa perspectiva, é 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

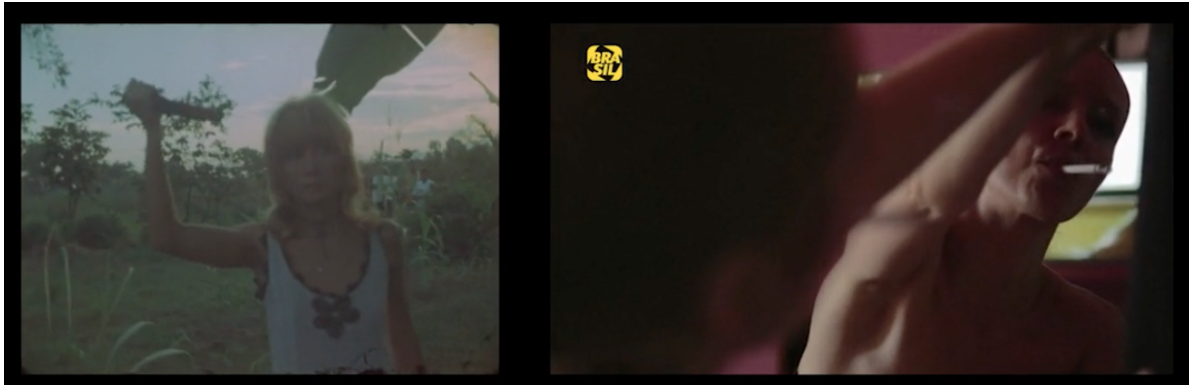
utilizar a música em cena, ela seja inserida em sua totalidade, sem cortes. É o que Ismail Xavier (1995) denomina uso estrutural da música, quando a narrativa dentro do plano é suspensa a fim de respeitar a duração total da trilha. Talvez a sequência mais emblemática nesse sentido seja o plano-sequência 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)¹².

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 música que parece estar à serviço de evidenciar a interrupção na imagem provocada por Helena Ignez. Como resultado, a escolha pelo corte na 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, 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 essa aparição. 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.

Figura 4 - Sobreposição de gestos provocada por *Ralé*

¹² O uso da música nessa sequência também foi tema da conferência *Uso da música popular brasileira nos filmes de Belair* (Elduque, 2021). Disponível em: <https://youtu.be/eghPVw5NEmg>. Acesso em: 28 abr. 2023.



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

Elemento do espelho, este, que não à toa é incorporado nessa sequência. 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 esse 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 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* está relacionado ao contexto político no qual 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 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 pelo 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 foi 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 encontra eco no desenrolar da trama através de numerosas sequências nas quais as personagens reproduzem diálogos em defesa de pautas progressistas (como os direitos das mulheres, das populações indígenas, as dissidências de gênero e de sexualidade etc.). Essa 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 atualizar e potencializar sua dimensão política dentro de um universo contemporâneo.

No entanto, há algo que é intrínseco à natureza das imagens e que foge do seu domínio 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*. Cria-se, portanto, a consciência de que existem coisas que não foram colocadas na imagem, mas que estão ali como forças ainda atuantes. Por fim, há o movimento de inserção desses filmes dentro de uma história maior do próprio cinema. Assim, aqueles que identificam a sobrevivência das imagens da Belair em *Ralé*, inevitavelmente projetam de volta para o filme o cortejo fúnebre que vela o corpo de Aranha.

Referências

- A FAMÍLIA do Barulho. Júlio Bressane. 1970. (1h e 15 min.).
- A ALEGRIA é a Prova dos Nove. Helena Ignez. 2023. (1h e 40 min.).
- A MOÇA do Calendário. Helena Ignez. 2017. (86 min.).
- A MISS e o Dinossauro – os bastidores da Belair. Direção: Helena Ignez. Brasil, 2005. (18min.).
- ANDRADE, Patrícia Mourão de. Helena Ignez, an Incendiary Monster of Brazilian Cinema. *Film Quarterly*, [s. l.], v. 74, n. 3, p. 23–34, 2021.
- 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. Acesso em: 18 nov. 2020.
- BARÃO Olavo, o horrível. Júlio Bressane. 1970. (1h e 12 min.).
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- 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.
- BRAGANÇA, Felipe. *Júlio Bressane/preservação: pequeno dossiê panorâmico*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/cinemainocente/preservacao.htm>. Acesso em: 10 maio 2023.
- CANÇÃO de Baal. Helena Ignez. Ano: 2008. (77min.).
- CARNAVAL na Lama. Rogério Sganzerla. 1970. (1h e 20min.).
- COPACABANA Mon Amour. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil, 1970. (85min.).
- CUIDADO Madame. Direção: Júlio Bressane. Brasil, 1970. (70min.).
- DA SILVA NETO, Antonio Leão. *Super-8 no Brasil: um sonho de cinema*. São Paulo: Ed. do Autor, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *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>.

FAKIR. Helena Ignez. Ano: 2019. (1h. e 32 min.).

FEIO, eu? Helena Ignez. Ano: 2013. (70 min.).

FOGO Baixo, Alto Astral. Direção: Helena Ignez. Brasil, 2020. (5min.).

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

GIANORDOLI-NASCIMENTO, Ingrid Faria; MENDES, Bárbara Gonçalves; NAIFF, Denis Giovani 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; OLIVEIRA, Sandro de. *Helena Ignez: atriz experimental*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

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: 2012. p. 5. E-book. Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewFile/2219/2319>. Acesso em: 15 nov. 2019.

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

LUZ nas trevas: a volta do bandido da luz vermelha. Helena Ignez. Ano: 2010. (83 min.).

MACHADO JR., Rubens. Passos e descompassos à margem. *Revista Alceu: de Comunicação, Cultura e Política*, [s. l.], v. 8, n. 15, p. 164–172, 2007.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil, 1968. (92min.).

O FIM de uma era. Bruno Safadi; Ricardo Safadi. 2013. (70 min.).

OLIVEIRA, Sandro de. 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.

O RIO nos pertence. Bruno Safadi; Ricardo Pretti. 2013. (1h e 15 min.).

OSSOS. Helena Ignez. Ano: 2014. (19 min.).

O UIVO da Gaita. Bruno Safadi. 2013. (75 min.).

PODER dos afetos. Helena Ignez. Ano: 2013. (31 min.).

PUPPO, Eugênio (Org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: Filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Centro Cultural Banco do Brasil/ HECO Produções, 2012.

RALÉ. Direção: Helena Ignez. Brasil, 2015. (73min.).

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

REINVENÇÃO da rua. Helena Ignez. Ano: 2003. Duração: 27 min.

SEM Essa, Aranha. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil, 1970. (102min.).

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.

TYLOR, Edward Brunett. *Cultura Primitiva*. [s.l.]. 1977.

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

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

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

Daniela Strack -Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS), graduada em Produção Audiovisual - Cinema e Vídeo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2014). É professora do Curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

E-mail: daniela.pstrack@gmail.com

Bruno Leites - Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Professor do Departamento de Comunicação (Decom) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFRGS. Autor de 'Cinema, Naturalismo, Degradação: Ensaios a partir de filmes brasileiros dos anos 2000' (Ed. Sulina, 2021). Participa do grupo de pesquisa 'Semiótica e Culturas da Comunicação' (GPESC) e da Rede de Pesquisa Teoria de Cineastas.

E-mail: bruno.leites@ufrgs.br