



Artigo – Dossiê Temático

Iracema, 50 anos depois

Cristais de sangue: resistência no cinema brasileiro feito por mulheres em uma análise implicada***Cristais de sangue: la resistencia en el cine brasileño hecho por mujeres en un análisis implicado******Cristais de sangue: resistance in Brazilian cinema made by women in an implied analysis***Karla Holanda¹Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-2753-7679>

Resumo: No mesmo ano de 1974 em que Bodansky e Senna filmavam *Iracema - uma transa amazônica*, período da ditadura civil-militar, Luna Alkalay realizava *Cristais de sangue*, reunindo um grupo de jovens que burlam a repressão e fazem um filme de absoluta resistência à atmosfera opressiva daquele momento. Ao analisar esta obra, convocamos outro filme, *A extração de minérios*, um curta-metragem produzido em 1970, pela Agência Nacional, no qual tudo vale em nome do progresso. Com esse movimento, pode-se ver, de um lado, jovens que resistem à repressão da liberdade de buscar novos caminhos, criando artimanhas de sobrevivência, não se interessando em hierarquizar relações, integrando-se ao meio ambiente. De outro, um governo autoritário e não afeito ao diálogo investia na ideia de progresso a todo custo e não se conectava com sua gente, nem com a natureza. Ao aproximar o curta tão dispar, sob uma abordagem analítica que busca encontrar elos que impliquem as obras, exercitamos uma forma que evidencia que todo filme pode se conectar a qualquer outro, sempre resultando em algo. No encontro dos dois filmes aqui propostos, podemos discutir a convivência de programas antagônicos de país, situação que se mantém até hoje. Outros encontros poderiam convidar a outras discussões. Com esse método, se propõe uma maneira revigorada de lidar com filmes realizados por mulheres, evitando que fiquem aprisionados à categoria de “cinema de mulheres”, o que muitas vezes ignora análises mais abrangentes.

Palavras-chave: Mulheres no cinema; Antropoceno; Método; Ditadura civil-militar.

Resumen: En el mismo año de 1974 en el que Bodansky y Senna filmaron *Iracema - una transa amazônica*, un período de la dictadura cívico-militar, Luna Alkalay hizo *Cristais de sangue*, reuniendo a un grupo de jóvenes que sortean la represión y hacen una película de resistencia absoluta a la atmósfera opresiva de ese momento. Al analizar esta obra, convocamos a otra película, *A extração de minérios*, un cortometraje realizado en 1970, por la Agencia Nacional, en el que todo va en nombre del progreso. En este movimiento se puede ver, por un lado, a jóvenes que resisten la represión de su libertad para buscar





nuevos caminos, creando trucos de supervivencia, desinteresados en priorizar las relaciones, integrándose al entorno. Por otro lado, un gobierno autoritario no acostumbrado al diálogo invirtió en la idea de progreso a toda costa y no se conectó con su gente ni con la naturaleza. Al abordar un cortometraje tan dispar, utilizando un enfoque analítico que busca encontrar vínculos que impliquen las obras, ejercitamos una forma que resalta que cada película puede conectarse con cualquier otra, resultando siempre en algo. Cuando las dos películas aquí propuestas se encuentran, podemos discutir la coexistencia de programas de países antagónicos que continúan hasta el día de hoy. Otras reuniones podrían invitar a otras discusiones. Con este método se propone una forma revitalizada de abordar las películas realizadas por mujeres, evitando que queden atrapadas en la categoría de "cine de mujeres", que a menudo ignora análisis más completos.

Palabras clave: Mujeres en el cine; Antropoceno; Método; Dictadura cívico-militar.

Abstract: In the same year of 1974 that Bodansky and Senna filmed *Iracema - uma transa amazônica*, during the civil-military dictatorship, Luna Alkalay made *Cristais de sangue*, bringing together a group of young people who circumvent repression and make a film of absolute resistance to the oppressive atmosphere of that moment. When analyzing this work, we call upon another film, *A extração de minérios*, a short film produced in 1970 by the National Agency, in which anything goes in the name of progress. With this movement, we can see, on the one hand, young people who resist the repression of the freedom to seek new paths, creating survival tricks, not interested in hierarchizing relationships, and integrating themselves with the environment. On the other hand, an authoritarian government not used to dialogue invested in the idea of progress at all costs and did not connect with its people or with nature. By approaching this disparate short film, under an analytical approach that seeks to find links that imply the works, we exercised a form that shows that every film can connect to any other, always resulting in something. In the encounter of the two films proposed here, we can discuss the coexistence of antagonistic national programs that continue to this day. Other encounters could invite other discussions. With this method, we propose a reinvigorated way of dealing with films made by women, avoiding them being confined to the category of "women's cinema", which often ignores broader analyses.

Keywords: Women in cinema; Anthropocene; Method; Civil-military dictatorship.

Introdução

A década de 1970 é especial para o cinema feito por mulheres no Brasil. Vale recordar que na primeira metade do século XX, identificam-se oito longas-metragens realizados por elas. Na década de 1960, auge do Cinema Novo, quando o cinema brasileiro alcançava prestígio, sobretudo internacional, apenas uma diretora realizou um filme de longa-metragem (Holanda, 2017, p. 47). No entanto, na década seguinte, esse número cresce significativamente, chegando a 12 filmes, e é possível perceber que boa parte desses filmes se refere, quase sempre de forma indireta, ao opressor período da ditadura civil-militar, com suas propostas autoritárias de país defendidas pelo regime militar. Essas referências são incorporadas aos filmes por meio de narrativas envoltas em linguagem cifrada, como o uso de metáforas, com o propósito de burlar a censura, como se vê, pelo menos, em *Feminino plural* (Vera de Figueiredo, 1976), *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977), *Marcados para viver* (Maria do Rosário Nascimento, 1976). A presença tão predominante desse tema nos filmes realizados por mulheres na década de 1970, sugere o quanto esse evento político ocupava lugar central na vida das



cinastas. A esses filmes, é possível se somar outro ignorado pela história do cinema e que somente agora, 50 anos depois de realizado, ressurgiu, *Cristais de sangue* (1974), de Luna Alkalay. A diretora explicita o quanto o contexto político afetava sua vida e a do grupo de cineastas com o qual se envolveu a partir do fim dos anos 1960, como se verá adiante.

Vale ter em mente, neste artigo, o emblemático filme *Iracema - uma transa amazônica*, realizado no mesmo ano de *Cristais de sangue*. O filme de Jorge Bodansky e Orlando Senna enfrentou o mesmo cenário político, mas enquanto ele foi interditado pela censura do regime militar e só pôde ser lançado no Brasil em 1981, o filme de Luna Alkalay, que buscou driblar a censura em sua narrativa, como veremos, pôde ser exibido em sua época, mas também sofreu interdição, só que de outra ordem. *Cristais* teve um lançamento pífio. Distribuído sem entusiasmo pela Embrafilme, o filme ficou apenas uma semana em cartaz, em uma só sala, CineSesc, em São Paulo, projetado em 35mm, o que, diante de tanta modéstia, era festejável. A diretora diz que para que a estatal imprimisse um só cartaz era também motivo de se comemorar, embora sua arte tivesse que ser entregue pronta. O fato é que após seu “lançamento”, o filme ficou impossibilitado de ser assistido por décadas devido à crescente deterioração do material em película. Desconhecido pela maioria do público e mesmo por pesquisadores/as, uma vez que está ausente da história canônica do cinema brasileiro, o longa-metragem foi restaurado e digitalizado, em 2024 – assim como *Iracema* –, tornando-se, finalmente, acessível.

Neste artigo, é *Cristais* que será destacado, mas *Iracema* voltará novamente, ao final, em um breve encontro revigorado, de acordo com a proposta deste texto. *Cristais* não será destacado de forma isolada. A ideia aqui é que se promovam encontros entre filmes. Assim, como contraponto a ele, será trazido um curta-metragem, *A extração de minérios*, produzido em 1970, pela Agência Nacional, órgão ligado ao governo. Com isso, pretendo fazer uma análise do longa¹ e cotejá-lo com o curta tão díspar. O propósito com esse encontro inusitado é verificar quais elos podem ser observados entre eles. Sob uma abordagem metodológica que implica os eventos, e sob a qual discutirei mais à frente, nos deparamos com o convívio de ideias de país profundamente distintas.

¹ Parte da análise de *Cristais de sangue* feita neste artigo é desdobramento do texto escrito para o catálogo da *Mostra Curta Circuito*, intitulado *Cristais de sangue: entre invenções possíveis*, do qual foram incluídas partes neste artigo. Disponível em <https://www.curtacircuito.com.br/wp-content/uploads/2024/07/Caderno-de-Critica-2024.pdf?x25788>. Acesso em: 30 jul. 2024.



Do ponto de vista de *Cristais de sangue*

Luna Alkalay ouviu falar de um poderoso coronel do sertão que, por gostar muito de óperas, deu nome delas às filhas. Esse foi o ponto de largada para que ela desenvolvesse o argumento de *Cristais de sangue*, longa-metragem filmado na Chapada Diamantina, no município de Mucugê, na Bahia, em que Maria do Rigoletto (Salma Buzzar) é personagem central da trama. Trata-se de uma mitologia sertaneja que, segundo a diretora,² é completamente diferente das mitologias urbanas e litorâneas, pois “é feita por reis, heróis de capa e espada; é messiânica, como Canudos”. Todo esse caldo se mostrou muito atraente para a italiana de Milão, nascida em 1947, filha de mãe austríaca e pai iugoslavo (da atual Bósnia), que veio morar no Brasil quando tinha em torno de seis anos de idade. Ao chegar ao país, a família primeiro residiu um ano e meio no Rio de Janeiro e, em seguida, fixou moradia em São Paulo, onde Luna vive desde então.

Cristais de sangue cruza as sagas de Maria do Rigoletto com a do personagem Ruy (Rui Polanah), chamado Africano pelo Coronel (Fernando Peixoto), padrasto da moça. Ruy desembarca de um navio e passa a caminhar longas extensões pela região, em busca de seu pai, Sunzé (Waldemar Santana), um mitológico garimpeiro daquela área, que teria encontrado um grande diamante e, em seguida, sumido. Na busca pelo pai, Ruy percorre as paisagens da Chapada e se depara com outros personagens mágicos (Figura 1). Ele vai a uma casa que dizem ser assombrada e, nela, encontra Maria do Rigoletto, que quer ir embora dali, onde mora com o padrasto. Este, por sua vez, a mantém em casa por temer a realização da profecia anunciada pela esposa antes de morrer, que dizia que quando Maria não morasse mais com ele, ele também morreria. Com a chegada de Ruy, entretanto, Maria foge com ele e, agora, seguem juntos a caminhada pela cidade. Luna Alkalay, com peculiar humor crítico, diz que se caminhava muito no cinema brasileiro na época, e “até hoje se caminha, caminha, são planos enormes de gente caminhando”.

² Todas as referências feitas a falas de Luna Alkalay têm origem em entrevistas que ela me concedeu em 2017, exceto quando citada outra fonte.



Figura 1: Personagens mágicos no caminho de Ruy.

Fonte: Capturas do filme *Cristais de sangue* (Luna Alkalay, 1974).

Que motivação teria uma jovem de origem europeia, moradora de São Paulo, nos anos 1970, por uma história do universo fantástico que se passa no sertão da Bahia? Alkalay publicou em 2023, uma biografia imaginada sobre sua família, “Minha mãe inventada”, que ajuda a intuir de onde viria esse interesse. A biografia que Luna “inventa” de sua mãe, tios e avós é um ardid – por estrutura já fantasioso – para compensar as tantas histórias que nunca pôde conhecer porque sua mãe, assim como seu pai, foi sobrevivente de um campo de concentração no sul da Itália, durante a Segunda Guerra Mundial, e não conseguia ir muito além nos relatos de um período em que ela viveu os horrores traumáticos do nazismo e do Holocausto. Diz ela sobre sua mãe: “O esfacelamento da sua vida calou sua boca. Teve de seguir adiante, refazer, desfazer. Eu lhe pedia que me contasse alguma coisa, ela repetia até onde podia. E, então, se levantava, e voltava para a realidade” (Alkalay, 2023). No livro, são narradas algumas histórias fantásticas que sua avó e sua mãe teriam contado repetidas vezes antes da guerra, como a história da menina que foi levada pelo vento ou as histórias deslumbrantes com personagens e cenários criados em torno da aristocracia europeia. A atmosfera mágica do filme, portanto, já lhe era bem familiar. Embora biografias não tenham finalidade de reconstruir vidas em sua integridade e sabendo-se da improbabilidade da exatidão, elas podem atuar na reconstituição de ambientes históricos e sociais que levam a revelações sobre feitos da pessoa biografada, tornando viável, no caso de Luna, entender melhor sua identificação pelo imaginário popular.

No final dos anos 1960, Luna estudava filosofia, na USP, no auge dos “anos de chumbo”. Um dia, ela viu uma movimentação instigante na Cidade Universitária, que lhe fez pulsar aceleradamente: era um grupo de jovens fazendo um filme. Ela parou seu fusquinha para observar e logo eles colocaram o tripé dentro do carro, pedindo para ela tocar para outra locação. Ela diz que foi e não parou mais. Nesse dia, dentre outros no grupo, estavam Djalma Limongi Batista e Aloysio Raulino, e estavam filmando *Um*

clássico, dois em casa, nenhum jogo fora (1968), dirigido pelo primeiro. Foi assim que Luna entrou no universo do cinema. Luna diz que não faziam mais nada sozinhos, todos os trabalhos eram feitos em grupo, “era uma arte de grupo porque era uma arte de resistência”. Faziam o roteiro juntos, ela foi atriz, fez figuração, fez produção de vários filmes do grupo. Por conta da brutalidade do contexto político, sentiam medo de não andarem juntos o tempo inteiro porque podiam sumir: “muitos sumiram... sumiam fisicamente – matados, mortos – e sumiam também psiquicamente”, diz ela. A expressão era cerceada, qualquer crítica era proibida, era preciso burlar a censura. E era isso que faziam.

Quando *Cristais de sangue* foi realizado, o Brasil estava, há dez anos, mergulhado na ditadura civil-militar que, com truculência e censura, entristecia e podava toda uma geração, em especial as pessoas envolvidas mais diretamente com o pensamento e a criatividade. Uma saída era estar sempre em grupo; outra era a escolha da linguagem. Buscavam, então, subterfúgios que pudessem contornar a vigilância. A metáfora era uma dessas artimanhas. Esse recurso foi usado por outras diretoras na mesma década, como citamos acima. Veremos muitas metáforas em *Cristais de sangue*, com seus personagens místicos atemporais, com mouros e coronéis do sertão, ao invés de generais com fardas verde-oliva.

Desde o início de *Cristais de sangue*, esse recurso estilístico está presente. Há metáforas pontuais, que fazem parte da alegoria que é o próprio filme. Em uma dessas cenas, especialmente forte, com aparência banal à primeira vista, Ruy conversa com uma arara que tem cores da bandeira brasileira: amarelo, azul e verde. Num plano de mais de um minuto de duração, ele brinca com a arara, que arranca o lenço vermelho de sua cabeça sempre que ele recoloca, e conversa com ela: “bom dia, Arara, eu disse bom dia! Não fique brava. A arara não canta mais, não fala, só fica brava! Não gosta de lenço, não gosta da cor do lenço”. Uma referência inteligentemente elaborada do ambiente da época, quando muitas pessoas ligadas à esquerda estavam sendo duramente torturadas pelo tirânico regime militar, sobretudo com o método que causava indizíveis dores físicas e psicológicas, conhecido justamente como “pau de arara” (Figura 2).



Figura 2: A arara e o lenço vermelho. Fonte: Captura do filme *Cristais de sangue* (Luna Alkalay, 1974).

Trata-se de uma cena arrepiante quando a figura de linguagem desvela todos os sentidos implícitos daquele contexto nebuloso no Brasil. Entretanto, tive a oportunidade de conversar recentemente com a diretora sobre essa cena e ela demonstrou surpresa com minha interpretação, admitindo não ter tido tal intenção quando filmou, ao menos não lembrava naquele momento. O que se revela com isso, me parece, é o quanto uma obra perde o controle da autoria uma vez que chega ao público. Como confirma Eco (1991), a pessoa que recebe a obra de arte tem total liberdade em interpretá-la e dela extrair sua análise pessoal. Em entrevista que me concedeu há sete anos, Luna Alkalay reiterou o quanto o ambiente político daqueles anos era devastador para ela e seu grupo. Filmar no interior da Bahia era uma maneira de se afastar da tensão opressiva maior na cidade grande. Assim, mesmo que tenha sido ação do inconsciente, a cena só firma seu vigor, não deixando de ser resultado de uma elaboração engenhosa, com todos os símbolos postos nessa imagem de aparência fortuita à primeira vista, mas capaz de criar uma imagem-síntese perturbadora.

Podemos mencionar dois outros momentos, dentre outros, que fazem referência indireta ao contexto do país. Maria do Rigoletto (Figura 2) é a imagem figurada da



liberdade, que é perseguida pelo autoritário e violento coronel. Na primeira vez em que aparece na tela, em sua função de narradora, ela diz o que poderia ser o próprio pensamento da diretora naquele momento: “Não sei o que nos espera, nossa vida se resume a aguardar. O tempo põe limo nas pedras e morte nos olhos dos homens. Tem sido difícil sobreviver. O único jeito que encontro é rodear-me de mistério e esperar, não sei fazer de outra forma”. Em outra cena, ao final do filme, como outro exemplo de cena codificada, o capanga fiel do coronel (Tuna Espinheira) faz um desabafo olhando para a câmera: “matei, ameacei, violencei! E agora, neste cemitério, com as vistas mais claras, vejo que não tive nada com isso, não sobrou nada pra mim, a não ser a dor forte dessa tristeza de ter vivido uma vida besta, selvagem”, numa alusão aos paus-mandados da ditadura que cometiam crimes – assassinatos e torturas – a mando de seus superiores, obedecendo sem resistência.

As ruas e cenários da região, bem como a população, são personagens atuantes e fundamentais dessa ficção que usa muitos elementos do próprio mundo histórico. Um velho sentado no caminho dá informações (Figura 3). Lavadeiras do rio orientam o caminho de Ruy. Outros moradores alertam o viajante sobre o risco que ele corre ao andar com a enteada do coronel. Nas ruas, há festividades, banda tocando, a população reunida. O coreto da praça se torna palco de uma cena em que Ruy e Maria, que agora se enamoram, dançam uma coreografia. Luna Alkalay, ao fazer seu primeiro longa-metragem, já havia realizado alguns documentários, como *Sangria* (1972), *Lacrimosa* (1970) e *Arrasta a bandeira colorida* (1970), os dois últimos em codireção com Aloysio Raulino, além de ter participado ativamente de muitas outras produções. Sobre a distinção entre ficção e documentário, Luna acredita na importância de deixar que um alcance o outro: “a ficção é uma coisa inventada, mas à medida que você vai desenvolvendo, ela vai assumindo uma realidade”. O documentário, segundo ela, seria o contrário porque, ao entrar em contato com determinada realidade, essa “tece detalhes, delicadeza, que é de absoluto sonho e fantasia; acho muito bonito qualquer dos dois caminhos”, ainda nas palavras da diretora.



Figura 3: Velho dá informação a Ruy: a população se integra à ficção.
Fonte: Captura do filme *Cristais de sangue* (Luna Alkalay, 1974).

Sob essa noção de imbricamento entre ficção e documentário, vale descrever a cena em que um jardineiro velho informa a Ruy que conheceu Sunzé. Ele informa que este fugiu para “o lugar dos escravos fugidos, lá ele está seguro”. Em seguida, continuamos ouvindo, em *off*, o relato do velho jardineiro, que diz que quando seu pai morreu, ele foi morar na região, em 1934, e se empregou em casas de família, uma vez que já tinha vocação por plantas. Nesse momento, não se trata mais do personagem que informa Ruy, mas do próprio homem que faz aquele personagem. Enquanto ele narra sua história, vemos teias de aranhas em construção. Uma bonita amostra de como as narrativas ficcionais e documentais se mesclam no filme.

Assim como a alegoria em *Cristais de sangue* não tem fim pedagógico, não tem pretensão de diagnosticar o Brasil ou ensinar/recriminar o povo com alguma lição de moral de fundo, o longa também está aberto ao mundo que se apresenta, tem disposição para ouvir. É um filme de escuta, seja dos animais, da vegetação, da paisagem, de outras pessoas; é um filme que agrega, que entende as coisas de maneira integrada, implicada. Há uma cena em que Ruy acaricia um jegue e conversa com ele, dizendo: “um jegue não fala, não fala porque não quer falar, mas ele conhece todo mundo, sabe tudo. Deixa eu ver a cara dele, olha o olho dele: bonito! Ele sabe tudo, tudo; é bicho bonito, todo mundo fica em cima dele, mas um dia ele vai montar num lombo também” (Figura 4).



Figura 4: Ruy conversa com um jegue.

Fonte: Captura do filme *Cristais de sangue* (Luna Alkalay, 1974).

A natureza está organicamente incorporada ao filme, não como algo à parte, mas integrada – sejam as pedras, o rio, os animais. O interesse cênico do filme vai além do humano. Anna Tsing (2022) desenvolve o conceito de “alienação”, originário de Marx e, para ela, a alienação se anuncia quando se acredita na ideia de que as pessoas podem ser autônomas, quando há separação dos modos de vida entre humanos e não humanos, como se os entrelaçamentos não importassem. Luna vai na direção oposta, não acredita nessa separação: ela explora a curiosidade por outros seres, buscando entrelaçamentos a partir de encontros inusitados.

Contraponto

O mesmo período da história brasileira é também possível ser visto sob prisma oposto, revelando projetos de país totalmente opostos. De um lado, como vimos, a proposta é a de um país que não se interessa por hierarquizar relações, mesmo entre humanos e não-humanos, escolhendo o convívio integrado com o meio ambiente. De outro, um governo autoritário e não afeito ao diálogo investia, com ufanismo, na ideia do progresso a todo custo. Assim, como contraponto a *Cristais de sangue*, trazemos um filme evidentemente destoante, o curta-metragem de propaganda de uma agência do governo, *A extração de minérios* (1970). A ideia é favorecer o encontro de dois filmes improváveis com o objetivo de verificar quais conexões são possíveis de estabelecer



entre eles. Nesse caso, esses dois filmes realizados na década de 1970 revelam como projetos de país divergentes conviviam e eram defendidos com veemência por forças antagônicas. E essas forças continuam presentes na sociedade contemporânea, sendo possível vinculá-las às urgências de nosso tempo.

*A extração de minérios*³ é um filme que apresenta as conquistas da mineradora *Vale do Rio Doce*, que décadas adiante passaria a se chamar apenas *Vale*. O curta de oito minutos inicia com uma explosão que gera grande poeira de fumaça, seguida de planos rápidos que mostram máquinas trabalhando a todo vapor. Poucos homens operam as máquinas, que têm absoluto protagonismo. Os homens são apenas veículo do progresso que vai levar ao lucro. Grandes áreas verdes são cortadas pela Estrada de Ferro Vitória-Minas, cujas “locomotivas de 3.900 cavalos-força, que são as mais possantes do mundo em bitola métrica, já estão trafegando”, como informa a locução. Sucessivos planos dos carregados trens, que têm “o comprimento total de mais de um quilômetro e meio”, ainda de acordo com a locução, atravessam pequenos vilarejos e têm como música de fundo a canção de Edu Lobo e Carlos Capinan, “Ponteio”, que ganhou o III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, realizado em 1967. Curioso observar que se trata de uma música que se refere à resiliência necessária para viver aqueles tempos difíceis no país, expressa sobretudo no verso-refrão “quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar”, e que no filme só consta a parte instrumental da composição. A canção não é creditada no filme.

Os trens descarregam o ferro no Porto de Tubarão, também da companhia que, nos informa a narração, “exportará, em futuro próximo, 20 milhões anuais de toneladas de minério de ferro extraídas de nossas imensas reservas, o que corresponde à cifra de 150 milhões de dólares”. Alternam-se planos das máquinas em atividade no porto, caminhões e navios cargueiros cruzando rodovias e mares, enquanto o tom ufanista da locução se eleva, finalizando o curta: “levando minério a todos os quadrantes, ela [a *Vale*] exemplifica a determinação do Brasil de aproveitar ao máximo sua enorme riqueza natural”.

O exemplo desse pequeno filme se mostra expressivo na demonstração do quanto coabitam no país ideias tão díspares de mundo. Embora seja um filme de propaganda de uma mineradora estatal que não demonstra consciência ambiental – e essa consciência seria mesmo improvável estar presente até nos dias de hoje –, o que nos interessa observar é o quanto o ambiente é desdenhado em nome do progresso,

³ O filme está disponível no canal do Arquivo Nacional, no YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=211dUfwPCY&t=18s>. Acesso em: 20 mar. 2024.

espelhando os valores do regime militar que, naquele momento, abria estradas na floresta amazônica, sem se importar com as consequências desastrosas levadas às populações nativas de todas as espécies. O filme exercita um transbordante futurismo tardio, que exalta a velocidade, as máquinas e que despreza as mulheres⁴ – não há um só *frame* com elas. No curta, se vê um país que acredita na superioridade do homem – que cria e opera as máquinas – sobre os demais seres, sem se importar com a finitude dos recursos naturais. No longa, como vimos, não se evidencia preponderância de qualquer ser sobre outro.

Com o paralelo entre os dois filmes, verificamos como as obras estão implicadas e como é importante não perder de vista o elo que as liga. A abordagem de análise que percebe os fenômenos de maneira implicada, vinculando filmes aparentemente improváveis, buscando suas conexões, evita vê-los de forma independente, autônoma. Ver de maneira alienada (Tsing, 2022), pode nos levar a ficar apenas com os acontecimentos factuais, nos fazendo perder de vista certas matrizes de questões que se alojam por trás. Assim, a seguir, discutirei a proposta do que chamo aqui de “método implicado”, buscando conectar os filmes e aproximá-los ao tempo presente.

Proposta para um método implicado

O projeto colonial que há séculos nos institui como sociedade tem suas bases abaladas nos últimos anos no Brasil, sobretudo em decorrência de políticas de inclusão e promoção da diversidade que estimularam o acesso de populações a espaços antes tidos como impróprios a elas – principalmente espaços que levam a instâncias de criação, conhecimento e pensamento crítico, como são as universidades e o campo das artes. Junto a isso, somam-se coletivos e movimentos (feministas, de pessoas negras, indígenas, homo/transsexuais, ambientais, etc.) que representam boa parte dessas populações, que há décadas já são atuantes, e que agora têm suas vozes potencializadas, em especial com ajuda das redes sociais.

O abalo resultante desse confronto está expondo, com intensidade, históricas explorações, crimes e desigualdades perpetrados ao longo dos tempos e cujas gravíssimas consequências são naturalizadas de geração a geração. Esse projeto da modernidade impôs epistemologias baseadas em binarismos – homem/mulher,

⁴ Vale lembrar o item 9 do *Manifesto Futurista*, de 1909, que diz explicitamente: “Nós queremos glorificar a guerra –única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre, e o desprezo pela mulher” (Marinetti, 1909, s.p. grifo meu).

heterossexualidade/homossexualidade, branco/negro, homem/natureza, natureza/cultura, centro/periferia, entre outros – que têm como propósito a organização das relações sob a lógica da superioridade/inferioridade, uma vez que em cada par, uma das categorias sempre busca se colocar como norma dominante.

Dessa forma, o homem civilizado, urbano, branco e heterossexual tem se afirmado como sujeito universal do planeta. Por esse motivo, pelo rebaixamento das demais categorias, tem-se buscado valorizar análises que consideram suas interseções. O trabalho de Creenshaw (1991) foi importante por deslocar o centramento das mulheres brancas como sujeito primordial do feminismo. No entanto, Lugones (2008), que diz que raça e gênero são poderosas ficções, chama atenção para a limitação da noção da interseccionalidade, ao demonstrar que a mulher negra se encontra no vazio das interseções, já que a norma dominante da categoria “mulher” são as mulheres brancas, e a norma dominante da categoria “negro” são os *homens* negros. As mulheres negras (ainda mais as lésbicas), portanto, não existem em qualquer interseção. Reforçando essa limitação, Curiel (2020) acredita que, ao invés de se apostar em categorias analíticas, ou seja, de se autodenominar mulheres ou negras ou pobres, mais eficiente é investigar as razões das opressões que atingem tais grupos. Aderir candidamente às categorias, não questionando as diferenças por elas produzidas, é se render às invenções da modernidade em seu projeto colonial. Haider (2019) chama atenção para o risco de, ao se tratar as identidades isoladamente ou mostrando como elas se intersectam, não se explicar como a sociedade é estruturada e isso não auxiliar na formulação de estratégias para mudá-las.

Entramos, assim, num inevitável paradoxo: se é urgente considerar essas categorias para que os sujeitos universais sejam contestados, é também imprescindível questionar sua invenção, não alimentando o mito de que elas simplesmente existem, como se tivessem sido brotadas. Nesse sentido, ao nos referirmos a elas, teremos em mente que são criações que, reservadas suas especificidades, têm o propósito de subjugação de outros/outras – e esse é um elo comum, com o qual devemos lidar, embora sejam distintas as formas com as quais as opressões se organizam e afetam cada grupo.

Denise Ferreira da Silva (2019) entende que, ao isolarem-se determinados fatos históricos no tempo e no espaço, está-se retirando deles a compreensão da matriz que os origina. Se determinado evento racista, exemplifica ela, aconteceu num navio negreiro no século XIX ou se outro aconteceu nos Estados Unidos, em meados do século XX, o que não pode ficar de fora é o entendimento de que os eventos estão



implicados um no outro. Levar em alta conta as décadas ou séculos que separam um fato de outro não ajuda a perceber a implicação que os une. Isolar tais eventos espaço-temporalmente impede que sejam vistos como reiterações da mesma violência. No exemplo acima, trata-se de violência racista e que, como diz Ferreira da Silva, sempre age para proteger o capital. Como diz a autora, a carne ferida não é um corpo metafórico ou abstrato – por séculos, violências atravessam esse corpo para que o capital continue a existir.

Nesse sentido, a proposta de Ferreira da Silva favorece a argumentação em favor, por exemplo, do limite de termos como “pioneirismo”, tão valorizado quando são pesquisadas algumas categorias no cinema, como mulheres, negros, homossexuais, etc. Quando se descobre alguém que foi atuante em sua época, mas que foi omitido pela história, caso de Luna Alkalay, muitas vezes tende-se a superdimensionar a importância individual desse sujeito, isolando-o espaço-temporalmente, enquanto o que, de fato, é relevante, ou seja, o que leva a essa tradicional repetição do apagamento histórico de alguns sujeitos, é relegado a segundo plano, mantendo-se obscuro. Não se trata de perseguir causas, tampouco ignorá-las. Importante é não as privilegiar, como orienta Ferreira da Silva.

O filme de Luna Alkalay foi deixado de lado pela história, assim como boa parte dos filmes realizados por mulheres. Isso se repete com inúmeros filmes de outras cineastas, não só no Brasil, mas em diversos países (Holanda, 2019). Ao invés de, a cada nova descoberta, manifestarmos (justa) indignação e aprisionarmos esses filmes e cineastas ao cinema de mulheres, muitas vezes negligenciando análises mais abrangentes, torna-se vital experimentarmos novos caminhos. Assim, proponho uma abordagem de análise que tensione esse filme a outro, esperando novas conexões, mesmo que imprevisíveis. Se tudo está interconectado, como acredito, todo encontro resultará em algo e as partes envolvidas do encontro determinarão seu tipo e qualidade.

É notória a diferença de perspectiva dos dois filmes aqui destacados em relação ao meio ambiente. Enquanto o curta trata o homem e a natureza, acima de tudo, como recursos para prover lucros, *Cristais de sangue* integra homens, mulheres, animais e natureza, tratando-os sem hierarquia. A derrocada ambiental contemporânea, marcada pela mudança para uma nova era geológica, depois de mais de 11 mil anos de holoceno, foi alimentada com ideias de progresso, desenvolvimento e lucro a todo custo – ideias que tiveram, no caso brasileiro, especial relevância no período da ditadura civil-militar.

O antropoceno, expressão cunhada em 2000 e que se refere à atuação humana no planeta, vem ocasionando desastres e consequências que já são irreversíveis. O

termo, que não é consenso, uma vez que colocaria, mais uma vez, o homem no centro de tudo, mesmo que da própria destruição, é também criticado por colocar todos os humanos, indistintamente, como responsáveis pela desmedida calamidade que expõe problemas que seriam inimagináveis poucas décadas atrás. Mirzoeff (2017) diz que a responsabilidade é da supremacia branca, esse reduzido número de homens que comanda o destino do planeta, através das grandes corporações que dirigem.

Não seria justo, por exemplo, colocar lado a lado *Cristais de sangue* e *A extração de minérios* como difusores de visões de mundo antropocêntricas. O curta sim, é um exemplo acabado do pensamento e ações de uma grande corporação, *Vale do Rio Doce*, que promove, por decisão e ação humanas, perturbações profundas no ambiente, contribuindo com parcela significativa no processo que, dentre outros desastres, viria a resultar na morte do rio que lhe deu nome. Embora a corporação estivesse sob aval de um governo ditador, governos civis e democráticos no Brasil, de direita ou esquerda, de ontem e hoje, reproduzem programas semelhantes, prevalecendo a ideia de exploração ilimitada do meio ambiente. Apesar de governos mais progressistas terem mais compromissos com os direitos, ao menos dos humanos, e esbochem um pouco mais de atenção às populações originárias, nem sempre se veem seus discursos revertidos em ações práticas.

Cristais de sangue, ao lidar de forma horizontal com tudo e todos os seres, segue caminho oposto ao curta no aspecto ambiental, e é profundamente abalado pelo autoritarismo daquele mesmo governo, como vimos na necessidade de recorrer a estratégias de linguagem para se expressar. As arbitrariedades, repressão e violência que foram tão marcantes na juventude de Luna Alkalay não estão mais oficialmente no governo, embora tenham flertado retornar em anos recentes. Entretanto, os valores persistem em parcela da sociedade contemporânea que revela desdém pelo meio ambiente, pelas mulheres, pelas pessoas racializadas, pelos não heterossexuais; negam a urgência climática, as vacinas; apoiam o armamento da população e o desmatamento; não aceitam a extensão de direitos a grupos historicamente injustiçados. Para atender a esse público, não faltam obras audiovisuais alinhadas ao ideário da extrema direita (Holanda, 2024). Ou seja, o embate com o campo contrário a essa visão apocalíptica de mundo está no núcleo da chamada polarização ideológica que tem marcado a sociedade brasileira atual e ela está instalada entre nós há muito mais tempo. Diante da promoção do encontro de dois filmes improváveis, vimos que, por vias diferentes, *Cristais de sangue* e *A extração de minérios* parecem ligar aquele Brasil aos tempos de hoje.



Considerações finais

Os filmes são organismos vivos e quando vistos em determinados conjuntos, podem trazer à tona conexões inesperadas. *Cristais de sangue* e *A extração de minérios* têm valores opostos, mas ao externalizarem, conscientes ou não, suas visões de mundo, ilustram os ideais de país que aspiravam numa mesma época. Essas mesmas visões permanecem na sociedade contemporânea. Ao acreditar que tudo está interligado, a análise sob o método implicado pressupõe que todo filme pode se conectar a outro, sempre resultando em alguma revelação.

Num breve exercício de construir encontros e verificar o que dele resulta, trago novamente *Iracema – uma transa amazônica*. O filme aborda o impacto das ações promovidas pelo “progresso” da abertura de estradas na região sobre as populações amazônicas, levando toda sorte de degradação moral sobre as comunidades locais. No documentário ficcionalizado, muitas pessoas passam a ser tratadas como objetos não-humanos, mercantilizados, explorados de múltiplas maneiras, sequestrados, escravizados, enganados, iludidos. A dramaturgia do filme é cruel na denúncia tão bem desenhada, sendo eficiente em desestabilizar o público com a dureza do que revela. Entretanto, *Cristais de sangue*, que está no mesmo campo ideológico de *Iracema*, opta por não sobrepor o humano aos outros seres, anunciando, de largada, que lhe seria inconcebível perceber qualquer ser de forma independente, como se todas as coisas não estivessem emaranhadas e, assim, portanto, nenhuma subjugação poderia ser da ordem do concebível. Desse jeito, não teria qualquer efeito opressor, em *Cristais*, alguma pessoa ser tratada de forma desumana, uma vez que tudo e todos estariam no mesmo nível, na mesma altitude. E, nessa esteira e pela mesma razão, esse filme também não suportaria o racismo porque sua estrutura desierarquizante é, por conseguinte, antirracista e anticolonialista.

A proposta de um método implicado surge com a necessidade de experimentar novas abordagens sobre o cinema de mulheres e pressupõe deslocar a ênfase do sujeito mulher, dando lugar a outras conexões. Com isso, é possível investigar os cinemas de mulheres sem que esse fato seja alardeado em primeiro plano. Nem sempre filmes chancelados dessa forma despertam interesse geral, ficando restritos às pessoas que têm relação mais direta com a seara feminina, em especial, as que têm consciência feminista. É pelo escandaloso tamanho do desequilíbrio secular do tratamento entre gêneros, cuja percepção da gravidade não afeta a todos, que as discussões acerca das mulheres no cinema, na academia ou fora dela, são levadas a encarcerar os filmes,

acima de tudo, ao aspecto da presença das mulheres na participação dos filmes. No entanto, é justamente isso que afasta algumas pessoas que, por não se sentirem implicadas – ou mesmo por misoginia –, rechaçam qualquer aproximação com os assuntos tratados ou tangenciados pelos cinemas de mulheres. Mas, contrassenso, como enfrentar vícios afincados na sociedade falando somente entre pares? É preciso que outros e outras se sintam envolvidos. Daí, se entendemos que tudo está interconectado, o diálogo possível de ser estabelecido ao instituírem-se determinados encontros, pode diluir o foco nas questões femininas, que deixam de ser abordadas frontalmente, revelando capacidade em expandir o alcance, mesmo que mantenham discussões pertinentes ao seu universo particular. Em outros termos: acredito no potencial desse caminho metodológico, ao esgarçar novas possibilidades de conexões, mas ele é, ao mesmo tempo, um artifício para atingir mais interesse nos cinemas de mulheres. E a necessidade desse artifício não deixa de ser uma desconcertante constatação.

Referências

A EXTRAÇÃO de minérios (1970). YouTube. Publicado pelo canal: Arquivo Nacional, 22 de dezembro de 2017. 1 vídeo (8 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=211dUfwtpCY>. Acesso em: 26 jul. 2024.

ALKALAY, Luna. **Minha mãe inventada**. Belo Horizonte: Letramento, 2023.

ALKALAY, Luna. **Luna Alkalay**: depoimento [set. 2017]. Entrevistadora: Karla Holanda. São Paulo, 2017. Arquivo .mp3.

ARRASTA a bandeira colorida. Direção: Luna Alkalay e Aloysio Raulino. Brasil, 1970. 12 min., sonoro, preto e branco.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

CRISTAIS de sangue. Direção: Luna Alkalay. Produção: Atalante Produções. Brasil, 1974. 35mm, 74 min., sonoro, colorido.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, H.B. (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1991.



FEMININO plural. Direção: Vera de Figueiredo. Produção: Circofilm; Embrafilme. Brasil, 1976. 80 min., sonoro, colorido.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo: Veneta, 2019.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina. **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papyrus, 2017, pp. 43-58.

HOLANDA, Karla. **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

HOLANDA, Karla. Audiovisual e extrema direita no Brasil, **Revista Observatório**, [S.l.], v.10, n.1, 2024 (no prelo).

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Produção: Stopfilm; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Brasil; Alemanha, 1974. 16 mm/35 mm, 95 min., sonoro, colorido.

LACRIMOSA. Direção: Aloysio Raulino e Luna Alkalay. Brasil, 1970. 12 min., sonoro, preto e branco.

LUGONES, Maria. Colonialidad y género. In: *Tabula Rasa*, Colombia, n. 9: 73-101, 2008.

MAR de rosas. Direção: Ana Carolina. Produção: Crystal Cinematográfica e outras. Brasil, 1977. 91 min., sonoro, colorido.

MARCADOS para viver. Direção: Maria do Rosário Nascimento. Produção: Kiko Filmes e outros. Brasil, 1976. 88 min., sonoro, colorido.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Texto originalmente publicado na revista *Le Figaro*, Paris, 20 de fevereiro de 1909. Disponível em: <https://www.arthistoryproject.com/artists/filippo-tommaso-marinetti/the-futurist-manifesto/>. Acesso em: 14 dez. 2024.

MIRZOEFF, Nicholas. Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor, **Buala**, 23 de abril de 2017. Tradução de Rita Natálio. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisoria-geologica-da-cor>. Acesso em: 15 dez. 2024.

SANGRIA. Direção: Luna Alkalay. Brasil, 1972. 14 min., sonoro, colorido.

TSING, Anna. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

TSING, Anna. **O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo**. São Paulo: n-1 edições, 2022.



¹ Karla Holanda

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. Pesquisadora Jovem Cientista do Nosso Estado/Faperj.

E-mail: karlaholanda@id.uff.br

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Não se aplica.

Fontes de financiamento:

Esta pesquisa está sendo desenvolvida com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), através do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Artigo recebido em: 02/09/2024 e aprovado em 18/10/2024.