

## Tecendo Utopias: Rastros da Belair Filmes no Cinema de Helena Ignez<sup>1 2</sup>

Daniela Pereira STRACK<sup>3</sup>

Miriam de Souza ROSSINI<sup>4</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

### RESUMO

Este artigo consiste em um gesto inicial de identificar rastros da Belair Filmes nos filmes dirigidos por Helena Ignez e de que forma eles são ressignificados para construção de um cinema autoral. Para tanto, propõe a análise do curta-metragem *A Miss e o Dinossauro* (2005) e de duas sequências do longa-metragem *Ralé* (2016). No primeiro filme, localiza as produções da Belair dentro da tradição do *romantismo revolucionário* (LÖWY; SAYRE, 2015) e de uma *estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária* (RIDENTI, 2005). Já as sequências de *Ralé* são analisadas à luz das considerações de Walter Benjamin (2005) sobre os conceitos de história. A partir destas reflexões, o trabalho vislumbra Helena Ignez enquanto uma *cinasta-arqueóloga*, que recorre às imagens do passado para construir suas narrativas no presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Helena Ignez; Belair Filmes; cinema brasileiro; romantismo revolucionário.

### INTRODUÇÃO

Este artigo reflete o momento inicial de uma pesquisa de mestrado sobre o gesto autoral no cinema de Helena Ignez. Com uma vasta trajetória cinematográfica, Ignez transitou pelo que Ismail Xavier (2001, p. 38) denomina “constelação moderna do cinema brasileiro” das décadas de 1950 e o início de 1970, protagonizando filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Suas personagens mais marcantes do período, como Ângela-Carne-e-Osso, de *A Mulher de Todos* (1969) e Sônia Silk, de *Copacabana, Mon Amour* (1970) têm em comum a colaboração artística com o diretor Rogério Sganzerla e o período de concepção da produtora experimental Belair Filmes.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudo desenvolvido ao longo do Seminário “O documentário contemporâneo e os “Levantes”: protagonistas, narrativas e imaginários” do PPGCOM/PUCRS, ministrado pela Profª. Denise Tavares (PPGMC/UFF), e da disciplina de Teorias da Comunicação do PPGCOM/UFRGS, ministrada pelo Prof. Fabrício Silveira.

<sup>3</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Integra o Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais – PROAv - UFRGS. Bolsista CAPES. E-mail: [daniela.pstrack@gmail.com](mailto:daniela.pstrack@gmail.com). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>4</sup> Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Mestre em Cinema pela USP. Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, junto ao Departamento de Comunicação e ao PPG em Comunicação. Bolsista de Produtividade do CNPq. E-mail: [miriam.rossini@ufrgs.br](mailto:miriam.rossini@ufrgs.br)

---

Fundada em 1970 por Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, a Belair produziu cinco longas-metragens<sup>5</sup> durante sua rápida existência nos primeiros meses daquele ano. Com um processo de realização intenso, as produções do grupo foram marcadas não só pela reinvenção formal, estética e narrativa dos filmes, mas também dos modos de produção cinematográfica da época. O caráter subversivo de suas produções em meio à conjuntura política de endurecimento das medidas de repressão da ditadura militar brasileira, com a instauração do Ato Institucional nº5 (AI-5), resultou na dissolução total da produtora antes mesmo que seus filmes chegassem às telas dos cinemas. Portanto, mesmo com uma volumosa produção, Ignez, Sganzerla e Bressane viram-se obrigados a deixar o Brasil com as latas de seus filmes embaixo do braço. Ainda hoje, as obras da Belair carecem de uma maior circulação entre o público brasileiro.

A relevância deste período na carreira de Helena Ignez pode ser demonstrada pelo crescente interesse de pesquisadores sobre suas personagens e seus métodos de atuação nos filmes da extinta Belair. Referenciamos aqui, especialmente, o trabalho desenvolvido em conjunto pelos pesquisadores Pedro Guimarães e Sandro Oliveira (2018) que, por meio do conceito de autora/atriz, buscam elevar Ignez a coautora das obras que interpretou. Nossa pesquisa deseja, então, avançar no campo dos trabalhos já existentes sobre a autoria de Helena Ignez ao debruçar-se sobre seus filmes enquanto diretora cinematográfica.

Desde o início dos anos 2000, Ignez passou a conciliar a carreira de atriz com a de diretora. Ao analisarmos sua filmografia, é possível identificarmos algumas referências aos filmes produzidos pela Belair. No estágio inicial de nossa pesquisa, mapeamos três diferentes formas como esses rastros se manifestam em seu cinema: 1) a partir do uso de imagens de arquivo das produções da Belair, que são incorporados aos filmes em diferentes contextos; 2) a partir de referências às personagens interpretadas por Ignez; 3) a partir de uma mesma temática política e social presente nas narrativas. O uso de imagens de arquivo pode ser visto em filmes como *A Miss e o Dinossauro* (2005) e *Ralé* (2016); a referência às personagens de Ignez estão presentes *Luz nas Trevas: A Volta*

---

<sup>5</sup> Os filmes produzidos pela Belair foram *A Família do Barulho*, *Barão Olavo*, *o Horrível* e *Cuidado Madame*, de Júlio Bressane e *Copacabana mon amour* e *Sem essa*, *Aranha*, de Rogério Sganzerla. Os filmes atribuídos a produtora variam, podendo incluir ainda um terceiro filme de Sganzerla chamado *Carnaval na lama* (1970), hoje tido como perdido, e mesmo *A Miss e o Dinossauro*, projeto iniciado à época por Helena Ignez e finalizado apenas em 2005 pela diretora no formato de curta-metragem.

---

do *Bandido da Luz Vermelha* (2010), *Ralé* e *A Moça do Calendário* (2018), e as temáticas engajadas atravessam todo o cinema Helena Ignez.

Nesse sentido, parece-nos que os filmes da cineasta são permeados por uma espécie de dever de memória, por um impulso de apropriar-se de sua experiência histórica para afirmar a existência dessas imagens clandestinas e o seu lugar no presente. Este gesto arqueológico da cineasta é o que conduz nossas escolhas metodológicas. A própria obra de Helena Ignez nos convida a realizar um cortejo entre distintos momentos de sua carreira, entendendo que as imbricações entre os filmes protagonizados por ela e seu trabalho como realizadora cinematográfica são parte essencial para pensarmos a construção autoral em seu cinema.

Nosso objetivo neste artigo é, portanto, dar um primeiro passo em direção desta investigação a partir da análise de dois filmes da cineasta: o curta-metragem *A Miss e o Dinossauro* (2005), documentário que resgata os filmes e os bastidores de produção da Belair, e o longa-metragem ficcional *Ralé* (2015), que retoma imagens e personagens dos filmes do período ao longo de sua narrativa. Parte-se desses dois filmes por compreender que o primeiro deles utiliza as imagens do passado de forma documental, oferecendo um amplo panorama sobre as produções da Belair, suas temáticas e seu modo de produção. Já em *Ralé*, o retorno a essas imagens é utilizado em meio a uma trama ficcional, com Ignez performando sua antiga personagem Sônia Silk, e assim tensionando os limites entre autobiografia e ficção, memória individual e coletiva.

O artigo está dividido em três partes subsequentes. As duas primeiras são dedicadas à análise de *A Miss e o Dinossauro*, filme que funcionará como dispositivo para pensarmos as produções da Belair a partir de ângulos distintos. Na primeira delas, identificamos essa constelação de filmes dentro da tradição do *romantismo revolucionário*, conforme entendido por Michael Löwy e Robert Sayre (2015), a partir de um movimento de negação da geração cinemanovista. Em seguida, discorreremos sobre os modos de produção do grupo, entrecruzando a discussão de Marcelo Ridenti (2005) acerca de uma *estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária*, presente no contexto cultural brasileiro até a década de 1970 e os conceitos de Walter Benjamin (2012) sobre o autor enquanto produtor.

Por fim, a última seção do artigo dedica-se a uma análise de duas sequências do longa-metragem *Ralé* a fim de identificar os rastros das imagens e personagens da Belair que são evocadas ao longo do filme. É novamente Benjamin (2005) que nos guiará nesse

---

percurso final para que possamos lançar luz ao gesto de *cineasta-arqueóloga* realizado por Helena Ignez.

## ROMANTISMO REVOLUCIONÁRIO E A EXPERIÊNCIA BELAIR

O segundo filme dirigido por Helena Ignez, *A Miss e o Dinossauro*, é um ponto de partida interessante para pensarmos de onde derivam os rastros do *romantismo revolucionário* no cinema de Ignez. O documentário resgata a trajetória da produtora Belair Filmes a partir das imagens dos filmes produzidos pelo grupo e de registros inéditos em super-8 dos bastidores das produções. Sobrepostas às imagens de arquivo, estão as narrações em *off* de Rogério Sganzerla e da própria diretora. Essas narrações, mais do que fornecer ao espectador informações históricas sobre a produtora, costuram a trama através de relatos sobre suas intenções artísticas e experiências pessoais vividas na Belair.

A sequência inicial de *A Miss...* chama atenção para a origem do nome da produtora. Belair: nome de um famoso modelo de carro conversível da Chevrolet e também de um bairro de Hollywood. A referência, contudo, não passa de uma provocação. O processo de produção do grupo buscava não só distanciar-se dos modos institucionais de fazer cinema na época, como também propor uma ruptura estética e temática com o movimento cinemanovista. Segundo o pesquisador Fernão Pessoa Ramos, a geração marginal da qual a Belair fazia parte estava "mais próxima da contracultura do que o Cinema Novo, também enfronhada nos horrores da repressão e da luta armada, como opção não seguida." (RAMOS, 2018, p. 178).

Gostaríamos de analisar este movimento de negação da geração cinemanovista pelo Cinema Marginal à luz do *romantismo*, conforme entendido por Michael Löwy e Robert Sayre (2015). Para estes autores, o *romantismo* não seria apenas uma escola literária ou artística, mas uma visão de mundo mais ampla, que atravessa longos períodos da nossa história, caracterizando-se principalmente por "uma rejeição ao moderno social" (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 194). O espírito romântico estaria, então, relacionado a uma escola Marxista, crítica a uma sociedade moderna orientada pelo capitalismo industrial e pelas ideais de progresso trazidas pela consolidação dos grandes centros urbanos.

Uma das diferenças essenciais do Cinema Marginal para o Cinema Novo é justamente transpor a discussão das questões sociais e de representação do povo brasileiro do âmbito rural – em especial do sertão nordestino – para os grandes centros urbanos. Ao

---

realizar essa transposição, transformam-se também os sujeitos representados. O eu-marginal destes filmes estão ancorados ao que Ismail Xavier (2013, p. 167) 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.". Vemos prostitutas, vedetes, malandros, bicheiros, bandidos, etc., que perambulam por vielas, becos, periferias ou transformam-se em fantasmas quando circulam nos espaços aos quais não pertencem. São sujeitos desajustados à ordem social, que têm suas possibilidades e vivências limitadas, entre outros aspectos, pela forma como a urbanização forçada das cidades se desenrolou em prol da "modernização" do Brasil.

Filmes como *Copacabana*, *Mon Amour*, por exemplo, retratam o Rio de Janeiro como uma metrópole distante, que enlouquece e esculacha os personagens periféricos que orbitam as ruas de Copacabana. "Olha o fantasma"; "É um pesadelo ao vivo"; "O sol de Copacabana enlouquecendo certos brasileiros em pouquíssimos segundos, deixando-nos completamente tarados, atônitos e lelés", são todos trechos de diálogos do longa-metragem dirigido por Sganzerla que explicitam esta questão e que são retomados por Ignez em *A Miss* para ilustrar o filme.

Ainda neste movimento de negação do Cinema Novo, podemos traçar um paralelo com a análise de Löwy e Sayre (2015) acerca do movimento simbolista. Os autores apontam que estes artistas recorrem a "um certo universo cultural esotérico, místico, inspirado, 'decadente' – em oposição radical à estética burguesa e ao realismo positivista da ideologia oficial" (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 196). Este espectro místico também está presente nos filmes da Belair, que estão mais interessados nos ritos e nas religiões populares (em especial as de matriz africana) do que nas representações católicas religiosas do realismo intelectual cinemanovista. Vejamos os minutos iniciais de *Copacabana*, *Mon Amour* (ver figura 1), por exemplo. Enquanto o narrador enumera orixás – divindades cultuadas pelas crenças africanas –, acompanhamos Sônia Silk (Helena Ignez) em estado de possessão mística em um terreiro recebendo um passe de Joãozinho da Goméia, famoso sacerdote do Candomblé de Angola. Após o ritual, a personagem interpretada por Laura Galano, mãe de Sônia, grita que "estão os dois possuídos pelo demônio" em referência à Sônia e ao seu irmão Vidimar (Otoniel Serra).

**Figura 1** - Sônia Silk e Vidimar “possuídos pelo demônio” na sequência inicial de *Copacabana, Mon Amour* (1970).



Fonte: fotograma digitalizado/divulgação oficial da restauração do filme.

O olhar atento da Belair às histórias de *certos brasileiros* aponta para outra característica romântica que é o resgate e a valorização da cultura popular. Um dos artifícios utilizados pelo grupo que nos parece corroborar com essa perspectiva é o ato de apropriar-se de figuras já conhecidas da cultura midiática brasileira em seus filmes. Talvez os maiores exemplos deste recurso possam ser identificados em *Sem essa, Aranha* (1970) no qual Jorge Loredo, famoso por seu personagem Zé Bonitinho, é escalado para o papel do protagonista Aranha, “o último capitalista do Brasil”. Há também a emblemática sequência final do filme, com a participação do cantor e compositor Luiz Gonzaga. O compositor alerta ao público que vivemos “um movimento de anti-Brasil”, enquanto sua sanfona começa a tocar “Vem Morena” (ver Figura 2). O início da música traz “a deixa” para a personagem de Helena Ignez, que surge em cena enquanto a câmera se afasta lentamente para revelar o desfecho do personagem de Aranha na narrativa.

**Figura 2** – Luiz Gonzaga na sequência final de *Sem essa, aranha* (1970).



Fonte: reprodução/DVD

Contudo, conforme apontam Löwy e Sayre (2015, p. 212), "o romantismo não se reduz a uma lista de temas", merecendo a designação de românticas apenas aquelas obras nas quais "os diferentes temas estão interligados organicamente em um conjunto cujo significado global tende à recusa nostálgica da reificação-alienação moderna". Há, portanto, no espírito romântico, não uma negação completa do moderno, mas uma tentativa de tensionamento da modernidade a partir do resgate de certos valores do passado que necessitam ser recuperados.

Mais do que localizar os filmes produzidos pela Belair em uma tradição romântica, o documentário de Ignez, ao nos apresentar os modos de produção do grupo, permite-nos ainda localizá-los em uma vertente específica do movimento: o *romantismo revolucionário*, que almeja a abolição do capitalismo e/ou a criação de um novo sistema utópico. De certa forma, a Belair implementa o seu próprio sistema de fazer cinema ao romper com os modos de produção industriais, trabalhando em um pequeno grupo de forma intensa e por um curto período de tempo. Além disso, é latente em *A Miss e o Dinossauro* o desejo de retratar a Belair Filmes como uma experiência coletiva. A partir de suas escolhas narrativas e do encadeamento das imagens, Ignez nomeia um a um os integrantes da turma – que iam muita além do trio mais conhecido –, dando-lhes corpo, nome e rosto. A diretora consegue, então, criar uma espécie de unidade cultural do período e do grupo baseada em uma ideia clara de cinema – e, porque não, de revolução.

## **BRASILIDADE REVOLUCIONÁRIA E A RECUSA À INSTITUCIONALIZAÇÃO**

As décadas de 1960 e 1970 marcam a ascensão das ditaduras na América Latina. Apesar da repressão, no Brasil o momento foi de efervescência política e artística até o início dos 1970, tendo neste período uma produção cultural pungente e diversificada, boa parte dela comprometida com o espírito do *romantismo revolucionário*, conforme entendido por Löwy e Sayre (2015). Mesmo antes de serem atravessados pela ditadura militar, havia nos movimentos artístico-culturais certo espírito contestatório somado ao desejo pela construção de uma identidade brasileira e de uma ideia de brasilidade.

É o pesquisador Marcelo Ridenti (2005) um dos responsáveis por localizar este período cultural brasileiro dentro da tradição do *romantismo revolucionário* em sua obra

---

*Em busca do povo brasileiro*<sup>6</sup>. Segundo ele, é deste contexto histórico e social que emergem movimentos artísticos como o Cinema Novo, o Teatro de Arena de São Paulo, as canções engajadas e o Tropicalismo. Recorrendo ao conceito de *estrutura de sentimento*, de Raymond Williams, Ridenti (2005) tenta avançar na análise da compreensão do imaginário crítico da produção intelectual e artística brasileira do período. O autor aponta que desde o final da década de 1950 as obras de arte produzidas compartilhavam uma mesma *estrutura de sentimento* que ele irá denominar como *da brasilidade revolucionária*. Ainda segundo Ridenti:

Naquele contexto brasileiro, a valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava no paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo. (RIDENTI, 2005, p. 84).

Apesar de Ridenti dedicar-se mais ao Cinema Novo em suas análises, parece-nos interessante identificar que, apesar das diferenças entre os cineastas marginais e cinemanovistas, havia em comum nos dois movimentos uma mesma *estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária*, o anseio de realizar “uma arte nacional popular que colaborasse com a desalienação das consciências” (ibid, p. 87). Rogério Sganzerla comenta que o grupo da vertente marginal almejava:

a liberação formal, também de uma democratização dos meios de produção e de uma atualização das formas que fossem consonantes até com as conquistas das vanguardas internacionais, enriquecidas pela sensibilidade e pelo temperamento brasileiro, na busca de um modelo e de uma definição desse segredo brasileiro (informação verbal).<sup>7</sup>

A estruturação da Belair Filmes ocorre em um momento de endurecimento das medidas de repressão da ditadura militar, com a promulgação do AI-5 em dezembro de 1968. Ao contrário do Cinema Novo, que aos poucos institucionalizava-se ao ter seus filmes financiados pela Embrafilme, o Cinema Marginal, e em especial a Belair, acabou sendo contagiado pelo crescimento de grupos revolucionários clandestinos que se formavam na luta pela redemocratização do País. Segundo Júlio Bressane, a inovação das

---

<sup>6</sup> Devido à pandemia do Covid-19 e às medidas de isolamento social, não foi possível acessar a íntegra do livro. Esta afirmação baseia-se no artigo posterior de Ridenti, *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960* (2005) consultado para elaboração deste trabalho, e no qual o autor reafirma sua tese contida no livro.

<sup>7</sup> Entrevista concedida por Rogério Sganzerla para o documentário *Belair* (2011).

---

formas de produção da Belair e a própria estética dos filmes foi influenciada por esta ascensão dos grupos de guerrilha urbanos:

E qual era uma das novidades daquela época? Era o terrorismo e as técnicas do terrorismo. Os assaltos a bancos, os aparelhos, as ações rápidas, tudo planejado para coisa de poucos segundos, poucos minutos de ação. Tudo bem feito para que desse certo, mas a ação altamente clandestina, com tudo contra. [...] Então tudo isso, evidentemente, está dentro dos filmes. Isso era a novidade da época. Isso era o charme da época. Isso, eu diria a você, que isso era a beleza da época. Então, evidente que isso está dentro dos filmes; agora está dentro dos filmes recriado como imagem, como poesia. Mas, sem dúvida, o terrorismo, ele tinha muito de obra de arte ali (informação verbal).<sup>8</sup>

Ridenti (2005, p. 105) aponta para uma institucionalização de intelectuais e de artistas ao longo da década de 1970, que acabariam neutralizando “a liberdade de que em teoria dispõem, de modo que um eventual sonho com a revolução conviveria com o investimento na profissão” da geração cinemanovista. A Belair aposta no movimento contrário, conforme evidencia Bressane na fala citada, apropriando-se das táticas revolucionárias na estética dos filmes, mas também ao pensar em novas formas de produção.

Gostaríamos, então, de investigar esse gesto de recusa à institucionalização à luz de Walter Benjamin (2012) e suas considerações acerca da posição do intelectual em meio ao processo produtivo. Para o autor, a concepção do intelectual enquanto um tipo definido apenas por suas opiniões e convicções políticas resultava em uma produção cultural na qual o proletariado era apenas uma temática e o autor um “mecenas ideológico” (BENJAMIN, 2012, p. 136). Do ponto de vista benjaminiano, era fundamental que o autor tomasse posição frente ao processo produtivo para determinar sua função na luta de classes como fazia, por exemplo, o processo de refuncionalização social proposto pelo teatro do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Segundo Benjamin (ibid, p. 137) o teatro épico brechtiano visava a “transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na libertação dos meios de produção, a serviço da luta de classes”. Desta forma, seria possível realizar uma renovação técnica, e não espiritual – como pregava o discurso fascista que permeava o contexto no qual os dois autores estavam inseridos –, visando a reestruturação dos institutos e instituições. Para Benjamin (2012), havia uma diferença fundamental entre modificar o aparelho

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida por Júlio Bressane para o documentário *Belair* (2011).

---

produtivo e abastecê-lo, logo “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável, mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária” (ibid, p. 137).

Enquanto vários cineastas do Cinema Novo passaram a integrar a estrutura da Embrafilme, os cineastas do Cinema Marginal passaram a ficar ainda mais à margem. Para a Belair, tal atitude de enfrentamento ao regime resultou na dissolução total da produtora quando o grupo de cineastas foi acusado de práticas subversivas pelos militares, e a ameaça iminente da prisão fez com que eles fugissem para o exterior com as latas dos filmes ainda não finalizados embaixo do braço, impossibilitando que o público tivesse contato com as obras na época. São os rastros dessas imagens interrompidas e clandestinas que Helena Ignez não hesita em perseguir e reavivar.

## **RALÉ E O RETORNO À UTOPIA**

Em sua trajetória enquanto diretora, não é raro vermos Helena Ignez retornar às imagens das quais foi protagonista para construir suas narrativas. Como num gesto contínuo iniciado em *A Miss e o Dinossauro*, suas obras parecem permeadas por um dever de memória, por um impulso benjaminiano de apropriar-se de sua experiência histórica para afirmar seu local no presente. Segundo Walter Benjamin (2005, p. 65), “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança, como ela relampeja num instante de um perigo”. Nos parece que é exatamente essa a ânsia de Ignez: capturar essas imagens, salvá-las do curso natural da história e da tradição. Há um jogo duplo na construção do seu cinema que deseja tanto reescrever o passado à margem da história oficial (da ditadura civil-militar e do próprio cinema brasileiro, diga-se), como também aproveitar-se da fertilidade das imagens para conceder a elas certa autonomia no presente. Parafraseando Benjamin (2005, p. 70), podemos dizer que Ignez “considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo.”.

Escavar, retornar às imagens clandestinas, apropriar-se delas no presente para tecer narrativas contemporâneas. Em um gesto empático àqueles que estão à margem da história oficial, dar-lhes nome e rosto. É a partir dessa tessitura que Helena Ignez parece construir *Ralé*. 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. A

adaptação de Helena Ignez não é fiel à história original e também não nutre interesse em seguir uma narrativa linear, mas em apresentar situações fragmentadas nas quais o espectador possa preencher as lacunas. Mais uma vez, são as próprias imagens que iluminam o caminho a ser percorrido em nossa análise. Devido à fragmentação narrativa do filme e à limitação imposta pelo formato deste artigo, iremos analisar apenas duas sequências de *Ralé*: a abertura do filme, na qual Helena Ignez faz uso de imagens de arquivo dos filmes da Belair, e a sequência do retorno de Sônia Silk, na qual esta última operação é ainda acrescida de uma performance de Ignez no papel da personagem.

Logo após os créditos iniciais que se desenrolam sobre imagens da cidade de São Paulo, deparamo-nos com uma cena conhecida: em frente a um matagal abundante, vemos Luiz Gonzaga, sua sanfona a tiracolo, e os quatro meninos que formam sua banda. A sequência final do longa-metragem *Sem essa, Aranha* é também a sequência inicial de *Ralé*. No filme original, a música de Luiz Gonzaga evocava a presença de Helena Ignez, que entrava em quadro munida de uma faca na mão para assassinar seu marido Aranha, apresentado como “o último dos capitalistas” no início do filme. Já no filme de 2016, não é Ignez que invade o quadro, mas sua filha Djin Sganzerla que interpreta a personagem Nástia na trama. Enquanto a música de Gonzaga desenrola-se, acompanhamos a personagem preenchendo o espelho no qual se arruma com uma fita preta, estreitando cada vez mais o campo de visão do espectador.

A diferença na forma como Ignez evoca a mesma sequência em *Ralé* e em *A Miss e o Dinossauro* reside no fato de que aqui ela está a serviço de uma narrativa ficcional. Não há nenhuma explicação ou contextualização para o espectador, que depende apenas do seu repertório sobre a Belair para relacionar a imagem de Gonzaga à sequência final de *Sem essa, Aranha*. Ou seja, não há mais um desejo de cristalizar essa imagem na história, mas sim dar-lhe autonomia e de fazer uso dela para pensar o movimento de “anti-brasil” que vivemos no presente. Nesse sentido, parece que o que move Helena Ignez nesse processo está relacionado a discussão que Löwy (2005) propõe acerca da complexa tarefa do “historiador revolucionário” em Walter Benjamin (LÖWY, 2005, p. 65). Na interpretação de Löwy, quando Benjamin nos convida a “escovar a história à contrapelo” é para mudar nosso modo de nos posicionarmos diante da historiografia. Ao invés de compreendermos a história como um acúmulo de vitórias ou de progressos, é preciso entendê-la como uma série sucessiva de derrotas ou de apagamentos das classes oprimidas. É preciso, portanto, que o sujeito histórico veja com *outros olhos* o passado a

fim de romper o curso linear da história que favorece apenas os vencedores. Para isso, o gesto a ser feito é “escavar”. Percorrer a história e as imagens como um arqueólogo, como alguém que remove as camadas de terra e descobre ossos escondidos, pequenas preciosidades, retratos, lampejos de utopia.

Este gesto digno de uma *cinasta-arqueóloga* assume uma complexidade ainda maior na sequência do retorno da personagem Sônia Silk em *Ralé*. Nela, a Fera Oxigenada de *Copacabana, Mon Amour* aparece em dois tempos: nas imagens de arquivo vistas na tela de um cinema e logo em seguida interpretada pela própria Helena Ignez, que 50 anos depois encarna novamente a personagem Sônia Silk (ver figura 3). Em uma das tramas do filme, acompanhamos as filmagens de um projeto chamado *A Exibicionista*<sup>9</sup>, dirigido pelo cineasta mirim Eugênio Bonaparte e protagonizado por Maya (Simone Spoladore). Em dado momento, Bonaparte apresenta Silk como sua “personagem fetiche” e assiste com Maya, no cinema, a trechos do filme.

Da tela do cinema, vamos para uma área externa onde está a xamã espiritual Jarda (personagem de Ignez na narrativa), passando batom em frente ao espelho. A banda sonora de *Copacabana, Mon Amour* segue com a voz de Sônia Silk proclamando que é preciso mudar esse ‘planetinha vagabundo’ e anunciando o fim de sua personagem, a Miss Prado Júnior, e começo de uma outra Sônia Silk. Enquanto ouvimos a voz de Ignez ecoando do passado, Jarda, a Ignez do presente, performa novamente a personagem que agora carrega na pele, além do vestido rosa choque, as marcas da passagem do tempo. A personagem de Jarda, então, encerra a sequência dizendo que “o maior ato criativo é a construção da própria vida”. A potência dessa sequência parece residir no desejo de Ignez de colocar essas imagens em um movimento contínuo no tempo. De não as imobilizar, prendendo-as no passado, mas de se aproveitar da fertilidade das imagens para ressignificá-las no presente. A partir de sua subjetividade, reorganizar imagem, corpo e memória no espaço-tempo.

---

<sup>9</sup> O nome do filme fictício e a personagem Maya fazem referência ao filme perdido de Rogério Sganzerla *Carnaval na Lama* (1970), também conhecido como *Betty Bomba, A Exibicionista*.

**Figura 3** – Helena Ignez e o retorno de Sônia Silk, a fera oxigenada.



Fonte: divulgação oficial do filme / Mercúrio Produções.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise dos filmes *A Miss e o Dinossauro* e *Ralé*, é possível vislumbrar alguns caminhos para pensarmos a autoria do cinema de Helena Ignez. *A Miss e o Dinossauro* é uma espécie de mapa no qual nos guiamos para percorrer a constelação de filmes da Belair e identificar neles algumas tendências que os unem. A partir da forma como Ignez articula história e memória ao longo da narrativa, conseguimos localizar as produções do grupo dentro da tradição do *romantismo revolucionário*, conforme entendido por Michael Löwy e Robert Sayre (2015), e de uma *estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária* (RIDENTI, 2005) presente no contexto cultural brasileiro até a década de 1970. Helena Ignez, então, mostra-se hábil ao escavar o passado em busca de redescobrir pequenas utopias e subversões, momentos que lhe permitem pensar o presente a partir de suas experiências vividas.

Em *Ralé*, o gesto de cineasta-arqueóloga de Helena Ignez torna-se mais complexo ao repetir-se em um filme ficcional. Além disso, não se trata apenas de uma nova forma de reorganizar as imagens no presente a partir do uso de imagens de arquivo ou de atualizar temáticas no curso do tempo, mas de performá-las novamente. Com isso, surge uma nova Sônia Silk, atualizada no tempo. A partir deste trabalho, o pensamento messiânico de Walter Benjamin (2005) mostrou-se um importante norte para nos orientar, revelando algumas pistas da operação realizada por Ignez ao “reencarnar” essas imagens. Ao desenrolar da pesquisa de mestrado, desejamos ainda investigar a natureza dessas

---

imagens, trabalhando com outros autores e autoras que nos permitam pensar através delas o cinema de Helena Ignez.

Como Morel<sup>10</sup>, a atriz e diretora parece, então, gestar o seu próprio museu imaginário – para tomar emprestado o termo de André Malraux –, mas, diferente do proposto por Bioy Casares (2006) aqui as imagens do passado não estão condenadas a se repetirem ao infinito. Como uma *cinasta-arqueóloga*, Ignez apropria-se dos rastros da Belair para tecer narrativas contemporâneas, reorganizando imagens, temáticas e sujeitos para reafirmar-se no tempo presente.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de História. Trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos L. Müller. In: Löwy, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Trad. Wanda N. C. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. O fogo ainda arde: o Romantismo após 1900. In: \_\_\_\_\_. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Trad. Wanda N. C. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

GUIMARÃES, Pedro; DE OLIVEIRA, Sandro. **Helena Ignez: Actrice Expérimentale**. ACRR/UFR des Arts, Université de Strasbourg, 2018.

CASARES, Adolfo Bioy. **A invenção de Morel**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RAMOS, Fernão, SCHVARZMAN, Sheila (orgs.) **Nova História do Cinema Brasileiro – vol. 2**. São Paulo: Editora Sesc, 2018

RIDENTI, Marcelo. **Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960**. Revista Tempo Social, Vol. 17, nº 1. São Paulo: 2005, pp. 81-110. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12455/14232>

---

<sup>10</sup> Referência ao livro *A Invenção de Morel*, do escritor Bioy Casares, que conta a história de um fugitivo que se esconde em uma ilha aparentemente deserta, onde acaba se apaixonando pela imagem de uma jovem.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

## FILMES

BELAIR. Direção: Bruno Safadi; Noa Bressane. Brasil: TB Produções. 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/80253090>. Acesso em 25 out. 2020.

COPACABANA, MON AMOUR. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Mercúrio Produções, Versátil. 1970. 1 DVD (85min.). Cor.

LUZ NAS TREVAS: A VOLTA DO BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Helena Ignez. Brasil: Mercúrio Produções. 2010. (83min.). Cor. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/luz-nas-trevas-a-volta-do-bandido-da-luz-vermelha>. Acesso em 25 out. 2020.

A MISS E O DINOSSAURO. Direção: Helena Ignez. Brasil: Mercúrio Produções, Versátil. 2005. 1 DVD (17min.). Cor.

A MOÇA DO CALENDÁRIO. Direção: Helena Ignez. Brasil: Mercúrio Produções. 2018. Disponível para aluguel no Net Now (86min.). Cor.

A MULHER DE TODOS. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Belair Filmes. 1969. Preto e Branco. Disponível em: <https://youtu.be/DSPbeg85q9Q>. Acesso em 25 out. 2020.

RALÉ. Direção: Helena Ignez. Brasil: Mercúrio Produções. 2016. Disponível para aluguel no Net Now (73min.). Cor.

SEM ESSA, ARANHA. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Mercúrio Produções. 1970. (92min.). Cor. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/sem-essa-aranha>. Acesso em 25 out. 2020.