

Fantasia e prazeres - o cinema de Ana Carolina



Por **LAURA PODALSKY***

“Mar de rosas”, “Das tripas coração” e “Sonho de valsa”, filmes anti-realistas, potencializam a comédia como crítica da ordem vigente

O cinema de Ana Carolina expõe a base patriarcal da formação social. Ela é a primeira a usar a comédia exótica para criticar a ordem vigente. Diferente dos filmes de outras diretoras contemporâneas, *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987) abrem mão do realismo, favorecendo a estética da carnavalização. Isso explica, até certo ponto, a dificuldade que os estudos acadêmicos tradicionais de crítica do cinema latino-americano têm em lidar com seus filmes, estudos estes que frequentemente enfatizam os aspectos e as funções sociais e políticas dos filmes.

Ao mesmo tempo em que os estudiosos de cinema têm explorado os caminhos pelos quais os filmes como *Patriamada*, de Yamasaki (1984), e *Camila*, de Bemberg (1984), abordam fatos históricos específicos, parecem aturcidos com o que alguns classificaram de “surrealismo”^[1] de Ana Carolina e com a falta de referências históricas explícitas de seus filmes. Generosamente salpicados com elementos do absurdo, seus filmes parodiam incansavelmente a ordem patriarcal e questionam sua relação com sonhos e fantasias.

Os filmes de Ana Carolina expõem as estratégias discutidas por Robert Stam em *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* [*Prazeres subversivos: Bakhtin, crítica cultural e cinema*], onde se explora o potencial subversivo das formulações de carnavalização e carnavalesco de Mikhail Bakhtin. “Virando o mundo de cabeça para baixo”, privilegiando a polifonia turbulenta ao invés do monólogo autoritário, exaltando o corpo, as articulações carnavalescas desafiam (se não subvertem) hierarquias estabelecidas (políticas, sociais, estéticas) e, conseqüentemente, a ordem vigente. Como Stam coloca: as teorias de Bakhtin “promovem (...) o uso subversivo da linguagem daqueles que não possuem poder social (...)” e são particularmente úteis para uma “análise da oposição e das práticas marginais, sejam elas de Terceiro Mundo, feministas ou de vanguarda”.^[2]

A carnavalização da América Latina e, particularmente, do Brasil de Ana Carolina, é literal e metafórica – presente na miscigenação de culturas (africana, europeia, indígena) na festa anual e na vida cultural.^[3] Apesar de Stam não discutir especificamente os filmes de Ana Carolina,^[4] sua polifonia, com ênfase na voz do “corpo dos pequenos” (grupos sem poder), no discurso (sobre sexo e outras funções do corpo) e no uso geral da inversão da ordem pedem por uma análise. Este ensaio vai demonstrar que o uso de estratégias de carnavalização de *Das tripas coração*, de Ana Carolina, dá a ela a possibilidade de criticar o patriarcado de uma maneira que outras mulheres cineastas, que trabalham com realismo, não conseguem.

Essa análise desafia inúmeras tendências teóricas tanto da crítica de cinema da América Latina quanto da feminista. A crítica de cinema latino-americana tem, de uma maneira geral, ignorando a utilidade das teorias do cinema psicanaliticamente informadas. A crítica da psicanálise nos estudos culturais da América Latina freqüentemente baseia-se na premissa de que há na região uma ruptura com as tradições “ocidentais” de indivíduo e núcleo familiar, que formam o contexto por trás da origem e da aplicabilidade da psicanálise, da forma como é articulada por Freud e Lacan.^[5] Apesar de talvez ser convincente quanto à expressão cultural de grupos indígenas, esta premissa não tem suporte em se tratando do trabalho de artistas como Ana Carolina, que nitidamente se desenvolve e circula dentro de um campo cultural

tremendamente influenciado pelos conceitos “ocidentais”.^[6] Os filmes de sua “trilogia” acima mencionada enfocam o desenvolvimento do sujeito feminino ao longo de sua “adolescência, juventude e maturidade”.^[7] Trabalham as relações entre sexualidade, família, lei e o sujeito dentro da teoria psicanalítica. Em *Mar de rosas*, uma jovem da classe média tenta matar sua mãe, que tinha tentado matar seu pai. Em *Sonho de valsa*, uma mulher se debate com o desejo incestuoso pelo irmão ao mesmo tempo em que anseia por independência.

Ao mesmo tempo, os filmes de Ana Carolina tornam evidentes alguns pontos obscuros da teoria do cinema feminino, como têm sido articulados com base na análise de cinema americana e europeia. As estratégias de carnavalização colocadas em seus filmes problematizam os paradigmas da crítica, que têm como foco uma análise do olhar e da imagem, e excluem o som. Apesar de Laura Mulvey, E. Ann Kaplan e Mary Ann Doane,^[8] entre outras, atacarem de maneira persuasiva os mecanismos convencionais visuais usados para representar as mulheres, elas mantêm uma visão tendenciosa e não conseguem dar conta do papel dos mecanismos de aura no estabelecimento de hierarquias de sexo no cinema.

O primeiro grande texto a levantar essa questão e falar a favor do potencial progressivo da voz nos textos cinematográficos foi *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* [*O espelho acústico: a voz feminina na psicanálise e no cinema*], de Kaja Silverman, no qual me basearei.^[9] A discussão de Silverman acerca da voz nos textos cinematográficos é um complemento bastante produtivo para as formulações de Bakhtin, que normalmente favorecem metáforas de aura, como polifonia e heteroglossia. Como coloca Stam, “a insistência de Bakhtin na presença de ‘vozes’ junto às ‘imagens’ (...)” pode funcionar como uma crítica à “imaginação masculina ocidental [que] é fortemente ‘visual’, colocando os fatos culturais como coisas observadas ou vistas ao invés de ouvidas, transcritas ou inventadas por diálogos”.^[10]

O papel da voz é fundamental para o projeto de Ana Carolina de criar um tipo diferente de prazer cinematográfico. Embora seja um espetáculo, o cômico de *Das tripas coração* não depende da reprodução de um olhar privilegiado patriarcal/masculino. Ao invés de oferecer representações auto-reflexivas como única alternativa adequada a esse visual falocêntrico (ou assumindo que a única alternativa ao prazer patriarcal é o desprazer), *Das tripas coração* e os outros dois filmes da trilogia articulam o prazer como multisensorial. Como *Born in Flames* (*Nascido em chamas*, 1983), de Lizzie Borden, *Das tripas coração* produz um som complexo, que provoca no espectador prazer/riso através de sua polifonia criativa.^[11] Sua paródia de fantasia patriarcal depende primeiramente da aura da estória, que é perfeitamente condizente com a raiz etimológica da palavra. Frequentemente tida como “voz dupla”, paródia vem do grego *paroidia* ou do latim *parodia*, significando “canto de escárnio”. Como será mais tarde discutido neste ensaio, o prazer no filme de Ana Carolina é o resultado da articulação de vozes subversivas que desestabilizam o discurso autoritário.

Projeções do patriarcado e vozes que rompem

No início de *Das tripas coração*, um inspetor do Estado vai a uma escola só de meninas com a intenção de fechar a instituição, devido ao que caracteriza como má administração da diretora. Enquanto espera pelo corpo docente na sala de conferências, pergunta à faxineira se as professoras são jovens e bonitas. Após receber a confirmação dela, pega no sono em frente ao relógio, que marca 4:55 da tarde. Essa sequência funciona como um enquadramento narrativo que reaparece no último minuto do filme, quando ele acorda às 5 horas com a entrada do corpo docente.

O corpo do filme é o sonho do inspetor sobre o que acontece na escola no dia anterior ao seu fechamento. Ele fantasia sobre o amor obsessivo de duas professoras (Miriam e Renata), sobre o comportamento indisciplinado das estudantes que falam e cantam sobre pau e se masturbam em massa, sobre os desejos carnavais do padre da escola que mal pode se conter quando uma garota faz xixi na nave lateral da igreja durante a missa, e sobre a má administração da diretora e sua assistente, que caracteriza o comportamento suspeito de pura orgia dos estudantes como “comunista”. Ele imagina a escola feminina como o lugar de paixões desenfreadas, onde as estudantes passam por cima da autoridade, aterrorizando Olivina, a professora de química, até que ela tenha um colapso. Depois de assumir o controle de outra aula, as alunas convidam não só sua instrutora, como também Flanela, o homem que faz consertos para a escola, e a equipe de limpeza a

se unirem a elas para cantar e dançar.

De acordo com o sonho do inspetor, o comportamento indisciplinado das meninas nivela professores, funcionários e estudantes, provocando uma ruptura clara com a hierarquia de autoridade e controle social. Em outras palavras, a escola é um “mundo de cabeça para baixo”. A natureza hiperbólica dessas sequências aponta para o absurdo da fantasia dele. Em termos alegóricos, o enquadramento narrativo ridiculariza as projeções do estado patriarcal sobre as consequências de relaxar a vigilância.

A natureza narcisista dessas projeções torna-se óbvia quando o inspetor se imagina como Guido, o professor solteiro da escola. O filme mostra Guido como um egotista centrado em si mesmo, que vagueia pelos corredores murmurando um eterno monólogo sobre amor homossexual ao mesmo tempo em que tenta se colocar no centro do desejo sexual e dos conflitos do colégio. A posição assumida por ele é um espelho do papel do inspetor do estado, que se intitula interventor quando chega à escola. Assim como a chegada do inspetor reorganizou a hierarquia escolar para que assumisse o controle, as declarações de Guido tentam interpelar os estudantes como funções de seu desejo. Durante a última aula, ele pontifica, “... A loucura é motivo de orgulho... Aqui eu mostro minha loucura e vocês vão representá-la”.^[12] Prossegue com o sermão sobre a necessidade de liberar a loucura interna e de se libertar das amarras sociais.

A sequência parodia a natureza autocentrada do monólogo dele através dos diversos níveis de som. Ao longo dela, as palavras do professor são interrompidas por risadinhas e sussurros das estudantes divididas entre as que prestam atenção e as que não ligam para seus conselhos. Enquanto ele divaga sobre si mesmo, elas fazem perguntas entre si (“O que ele está dizendo?”, “Não sei.”), cantam musiquinhas de sacanagens (“Minha mãe está morta, tudo mundo rezando./ A sua está viva, sempre dando”), assobiam, riem, sussurram. As manifestações irreverentes das meninas contestam a autoridade dele. Enquanto algumas respondem a suas palavras, outras criam um circuito discreto de articulações entre as próprias colegas. No começo da sequência, as palavras de Guido competem com as vozes das garotas que são postas quase que no mesmo volume. Quando a cena começa com um foco atrás das filas de estudantes, as imagens visuais não chamam a atenção do espectador-ouvinte para ele.

A sequência enfatiza a polifonia, termo que Bakhtin usa para a orquestração de uma pluralidade de vozes que “não se fundem em uma única consciência, mas existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas”.^[13] Enquanto Guido não parece reconhecer nenhuma outra voz, só a própria, as garotas (e o espectador-ouvinte) o fazem claramente. Sua troca polifônica cria uma atmosfera de carnavalização que rompe e atrapalha a tentativa dele de doutriná-las para a ordem social. Portanto, o filme mina as tentativas de Guido/inspetor do estado de se posicionar como o sujeito cujas enunciações colocam as meninas como “outro”, simples objetos de seu desejo.

A sequência da sala de aula faz eco em outra que acontece durante a última missa da igreja. Conforme o padre fala sobre as “alegrias de ser mulher”, várias vozes podem ser ouvidas, mais uma vez criando uma atmosfera polifônica. No começo da cena, um *hasid* entra na igreja; sua discussão demorada com o diretor da escola sobre se lida bem ou não com as situações abafa as palavras do padre. Minutos depois, a faxineira conversa sobre uma orientação sexual fictícia. Em ambas as ocasiões, a presença do padre é registrada apenas por uma voz abafada, em *off*. A autoridade das afirmativas acaloradas do padre sobre a santidade das mulheres é mais tarde cortada pelas imagens que contradizem suas palavras. Quando sua voz em *off* compara as “mãozinhas” das moças da igreja com as da Virgem Maria que banharam a fronte de Cristo, o foco de imagem mostra as mãos de uma garota pegando um santinho pornográfico (de um lado a Virgem Maria, de outro, uma felação em *close*) de Flanela para passá-lo a suas companheiras. Essa sequência e da sala de aula sugerem que enquanto o discurso da educação estatal e da igreja estabelece os termos do desejo e da rebelião, ele efetivamente não consegue colocar o sujeito feminino em uma posição e submissão e subserviência.

Em *The Acoustic Mirror (O espelho acústico)*, Silverman argumenta que os filmes clássicos de Hollywood afastam a ameaça do fracasso do sujeito masculino, colocando-o sobre o sujeito feminino através das convenções visuais e de aura citadas por Laura Mulvey.^[14] Silverman argumenta que os filmes hollywoodianos fazem isso ligando a voz feminina a um corpo feminino dentro da *diegese*, enquanto associa a voz masculina ao poder de enunciação do próprio aparato cinematográfico. Permitindo que apenas a voz masculina sirva como uma voz sem corpo, Hollywood deixa a voz feminina falar somente de “dentro” de uma série de clausuras: (1) de um texto dentro da *diegese* (um espetáculo musical, um filme dentro de um filme); (2) através da hipnose e da mediação de um médico que a compele a confessar; ou (3) através de uma

pronúncia forte que marque a materialidade da voz. Estas três estratégias posicionam a voz feminina dentro da *diegese* “de forma que possa ser observada e ouvida”.^[15] Portanto, a voz feminina, como o corpo feminino, é mantida em seu lugar por um sujeito masculino imperioso.

Esse paradigma não é adequado para nos referirmos sobre a função dos sons em *Das tripas coração*, que realmente “enclausura” as vozes femininas sem produzir os efeitos que Silverman atribui aos filmes hollywoodianos. O filme de Ana Carolina tem uma estrutura particular. As personagens femininas falam de dentro de uma fantasia masculina (isto é, através de sua mediação). Na verdade, no começo do sonho do inspetor, Miriam e Renata se lembram dos eventos do último dia da escola com voz sobreposta; portanto, os sonhos dele sobre a lembrança delas daquele dia. Enquanto situados como projeções de um sujeito masculino (ou seja, na posição de serem ouvidas e observadas por ele), os sujeitos femininos em *Das tripas coração* não se conformam com suas imposições (de Guido/inspetor). Ao invés disso, elas agem em termos visuais e de aura de modo a tornar audíveis e visíveis a inadequação do sujeito masculino (como discutirei adiante).

Apesar dessas divergências com o modelo de Silverman, *Das tripas coração* o segue de outras formas. Silverman argumenta que uma das convenções básicas para ancorar a voz (particularmente feminina) ao corpo é a sincronia. Semelhante aos filmes feministas experimentais discutidos por ele, *Das tripas coração* frequentemente destaca a voz feminina de um corpo diegético específico. Na sequência da sala de aula de Guido, as vozes das garotas estão quase que desencarnadas. Enquanto parecem trabalhar com esse espaço diegético, as tomadas raramente sincronizam a voz com a imagem da tela.

Ao invés disso, as vozes são lançadas de pontos, que não são identificáveis visualmente, como unidades distintas. Elas funcionam como um tipo de coro que circula em volta de Guido. Mais perturbadora ainda é a falta de sincronia do som. Enquanto pode-se atribuir até certo ponto a problemas de pós-sincronização, diria que, levando-se em consideração a experiência de Ana Carolina como diretora de som do filme de Rogério Sganzerla, de 1969, *A mulher de todos* (que apresenta uma mistura provocante de *rock* americano com samba) e, conseqüentemente, sua consciência do potencial subversivo do dom, a dublagem “ruim” de *Das tripas coração* é proposital^[16]. (Isso também fica evidente em outras partes do filme onde a técnica de dublagem é “boa” – isto é, as vozes são sincronizadas com os lábios do personagem “apropriado”). No começo do filme, uma das alunas anda acompanhando o inspetor, perguntando sem parar o que estava fazendo ali, enquanto um coro feminino extra-diegético encoraja os “Estudantes do Brasil” a “trabalharem pela verdade e por sua geração” e a “lutarem incansavelmente por iluminação”. A falta de sincronia das garotas, ou voz “destacada”, concorre com os conselhos do coro extra-diegético acabando com as pretensões realistas da faixa visual.

Um último exemplo indica a maneira de o som ajudar a romper com os papéis estabelecidos pela ideologia dominante. Em uma sequência particularmente absurda, Joana, uma jovem representada por um ator, fala ao padre sobre um grave dilema que ninguém na escola sabe. Ele(a) exclama em voz aguda, fora de sincronia, “Sou um homem, padre” e levanta a saia para provar o que disse. A cena enfatiza várias incongruências: o vestido de Joana (feminino) não combina com o corpo (masculino) e a voz dela (soando como uma voz masculina aguda imitando uma voz feminina) não está sincronizada com o corpo. Dessa maneira, o filme enfoca os códigos visuais e de aura que identificariam Joana tanto como garoto quanto como garota. Enquanto o padre tenta persuadi-la de que é uma garota que simplesmente se identificou com seu “lado masculino”, ele propõe, “Vamos ser amigos íntimos, Joana”, depois de ela ter suspenso a saia, sugerindo com isso que a “reconhecera” como homem e possível parceiro homossexual. Através da fala de duplo sentido do sacerdote, a sequência ridiculariza a base precária das divisões de sexo que fazem parte do discurso dominante. Ela enfatiza sexo como uma representação visual e de aura, ao invés de uma reflexão sem um mediador de uma coerência “interna” já constituída. Como Judith Butler observa em *Gender Trouble [O problema dos sexos]*, o travesti parodia a própria noção de uma “identidade de sexo original ou primária”.^[17] A resposta ambígua do padre é um deboche à aparente rigidez da divisão de sexos do sistema patriarcal que ele mesmo tenta impor.

O espetáculo do/e desejo masculino

Até aqui argumentei que o uso que o filme faz da paródia oferece uma crítica bem sucedida da fantasia patriarcal.

Entretanto, a paródia necessariamente não abala ou rompe com a ideologia dominante. A definição de Linda Hutcheon de paródia – “repetição diferente” – questiona o grau de ruptura de convenções que provoca^[18]. Stam faz uma colocação parecida, quando observa que a carnavalização não é essencialmente ou necessariamente subversiva. Enquanto enfatiza o potencial subversivo do travesti como paródia, Butler coloca que esta “tem sido usada para acentuar uma política do desespero, que afirma uma aparente exclusão inevitável do sexo marginal do território do natural e do real”.^[19] Dadas essas definições, quais são os limites da paródia em *Das tripas coração*? Estive argumentando sobre a função subversiva do som, mas e as imagens? O eco das convenções particulares do filme sustenta seu potencial? O espectador se identifica com o *voyerismo* do inspetor porque ele(a) vê através de seus olhos/sonhos?

Apesar de apresentar poucos corpos nus, o filme é um espetáculo sexual após o outro para o – talvez – deleite dos espectadores *voyers*. As garotas tocam a si e entre si, duas das professoras (Miriam e Renata) participam de um *ménage-a-trois* com Guido; e a equipe de faxineiras se esfrega em Flanela. Na verdade, colocar o espetáculo sexual em primeiro plano faz uma ponte do filme com as pornochanchadas, comum nos anos 70 no Brasil, e que foram substituídas por uma variante mais pesada na década posterior, quando *Das tripas coração* surgiu.^[20] Portanto, enquanto hiperbólicas, essas representações visuais podem também encorajar os tipos tradicionais de prazer de um espetáculo e subestimar, ou pelo menos minimizar, o potencial subversivo do som. Todavia, há pelo menos duas maneiras pelas quais o filme evita isso e celebra os prazeres desvirtuados.

Primeiro, *Das tripas coração* se desvia da tradição cinematográfica ao associar o fracasso ao sujeito masculino. Como teorizou Silverman, o clássico cinema de Hollywood reencena e ameniza certos traumas psicóticos que reafirmam as hierarquias do sexo, associando a falta – uma condição necessária do homem, bem como a subjetividade da mulher – exclusivamente com esta última.^[21] Fundamental nesse processo é a construção que o filme faz de um ego masculino ideal, com o qual o espectador possa se identificar. A habilidade do personagem masculino de superar o mundo *diegético* (para atingir seu objetivo e satisfazer seu desejo) e os mecanismos estilísticos que sustentam essa condição sobre a consciência de sua própria falha pelo espectador masculino.

De forma diferente, *Das tripas coração* enfatiza a impotência do sujeito masculino. No enquadramento narrativo, o desejo masculino heterossexual é um impedimento para uniões prazerosas; somente as ligações lésbicas são apresentadas como satisfatórias. Quando Guido, repetidamente e literalmente, se coloca entre Miriam e Renata, que são amantes, o conflito entre os três culmina com um *ménage-a-trois* que não satisfaz a nenhum deles. Depois que se afastam dele, cada uma responde a pergunta “Gozou?” com um sonoro “Não”. A conclusão insatisfatória do *ménage-a-trois* é um deboche às noções falocêntricas de sexualidade de Guido (ou do inspetor).^[22]

O resultado do *ménage-a-trois* antecipa a tentativa frustrante de outro professor, que volta à escola para se despedir e para transar com uma faxineira no quarto do *boiler*. Apesar de seu esforço para colocá-la onde a quer (literalmente se colocando em cima dela e metaforicamente o fazendo ao repetir “criada, doméstica, mucama”), o professor fica impotente. Através dessas sequências, o filme acaba com a tradicional onipotência do personagem masculino. Enquanto os professores tentam dirigir as mulheres em função de seus desejos, o filme enfatiza suas falhas. Ridiculariza a afirmativa anterior que Guido faz às alunas de que o pênis é a fonte pela qual, deuses e mortais florescem, sublinhando sua falta de correspondência com o falo. Ao invés de eliminar a consciência de seus próprios fracassos do espectador masculino, o protagonista do filme/sonho a exacerba.^[23] Consequentemente, talvez provoque pouco senso de cumplicidade entre o espectador e o inspetor/Guido.

Em segundo lugar, enquanto evidencia a falha do personagem masculino, *Das tripas coração* também consegue liquidar com o convencional, “sujando” o espetáculo e diminuindo sua “contemplação passiva”, através do emprego de outra estratégia de carnavalização: revelada em todas as colocações do corpo. O filme inverte as hierarquias tradicionais que valorizam certas partes do corpo. Esse nivelamento efetivamente evita a formação de fetiches sobre o corpo feminino e, assim, alimenta o projeto subversivo do filme.

A fim de transgredir todas as convenções de representação, o filme de Ana Carolina faz um novo trabalho com algumas das estratégias usadas pelos cineastas do *underground* ou *udigrudi* brasileiro do final dos anos 60 e início dos anos 70. Seus filmes, conhecidos como cinema de lixo, tentam criar uma “tela suja”, violando agressivamente os cânones do bom gosto. A *mulher de todos*, de Sganzerla, ridiculariza o tipo de pornografia suave que dominava as telas do Brasil. O filme mostra as

aventuras de uma mulher sexualmente voraz que transa com um dos seus vários parceiros no banheiro. Dessa maneira, o trabalho de Sganzerla não leva em conta as normas do que é “apresentável” e brinca com a noção de “filme sujo”. Como na apresentação de transgressão irreverente de Sganzerla, *Das tripas coração* faz um espetáculo do ato de vomitar e mijar, assim como o faz do ato de fazer amor.

Quando Olivina, a professora de química, tem um colapso na sala depois de ser perseguida e, por fim, fisicamente atacada pelas alunas, ela é mandada para casa. Ajudada por Guido a ir para o carro que a espera, Olivina vomita em todos os degraus da escola. Após as faxineiras se despedirem do carro, a câmera segue seus esforços para limpar o vômito. Inclinando-se gradativamente, mostra o progresso do vômito conforme escorre pelos degraus. A “recusa” da câmera de se desviar denota a leitura fora das convenções que o filme faz do corpo como espetáculo. A sequência é um exemplo do realismo grotesco do filme, termo que Bakhtin usou para referir-se a um “estilo anti-ilusório que permanece físico, carnal e material (...)”.^[24] A materialidade da sequência é menos um produto da “observação” do vômito sem mediação do que sua recusa em proporcionar o esperado. Sua insistência em “romper limites” entre o que é uma apresentação “conveniente” ou “inconveniente” provoca reações viscerais e inesperadas por parte dos espectadores-ouvintes, que não estão acostumados com isso.

O filme também estabelece ligações fora dos padrões convencionais entre funções do corpo, com o objetivo de escarnecer do poder de excitação dos corpos femininos. O auge do *coup-de-grace* do sermão do padre acerca da santidade das mulheres acontece quando uma das alunas chama a atenção sobre si ao fazer xixi na nave, em frente ao altar, para ganhar uma aposta. Quando as garotas saem da capela gritando “Ela ganhou a aposta. Ela ganhou a aposta”, a diretora e sua assistente têm que segurar o padre que ameaçava se aliviar no mesmo lugar. Não tendo sido capaz de controlar seu próprio corpo no começo do filme (quando urina atrás de uma estátua), a reação dele à situação pode ser entendida de duas formas. Ou está tentando urinar – o que, no caso, enfatiza sua falta de controle sobre o corpo –, ou está tentando ejacular – o que desafia as convenções entre espetáculo e prazer sexual, colocando o ato de urinar como estímulo sexual. Seja qual for o caso, o filme “suja” a tela apresentando atos profanos em espaços do sagrado. Desta forma, reduz o erótico do espetáculo do corpo feminino, ou coloca o corpo erótico no campo do perverso.

Outra sequência nivela os prazeres do corpo em um espaço profano, quando Flanela, o rapaz que faz consertos, começa a limpar um banheiro enquanto as garotas estão lá. Uma tomada de cima revela duas garotas passando batom; outro par se acariciando e se beijando; e uma quinta garota fumando sozinha. Excitado pelo comportamento delas – ou seja, por sua percepção (ou imaginação?) – entra em uma porta do banheiro para se masturbar. A sequência entremeia tomadas das garotas saindo dos banheiros com tomadas de Flanela ficando cada vez mais excitado. Encorajado por elas, que jogam uma calcinha dentro do banheiro, finalmente ejacula. Enquanto goza com uma mão que não aparece na tela, aperta a descarga com a outra que aparece. Em um movimento particularmente de carnavalização, a cena elimina o erótico da excitação dele, ao traçar um paralelo cômico entre o poder de liberação de diferentes tipos de excreções do corpo. Ao ligar o tempo de ejaculação à descarga, o filme rompe com a posição convencional do pênis ejaculando como clímax do filme.

A sequência desvia o que Stam chama de natureza “monológica” da imagem sexual convencional, “que subordina tudo à imaginação masculina” e, por fim, à “veneração do pênis/falo ejaculando como medida de prazer” (nas palavras de Robert Stam). Enquanto clímax de Flanela “resolve” a tensão entre ele e as garotas que o estão provocando, não é o único foco da sequência, que gasta mais tempo nas interações das garotas entre si. A cena chega ao auge na guerra de água que irrompe entre elas, antes que a entrada abrupta da diretora acabe com a travessura e com a própria sequência.

Alegorias sobre desvio

Pode-se perceber a carga subversiva do filme não só em seu som polifônico e espetáculo sujo, mas acima de tudo na forma com que funciona como alegoria sobre a situação contemporânea do Brasil e sobre as relações entre poder e desejo. Feito em 1982, durante o governo militar que dominou o país desde 1964, *Das tripas coração* critica a lógica econômica do regime e suas táticas repressivas. Quando o inspetor do estado entra na escola, ele justifica sua presença como uma resposta ao fracasso econômico dela e promete substituí-la por um novo negócio. Sua preocupação com os aspectos financeiros e sua linguagem burocrática faz alusão ao discurso desenvolvimentista favorecido pelo governo militar,

enquanto que o fechamento da escola simboliza as ações repressivas contra os setores considerados subversivos. Ana Carolina comentou sobre a função alegórica do filme em uma entrevista à socióloga brasileira Vivian Schelling, comparando o Brasil a “uma grande escola – quando o professor está presente, todo mundo se comporta, mas assim que sai, a bagunça começa”^[25]. Seu comentário se dirige à inabilidade do regime militar em doutrinar o povo brasileiro, que não internaliza sua ideologia, e à inabilidade da sociedade civil em fornecer alternativas. Consequentemente, o governo tem que manter vigilância constante através de várias instituições sociais. Os filmes de Ana Carolina celebram a ruptura desses imperativos institucionais. *Mar de rosas* enfoca o colapso de uma família de classe média, *Das tripas coração* na desintegração da educação estatal e religiosa, e *Sonho de valsa* no fracasso da socialização do sujeito feminino.

Seus filmes revelam um interesse especial em relacionar a função dessas instituições ao estabelecimento e à manutenção das hierarquias de sexo. Sua trilogia explora a maneira pela qual as estruturas do desejo operam através do exercício do poder, e como controle social age como um afrodisíaco para determinados grupos dominantes. Em *Das tripas coração*, o padre se excita justamente pelo tabu (por exemplo, urinar em frente ao altar) e pela transgressão (Joana, a menina-menino). Ele se excita com as coisas/atos que desafiam as fronteiras erguidas pela Igreja (sagrado e profano, mulher e homem) para efetivamente disciplinar impulsos libidinosos improdutivos e considerados perigosos pela ordem social. De forma buñueliana, o filme de Ana Carolina sugere que a força repressiva de instituições sociais, como a Igreja, provoca os desejos libidinosos que tentam ostensivamente controlar^[26].

Na sequência do *ménage-a-trois*, o olhar de Miriam (sobre o ombro de Guido que ela abraça) é ligado à imagem de Cristo, em tamanho natural, que está pendurada na parede. No lugar da imagem, está Guido/inspetor, que pede a ela que “Chupe”. Ao invés de castigá-la por suas ações, a imagem-Cristo a encoraja a fazer o que ele (e) Guido (e) inspetor querem. A tomada alinha claramente várias instituições patriarcais (estado, escola e igreja) através da figura do inspetor/Guido/Cristo, a fim de revelar sua cumplicidade na solicitação de um comportamento feminino que eles parecem condenar.

Enfim, o ataque de *Das tripas coração* ao governo militar brasileiro tem como alvo específico a censura. Depois de 1968, o governo militar estabeleceu controles rígidos sobre a expressão política por meio da implantação do Ato Institucional número cinco (AI-5). Durante essa época, os cineastas independentes começaram a encher os cinemas brasileiros com independentes começaram a encher os cinemas brasileiros com pornochanchadas. O filme de Ana Carolina ridiculariza o fato de o Estado aceitar a pornografia e, ao mesmo tempo, censurar a crítica política “usando as convenções das pornochanchadas para escapar da censura enquanto faz crítica disfarçada da ordem social”^[27]. Festejando as imagens corpóreas, *Das tripas coração* efetivamente joga as regras da ordem política dominante contra ela mesma, a fim de criticar a repressão.^[28]

***Laura Podalsky** é professora no Departamento de Espanhol e Português da Ohio State University (EUA). Autora, entre outros livros, de *Specular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973* (Temple University Press).

Publicado originalmente na revista *Cinemas* n°. 16, março-abril de 1999.

Notas

[1] Ver crítica de David França Mendes ao trabalho de Ana Carolina na *Programação* da revista *Tabu* número 39, julho de 1989, página IV, guia da programação mensal do Cineclube Estação Botafogo do Rio de Janeiro; ver também Luís Trelles Plazaola, *Cine y mujer em América Latina: directoras de largo metraje de ficción*. Rio Piedras: Editorial de La Universidad de Puerto Rico, 1991, página 88; e o texto acima mencionado de João Carlos Rodrigues em *Framework* página 77.

[2] Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*: John Hopkins Press, Baltimore, 1989, páginas 18, 21 e 22.

[3] Stam, obra citada páginas 126 a 129.

[4] Ele realmente a menciona brevemente em uma nota de rodapé no capítulo “The Grotesque Body and Cinematic Eroticism”, no qual caracteriza o trabalho dela, de Luisa Buñuel e de Pedro Almodovar como tendo “minado a veia do sacrilégio sexual”, página 254.

[5] Essa lógica parece estar por trás da teorização de Teshome Gabriel de *Third Cinema* (O terceiro cinema) como anti-psicológico. Embora nunca a chame especificamente de psicanálise, a formulação de Gabriel caracteriza os enquadramentos analíticos que enfocam o indivíduo como inapropriados para textos de Terceiro Mundo. Ver a discussão de Julianne Burton sobre o assunto em “Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory”, em *Screen* 26, 1985, páginas 16-18.

[6] Ver o uso que ela faz das referências psicanalíticas na entrevista cedida a Hartog mencionada acima.

[7] Vivian Scelling, “Ana Carolina Teixeira: Audacity in the cinema” em *Indexo on Censorship* 14/5, 1985, página 60.

[8] Apesar de o trabalho atual de Doane focar o visual, ela fez alguns trabalhos importantes com som. “Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space” (publicado pela primeira vez na *Yale French Studies* 60, 1980, páginas 30 a 50) trata do papel do som no trabalho ideológico de um filme e discute brevemente sua relação com o sexo. Pode ser considerado um precursor do trabalho de Kaja Silverman e Amy Lawrence.

[9] Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and the Cinema*: Indiana University Press, Bloomington, 1988. Amy Lawrence retomou esse projeto recentemente em *Echo and Narcissus: Women’s Voices in Classical Hollywood Cinema*: University of California Press, Berkeley, 1991 e em “Women’s Voices in Third World Cinema” em *Sound Theory, Sound Practice*. Rick Altman, ed.: Routledge, New York, 1992.

[10] Stam, obra citada página 19. Também há divergências entre Silverman e Stam. Enquanto este faz uma ligação entre o projeto de Bakhtin e o de Luce Irigaray (ambos enfatizam a pluralidade e a multiplicidade do sujeito e, principalmente, favorecem a voz como libertadora), aquele critica o feminismo francês por sugerir que a voz é de alguma maneira menos mediada culturalmente que o registro visual. Silverman também critica as feministas francesas da tradição ocidental para associar a voz à presença à essência interna do falante. A crítica de Silverman sobre Irigaray não diminui o questionamento dela acerca do preconceito visual da teoria de cinema; simplesmente é cauteloso com as colocações festivas da voz como algo “fora” do controle ideológico. Bakhtin entende a voz como socialmente constituída o tempo todo e, portanto, suas formulações permaneceram sincronizadas com aquelas de Silverman.

[11] Ver Teresa de Lauretis em “Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema”, em *Technologies of Gender*: Indiana University Press, 1987, onde discute a forma com que o som polifônico de *Born in Flames* se dirige à audiência feminina e heterogênea.

[12] O filme usa Paulo Martins, o intelectual que o tempo todo pondera sobre sua própria loucura no filme de Glauber Rocha, de 1967, *Terra em transe*, como modelo para Guido. O filme de Glauber Rocha critica Paulo pelo fracasso em rejeitar os sonhos utópicos e agir de forma decisiva dentro de um universo político concreto. *Terra em transe* representa as indecisões de Paulo entre um senador revolucionário e um governador populista como uma luta sem solução entre dois pais. O filme de Ana Carolina ativa novamente a figura do homem narcisista para explorar o que estava implícito, embora não estudado, no filme de Glauber: a lógica falocêntrica dos regimes políticos tradicionais.

[13] Stam, obra citada página 229.

[14] Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” e “After-thoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema inspired by *Duel in the Sun*” em *Feminism and Film Theory*. Constance Penley, ed.: Routledge, New York, 1988.

[15] Silverman, obra citada página 62.

[16] A influência do trabalho de Glauber Rocha sobre Ana Carolina é também evidente em sua mistura complexa de sons. Glauber, por exemplo, criou misturas complexas usando Villa Lobos e ritmos afro-brasileiros em seus filmes. Ver Bruce Graham, “Music in Glauber Rocha’s Films” em *Jump Cut* 22, maio de 1982, páginas 15 a 18.

[17] Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*: Routledge, New York, 1990, páginas 137 a 139.

[18] Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*: Methuen, New York, 1985,

página 32.

[19] Butler, obra citada página 146.

[20] Randal Johnson argumenta que “entre 1981 e 1988, a pornografia pesada era responsável por uma média de quase 68% do total das produções”. Ver: “The Rise and Fall of Brazilian Cinema, 1960-1990” em *Iris*, 1994, páginas 89 a 110.

[21] Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*: Oxford University Press, New York, 1988.

[22] A iluminação suave e os seios nus das atrizes representando Miriam (Xuxa Lopes) e Renata (Dina Sfat) podem gerar uma leitura diferente, uma vez que sucumbem às convenções de erotização do corpo feminino. Entretanto, com as tomadas do *ménage-a-trois* são entrecortadas com tomadas de eventos em dois outros espaços diegéticos, o *voyerismo* do espectador é sucessivamente interrompido.

[23] O livro de Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*: Routledge, New York, 1992, lida com filmes como *The Best Years of Our Lives* / *Os melhores anos de nossa vida* e *It's a Wonderful Life* / *A felicidade não se compra*, que enfatizam a falha masculina. Entretanto, diferente de *Das tripas coração*, aqueles filmes acabam por remover o fracasso masculino.

[24] Stam, obra citada página 236.

[25] Schelling, obra citada página 60.

[26] Ver a discussão de Stam colocando Buñuel como carnavalizador em *Subversive Pleasures*, páginas 102 a 107.

[27] Schelling, obra citada página 59.

[28] Gostaria de agradecer a Julianne Burton-Carvajal por suas sugestões.