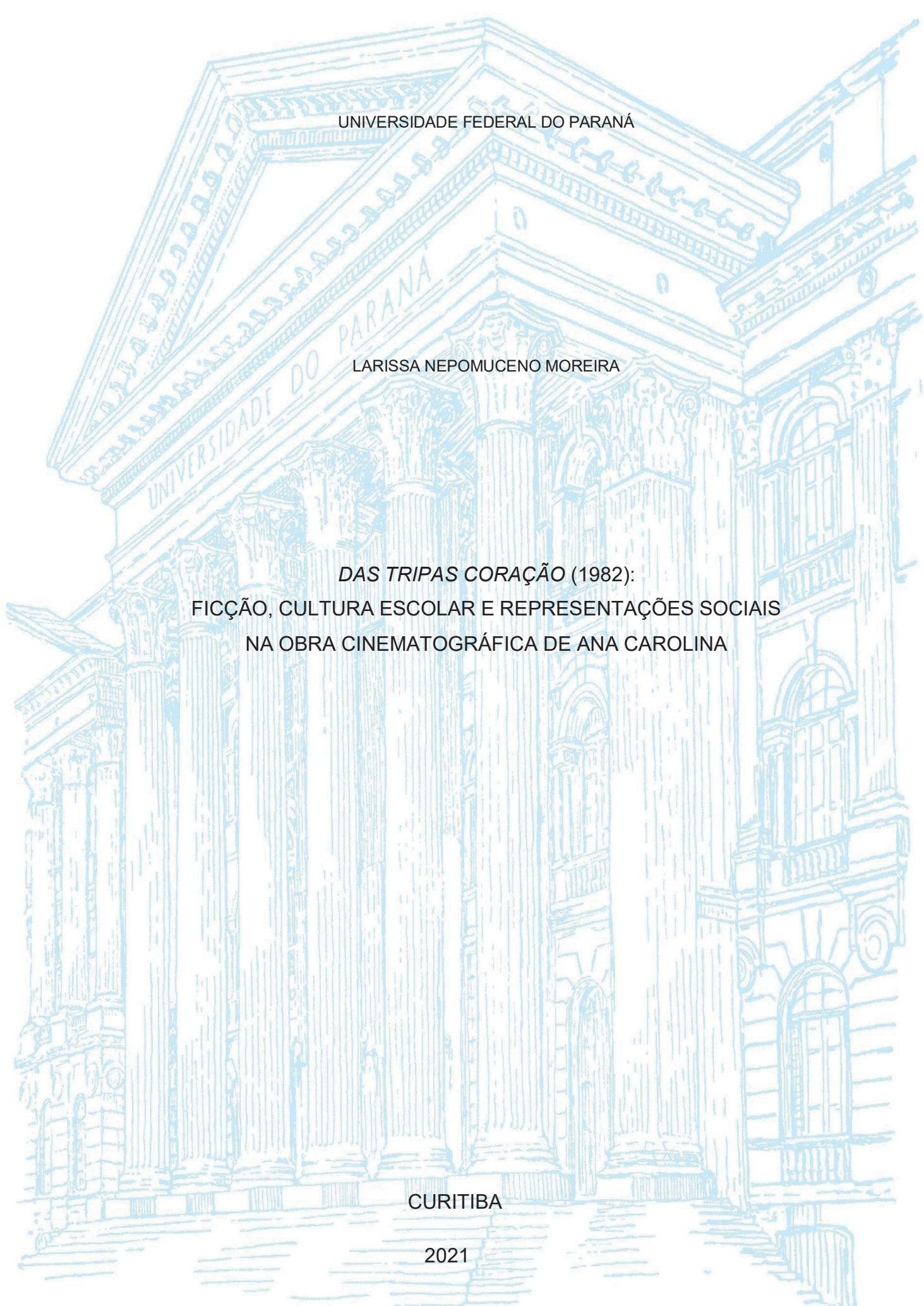




UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARISSA NEPOMUCENO MOREIRA

DAS TRIPAS CORAÇÃO (1982):
FICÇÃO, CULTURA ESCOLAR E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS
NA OBRA CINEMATOGRAFICA DE ANA CAROLINA

CURITIBA

2021

LARISSA NEPOMUCENO MOREIRA

DAS TRIPAS CORAÇÃO (1982):
FICÇÃO, CULTURA ESCOLAR E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS
NA OBRA CINEMATOGRAFICA DE ANA CAROLINA

Dissertação apresentada ao curso de Pós- Graduação em Educação, linha de pesquisa História e Historiografia da Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador:
Prof. Dr. Cláudio de Sá Machado Jr.

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de
Bibliotecas/UFPR-Biblioteca do Campus Rebouças Maria
Teresa Alves Gonzati, CRB 9/1584

Moreira, Larissa Nepomuceno.

Das tripas coração (1982) : ficção, cultura escolar e
representações sociais na obra de Ana Carolina / Larissa
Nepomuceno Moreira. – Curitiba, 2021.
187 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do
Paraná. Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação
em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio de Sá Machado Jr.

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema – Aspectos sociais. 3.
Educação -História. 4. Cultura escolar. 5. Ficção
brasileira – Aspectos sociais. I. Título. II. Universidade
Federal do Paraná.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO –
40001016001P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LARISSA NEPOMUCENO MOREIRA** intitulada: ***Das tripas coração (1982): ficção, cultura escolar e representações sociais na obra cinematográfica de Ana Carolina***, sob orientação do Prof. Dr. CLAUDIO DE SA MACHADO JUNIOR, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Julho de 2021.

Assinatura Eletrônica

03/08/2021 15:12:31.0

CLAUDIO DE SA MACHADO JUNIOR

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

03/08/2021 09:31:15.0

ROSANE KAMINSKI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

03/08/2021 14:59:16.0

RICARDO CARNEIRO ANTONIO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rockefeller nº 57 ? Rebouças - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80230-130 - Tel: (41) 3535-6255 - E-mail:
ppge.ufpr@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 104398

Para autenticar este documento/assinatura, acesse

<https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jspe> insira o código 104398

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer inicialmente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por disponibilizar e financiar a bolsa de estudos, que se mostrou fundamental para que eu pudesse desenvolver e concluir essa pesquisa com a devida qualidade.

Agradeço imensamente ao Prof. Dr. Cláudio de Sá Machado Jr., por ter-me orientado com excelência, alguém com quem pude aprender, crescer e amadurecer enquanto pesquisadora. Agradeço a paciência ao longo desse trajeto, pelas leituras e importantes sugestões, por todo o aprendizado e por me inspirar a seguir pesquisando e acreditando em meu trabalho.

A todos os professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, que, com suas aulas e questionamentos, contribuíram de diferentes maneiras para que esta pesquisa pudesse crescer e tomar forma. Especialmente à professora Dra. Dulce Regina Baggio Osinski, que inicialmente me incentivou a seguir em frente com meu desejo de ingressar no Mestrado e me apresentou as possibilidades do curso de Educação.

A meus familiares, que sempre me incentivaram. Especialmente a meus pais, que, desde cedo, ensinaram-me a importância de não desistir dos estudos. Minha irmã Marília e meu primo Felipe, que sempre acreditaram na minha competência em finalizar mais essa etapa da minha formação.

Ao Fábio, obrigada por ser tão atencioso e compreensivo, por entender meus momentos de pouca paciência e a ausência durante esse período, bem como por acreditar tanto na minha capacidade intelectual.

Aos colegas de Mestrado, pelas contribuições e por serem pessoas com quem pude dividir minhas indecisões. Cristina, Cássio, Juliana, Matheos, Alita, Lia e Dayana, suas companhias e sugestões de leituras contribuíram imensamente para o meu aprendizado e para o desenvolvimento desta pesquisa.

Por fim, agradeço também aos cidadãos que financiam a Educação Pública, contribuindo para que mais pessoas tenham acesso a esse instrumento de transformação social e de cidadania.

RESUMO

O presente trabalho se debruça sobre a obra cinematográfica *Das tripas coração*, filme lançado em 1982, com roteiro e direção de Ana Carolina. A obra encena um colégio católico para meninas da elite social, o qual, devido à má administração, recebe uma intervenção estadual que determina o fim de suas atividades. O interventor que está incumbido da função, esperando ser atendido, acaba por dormir na sala de reunião, tendo um sonho bastante excêntrico com o colégio e com todas as mulheres que por lá circulam. A dissertação apresenta os conteúdos do filme, verifica alguns aspectos de composição cinematográfica e reflete sobre práticas, comportamentos e normas sociais que remetem às representações de uma escola ficcional. A dissertação se vale de pressupostos da História Cultural e, a partir disso, reconhece signos de representação que remetem às relações sociais e às hierarquias de poder relatadas pela metáfora fílmica. Nela, ainda investigamos o panorama do cinema brasileiro, com o intuito de compreender *Das tripas coração* na história do cinema nacional e, especificamente, sua relevância para os estudos da História da Educação.

Palavras-chave: História da Educação; Cinema brasileiro; Cultura escolar; Representação social; Ficção.

ABSTRACT

This work focuses on the cinematographic work *Das Tripas Coração*, a film released in 1982 with a script and direction by Ana Carolina. The work stages a Catholic school for girls from the social elite that, due to its bad administration, receives a state intervention that determines the end of its activities. The intervener who is in charge of this function, waiting to be assisted, ends up sleeping in the meeting room, having a very eccentric dream about the school and all the women who circulate there. The dissertation presents the contents of the film, verifies some aspects of cinematographic composition and reflects on practices, behaviors and social norms that refer to the representations of a fictional school. The dissertation makes use of assumptions from Cultural History and, from this, recognizes signs of representation that refer to social relations and power hierarchies reported by the filmic metaphor. It also investigates the panorama of Brazilian cinema in order to understand *Das tripas Coração* in the history of national cinema and, specifically, its relevance to the studies of the History of Education.

Keywords: History of Education; Brazilian cinema; School culture; Social representation; Fiction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografias do VHS do filme	13
Figura 2 – Fotos do set de gravação de <i>Das tripas coração</i>	15
Figura 3 – Os personagens de Dina Sfat, Xuxa Lopes e Antônio Fagundes	20
Figura 4 – Cena em que a funcionária Amindra fala do Mobral	30
Figura 5 – Professora pune a personagem de Maria Padilha	33
Figura 6 – Sermão do Padre, personagem de Ney LaTorraca	34
Figura 7 – Dina Staf e Xuxa Lopes respectivamente	40
Figura 8 – O personagem Guido, interpretado por Antônio Fagundes	41
Figura 9 – Nair Bello e Miriam Muniz, respectivamente	42
Figura 10 – As faxineiras do colégio	43
Figura 11 – Personagem de Maria Padilha (à esquerda)	44
Figura 12 – Ney Latorraca, o Padre (à esquerda)	45
Figura 13 – Álvaro Freire, interpretando o personagem Flanela	46
Figura 14 – Othon Bastos, o “professor comunista”	47
Figura 15 – Eduardo Tornaghi, o médico	48
Figura 16 – Christiane Thorloni, a professora de Química	49
Figura 17 – As alunas, junto a Guido (Antônio Fagundes)	50
Figura 18 – Pátio de entrada	73
Figura 19 – <i>Hall</i> de entrada	74
Figura 20 – Sala de Reunião	75
Figura 21 – Capela	76
Figura 22 – Cozinha	77
Figura 23 – Sala de aula	78
Figura 24 – Sala de aula	78
Figura 25 – Sala de aula	80
Figura 26 – Laboratório de Química	81
Figura 27 – Biblioteca do colégio	83
Figura 28 – Diretoria	84
Figura 29 – Quarto de Nair e Muniza	85
Figura 30 – Quarto das alunas	86
Figura 31 – Banheiro das alunas	86

Figura 32 – Jardim/horta	87
Figura 33 – Jardim posterior	87
Figura 34 – Alunas de castigo	88
Figura 35 – Enfermaria	89
Figura 36 – Cinco alunas do colégio sentadas	91
Figura 37 – As quatro faxineiras do colégio	92
Figura 38 – As professoras Renata e Miriam	92
Figura 39 – As professoras Nair e Muniza	93
Figura 40 – A professora de Química em sala de aula	94
Figura 41 – Guido em sala de aula	95
Figura 42 – O personagem Flanela	96
Figura 43 – Renata, Miriam e o médico na enfermaria	97
Figura 44 – O padre e seu ajudante	97
Figura 45 – Um dos funcionários que carrega o piano pela escola	98
Figura 46 – Homem judeu aparece na missa	98
Figura 47 – As três mulheres cantoras	99

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	DAS TRIPAS PRODUÇÃO: CONTEÚDOS FÍLMICOS E REPERCUSSÃO DE IMPRENSA.....	17
2.1	ROTEIRO FÍLMICO: QUE HISTÓRIA DA ESCOLA É ESSA?	35
2.1.1	As cenas e seus atores e personagens.....	39
2.1.2	O filme segundo Ana Carolina: entrevistas (1980-1983)	50
2.2	NARRATIVAS DE IMPRENSA: QUE FILME É ESSE?	54
2.2.1	A repercussão nos jornais (1980-1983).....	56
2.2.2	A repercussão nas revistas (1982-1987).....	59
3	DAS TRIPAS REPRESENTAÇÃO: SIGNOS FICCIONAIS DA CULTURA (I)MATERIAL ESCOLAR	61
3.1	A MATERIALIDADE FICCIONAL E SUA VISIBILIDADE.....	64
3.1.1	Cartografias do espaço escolar	68
3.1.2	Cenários e seus mobiliários.....	72
3.1.3	Uniformes e variações de vestimentas.	90
3.2	A IMATERIALIDADE FICCIONAL E SUAS REPRESENTAÇÕES	99
3.2.1	Experiências musicais: dos hinos às marchinhas.....	101
3.2.2	Vocabulários da escola: palavrões e intertextos.....	106
4	DAS TRIPAS ABSTRAÇÃO: SENSIBILIDADES SOCIAIS E METÁFORAS CÊNICAS	110
4.1	A METÁFORA DO PIANO E DOS TEMPOS ESCOLARES	110
4.2	A PRESENÇA RELIGIOSA NA ESCOLA E OS CONFLITOS DE GÊNERO ...	116
5	CONCLUSÃO.	122

REFERÊNCIAS	]126
--------------------	-------------

ANEXO 1 – <i>DAS TRIPAS CORAÇÃO</i>, MAIS UM CENSURADO EM GRAMADO	144
--	------------

ANEXO 2 – BREVE TRAJETÓRIA DA ROTEIRISTA E DIRETORA ANA CAROLINA	145
---	------------

ANEXO 3 – PÔSTER COM A TRILOGIA DE ANA CAROLINA: MAR DE ROSAS, DAS TRIPAS CORAÇÃO E SONHO DE VALSA	146
---	------------

ANEXO 4 – FICHA TÉCNICA DO FILME <i>DAS TRIPAS CORAÇÃO</i>	147
ANEXO 5 – O DELÍRIO COMO TEMA E ESTILO	148
ANEXO 6 – ANA CAROLINA - <i>DAS TRIPAS CORAÇÃO</i> E O ATO DE SER MULHER	151
ANEXO 7 – FESTIVAL DE CANNES: <i>DAS TRIPAS CORAÇÃO</i> CAUSA IMPACTO E DISCUSSÃO COM AUDÁCIA DE ROTEIRO	153
ANEXO 8 – EM CINEMA, AINDA NÃO SE APOSTA NA MULHER	155
ANEXO 9 – <i>DAS TRIPAS CORAÇÃO</i>, DE ANA CAROLINA, NO DIA 26	157
ANEXO 10 – O CINEMA TIROU DE MIM A TRISTEZA DA IMPOSSIBILIDADE; ME DEU A POSSIBILIDADE DE SER	158
ANEXO 11 – DOCUMENTO QUE CONFIRMA A LIBERAÇÃO PARA EXIBIÇÃO DO FILME APÓS QUATRO MESES DE CENSURA	160
ANEXO 12 – O FILME É SOBRE O FRACASSO DE UMA MULHER	161
ANEXO 13 – UM BOM FILME FEITO COM INTELIGÊNCIA; UM FILME FEMINISTA	162
ANEXO 14 – ERRO DE CÁLCULO	164
ANEXO 15 – CSC VAI JULGAR FILMES “PERIGOSOS” PARA A PF	166
ANEXO 16 – VULGARIDADE SEXUAL	167
ANEXO 17 – <i>DAS TRIPAS CORAÇÃO</i> RECEBE PRÊMIO DE MELHOR FILME NO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE CARTAGENA	168
ANEXO 18 – ANA CAROLINA MOSTRA COMO FAZER <i>DAS TRIPAS CORAÇÃO</i>	169
ANEXO 19 – IRREVERENTE, BRINCA COM INSTITUIÇÕES CONSIDERADAS INTOCÁVEIS	171
ANEXO 20 – BRASILEIROS NA BÉLGICA	172
ANEXO 21 – FACE MOSTRA <i>DAS TRIPAS CORAÇÃO</i>	173
ANEXO 22 – A TRILOGIA DE ANA CAROLINA EM NITERÓI	174
ANEXO 23 – TELEVISÃO MOSTRA A OBRA DE ANA CAROLINA	175
ANEXO 24 – ROTEIRO CARIOCA	177
ANEXO 25 – CAROLINA	178
ANEXO 26 – TRILOGIA DE ANA CAROLINA: EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE FEMININA	180
ANEXO 27 – ANA CAROLINA EXPÕE AS CONTRADIÇÕES DA SEXUALIDADE	181
ANEXO 28 – ACERVO DA CINEMATECA I	182
ANEXO 29 – ACERVO DA CINEMATECA II	183

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se debruça sobre as narrativas visuais do filme *Das tripas coração*, lançado no Brasil em 1982, tendo Ana Carolina como sua roteirista e diretora. A narrativa fílmica se desenvolve no ambiente de um colégio católico para meninas da elite. Devido à sua má administração e iminente falência, o colégio recebe uma intervenção estadual que determina o fim de suas atividades. O interventor, que está incumbido dessa função, ao esperar para ser atendido, cochila na Sala de Reunião. Nesse cochilo, tem um sonho bastante excêntrico e metafórico com o colégio e com todas as mulheres que o frequentam.

A diretora e roteirista do filme, Ana Carolina, iniciou sua carreira em 1967, como continuísta de Walter Hugo Khouri, no filme *As amorosas*, lançado nesse mesmo ano. Mais tarde, passou a dirigir seus próprios filmes, inicialmente como documentarista, com realizações que vão até meados dos anos 1970, em vários curtas e médias como *Guerra do Paraguai* (1970) e *Nelson Pereira dos Santos saúda o povo e pede passagem* (1978). No formato longa, Ana Carolina estreou com o filme *Getúlio Vargas* (1973/74) e, três anos depois, dirigiu *Mar de rosas* (1977), considerado por muitos analistas como seu melhor filme, seguido de *Das tripas coração* (1982) e, fechando a trilogia, *Sonho de valsa* (1987).

A escolha do tema se deu, inicialmente, por minha formação em Artes Visuais, na UFPR,¹ e por um eminente interesse pela área de Cinema. Durante a Graduação, trabalhei com arte-educação e, depois de formada, fiz um curso de Cinema no Centro Europeu, escola de formação profissional de Curitiba, entre 2017 e 2018. Ao buscar, em um fórum virtual de cinema, filmes que incluíssem, em suas narrativas, temas relacionados à educação escolar, deparei-me com a obra de Ana Carolina, tendo muito me interessado o modo como a diretora e roteirista representou esse espaço, que é sempre tão envolto em controle e submissão. O fato de o filme ter sido roteirizado e dirigido por uma mulher me chamou ainda mais a atenção, especialmente pela forma como as personagens foram representadas. Dessa maneira, busquei uma aproximação entre a produção acadêmica da História da Educação e os estudos sobre o cinema como fonte de compreensão histórica. Com isso, percebi a existência de uma lacuna de abordagem na História de Educação com relação aos estudos de Cinema, premissa que se apresentou como um desafio para a elaboração desta pesquisa, não sendo esse hiato um limitador.

¹ Com o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Proposta cenográfica baseada na novela gráfica*

Maus, de Art Spiegelman, sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Carneiro, defendido em 2015.

Mesmo sendo possível encontrarmos, no catálogo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), diversas teses e dissertações com as palavras-chave “história”, “educação” e “cinema”, verifiquei que o grande foco da maioria desses projetos foi em como usar o cinema no âmbito das experiências educativas formais e informais. Também foi recorrente o indicativo de pesquisa sobre como usar o cinema para o ensino da História (Educação Histórica), ou então de filmes como fonte historiográfica, com finalidades outras, não relacionadas exatamente à História da Educação. Ao buscar por materiais que contivessem, em seu assunto, as palavras-chave “cultura escolar” e “cinema”, por exemplo, o sistema não acusou resultados.

Em relação à produção acadêmica elaborada no âmbito do Programa de Pós- Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), há poucas dissertações de Mestrado que se debruçaram sobre a temática fílmica como um todo: de 2014, há a dissertação de Mestrado *Filosofia e cinema: o uso do filme no processo de ensino-aprendizagem da Filosofia*, orientado pelo Prof. Dr. Geraldo Balduino Horn, de Alessandro Reina (2014); de 2016, a dissertação de Mestrado *Cinema Nacional e Ensino de Sociologia: como trechos de filmes e filmes na íntegra podem contribuir com a formação crítica do sujeito*, de Elisandra Angrewski (2016), com orientação da Profa. Dra. Rosa Maria Dalla Costa; de 2017, a dissertação *Produzir o sexo verdadeiro, regular o sexo educado: aproximações entre o cinema pornô e a educação sexual*, de Camila Macedo (MIKOS, 2017), com orientação do Prof. Dr. Jamil Cabral Sierra; e, por fim, de 2019, a dissertação de Mestrado *Pedagogias de gênero e sexualidade no discurso cinematográfico: uma análise do filme O céu sobre os ombros a partir da direção de fotografia*, de Agnes Cristine (VILSEKI, 2019), também com orientação do Prof. Dr. Jamil Cabral Sierra.

Das tripas coração foi produzido no início da década de 1980, o que justificaria, em parte, a escolha de sua temporalidade atrelada ao ano de sua criação. No entanto, há de se considerar a temporalidade própria da experiência ficcional, imbricada de vários elementos relacionados às experiências de uma ditadura brasileira desenvolvida nas décadas de 1960 e 1970, ainda com efeitos colaterais latentes. Mas também encontramos uma temporalidade própria, desenvolvida dentro do sonho do interventor, período de poucos minutos em que se passa toda a narrativa do filme, que possui mais de 1h30min. Segundo a pesquisadora Paula Alves, em “A Presença Feminina no Cinema Brasileiro nos anos 2000”, a partir da década de 1970, com o fortalecimento e a ascensão do movimento

feminista, é possível notar que a representação da mulher nos filmes refletiu as mudanças na condição feminina na sociedade.

Segundo Buet (1999), nas primeiras décadas do cinema, as mulheres estavam presentes principalmente como atrizes e assistentes. A presença de mulheres na direção era rara. O cinema de mulheres desponta na Europa especialmente nos anos 1970, carregando a identidade dos movimentos sociais e de mulheres. Suas visões introduziram uma nova dimensão à nossa percepção da história e o papel das mulheres, e contribuíram para a evolução dos modos de representação da mulher no século XX (ALVES, P., 2010, p. 4).

Nesse período cresce o número de mulheres nos *sets* de filmagem, não só em funções de assistência, mas também na direção de departamentos principais, além dos diversos domínios da direção. A partir das décadas de 1970 e 1980, aparecem inúmeras diretoras no Brasil, as quais conseguem certo reconhecimento por seu trabalho. Algumas atuantes até hoje, como Tizuka Yamasaki, a própria Ana Carolina, Lúcia Murat e Tetê Moraes, entre outras, as quais contribuíram para uma reflexão sobre os modos de representação da mulher no século XX.

Em 1982, quando o filme *Das tripas coração* foi lançado, o Brasil anunciava uma transição da Ditadura para a Nova República, em uma gradual abertura política. Na edição n. 91, de 1983, o jornal *O Pioneiro*, de Caxias do Sul-RS, em uma matéria intitulada “*Das tripas coração*: mais um censurado em Gramado” (DAS, 1983),² analisa-se que “o filme não pretende contar uma estória, mas, sim, construir uma metáfora onde a escola funciona como um pequeno mundo, quase uma miniatura do Brasil”. A matéria discorre sobre as críticas feitas à Igreja, implícitas na narrativa fílmica, como a seu falso moralismo e sua hipocrisia, e ainda revela que o filme sofreu censura no território brasileiro, não podendo ser exibido durante um período de sete meses. Depois de sofrer cortes e de ter sido rotulado com uma cartela dizendo “esse filme representa uma interpretação delirante da realidade e que como tal não corresponde à verdade”, pôde ser exibido no Festival de Cinema de Gramado, recebendo os prêmios de Melhor Direção, Melhor Montagem e o Prêmio Kodak de Fotografia.

² Cf. Anexo 1 desta dissertação.

Figura 1 – Fotografias do VHS do filme



Fonte: Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Nesses termos, a presente dissertação objetiva refletir sobre possibilidades de pesquisa na área de História e Historiografia da Educação, verificando como aspectos concernentes a uma cultura escolar “real” se transferem para esse tipo de narrativa fílmica “ficcional” e, a partir de uma ruptura entre o referente e a referência, desenvolve um universo próprio, com efeitos de reconhecimento e verossimilhança. A cultura escolar, conforme indica Dominique Julia, diz respeito a um:

conjunto de normas que definem conhecimentos a ensinar e condutas a inculcar, e um conjunto de práticas que permitem a transmissão desses conhecimentos e a incorporação desses comportamentos; normas e

práticas coordenadas a finalidades que podem variar segundo as épocas (finalidades religiosas, sociopolíticas ou simplesmente de socialização) (JULIA, 2001, p. 10).

A dissertação também busca, pela análise fílmica, uma interpretação do contexto em que a produção da obra estava inserida, buscando qual foi sua repercussão na mídia e na própria classe artística, compreendendo a criação desse ambiente ficcional escolar. A Escola e a Igreja, duas instituições tradicionais, são colocadas no filme lado a lado, enquanto têm suas contradições expostas e questionadas de forma ácida. Considerando que, no filme, a escola é uma representação da sociedade, que está fadada à destruição, este trabalho almeja compreender as camadas presentes nessa obra, que convergem para percebermos o espaço escolar como reflexo dos problemas sociais. Em um contexto tomado por opressão, talvez o comportamento de alunas, professoras e funcionárias do colégio, na ficção com efeito de realidade, fosse apenas uma resposta à opressão e ao controle a que estavam submetidas todos os dias.

Sobre a História Cultural, Sandra Pesavento (2005) mapeia a elaboração de conceitos como os de representação, imaginário, narrativa e ficção. No que diz respeito à ficção, especificamente, esta dissertação promove o diálogo com autores como Robert Rosenstone (2010), que, no livro *A história nos filmes, os filmes na história*, discorre sobre como o cinema pode auxiliar o campo da Historiografia, mesmo não correspondendo às expectativas de uma fidelidade histórica, mas especialmente por seu poder narrativo.

Outras tipologias de fontes que utilizo são constituídas de artigos de periódicos e acervos institucionais digitais, como a Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional, que permitiu a consulta a jornais, revistas, anuários, boletins e publicações seriadas diversas. A Hemeroteca Digital foi uma valiosa fonte de pesquisa, uma vez que, por meio dela, foi possível localizar e consultar, principalmente em tempos de pandemia, jornais com notícias, chamadas e críticas no período em que o filme foi produzido e, posteriormente, exibido.

Figura 2 – Fotos do set de gravação de *Das tripas coração*



Fonte: Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

O acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro também contribuiu com um material riquíssimo, visto que lá pude encontrar, quando ainda era possível fazer visitas presenciais, um grande volume de material impresso: publicações sobre a pré-produção do filme e a consequente expectativa de público e crítica, bem como sobre a estreia e a resposta do público; e entrevistas com atores e com a própria Ana Carolina (roteirista e diretora). Em recortes de manchetes, foi possível também obter informações sobre cidades e países em que o filme circulou, além de ter acesso a algumas críticas, deixando clara a divergência de posicionamentos, por parte dos críticos e mesmo do público, em relação ao filme.

Não obstante, tive acesso a todo o material gráfico usado na promoção e na divulgação na época do lançamento, bem como ao próprio filme em formato *VHS* (*Video Home System*). Por fim, o acervo da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) também guarda fotografias da equipe durante a filmagem de *Das tripas coração*.

Conforme se segue, a dissertação se divide em três seções, que enfatizam questões sobre a produção, a representação e a abstração, respectivamente, e não tem a pretensão de esgotar, em sua abordagem, o objeto escolhido. A introdução apresenta aspectos gerais do filme, em qual contexto político estava inserido,

apresento minhas motivações para a escolha do tema, mapeio brevemente a produção acadêmica elaborada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), informo que será feita, pela análise fílmica, uma interpretação do contexto em que a produção da obra estava inserida, e apresento minhas principais fontes de pesquisa.

No capítulo seguinte, intitulado "Das Tripas Produção: Conteúdo Fílmicos e Repercussão da Imprensa", começo uma análise geral da obra fílmica, com o objetivo de compreender quem é a diretora Ana Carolina, analisar sua trajetória, discorrer e esmiuçar o roteiro fílmico a partir da investigação de cenas e personagens do filme e a partir do olhar da própria diretora, tomando como base entrevistas que a mesma cedeu para jornais e revistas. Além disso, com o intuito de explorar ainda mais essa obra, verifiquei a repercussão em jornais e revistas a partir da análise de jornais e revistas publicadas no período de lançamento do filme.

Após compreender a narrativa do filme, no capítulo seguinte, intitulado "Das Tripas Representação: Signos Ficcionalis da Cultura (I)Material Escolar" apresento o conceito de Cultura Material Escolar e Cultura Imaterial Escolar. A partir disso, há a análise de como esses Signos Materiais (o espaço físico da escola, os uniformes e os padrões de vestimenta dos personagens) e Imateriais (a produção sonora, como músicas, poemas, palavrões e hinos) se dão dentro de uma Cultura Escolar ficcional, possibilitando um entendimento mais profundo do filme, bem como o conhecimento das suas diversas camadas.

O último capítulo, intitulado "Das Tripas Abstração: Sensibilidade Sociais e Metáforas Cênicas", discorre sobre elementos fílmicos que fogem do foco da representação cênica. Enquanto no capítulo anterior o foco era a materialidade, como cenários e encenações, neste último nos debruçamos sobre as linguagens e simbologias usadas. É apresentada a metáfora do piano, que é um elemento importantíssimo no filme devido à sua simbologia no universo feminino, é feita uma análise da representação dos tempos escolares nesse espaço ficcional e também da presença religiosa em constante contraste com os conflitos de gênero que são apresentados no filme.

2 DAS TRIPAS PRODUÇÃO: CONTEÚDOS FÍLMICOS E REPERCUSSÃO DE IMPRENSA

A roteirista e diretora do filme, Ana Carolina, nasceu em São Paulo, no ano de 1943. Em 1964, formou-se em Medicina e cursou Fisioterapia, com especialidade em Paralisia Cerebral. Iniciou a Faculdade de Ciências Sociais, porém a abandonou pelo Curso de Cinema, na Escola Superior de Cinema São Luís.³ Fez seu primeiro trabalho no cinema nacional como continuísta de Walter Hugo Khouri, em *As amorosas*, de 1968. Nesse mesmo ano, dirigiu seu primeiro curta, *Lavra-dor*, codirigido por Paulo Rufino. Ana Carolina também trabalhou na imprensa, na *Folha de S. Paulo*, em *As Artes* e nas revistas *Visão* e *Mirante das Artes*. Trabalhou na televisão participando de reportagens especiais para a TV Cultura de São Paulo, bem como participou de pesquisa de material fílmico e da edição de documentários para a TV Globo.

No audiovisual, Ana Carolina participou de diversos projetos (conforme descrito no Anexo 2 deste trabalho). Além de ter feito pesquisa e levantamento de material para séries, fez também a montagem de diversos documentários, assim como roteirizou e produziu outras ficções. Deixou sua marca definitiva na filmografia do cinema nacional primeiro como documentarista, com realizações que vão até meados dos anos 1970, em várias curtas e médias, como *Guerra do Paraguai* (1970) e *Nelson Pereira dos Santos saúda o povo e pede passagem* (1978). Três anos depois, Ana Carolina dirigiu sua primeira ficção e conquistou a crítica com o inventivo e desconcertante *Mar de rosas* (1977), considerado por muitos como seu melhor filme.⁴ De suas produções posteriores, temos a ficção *Gregório de Mattos* (2003), *A primeira missa, ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014) e *Paixões recorrentes ou a morte das ideologias*, filmado no litoral paranaense, e em processo de finalização, no ano de 2020. A cineasta é também sócia fundadora da produtora Área Produções Cinematográficas (1969) e da produtora Crystal Cinematográfica (1977).⁵

³ Escola de Cinema de São Paulo, fundada por um jesuíta: o padre Lopez. Curiosamente, de lá saíram diretores que fariam parte do movimento chamado Cinema Marginal: Carlos Reichembach, João Callegaro e Carlos Alberto Ebert.

⁴ Em novembro de 2015, o filme ficou em 81º lugar na lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

⁵ A Crystal Cinematográfica é a empresa produtora do filme *Das tripas coração* e do filme mais recente de Ana Carolina, *Paixões recorrentes*.

Encenado em um internato que recebe a visita de um interventor para o fechamento do estabelecimento, *Das tripas coração* (1982) é o seu segundo longa ficcional. Se, em *Mar de rosas* (1977), o foco era a família,⁶ agora o Estado, a Escola e a Igreja são os mecanismos sociais abordados. Depois de *Das tripas coração*, Ana Carolina dirigiu ainda *Sonho de valsa*⁷ (1987), fechando assim a trilogia fílmica.⁸ Para além de um cinema que lança olhares sobre a condição da mulher, os filmes de Ana Carolina apresentam personagens deslocados, com um tom quase sempre exasperado e delirante. Sua direção mais recente aconteceu entre 2019 e 2020, quando ela esteve em processo de pós-produção de seu mais novo longa-metragem, *Paixões recorrentes ou a morte das ideologias*,⁹ filmado no litoral paranaense, mais especificamente em Antonina, Morretes e nas ilhas de Paranaguá.

O retorno de Ana Carolina para as telas é expressivo, uma vez que foi recém-eleita, pela respeitada revista francesa *Cahiers du Cinema*, como a única brasileira entre as cem cineastas mulheres mais influentes do século, por causa de sua trilogia (ORICCHIO, 2019). Isso é significativo, visto que o audiovisual ainda é uma área majoritariamente masculina. A Agência Nacional do Cinema (Ancine), analisando os 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016 (BRASIL, 2016), concluiu que mais da metade (75,4%) dos filmes foram dirigidos por homens, enquanto as mulheres assinaram a direção de apenas 19,7% dessa produção. Se, em 2016, esses dados pareciam alarmantes, na década de 1980, quando *Das tripas coração* foi lançado, eram ainda piores:

Nos anos 1930, temos apenas uma mulher diretora, Cléo de Verberena. Nos anos 1940 são duas: Carmem Santos e Gilda de Abreu. Nos anos 1950, mais duas debutantes, e nos anos 1960, mais dois novos nomes. Temos nove debutantes nos anos 1970, e dezoito nos anos 1980. As escolas de cinema, a publicidade e a televisão favoreceram a feminização da profissão. Nos anos 1990 foram dez as diretoras que estrearam em longas-metragens. No

⁶ No filme, após uma discussão e o suposto assassinado do marido, Felicidade foge com sua filha Betinha. Felicidade representa a mulher em busca de sua libertação, enquanto a própria filha Betinha também tenta se desvencilhar da mãe e seguir suas próprias escolhas.

⁷ Teresa é uma mulher na faixa dos 30 anos de idade que busca sua própria identidade. Ela faz isso a partir das imagens que faz dos homens, inclusive os próprios pai e irmão. Em uma mistura de realidade, delírio e desejo, uma mulher busca por amor.

⁸ Importante frisar que, na trilogia, as histórias não são continuações umas das outras. O único vínculo entre os três filmes é o fato de serem histórias que discutem a condição da mulher na sociedade brasileira. Depois de lançados, foram então agrupados em uma trilogia, sobretudo pela imprensa. Cf. no Anexo 3 desta dissertação os pôsteres dos filmes que fazem parte dessa trilogia.

⁹ O oitavo longa da cineasta se passa no litoral paranaense. Na trama, sete personagens chegam no litoral brasileiro no final dos anos 1930. Nessa nova produção, a diretora aborda uma história de decepções entre personagens brasileiros e estrangeiros isolados em uma praia da costa brasileira.

entanto, muitas delas tiveram uma única experiência e não constituíram carreira (ALVES, C., 2010, p. 2).

Apenas a partir da década de 1970, como reflexo das mudanças nas condições femininas na sociedade, a representatividade feminina nas telas também mudou (LOURO, 2000). Desse momento em diante, não só cresce o número de mulheres trabalhando em *sets*, como também o de mulheres em cargos de direção, e é nesse cenário, então, que surge Ana Carolina. Ainda assim, havia uma diferença discrepante entre as quantidades de homens e de mulheres nos *sets* de filmagem, o que pode ter afetado, ainda, a maneira como as personagens são criadas e representadas, uma vez que narrativas, situações e questionamentos são todos criados a partir de uma ótica masculina.

Guacira Lopes Louro (2000) fez uma análise dessa representação feminina nos filmes. No texto, a autora afirma que essa linguagem artística pode ser vista como reflexo da modernidade e como pedagogia cultural, citando algumas obras cinematográficas que mostram como os filmes passaram a representar os jovens de uma nova forma, buscando diferenciá-los de adultos e crianças. No entanto, essa diferenciação trouxe também uma produção mais palpável quanto à distinção de gênero, classe, sexo e etnia. No filme *Juventude transviada* (1955), vemos uma representação estereotipada do sexo feminino, uma vez que as meninas estão sempre de saias e batom vermelho, sendo constantemente colocadas como personagens coadjuvantes na cena, além de serem mais sensíveis e/ou chorosas.

A sexualidade feminina é apresentada com a ambiguidade usualmente a ela associada. Na primeira cena em que aparece, Judy está totalmente vestida de vermelho. Seus trajes e seu batom parecem "explodir" na tela, sinalizando sua tentativa de afirmar uma sensualidade adulta que, contraditoriamente, é desmentida pela expressão de seu rosto, pelas lágrimas, por seu apelo à presença do pai e até mesmo pela voz (de criança pequena) com que responde à solicitação dos policiais. Ao longo do filme, as garotas têm sua feminilidade marcada pelas saias, pelos lenços e batons e parecem estar quase sempre em segundo plano – não são elas, decididamente, que "conduzem a ação". Mesmo quando desafiadoras (como é o caso de Judy nos momentos em que está com a gangue), elas não tomam parte direta nas disputas. (LOURO, 2000, p. 431).

Figura 3 – Os personagens de Dina Sfat, Xuxa Lopes e Antônio Fagundes



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem 25:05).

Em *Das tripas coração*, também há a representação de alguns estereótipos femininos. Na Figura 3, vemos as duas diretoras do colégio, Miriam e Renata, representadas respectivamente por Xuxa Lopes e Dina Sfat, junto a Guido, personagem do ator Antônio Fagundes. Renata está abraçada a Guido, e Miriam olha com desaprovação, enquanto os três caminham por um dos corredores do colégio. Juntos, eles formam um triângulo amoroso, enfatizado pelo comportamento das diretoras do colégio, que constantemente brigam pela atenção e pelo amor de Guido. Mostrar a figura feminina descontrolada e sexualizada, como vemos com as personagens femininas de *Das tripas coração*, é uma das formas de estereotipar a mulher. Isso se repete com as alunas, que são seduzidas pelo interventor, que por sua vez afirma: “a mulher é um animal inepto e estúpido, mas sabe temperar com humor nossa áspera e triste vida”.

Para além de representar e reforçar os estereótipos que conhecemos na vida “real”, o cinema também pode refletir o contexto sociopolítico e econômico em que está inserido. Portanto, contextualizar a obra fílmica é necessário, pois segundo

Quentin Skinner: “se quisermos compreender tais textos, devemos ser capazes de oferecer uma explicação não meramente do significado do que foi dito, mas também do que o autor em questão pode ter tido a intenção de dizer ao dizer o que disse” (SKINNER, 2005, p. 386).

Skinner se refere a textos históricos, mas isso se estende também à importância de compreender em qual contexto o filme se insere. Em 1982, ano de lançamento de *Das tripas coração*, a ditadura civil-militar, que teve início em 1964, ainda estava vigente. O Ato Institucional n. 5 (AI-5), de 1968, marcou o endurecimento da repressão do governo de Artur da Costa e Silva. O de Emílio Garrastazu Médici, na sequência, deu continuidade à política repressiva, propagando *slogans* como “Eu te amo, meu Brasil”, “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “Pra frente, Brasil” (FURLAN, 2013, p. 6). A historiografia da ditadura militar no Brasil, ferida que continua aberta, ainda é objeto de constantes revisões (FICO, 2017). Ademais, o fato de o Brasil ter sido campeão da Copa do Mundo em 1970, além do “milagre econômico” e da expansão dos meios de comunicação foram demasiadamente utilizados como propaganda dos governos militares. Segundo Napolitano (2001), grande parte da imprensa diária, como em todo regime de opressão, não se beneficiou desse crescimento, devido ao cerceamento da liberdade de expressão, e muitos jornais acabaram então fechando. Em atos de resistência, setores do teatro e do cinema “marginais” começaram a ressignificar sua produção, contestando opiniões e valores que eram impostos pelo novo governo.

A década de 1970 ficou também fortemente conhecida pelo movimento *hippie*, formado por pessoas que, em uma corrente de resistência comportamental, buscavam a libertação da mente por meio da música, de formas alternativas de trabalho e de drogas alucinógenas, bem como novas maneiras de se relacionar a partir do chamado “sexo livre”. Além disso, caracterizavam-se por uma filosofia de vida que buscava a libertação e a expansão da mente. Por outro lado, havia também grupos que tentaram idealizar a libertação não apenas individual, mas coletiva: eram jovens politicamente engajados em se expandir intelectualmente, para compreender a situação sociopolítica do país e, a partir disso, resolver os problemas do Brasil (NAPOLITANO, 2001).

A expansão intelectual, porém, não atingia a todos: com o advento da ditadura civil-militar e a consequente educação consolidada no vazio político, cercada de restrições e censuras, com o único objetivo de formação para o mercado de trabalho, muitas crianças e jovens cresciam como analfabetos funcionais. No entanto, segundo Napolitano (2001), para grande parcela dos jovens de 1970, a

maior preocupação era aproveitar ao máximo o milagre econômico, e Raul Seixas exemplifica isso em sua música “Ouro de tolo” (SEIXAS, 1973):

Eu devia estar contente porque eu tenho um emprego
Sou o dito cidadão respeitável e ganho quatro mil cruzeiros por mês
Eu devia agradecer ao Senhor por ter tido sucesso na vida como artista
Eu devia estar feliz porque consegui comprar um Corcel 73.

Esse movimento cultural teve reflexo importante na produção musical. No início de 1970, muitos músicos da MPB se encontravam exilados, quando dois artistas bastante expressivos para o movimento retornaram: Caetano Veloso e Chico Buarque (STROUD, 2010). Com músicas de qualidade poética e metáforas que faziam críticas ao governo instituído, Caetano lançou “*London, London*”, que expressava seu estado de espírito no exílio londrino, enquanto Chico gravou a histórica “*Construção*”, música que deu nome ao LP, na qual descreveu o cotidiano triste e trágico de um operário. Marcos Napolitano (2001) afirma que, em 1972, Chico e Caetano realizaram um *show* em Salvador, que passou por várias sabotagens técnicas, dentre elas o desligamento dos microfones em pleno espetáculo. Geraldo Vandré, Milton Nascimento, Elis Regina e Lô Borges, entre outros, foram cantores que marcaram a cultura da MPB na década de 1970. Músicas e letras simbolizavam atos de resistência, uma vez que, mesmo com a repressão e censura do regime, demarcaram posição e representaram um sentimento de parte da sociedade naquele momento social e político. Durante toda a década de 1970, a MPB continuou ganhando espaço e consagrando grandes nomes que, por meio de suas músicas, representavam ações políticas e movimentos juvenis.

Nesse contexto, o Cinema Novo¹⁰ foi radicalizado pelo Cinema Marginal, com uma forma de pensamento debochada e despreocupada, dadas as paródias e provocações de gêneros, pessoas e grupos sociais. Exploravam-se, por meio dele, situações grotescas, pornográficas, imorais, burlescas/carnavalescas e violentas nas grandes telas. Em 1979, como resposta ao momento que o país começou a viver,

¹⁰ Movimento influenciado pelo Neorrealismo Italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, com ênfase na igualdade social e intelectualismo. Teve como grandes protagonistas os diretores Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Helena Solberg, reconhecida como a única mulher a participar do Cinema Novo.

resultando na volta do debate político mais livre e no retorno dos exilados políticos ao país, Glauber Rocha norteou o programa jornalístico “Abertura”, da TV Tupi:

A máxima que Glauber Rocha aplicou aos filmes que dirigiu, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, também norteou o programa jornalístico “Abertura”, que a extinta Tupi exibiu em 79. Na atração, Glauber tinha um quadro só para si, em que dirigia e “atuava”. Nele, com sua costumeira figura algo desleixada, barba por fazer e camisa aberta, comandava entrevistas, mandava recados para ministros e causou perplexidade ao elogiar o então presidente Figueiredo. O programa, dirigido por Fernando Barbosa Lima, retratava o momento de abertura política que o país começa a viver, com a volta dos exilados políticos, que regressavam ao país e às TVs após longos anos. A atração contava também com nomes como Ziraldo, o jornalista Newton Carlos, os comentários ácidos de João Saldanha, entrevistas memoráveis [...] A irreverência-mor, no entanto, ficava mesmo a cargo de Glauber (GARCEZ, 2000, s/n).

Ainda sobre Cinema, na década de 1970 a Pornochanchada ganhou projeção como um gênero cinematográfico constituído por filmes geralmente realizados com pouca – ou nenhuma – verba, feitos em estúdios improvisados, com atores e atrizes poucos conhecidos, trabalhando com temas que permeavam sexualidade, traição conjugal, relações entre patrões e empregadas ou chefes e funcionárias. As narrativas abusavam da nudez e da exploração da sexualidade feminina, de simulações de sexo e diálogos com duplo sentido (BERNARDET, 1979). Um dos dos diretores consagrados do gênero foi Silvio Abreu, lançando, em 1976, o filme *Aleluia Gretchen*, que “aludia ao autoritarismo do regime militar, metaforicamente representado na cena final, quando os nazistas, com uniformes negros da SS, dançam ao som de um samba” (NAPOLITANO, 2001).

Para além da Pornochanchada, outros filmes ganharam grande projeção na produção cultural da época. Obras como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), exibido no Festival de Cannes, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, além *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, encontraram ressonância imediata no exterior, uma vez que outros países viviam momentos semelhantes em suas cinematografias, segundo Sylvio Back (1961), como a França, com a *Nouvelle Vague*, por exemplo. Xavier (2006, p. 14) afirma que foi o período estético e intelectualmente mais denso no cinema brasileiro:

As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a ‘política dos autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial.

No que diz respeito à distribuição fílmica, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) foi criada em 1969, com o Decreto n. 862/69 (BRASIL, 1969), seguida do Conselho Superior de Cinema (Concine),¹¹ em 1975. A Embrafilme foi uma distribuidora de filmes cinematográficos que tinha como principal objetivo estabelecer, no Brasil, uma indústria cinematográfica independente do cinema estrangeiro, posteriormente passando a também apoiar a produção de filmes nacionais, como afirma André Piero Gatti (2008, p. 12):

A Embrafilme tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais visando a difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade.

Por mais que os realizadores do Cinema Novo fossem contra o governo vigente, era inegável a importância da Embrafilme para a classe cinematográfica. A partir daquele momento, os filmes poderiam ser produzidos com apoio financeiro do Governo, por meio de leis de incentivo, além de haver uma melhoria nas leis de distribuição e exibição, permitindo que os filmes finalmente chegassem ao grande público nas salas de cinema (OLIVEIRA; PANACCI, 2017). O propósito era que, depois de um empurrão inicial, o Cinema nacional pudesse se autogerir e caminhar com as próprias pernas.

No início da década de 1970, a empresa cresceu juntamente com o mercado cinematográfico brasileiro, e o país chegou a ter 3.276 salas de cinema e um total de 275 milhões de ingressos vendidos (BRASIL, 2017). Em meio ao Regime Militar e às censuras envolvidas, a Embrafilme atuou como conciliadora de um Cinema com viés mais autoral e comercial, além de apresentar, para o país, uma produção de centenas de filmes que mudaram estética, política e economicamente a história do audiovisual brasileiro. Porém, no final da década de 1980, segundo Napolitano (2001), a empresa começou a ter sérios problemas, como falta de investimentos no cinema, devido à crise do petróleo e à dolarização das atividades cinematográficas no país.

¹¹ O Concine foi criado pelo Decreto Federal n. 77.299, de 16 de março de 1976 (BRASIL, 1976), tendo sido efetivamente instalado apenas em agosto daquele ano. Visava a substituir os conselhos deliberativo e consultivo do Instituto Nacional de Cinema, extinto em 1975. Tinha como objetivo assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas para o Cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país, mais tarde discriminadas como produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação e

exportação de obras cinematográficas.

Além disso, teria contribuído também a queda significativa de público com a popularização do videocassete. Segundo Carla Fonseca Abrão de Barros (2014, p. 89), “sob o disfarce de boas intenções, a ditadura foi engolindo a classe cinematográfica. A esperança de finalmente alcançar a indústria foi se desfazendo em filmes pouco revolucionários e sem identidade. E a empresa foi perdendo prestígio”. Foi assim, então, que, em 1990, a Embrafilme encerrou suas atividades, por intermédio do então presidente Fernando Collor de Mello, logo após Cacá Diegues lançar *Dias melhores virão* (1989).

Para além de analisar o contexto político, em se tratando de um filme no qual a trama acontece inteiramente em um ambiente escolar e, dentre outras coisas, discutem-se as relações de poder entre professoras ou professores e alunas, é importante também analisarmos como se fundamentava a Educação na época em que a obra audiovisual foi produzida.

Nos anos 1970 e 1980, assim como em outras áreas da sociedade, a Educação refletia as questões sociopolíticas que estavam vigentes até então, sendo marcada por grande enfoque político. O maior objetivo era educar futuros trabalhadores, com o intuito de formar mão-de-obra, potencializando a economia do país e ignorando atividades que pudessem formar um cidadão crítico. O Serviço Nacional da Indústria (Senai), criado em 1942, ainda tinha papel fundamental na ideologia educacional da década de 1970. Em 1969, existiam 113 escolas técnicas pelo Brasil, sendo 23 da rede federal, 18 das redes estaduais, quatro da rede Senai e 68 isoladas (OLIVEIRA, 2003).

As profissões lecionadas nessas escolas técnicas, segundo Oliveira (2003), não tinham foco em desenvolvimento intelectual propriamente dito, com exceção dos cursos de Decoração, Economia Doméstica e Técnicas Agrícolas. Os programas educativos dos colégios na década de 1970 refletiam a experiência limitada do regime militar brasileiro, privilegiando uma educação de caráter tecnocrático. “Ao mesmo tempo em que suprimiam as liberdades democráticas e instituíam instrumentos jurídicos de caráter autoritário e repressivo”, os governos militares “levavam à prática os mecanismos de modernização do Estado nacional” (FERREIRA; BITTAR, 2008, p. 335).

Na política, Garrastazu Médici se apoiou em um governo de desenvolvimento econômico e deflagrou ainda maiores *déficits* na organização e funcionamento da educação. Napolitano (2001) afirma que, a partir da Emenda Constitucional n. 1/1969 (BRASIL, 1969), foram propostas novas ideias e novas políticas, tratando a educação como prioridade, com a promessa de diminuição das taxas de analfabetismo até 1974. Com isso, Médici conseguiu aumentar a confiança de parte da população e forjar uma aparente normalidade democrática, passando ainda uma imagem de legitimidade. No entanto, as ideias de uma educação de qualidade, obrigatória e gratuita se tornaram impraticáveis em curto prazo, dadas as ênfases nas medidas anunciadas.

Em 1971, foi promulgada a Lei n. 5.692, que fixava as Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus. A Lei assegurava, em seu Art. 1º, que “o ensino de 1º e 2º graus tem por objetivo geral proporcionar ao educando a formação necessária ao desenvolvimento de suas potencialidades como elemento de autorrealização, qualificação para o trabalho e preparo para o exercício consciente da cidadania” (BRASIL, 1971). A Lei do Ensino de Segundo Grau tinha como escopo a formação integral do adolescente, tendo como um dos pilares uma educação focada na formação para o mercado de trabalho.

Com enfoque político e com a repressão de manifestações e à livre expressão, a Educação estava voltada para a formação de uma sociedade em que prevaleciam os interesses de grupos políticos e econômicos hegemônicos. Partindo desse princípio, o governo arquitetou e aprovou suas reformas educacionais, como a Reforma Universitária (n. 5.540/68 – BRASIL, 1968) e a Reforma do 1º e 2º graus (n. 5.692/71).

[...] ao se revestir de legalidade, possibilitou o completo aniquilamento, por parte do Estado de Segurança Nacional, do movimento social e político dos estudantes e de outros setores da sociedade civil. A ordem foi restabelecida mediante a centralização das decisões pelo Executivo, transformando a autonomia universitária em mera ficção, bem como pelo uso e abuso da repressão político-ideológica. A institucionalização das triagens ideológicas, a cassação de professores e alunos, a censura ao ensino, a subordinação direta dos reitores ao Presidente da República, as intervenções militares em instituições universitárias, o Decreto-lei 477/69 como extensão do AI5 ao âmbito específico da educação e a criação de uma verdadeira polícia-política no interior das universidades, corporificada nas denominadas Assessorias de Segurança e Informações (ASI), atestam o avassalador controle exercido pelo Estado Militar sobre o ensino (GERMANO, 1994, p. 133).

Providências de caráter repressivo intencionavam conter a superestimada subversão e paralisar os movimentos estudantis. Uma vez que a educação era entendida pelos militares como importante arma de propagação ideológica, o foco era redirecionar o Sistema Educacional, renovando e restaurando o controle pela Lei (GERMANO, 2008). Para tanto, a Educação, na década de 1970, mantinha o ensino de acordo com a visão política militar, poupando medidas políticas extremas de repressão contra professores conhecidos como “subversores”, ou seja, que ousassem mostrar a real situação política do país a seus alunos.

Não obstante, essa repressão era direcionada aos alunos também, uma vez que os movimentos estudantis eram proibidos e duramente repreendidos. Essas medidas de cunho repressivo visavam a neutralizar esses movimentos estudantis, já que, naquele momento, a Educação era vista pelo governo como importante arma de manipulação e doutrinação ideológica.

A década de 1970 trouxe a muitos brasileiros o gosto amargo do calar-se, pois não vestiram a camisa verde amarela, mas lutaram por sua Pátria, a defenderam com seu sangue. Era o tempo do ver e não poder falar. Do ouvir e silenciar. Realidade essa que se refletiu nos bancos escolares. Educadores perseguidos, tão somente por defender seu posicionamento ideológico, que por vezes ia contra o que o regime militar impunha. Muitos se calaram, outros foram calados para sempre, alguns outros se exilaram, e há quem foi demitido ou que se recolheram a vida clausurada e até trocaram de função (FURLAN, 2013, p. 7).

Estava formado o cenário dos “anos de chumbo”, com o “milagre econômico”, já mencionado, sendo usado como escape para salvar a boa imagem do Governo, juntamente com os *slogans* “Pra frente, Brasil”, “Brasil, ame ou deixe-o”, “País melhor não há” e “Brasil, terra de oportunidades”. Sustentava-se ainda mais a imagem de um país promissor, grande, forte e vencedor. Em *Das tripas coração*, os primeiros quarenta segundos do filme chamam a atenção: enquanto o supervisor caminha no pátio até a entrada do colégio, a trilha sonora escolhida é o Hino do Estudante (REF.):

Estudante do Brasil,
tua missão é a maior missão:
batalhar pela verdade,
impor tua geração!

Marchar, marchar para frente!
Lutar incessantemente!
A vida iluminar,
ideias avançar!

E, assim, tornar bem maior,

com todo ardor juvenil:
a raça, o ouro, o esplendor
do nosso imenso Brasil!

Estudante do Brasil,
orgulho da Nação tu hás de ser!
O Brasil almeja ansioso,
que cumpras sempre o teu dever.

Ainda que o filme seja construído em uma realidade ficcional, esse é um dos momentos em que a diretora Ana Carolina consegue nos conduzir ao interior do universo escolar nos anos da ditadura, no qual a disciplina era a palavra de ordem, e cantar o hino enquanto a bandeira era louvada, obrigação.

Segundo Napolitano (2001, p. 82), essa “valorização da Pátria”, principalmente com a conquista do tricampeonato de futebol na Copa do Mundo, foi perfeita para a propaganda do Governo, que fazia com que o brasileiro carregasse a bandeira do Brasil com orgulho, sensação de progresso e a cabeça erguida. Nas escolas, essa exaltação era evidente, uma vez que os alunos eram obrigados a cantar o Hino Nacional todos os dias, voltados para a bandeira do Brasil. Esse orgulho e o progresso propagados pelo Governo eram, na verdade, sensações falsas, já que o profissional formado era competente para exercer apenas uma função, sem uma cabeça pensante que conhecesse, de fato, a realidade de seu país.

Com objetivos desenvolvimentistas que, dentre outros aspectos, defendia uma Pedagogia Tecnicista,¹² o Governo visava ao progresso industrial do país. Essa corrente pedagógica que esteve em vigor das décadas de 1960 até a de 1980 fazia com que professores e alunos adotassem um papel secundário, diferente do que ocorrera na Educação Tradicional, em que o docente era o centro no processo de ensino, e na Pedagogia Nova, na qual o aluno era considerado o centro, defendendo-se assim uma relação intersubjetiva entre ele e o professor.

Na Educação Tecnicista, professores e alunos eram executores de um movimento coordenado por supostos especialistas, e o foco recaía unicamente no “aprender a fazer”. Os estudos feitos por Saviani (2007) indicam que se priorizou, na Educação Técnica, a tentativa de transportar um sistema fabril para o Sistema de

¹² É uma linha de ensino adotada por volta de 1970, que privilegiava excessivamente a tecnologia educacional e transformava professores e alunos em meros executores e receptores de projetos elaborados de forma autoritária e sem qualquer vínculo com o contexto social a que se destinavam. Além de apresentar características autoritárias, a Pedagogia Tecnicista pode ser considerada não dialógica, ou seja, ao aluno cabe assimilar passivamente os conteúdos transmitidos pelo professor.

Ensino, buscando formar indivíduos habilitados a exercer funções práticas, para suprir as deficiências do mercado de trabalho. Nesse caso, a Escola estava sendo, então, um instrumento a serviço da Indústria, e não para a formação plena do ser humano:

Buscou-se planejar a educação de modo a dotá-la de uma organização racional capaz de minimizar as interferências subjetivas que pudessem pôr em risco sua eficiência. Para tanto, era mister operacionalizar os objetivos e, pelo menos em certos aspectos, mecanizar o processo. Dar a proliferação de propostas pedagógicas tais como o enfoque sistêmico, o microensino, o tele ensino, a instrução programada, as máquinas de ensinar etc. [...] enquanto na pedagogia nova são os professores e alunos que decidem se utilizam ou não determinados meios, bem como quando e como o farão, na pedagogia tecnicista dir-se-ia que é o processo que define o que professores e alunos devem fazer, e assim também quando e como o farão. [...] Do ponto de vista pedagógico conclui-se, pois, que, se para a pedagogia tradicional a questão central é aprender e para a pedagogia nova aprender a aprender, para a pedagogia tecnicista o que importa é aprender a fazer (SAVIANI, 2007, p. 371).

Para além de ser ambientado em um colégio e apresentar o cotidiano educacional das alunas, há um trecho em que *Das tripas coração* faz menção à educação de adultos. Em uma das cenas, uma faxineira é assediada por um dos professores. Pelo diálogo percebe-se que a funcionária, que fala sobre sua formação no Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral), é uma mulher sem muito conhecimento e com baixa escolaridade. O professor, então, aproxima-se dela com uma apostila em mãos e diz, entre sussurros: “Acho que você deveria estudar, se conscientizar para ser a representante legítima da sua classe.” Depois, ele ainda a aconselha a ir ao Mobral, uma das bandeiras da ditadura civil-militar brasileira, evocada aqui ao lado de uma alusão ao pensamento dos intelectuais marxistas que faziam parte da esquerda brasileira, sobretudo a partir dos anos 1970. Na hora da excitação, contudo, o professor fala vorazmente para sua amante: “Faxineira! Criada! Doméstica! Mucama!”. Mas, em seguida, “brocha” e não finaliza o ato.

O Brasil tinha, em 1970, mais de 18 milhões de adultos analfabetos, o que correspondia a 33,6% da população com mais de 15 anos (HADDAD, 1995). Para atingir o objetivo de diminuir esse número, foi então criado o Mobral, um plano de alfabetização funcional e de educação continuada de adolescentes e adultos. A lei que o instituiu foi aprovada em 1967, mas só vigorou de fato a partir do ano de 1970.

Art. 1º: Constituem atividades prioritárias permanentes, no Ministério da Educação e Cultura, a alfabetização funcional e, principalmente, a educação continuada de adolescentes e adultos (BRASIL, 1967).

O cenário político brasileiro passava por um momento conturbado, no qual o desenvolvimento econômico se apresentava como prioritário e incontestável. Assim, o Governo investia na ideia de que toda a sociedade deveria contribuir para o sucesso do desenvolvimento econômico, fornecendo sua mão-de-obra e sua força de trabalho, que deveria ser minimamente qualificada. Diante disso, a proposta tecnicista da época norteou toda a sociedade, incluindo a Educação, uma vez que o analfabetismo era considerado um impedimento para o desenvolvimento do país. Nesse contexto, o Mobral foi criado com o objetivo de atender à proposta do Estado, auxiliando o país a trilhar o caminho do desenvolvimento e, posteriormente, a alcançar altos níveis de progresso e prosperidade (ESCOBAR, 2007).

Figura 4 – Cena em que a funcionária Amindra fala do Mobral



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem 1:22:01).

O conceito de alfabetização pensado/realizado para o público do Mobral foi o funcional,¹³ que objetivava formar trabalhadores acríticos, de maneira geral, os quais contribuíssem com o acúmulo do capital, mas não tivessem uma participação efetiva nos lucros. Percebe-se que a proposta do Movimento Brasileiro de Alfabetização estava em sintonia com as propostas da ditadura civil-militar, transgredindo princípios

¹³ A alfabetização funcional diz respeito ao processo de ensino e aprendizagem da leitura e da escrita para fins específicos, para a realização de tarefas cotidianas, do âmbito profissional e da convivência comunitária.

educativos de benefício à cidadania. Levando em consideração o caráter funcional da educação promovida pelo Mobral, como também sua concepção tecnicista, observamos que essa alfabetização voltada a jovens e adultos não tinha nenhuma preocupação com a formação desses sujeitos como cidadãos, uma vez que a finalidade era apenas instruí-los a ler, escrever e contar:

[...] no estilo norte-americano e, por isso mesmo, é usado numa visão mais complexa do que meramente o conhecimento da leitura e da escrita. O conceito de funcionalidade corresponde a um modo de estar adaptado às exigências da sociedade moderna e de sua relação com o sistema de produtividade e consumo. Com efeito, a comparação entre a funcionalidade na alfabetização e modernização da sociedade corresponde ao pensamento economista burguês, na avaliação entre papel social da alfabetização, e o de uma prática política, que influenciou o período do Estado Militar, com a criação do Mobral (ESCOBAR, 2007, p.10).

Nos anos de 1972 a 1974, também foi criado Plano Setorial de Educação e Cultura, que, tendo em vista o crescimento econômico do país, teve como princípio, dentre outras coisas:

(1) Preparar o homem para o exercício consciente da cidadania, com fundamento nos princípios do idealismo que aprimoram o caráter e asseguram a prevalência dos valores espirituais e morais. (2) Despertar as vocações, desde o nível do ensino de 1º grau (PAMPLONA, 1973, p. 20).

No entanto, o plano criado pelo Governo novamente fracassou, uma vez que não havia professores capacitados, que o sistema educacional não possuía autonomia e que o Governo se preocupou muito mais em expandir os prédios já existentes do que em qualificar os educadores (ESCOBAR, 2007). Inclusive, esse ofício de educar só foi considerado “trabalho de mulher”¹⁴ em meados do século XIX, uma vez que passou a ser visto como uma extensão da maternidade e associado a características femininas, pois, até então, as mulheres tinham suas atividades restritas ao lar e à igreja.

Afirmavam que as mulheres tinham, “por natureza”, uma inclinação para o trato com as crianças, que elas eram as primeiras e “naturais educadoras”, portanto, nada mais adequado do que lhes confiar a educação escolar dos pequenos. Se o destino primordial da mulher era a maternidade, bastaria pensar que o magistério representava, de certa forma, “a extensão da maternidade”, cada aluno ou aluna vistos como um filho ou filha “espiritual”. O argumento parecia perfeito: a docência não subvertia a função feminina

¹⁴ Fato provavelmente vinculado ao processo de urbanização e industrialização que ampliava as oportunidades de trabalho para os homens. Assim, eles se dedicavam a outras ocupações mais rendosas, legitimando a entrada das mulheres nas escolas.

fundamental, ao contrário, poderia ampliá-la ou sublimá-la. Para tanto seria importante que o magistério fosse também representado como uma atividade de amor, de entrega e doação (LOURO, 1997, p. 450).

O número de mulheres formadas em magistério nas Escolas Normais cresceu progressivamente e, a partir desse momento, passou-se a “produzir professoras”. Vestimentas discretas, gestos e olhares modestos, formas corretas de se sentar e portar, fala baixa e muita discrição sobre sua vida pessoal eram técnicas e dispositivos que, aos poucos, iam criando um “jeito de professora”, uma mulher que pudesse ser considerada discreta e digna.¹⁵ Além disso, a forma de se vestir também era controlada: roupas sóbrias, com corte reto, escondiam seus corpos, quase com o intuito de torná-los assexuados. A figura de uma professora solteirona que se dedica integralmente à sua profissão e aos alunos também foi construída com o passar dos anos (LOURO, 1997).

É possível notar, em *Das tripas coração*, alguns comportamentos que reproduzem o “jeito de professora”, como, por exemplo, nas situações em que as alunas sofrem com tentativas disciplinadoras frustradas por parte das professoras, sempre realizadas com intuito de moldá-las na fôrma da mulher ideal (educada, suave, pura, religiosa). Em algumas cenas, isso se torna mais evidente, como quando uma das professoras,¹⁶ com objetivo punitivo, decide ensinar uma das alunas (personagem representada por Maria Padilha) a como se portar ao entrar em uma sala de aula, dirigindo-se a ela com as seguintes palavras: “Você vai aprender hoje os primórdios de uma educação feminina que você transgrediu de uma maneira brutal”.

¹⁵ Esse comportamento era também uma forma de influenciar positivamente as alunas, servindo de modelo. Para isso, precisavam controlar suas falas, comportamentos e atitudes.

¹⁶ Referenciada na ficha técnica apenas como “Psicóloga”.

Figura 5 – Professora pune a personagem de Maria Padilha



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 39:00).

Segundo Priore (1997), em *História das Mulheres no Brasil*, a partir de 1940 houve um aumento de especialistas que capacitavam e pesquisavam sobre os estágios de desenvolvimento infantil. Como consequência, algumas professoras passaram a usufruir de maior *status* no campo educacional. Esse discurso profissional se estendeu e se tornou mais forte na década de 1970, com os anos mais severos do regime militar, momento em que as professoras tiveram seu reconhecimento como profissionais do ensino. Além do ensino mais técnico, agora também lhe eram dadas atividades de ordem administrativa e de controle, que culminavam também em uma intensificação do trabalho docente (PRIORE, 1997 p. 395). A escola continuava como um espaço não só de educação, mas também de controle e ordem.

No filme, vemos essa busca pela ordem quase como um cabo de guerra: de um lado, as alunas buscando toda e qualquer brecha para se rebelar, enquanto as professoras e as personagens Nair (Nair Bello) e Muniza (Miriam Muniz) tentam controlá-las a todo custo. Ana Carolina, a diretora, na entrevista cedida à coleção *Aplauso Cinema Brasil* (MOCARZEL, 2010, p. 93), comenta sobre o comportamento controlador e quase evangelizador com o qual as alunas do filme são tratadas:

Isso deve ser eco da minha adolescência, de muita repressão: *Puxa a saia pra baixo! Olha o decote! Fecha o botão da blusa! Esse vestido tá muito curto! Eu ficava imaginando: Se eu deixar esse botão da blusa aberto, chiii, vai ser*

uma loucura... E não acontecia nada! As mulheres de *Das Tripas Coração* querem soltar a franga a cada minuto! Elas querem a liberdade! E fiz aquelas mulheres completamente histéricas: como eles nos veem e não como somos! Na verdade, a histeria é uma característica masculina. Isso hoje a psicanálise já confirma.

Em *Das tripas coração*, esse comportamento evangelizador diz respeito também ao fato de ser uma escola religiosa, que busca educar segundo os preceitos bíblicos. Em uma das cenas, inclusive, ambientada na capela da escola, vemos o padre em um fervoroso sermão, pregando como a mulher ideal deve ser e se portar, de acordo com o desejo de Deus. Em sua fala, é possível ouvir: “As moças são imagens das nossas mães. Baixas ou altas, loiras ou morenas, são suaves, ingênuas e puras. E é delas unicamente que depende a atitude dos rapazes [...] somos demasiados cerebrais [...] que sejam maternais, sem rodeios e nem afetação.”

Nessa escola ficcional, o grande objetivo não era apenas lecionar às garotas, mas também fazer delas adultas de família, com boa educação, boa conduta e seguidoras dos preceitos católicos.

Figura 6 – Sermão do Padre, personagem de Ney LaTorraca



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 28:06).

Ainda nessa entrevista, Ana Carolina afirma:

Tirei muita coisa das falas da personagem da Miriam Muniz de um manual de moças que li quando era menina, com regras de bom comportamento para moças de boas famílias. A imagem do piano foi para reforçar a imagem do paradigma da boa educação. Paradigma da inutilidade! No final de *Das Tripas Coração*, acaba a escola, acaba o piano, acaba tudo! (MOCARZEL, 2010, p. 104).

2.1 ROTEIRO FÍLMICO: QUE HISTÓRIA DA ESCOLA É ESSA?

Das tripas coração, lançado no ano de 1982, passa-se, como já dissemos, inteiramente em um colégio interno feminino (veja, no Anexo 4, a tabela com a ficha técnica do filme). O filme se inicia com a chegada do interventor Guido (Antônio Fagundes), que vai até o colégio para comunicar que o estabelecimento será fechado, visto que está à beira da falência, fruto de uma má administração. Logo que chega, ele é abordado por uma das alunas, interpretada pela atriz Maria Padilha, que lhe enche de perguntas sobre quem ele é e o que está fazendo ali. A reunião com a Coordenação e a Direção do colégio está agendada para às 17h, mas Guido chega às 16h55 e decide tirar um cochilo. Toda a trama, na verdade, ocorre durante esses cinco minutos de sono, quando Guido sonha com as meninas e mulheres daquele lugar. É a partir disso que a narrativa se desenvolve.

Assim como acontece em um sonho, *Das tripas coração* é um filme com sequências que não possuem necessariamente uma conexão entre si: além de as ações se fecharem em si mesmas e não terem continuidade, há ainda a distorção da noção de tempo, já que cinco minutos de sono, ali, dilatam-se em mais de 1h30min de filme. Logo que Guido cochila, segue-se uma série de cenas que, além de mostrar o cotidiano do colégio, constantemente examinam relações de poder entre as pessoas que vivem, trabalham ou estudam por lá.

Em seu sonho, Guido faz parte do grupo docente do colégio. Em uma de suas aulas, então, compreendemos a relação que ele tem com as alunas: de um lado está ele, com uma sua fala sedutora e poetizada; de outro, as alunas, nutrindo uma paixão platônica pelo professor. Inclusive, mais à frente, há uma cena em que as alunas, reunidas em um dos dormitórios, conversam sobre Guido e, na sequência, fazem uma oração para que ele se apaixone por elas.

O filme-sonho é dominado por mulheres (professoras, alunas e serventes) e tem a figura masculina sempre em posição secundária (professor, médico, jardineiro e os carregadores do piano). Além disso, *Das tripas coração* apresenta vários estereótipos femininos: as adolescentes incontroláveis, que estão descobrindo sua sexualidade; as mulheres adultas e irresponsáveis, que são incapazes de gerenciar um negócio sozinhas, além de viver em uma rivalidade sem fim; as mulheres mais velhas e amarguradas, que constantemente se referem ao passado como ideal e repreendem as alunas por suas atitudes libertárias.

Além disso, o filme é recheado de sequências contrastantes. Por exemplo, logo na primeira cena após o início do cochilo, conhecemos Miriam (Xuxa Lopes) e Renata (Dina Staf): as duas são as responsáveis pelo colégio, estão sempre juntas e, também juntas, lutam pela atenção de Guido. Miriam entra na escola, passa pela capela e lê, em voz alta, a frase em latim pintada em uma das paredes: “Até Maria, apesar da beleza, carrega o pecado original”,¹⁷ denunciando que aquele se trata de um colégio católico tradicional. Em seguida, Miriam provoca Renata com um passarinho, apertando o animal em suas mãos, enquanto o aproxima de uma das bocas de gás, com o gás aberto. Ela aperta o animal até tirar sua vida e, com muita naturalidade, as duas passam a conversar sobre a dificuldade de fazer o fechamento do livro-caixa do colégio, por haver desvio de dinheiro. Na cena seguinte, já na sala, vemos as duas conversando em meio a uma pilha de pastas, papéis e livros, deixando explícita a falta de organização (física e mental) em que vivem naquele ambiente. Durante todo o filme, ambas parecem mais preocupadas em provocar-se mutuamente e lutar pela atenção de Guido do que, de fato, lidar com a administração da decadente instituição. Já as adolescentes, que formam um grande grupo, não tendo suas personagens apresentadas, nomeadas ou desenvolvidas individualmente, dispersam-se constantemente, participam de badernas coletivas e desafiam a autoridade que lhes é imposta. Isso fica claro em diversas cenas, como, por exemplo, durante uma aula de Química: a professora, interpretada pela atriz Christiane Thorloni, tenta, em vão, manter o controle da turma, que segue gritando, rindo e jogando os vidros de ensaio para o alto.

17 Em latim: *est in te tota pulchra es Maria et macula originalis*. A frase em latim estampada na parede da capela se trata de um trecho rearranjado e modificado de uma oração católica do séc. IV, conhecida como *Tota pulchra es*. Nesta, lemos, nos dois primeiros versos: *tota pulchra es, Maria, / et macula originalis non est in te* (ou seja: “és toda bela, Maria, / e o pecado original não está em ti”). O trecho apresentado no filme recorta as últimas palavras do segundo verso (*est in te* – “está em ti”) e as coloca no início do período, retirando o *non* (“não”) presente na versão original da oração. Assim, uma tradução mais literal da frase conforme apresentada no filme seria: “és toda bela, Maria, e o pecado original está em ti”. Apesar da inversão realizada, não há, necessariamente, mudança de sentido no que se diz em latim. A grande alteração, portanto, é a retirada do advérbio de negação

non, e a referida inversão pode ser simplesmente uma forma de destacar essa mudança de sentido.

Em meio à confusão, a professora tem uma crise nervosa e desmaia, precisando ser levada embora, depois de uma consulta com o médico do colégio. Em outra, as jovens vibram na capela, durante a missa, quando a aluna interpretada por Maria Padilha urina em frente ao altar, ganhando uma aposta. Além disso, durante todo o filme, há cenas em que elas cantam, a plenos pulmões, canções com palavrões e/ou de conotação sexual, construindo uma narrativa surreal e debochada.

O filme também mostra momentos de descoberta das alunas. Percebemos o despertar da sexualidade não só pela paixão platônica que alimentam por Guido, uma das poucas figuras masculinas do colégio, mas também por cenas em que as alunas trocam beijos e abraços entre si. Algumas dessas experiências são realizadas dentro das cabines do banheiro: atrás de uma porta, duas alunas passam batom; em outra, se beijam; na terceira, outra aluna fuma um cigarro escondido.

Ademais, frases com duplo sentido são ditas constantemente: Nair e Muniza, duas inspetoras do colégio, ao verem a dificuldade de levar o piano até o andar de cima, discorrem: “Eu nunca vi o negócio subir direito até lá em cima”; “Mas o negócio nunca subiu!”; “Sem dar problema, sim. Às vezes sobe, às vezes desce”; “Mas antigamente, como é que as coisas grandes faziam? Subia ou não subia [...] quem tinha piano, por exemplo, como fazia?”. As duas também sempre se remetem a seu passado, falando sobre a juventude e como as coisas eram diferentes. Uma delas, Nair, fala de forma mais saudosa, enquanto a outra, Muniza, relembra com bastante amargor, afirmando inclusive que, para que as moças voltassem a ser devidamente disciplinadas, o serviço militar deveria ser obrigatório para mulheres.

As faxineiras do colégio, por sua vez, são personagens secundárias, passam grande parte do filme conversando, descansando e “matando tempo”. Estão quase sempre em grupo, formando uma unidade, assim como as alunas. Por muitas vezes, também participam das farras das estudantes, sendo duramente repreendidas.

Como já dito, o elenco não é inteiramente feminino, no entanto, os homens ficam em segundo plano: um deles é o Padre (Ney Latorraca), um personagem controverso. Se, em uma das cenas, aparece dando o sermão da missa tanto sobre como devem ser as atitudes de uma “moça correta” e de uma “boa esposa” como

sobre a importância da fé para realizar sacrifícios por Deus, em outra é visto urinando atrás de uma das tantas imagens religiosas espalhadas pelo colégio, contribuindo com o tom irônico do filme. Por sinal, durante todo o filme, vemos signos religiosos: seja pela frase em latim na parede da capela, pelos crucifixos pendurados em pescoços e paredes, seja pelas estátuas de santos espalhadas pelo colégio. Há também o jardineiro Flanela (Álvaro Freire), que participa constantemente das brincadeiras e bagunças das alunas, além do médico, interpretado por Eduardo Tornaghi, e do “professor de esquerda” (DAS, 2021), papel de Othon Bastos, que se relaciona com uma das faxineiras.

O filme é atravessado por momentos surrealistas e absurdos, tal como acontece nos sonhos. Em uma das salas, acontece um velório, e o corpo é velado por professoras e alunas; na estufa do colégio, onde as alunas decidem entrar, são surpreendidas por cobras que tentam atacá-las; no corredor, os personagens brincam com os padrões de gênero: Nair está com a barba e as roupas de Guido, e Muniza veste a batina do Padre; este e Guido estão com uniformes escolares das alunas, e, por fim, Renata e Miriam estão se despindo e conversando tranquilamente sobre suas vidas amorosas.

Outro “personagem” bastante presente é o piano, anteriormente citado aqui por Muniza e Nair. Ele está o tempo todo atrapalhando a passagem, tentando entrar nas salas ou atravessar cômodos. Ora as personagens interagem com ele, ora passam por ele, como se nem ao menos existisse. Ao final do filme, o relógio bate às cinco da tarde. Na sala da Diretoria, então, as quatro mulheres responsáveis pelo colégio batem à porta, entram e se sentam à mesa. Guido então declara: “É com enorme satisfação que, hoje, junto a essa Diretoria, assino, na qualidade de interventor, o fechamento dessa instituição escolar.” Ato contínuo, o piano é jogado por uma das janelas, espatifando-se no chão. Enquanto a câmera vaga pelo colégio vazio, ouvimos um hino e, por fim, os créditos sobem.

2.1.1 As cenas e seus atores e personagens

A seguir, apresentamos algumas informações sobre o filme, no que diz respeito à ficha técnica e à descrição dos personagens, com o objetivo de detalhar a relação de cada um deles com a trama.

Na Figura 7 (abaixo), vemos as personagens Miriam, Renata e Guido, respectivamente. Miriam está com uma bíblia nas mãos, e Renata está olhando uma carta de baralho, entregue por Guido. Essa cena acontece durante uma missa, porém as personagens se opõem frontalmente à solenidade e ao caráter sagrado da situação: o baralho, que foi distribuído pelo servente Flanela, contém, de um lado, a imagem da Virgem Maria e, no verso, fotografias pornográficas.

No filme, Dina Staf vive a personagem Renata, e Xuxa Lopes, Miriam, ambas diretoras e professoras do colégio. As duas vivem um triângulo amoroso com Guido, personagem de Antônio Fagundes. Segundo Ana Carolina (MOCARZEL, 2010, p. 96), Renata é uma mulher consciente e pragmática, diferente de Miriam, que é uma mulher idealizadora. Juntas, elas formam um dos duplos do filme: o duplo do desejo. Renata é a primeira que se relaciona com Guido, e Miriam é mais passiva que ela: à distância, observa e cobiça o relacionamento da colega com Guido. Apesar da amizade, as duas estão em constante competição. Em determinado momento, ao ser confrontada por uma das professoras (“Vocês são incapazes e omissas. Libertinas e imorais. Ou ela ou eu. A permissividade ou eu!”), Renata responde com firmeza: “A permissividade”. Por sua vez, Miriam reflete: “Será que a gente vende pro homem nossos desejos mais profundos e por isso se sente culpada?”.

Ambas também protagonizam diversos momentos surreais e não naturalistas, como quando, enquanto andam por um dos corredores e conversam sobre suas vidas e relacionamentos anteriores, vão se despindo. A conversa continua e elas falam sobre como vivem grudadas uma na outra a ponto de já não saberem mais identificar quem é quem entre elas. Ao ficarem completamente nuas, Miriam então questiona: “Renata, às vezes você não tem o sentimento de que está inteiramente nua? Às vezes me sinto inteiramente exposta.” As duas personagens se comportam como se uma fosse o desdobramento da outra.

Figura 7 – Dina Staf e Xuxa Lopes respectivamente



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 30:11).

Na Figura 8 (abaixo), vemos Guido no centro do quadro, com ambas as mãos levantadas e as palmas voltadas para a frente. É um momento em que ele está declamando um trecho de *Elogio da Loucura*, livro de Erasmo de Roterdã, que faz uma apreciação satírica dos abusos supersticiosos da Doutrina Católica e das práticas corruptas da Igreja Católica Romana. O ensaio termina com um testemunho claro e, por vezes, emocionante dos ideais cristãos. Nessa cena, Guido é o centro das atenções, e essa composição faz com que o personagem faça alusão a uma figura religiosa.

Ao chegar ao colégio, Guido é recebido pela aluna personagem de Maria Padilha, que é informada de que a escola está falida e será transformada em uma corporação. Enquanto isso, Guido afirma: “As mulheres que administram fizeram tudo errado por tantos anos que não há verba nem governo que solucione.” Ao chegar à Diretoria, a primeira coisa que ele pergunta a Amindra, uma das faxineiras, é se as Diretoras do colégio são jovens e bonitas: “Quer dizer que elas são bonitas”, diz pra si mesmo, antes de cochilar. A partir daí, ao sonhar, ele passa a idealizá-las, assim como fará em relação ao que cada uma delas faz nesse colégio de freiras e a como é o desejo de jovens que vivem em um ambiente aparentemente tão puritano.

Figura 8 – O personagem Guido, interpretado por Antônio Fagundes



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 12:49).

Em seu sonho, Guido é um dos professores que, segundo Ana Carolina (MOCARZEL, 2010, p. 96), forma um duplo com o funcionário Flanela: eles são a personificação do desejo formado, o duplo do homem. Enquanto Flanela é o tarado solto dentro da escola, Guido é o homem intelectual, poeta e príncipe. Essa característica de Guido é evidenciada logo na primeira cena do personagem enquanto professor, cuja fala é composta, como dissemos, de trechos do já citado *Elogio da Loucura*: “Senhor, dá a mulher ao homem. Embora seja um animal inepto e estúpido, ela saberá temperar com sua loucura e seu humor nossa áspera e triste vida.”¹⁸ Trechos de cartas de alguns namorados de Ana Carolina também foram usados nas falas de Guido, como quando ele declara: “Exílio de mim mesmo, saudades de você.” O personagem flerta constantemente com Renata e Miriam, com um ar galanteador, além de participar de algumas cenas surreais, como quando, ao se ver “pego para Cristo”, toma o lugar deste na cruz do colégio. Noutro, ao caminhar pelo corredor conversando com Nair, há uma “inversão de sexo”: ela está com as roupas

¹⁸ Conforme se lê na tradução de Paulo M. Oliveira (ROTTERDAM; MORE, 1972, p. 32): “Senhor – disse-lhe eu – dá uma mulher ao homem, porque, embora seja a mulher um animal inepto e estúpido, não deixa, contudo, de ser mais alegre e suave, e, vivendo familiarmente com o homem, saberá temperar com sua loucura o humor áspero e triste deste.”

de Guido, que, por sua vez, está com as roupas de uma das alunas do colégio. O intuito foi “[...] embaralhar as coisas porque tudo isso existe na cabeça da gente, principalmente quando somos adolescentes. É tudo igual! Homem e mulher” (MOCARZEL, 2010, p. 113). No final, ao despertar do sono, o interventor dá a ordem de fechamento.

Contracenando lado a lado, Nair Bello (Nair) e Miriam Muniz (Muniza) formam mais um dos duplos do filme: o da repressão. Nair é mais emotiva e permissiva do que Muniza: enquanto a primeira afirma constantemente que as meninas são puras e inocentes, a segunda se mostra mais autoritária e rígida. Muniza é quem coloca as alunas de castigo, enquanto Nair só concorda. Ambas conversam muito sobre sua juventude e os relacionamentos que já tiveram e passam a trama toda resolvendo problemas e apartando brigas das meninas, que estão descontroladas e frenéticas o tempo todo.

Em determinado momento, ao lado de Muniza, Nair apresenta o salão de festas para três mulheres vestidas de preto: uma pianista e duas cantoras. Nair sugere que se cante o Hino da Independência do Brasil, porém seu pedido é negado e tem vez a “Canção de Aniversário”, de Albertinho Fortuna (1956):

Reunidos neste dia
de tão grande alegria.
Pedem todos que as bênçãos de Deus
caiam todas sobre os dias teus.

Enquanto Nair se mostra contente com o ensaio, Muniza enfatiza: “Não gosto de piano nem teclado, estou aqui a trabalho!”.

Figura 9 – Nair Bello e Miriam Muniz, respectivamente



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 8:45).

Ana Carolina (MOCARZEL, 2010, p. 104) afirma que quase todas as frases de Muniza são de sua avó espanhola, e que muitas outras foram tiradas de um manual de moças que a diretora leu, quando era menina, com regras de bom comportamento para moças de boas famílias.

Além de tocar em questões de poder e sexualidade, o filme está sempre sendo atravessado por cenas irônicas e debochadas, e isso se estende para todas as personagens. As faxineiras, por exemplo, passam a trama toda se revezando entre limpar, cochichar e participar das badernas das alunas. Em uma das cenas em que Muniza e Nair questionam o que as faxineiras devem estar fazendo depois do almoço, a conclusão é: “O de costume: lavaram a louça, estão guardando os utensílios, vão encaixotar as coisas.” Em uma montagem paralela, vemos que as faxineiras estão, na verdade, sentadas em um dos bancos, comendo, fumando e “matando o tempo”.

Itapemirim, personagem Maria do Carmo Sodré, ao lado Amindra, personagem de Cristina Pereira, também protagonizam cenas de libertação sexual, como quando um dos professores assedia Amindra, ou quando, nos últimos minutos do filme, Florzinha e Penha se relacionam com Flanela, o jardineiro, durante um ensaio musical que simula a gataria no cio.

Figura 10 – As faxineiras do colégio



Fonte: Coleção *Aplausos*, 2010. Da esquerda para a direita: Penha (personagem de Stella Freitas), Itapemirim (personagem de Maria do Carmo Sodré), Florzinha (personagem de Isa Kopelman) e Amindra (personagem de Cristina Pereira).

Além do mais, na última sequência do filme, após a briga de Miriam e Renata, em meio à fumaça que sai da sala administrativa, Amindra lamenta dizendo: “Tanta coisa fizeram só para ter um homem. Olha só no que deu!”.

Maria Padilha representa uma das alunas do colégio. Sua personagem não tem um nome e é quem recebe o interventor logo que ele chega. É também ela quem protagoniza, em posição de destaque, uma série de desordens com as outras alunas. Na figura 11 (abaixo), vemo-la em pé, ao lado da mesa da professora. Atrás de ambas, há um quadro negro, no qual está escrito “É hoje [?]... Vai acabar... Já, Já!”. Nessa cena, a aluna está sendo repreendida após protagonizar um ato de rebeldia com outras alunas, quando, durante a missa do colégio, por causa de uma aposta com uma colega, ela se levanta e faz xixi no meio da capela, em meio ao coro de outras alunas, que comemoram e saem cantando “Pra frente Brasil, salve a seleção!”. Ao chegar à sala de aula, ela então veste uma faixa de “Miss Mijona”, e todas continuam pulando e cantando. A professora entra em sala de aula e diz, firmemente: “Você vai aprender hoje os primórdios de uma educação feminina que você transgrediu de uma maneira brutal.”

Figura 11 – Personagem de Maria Padilha (à esquerda)



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 37:50).

A professora tenta então ensiná-la, sem sucesso, como se portar ao entrar em uma sala de aula. Depois de deferir um palavrão, a aluna sai correndo e se depara com um velório: funcionárias do colégio, vestidas de preto, cantam, enquanto uma delas grita: “A nossa adolescência está morta!”. Toda essa sequência ilustra bem o ambiente recheado de indisciplina, agitação e humor ácido que a diretora do filme cria. O contraste entre o ambiente religioso da capela e a heresia de urinar em frente ao altar, seguido pela transgressão de responder à professora e, por fim, o fato de dar de cara com um velório revelam o ambiente caótico que Ana Carolina cria ao brincar com instituições consideradas intocáveis, como a Igreja e a Escola. Outra prova vem através do Padre, que aparece, de batina, urinando atrás de uma das

imagens religiosas.

Figura 12 – Ney Latorraca, o Padre (à esquerda)



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 30:49).

Mais adiante, em seu sermão na missa, ele fala sobre o júbilo e a alegria de ser mulher:

As moças são imagens preciosas de nossa mãe. Baixas ou altas, loiras ou morenas, são suaves, ingênuas e puras. E é delas, unicamente, que depende a atitude dos rapazes. Sua graça nos restabelece o equilíbrio, somos demasiado cerebrais [...] Ungidas de infinita luz sereis capazes, ao lado de seus companheiros, aliviá-los daquela provação e dividir com eles o peso da cruz. A cruz deles. [...] Que sejam maternais sem rodeios nem afetações.

Em uma das cenas, o Padre se senta no banco do pátio e conversa com a aluna Joana, que, na verdade, é representada por um ator homem. “Desde que cheguei nesse colégio, eu tento conversar, e ninguém me escuta. Essas professoras são todas loucas. Eu sou um homem padre!”. Quando Joana levanta a saia, na sequência, e mostra o que há ali ao Padre, ele então responde: “Isso mesmo. Vamos nos tornar bons amigos”. Ana Carolina brinca com essa ambiguidade e com a inversão dos sexos, a repressão e as descobertas juvenis:

Na verdade, queria falar de sexo e culpa, e a religião está embutida nisso tudo. Queria falar de repressão e desejo: tudo que a minha intuição me levava a achar sobre esses temas e também tudo que os homens achavam que nós, mulheres, fazíamos durante a nossa adolescência e juventude. É um filme

delirante, totalmente febril! É a visão masculina do desejo feminino (MOCARZEL, 2010, p. 93).

Figura 13 – Álvaro Freire, interpretando o personagem Flanela



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 42:36).

Álvaro Freire interpreta Flanela e, ao lado de Antônio Fagundes, forma, como já se disse, o duplo do homem. Ele olha para as alunas com constante cobiça, chamando-as de “periquitas”. Como a própria Ana Carolina afirma (MOCARZEL, 2010, p. 100), Flanela é o “tarado solto daquela escola”, o que fica evidente constantemente: ao olhar com desejo para a professora de Química, quando ela está tendo sua crise nervosa, enquanto é levada embora do colégio; ao entrar no meio da folia, sempre com o intuito de se aproveitar, quando as alunas cantam e comemoram com a personagem de Maria Padilha, que usa a faixa de “Miss Mijona”; ou ao espiar as garotas dentro do banheiro. Em determinado momento, por fim, Flanela se relaciona com duas das faxineiras, Florzinha e Penha, libertando então seus desejos.

O personagem de Othon Bastos aparece apenas no final do filme, chegando para observar o ensaio que acontece no salão de festas do colégio. Ele se dirige a Muniza e a Nair, dizendo que acaba de chegar de uma reunião pessoal na USP. Ele

também protagoniza a cena do fracasso amoroso, ao tentar ensinar “como se faz o coito”, com a servente Amindra.

Figura 14 – Othon Bastos, o “professor comunista”



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 1:24:44)

Eduardo Tornaghi é quem interpreta o médico da enfermaria do colégio. Ele examina as alunas, sempre com uma grande tensão sexual, e também examina e atende Olivina. Durante a crise nervosa da professora, ele a questiona: “Leu o *Grande Sertão: Veredas*?”. Essa é uma cena bastante curiosa, uma vez que o médico faz a pergunta depois de olhar por baixo da saia da professora. Em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, descobre-se, nas últimas páginas, pela voz do narrador, que a personagem Diadorim, tida como homem durante quase toda a narrativa, era, na verdade, uma mulher. Essa revelação ocorre logo após a morte de Diadorim, quando seu corpo é então despido e lavado para as exéquias¹⁹. Assim como na cena em que as personagens Nair, Padre e Guido trocam de roupas, e na cena em que o Padre conversa com uma aluna que afirma ser um menino, esse é outro momento em que Ana Carolina questiona e brinca com os gêneros.

¹⁹ (Cerimônia fúnebre).

Figura 15 – Eduardo Tornaghi, o médico



Frame do filme Das tripas coração (1982). (Minutagem: 19:54).

Figura 16 – Christiane Thorloni, a professora de Química



Fonte: Coleção *Aplauso*, 2010.

Já as alunas são completamente provocadoras e desobedientes, explorando sua sexualidade e confrontando constantemente as regras que lhe são impostas. Em uma das cenas, em que estão no quarto conversando, umas delas levanta a saia e vemos que, na sua calcinha, há um cadeado. As jovens também nutrem uma paixão platônica por Guido e, em determinado momento, chegam a rezar para Santa Catarina, pedindo que o professor também se apaixone por elas. Quando a luxúria toma conta da escola, as alunas são trancadas pelas faxineiras em uma espécie de jardim de inverno. Lá, elas encontram cobras que tentam atacá-las, as quais representam o pecado. Depois disso, quem entra lá, por vontade própria, é Guido.

Além disso, a ficha técnica indica outras 43 atrizes que não tiveram seus personagens nomeados. Todas fizeram parte do elenco de alunas, sendo elas: Ana Maria Abreu, Áurea Novaes, Brenda Grinkraut, Bebê Amaral, Carla Leirner, Cristina Ferreira, Borges Clotilde, Carmen Pereira, Carmen Tavares, Cláudia Damacio, Débora Zilber, Denise Franco, Edna Meire de Moraes, Eliza Monteiro, Isabella Secchin, Ilana Scheri, Ivete Rocha, Janini Goldfeld, Jobelsina Gomes, Lica Neiname, Lúcia Segall, Lúcia Machado, Margareth Lemo, Marisa Guimarães, Marli Levin, Noeli Santisteban, Nícia Guerreiro, Noêmia Mandelbaum, Noêmia Scaravelli, Renata Sofredini, Ronaly Moreno, Raquel Zilber, Rita Galvão, Silvana Ghinaldini, Sandra Ghiraldini, Sílvia Ghiraldini, Solange Alfane, Simone Sofredini, Suzana Lakatos, Thelma Rebello, Vera Barbosa, Vera Souza Lima e Wilma So So.

Figura 17 – As alunas, junto a Guido (Antônio Fagundes)



Fonte: Coleção *Aplauso*, 2010.

2.1.1 O filme segundo Ana Carolina: entrevistas (1980-1983)

Em suas entrevistas, Ana Carolina revela um grande desencanto pelas promessas econômicas, políticas e culturais brasileiras, além de não acreditar muito na arte como impulsionadora de mudanças sociais. A diretora também se mostra, ainda, uma profissional bastante consciente de seu trabalho e do local que o Cinema nacional então ocupava na sociedade (MATTOS, 1980).²⁰

Por suas falas, se fizermos um paralelo entre a época em que o filme foi lançado e a atual situação cultural (2020), parece que o cenário continua o mesmo: ainda há falta de diálogo entre a produção, a exibição e o público do setor audiovisual. A crise econômica estava se refletindo no cinema: logo, os realizadores independentes, que passaram a ficar sem respaldo, tinham a difícil missão de compreender o que o público queria assistir, ao mesmo tempo em que tentavam conduzir os interesses da produção, no intuito de evitar o ostracismo. Ana Carolina (MATTOS, 1980) também

²⁰ Para a reportagem na íntegra, cf. Anexo 5 deste trabalho.

frisa a necessidade de construirmos um mercado audiovisual nacional e de, talvez com o tempo, termos um mercado latino-americano. Hoje, a crise econômica no audiovisual ainda é presente, a comunicação entre realizadores brasileiros e público ainda é debilitada e, por fim, o mercado latino-americano ainda não está consolidado.

Sobre o filme, especificamente, ela diz (MATTOS, 1980): “o delírio, as coisas que a gente pensa e não diz, aquelas de que a gente ri e outros não, isto é o que vale no meu cinema. Interesse-me pelo não-dito, pelo mal-dito, que tem mais graça, é mais possível e mais interessante.” A diretora deixa claro que *Das tripas coração* foi um filme feito com muito esforço e coragem, e que uma de suas intenções foi trabalhar o avesso de alguns usos e abusos do dia a dia. Além disso, ela revela que, apesar de o filme representar o ponto de vista de um homem, ela usou, na verdade, setenta mulheres para falar desse homem, pois é isso que lhe interessava.

Na mesma entrevista, a diretora trata também da questão da dilatação do tempo no filme, uma vez que o sonho de Guido dura apenas cinco minutos, afirmando que esse é um truque cinematográfico. Sobre as cenas aparentemente sem desfecho, afirma que procurou fazer de cada sequência um módulo que pudesse ser colocado em qualquer momento do filme sem que, com isso, a história fosse alterada, já que o seu grande interesse, na verdade, era a intensidade da narrativa dramática. Dessa forma, fica claro que ela se apropriou do cenário onírico de um sonho para discutir, com ironia e acidez, temas sérios, como o Estado, a Igreja e a estereotipagem do feminino.

As personagens femininas, inclusive, foram criadas a partir do que a diretora imagina ser a visão do homem sobre as mulheres: um ser frágil, um pouco histérico e com total falta de capacidade para resolver problemas (BITTENCOURT, 1982). Ela defende que, por ter crescido rodeada de mulheres, sabe exatamente como uma mulher pensa, quais são suas emoções. Logo, esse filme é, na verdade, sobre o homem, sobre revelar o homem.²¹

Uma das grandes características das personagens de *Das tripas coração* é a não identidade. Para a diretora, na adolescência as meninas buscam uma identidade e, para isso, encaixam-se em grupos, que são um caminho natural para que se encontrem e sintam que pertencem a algo. Todas as setenta meninas mostradas como alunas são absolutamente iguais: “Uma adolescente sozinha não se comunica,

21 Para a íntegra da reportagem, cf. Anexo 6.

não se identifica, não sabe o que está pensando.” A falta de diferença também determina a falta de identidade das jovens do filme, e isso fica claro ao percebermos que as personagens alunas não possuem nome, salvo Joana, a aluna que conversa com o Padre no final do filme, e é interpretada por um homem. Sobre as mulheres maduras (Dina Staf e Xuxa Lopes), que brigam o tempo inteiro para se identificar, Ana Carolina afirma (BITTENCOURT, 1982): “[...] tem uma coisa: quando você não se identifica na sua maturidade, se mistura novamente com as outras ao envelhecer”.

No que diz respeito ao problema moral do filme, alegado pela Censura, Ana Carolina defende haver também outra questão, o fato de ele ter sido feito por uma mulher: “Acho que, fundamentalmente, esbarrei num problema assim: é porque é mulher. Todos em Brasília falavam: ‘como uma moça como a senhora me faz um filme desses?’” (BITTENCOURT, 1982). Como se, por se tratar de uma realizadora, fosse esperado um filme bem-comportado, sem nada que pudesse ser considerado imoral. Mas, segundo a diretora: “Eu não sei fazer nada bem-comportado. Sempre trabalhei no registro da transgressão” (BITTENCOURT, 1982).

Quanto à crítica, nacionalmente o filme foi considerado imoral, pornográfico e violento. A própria diretora concorda que seja dramaticamente histérico, porque essa é a forma que ela descobriu para falar de um problema que conhece e que, evidentemente, tem componentes de histeria. No entanto, em uma de suas entrevistas, aponta divergências entre a crítica que recebeu aqui no Brasil e a que recebeu ao participar do Festival de Cannes (BOURRIER, 1982):

Acho que o filme funcionou, aqui. Causou de repente, um impacto que me surpreendeu, pois foi um julgamento de valor absolutamente careta. Disseram que o filme é imoral, pornográfico, violento. Concordo que seja dramaticamente histérico, porque esta é a forma que descobri para falar de um problema que conheço e que, evidentemente, tem componentes de histeria. Mas a medida destes componentes, aqui, não tem nada a ver com a medida que vi no Brasil. Em Cannes, o julgamento moral do filme foi muito decadente. De repente, me imputaram uma coragem que não é verdadeira, eu não tenho tanta coragem assim, simplesmente estou falando de uma coisa que todo mundo sente.²²

Apesar da ação do filme transcorrer em um tradicional colégio de meninas, o objetivo de Ana Carolina não é criticar a educação antiga ou o abuso da autoridade nessas instituições. O filme revela a saturação da coisa repressiva em si, a irritação provocada pela consciência da repressão. A diretora afirma (ESPINDOLA, 1983): “O

²² Para a íntegra da reportagem, cf. Anexo 7.

clima histérico e nervoso pode eventualmente espantar o espectador, mas essa é a realidade. São os homens que fazem as mulheres históricas e como é um homem que sonha, eu devolvo esta imagem que me projetaram”.²³

Assim como *Das tripas coração* é um filme intenso, a diretora Ana Carolina também parece ser. Ainda que, nos dias de hoje, sua presença na mídia seja escassa, reportagens e entrevistas que datam da época em que o filme foi lançado revelam uma mulher segura de seu trabalho, que sabe onde quer chegar, desenvolvendo uma estética própria sem nenhuma concessão e que, com isso, consegue sustentar um filme tão transgressor, cheio de camadas e deboche. Ela mostra, ainda, ter consciência do cinema que realiza e deixa claro que nada está lá por acaso. Em sua opinião, ela afirma que esse foi um filme em que ela “botou para quebrar” (SPENCER, 1982a).²⁴

Segundo a cineasta, a construção dessa narrativa dramática e ácida foi possível ao pensar uma mistura de dois filmes: *Ivan - O Terrível* e *Muppets Show*, buscando equilibrar o incômodo, o trágico e o humor escrachado. Ainda na mesma entrevista, a diretora afirma não considerar *Das tripas coração* uma pornochanchada, um gênero que se caracteriza justamente por um humor ácido, frases com duplo sentido e nudez feminina (elementos encontrados em *Das tripas coração*): “Não sou contra as pornochanchadas, contra o *Calígula*: sou contra a censura. O problema é que a economia do cinema de repente ficou um pouco deformada e predatória por causa da quantidade de pornochanchadas que tiveram que ser feitas, como uma resposta imediata de trabalho” (GANDRA; PAIVA, 1982, p. 5).²⁵ Ainda que o filme possua elementos da pornochanchada, possui também elementos do Cinema Novo e do Cinema Surrealista, logo, de fato não é possível enquadrá-lo em uma categoria fechada.

2.2 NARRATIVAS DE IMPRENSA: QUE FILME É ESSE?

Aguiar (2007) discorre sobre a repercussão de dois longas metragens em três grandes jornais e analisa o conceito de opinião pública e como a imprensa, não

²³ Para a íntegra da reportagem, cf. Anexo 8.

²⁴ Para a íntegra da reportagem, cf. Anexo 9

²⁵ Para o trecho da entrevista, cf. Anexo 10.

apenas escrita, mas também em rádios e televisão, pode influenciar essa opinião, uma vez que “a disponibilidade despertada nos consumidores é mediada pela falsa consciência de que eles, como pessoas privadas que pensam, contribuam de um modo responsável na formação da opinião pública”. Ambos os filmes escolhidos pelo pesquisador, *Lamarca* (1994) e *O que é isso Companheiro?* (1997), contam histórias de personagens que participaram de grupos contra a ditadura civil-militar no final da década de 1960. Dentre críticas e elogios, é possível compreender como os jornais, de acordo com seu caráter mais ou menos conservador, apresentam o conteúdo ao público consumidor.

Ao nos depararmos com a realidade de que nenhuma notícia é publicada ao acaso, há sempre uma intenção de posicionamento, podemos considerar que a imprensa tem um forte papel em escolher qual memória será divulgada e mantida. Com *Das tripas coração* não foi diferente: o filme, produzido pela extinta Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilmes), movimentou críticas bastante distintas: enquanto algumas matérias de jornais o consideravam uma grande obra fílmica, em outras não eram poupadas palavras para desclassificar e diminuir sua importância ou sua seriedade.

Na edição 91, de 1983, o jornal *Pioneiro*, de Caxias do Sul-RS, afirma: “[...] o filme não pretende contar uma estória, mas, sim, construir uma metáfora onde a escola funciona como um pequeno mundo, quase uma miniatura do Brasil” (DAS, 1983).²⁶ A matéria também discorre sobre as críticas feitas à Igreja, ao moralismo e à hipocrisia e ainda revela que o filme sofreu censura, não podendo ser exibido por sete meses.²⁷ Depois de cortes e da adição de um cartaz com os dizeres “esse filme representa uma interpretação delirante da realidade e que como tal não corresponde à verdade”, o filme pôde ser exibido no Festival de Gramado-RS, recebendo prêmios de Melhor Direção e Melhor Montagem e o Prêmio Kodak de Fotografia, conforme mencionado em nossa Introdução.

Censuras como essa eram comuns no período ditatorial, que teve fim em 1985, cinco anos após o lançamento do filme. *Das tripas coração* foi uma obra que gerou opiniões bastante divergentes da crítica cinematográfica. No jornal *A Luta pela*

²⁶ Para a matéria na íntegra, cf. Anexo 1. Essa mesma análise foi publicada, anteriormente, na revista *Veja*, em 1982, assinada por Paulo Moreira Leite.

²⁷ Cf., no Anexo 11, o documento que confirma a liberação para exibição do filme, após quatro meses de censura.

Democracia, do Rio de Janeiro, em 1980, antes mesmo da finalização do longa-metragem, foi publicada uma pequena informação sobre a obra: “[...] *Das tripas coração*. O filme conta a história do fracasso profissional de uma mulher” (A CINEASTA, 1980).²⁸ Essa pode ser uma primeira leitura precipitada do filme, uma vez que, de fato, trata-se de um fracasso financeiro, visto que o colégio é fechado por causa de sua falência. Deter-se nessa informação primária, porém, quando se trata de um filme com tantas camadas e provocações, pode revelar a falta de interesse em, de fato, compreender a obra, ou, ainda, uma atitude machista por parte de quem escreveu a matéria, por se tratar de um filme tão provocativo, escrito e dirigido por uma mulher.

Já em 1982, o *Diário de Pernambuco* afirma que a obra é um bom filme, feito com inteligência e talento, e ainda dá voz à diretora, ao veicular um trecho da entrevista em que Ana Carolina diz se tratar de: “um filme feito por uma mulher para todas as mulheres e somente alguns homens” (SPENCER, 1982b).²⁹ Curiosamente, cinco dias depois, há outra matéria no mesmo jornal que diz o completo oposto, ao questionar até que ponto o filme pode ser considerado sério (CRAVEIRO, 1982).³⁰ Contradições à parte, ambas as colunas foram escritas por jornalistas renomados e revelam a dualidade de opiniões que o filme gerou. O primeiro, Spencer, trabalhou durante quarenta anos (1958-1998) como jornalista, revisor e editor de cinema do *Diário de Pernambuco*, sendo considerado um dos pioneiros do cinema em Pernambuco, e também teve experiências em rádios. Craveiro, também jornalista, inicialmente redigiu artigos de crítica cinematográfica e posteriormente desenvolveu uma extensa carreira no jornalismo brasileiro, percorrendo no *Jornal Diário de Pernambuco*, diversas funções, foi de repórter a editor internacional, de editorialista a colunista e cronista diário.

Um ano após seu lançamento, em 1983, o jornal de Caxias do Sul informou que, no filme, “não faltam duras referências à igreja e à imagem de Jesus Cristo, ao moralismo e à hipocrisia que governam as aspirações de algumas mulheres da classe média” (MAZZOCHT, 1983) e ainda republicou a já citada crítica feita por Paulo Moreira Leite, da revista *Veja*, que, entre tantas palavras, afirmou: “[...] os diálogos

²⁸ Para a nota completa, cf. Anexo 12.

²⁹ Para a íntegra da matéria, cf. Anexo 13.

³⁰ Para a íntegra da matéria, cf. Anexo 16.

parecem herméticos. Na verdade, são ociosos. Investindo alto na produção e construção de caricaturas femininas e masculinas, conformistas ou rebeldes, Ana Carolina paga o preço do exagero” (DAS, 1983). Essas críticas severas se deram, em grande medida, pelo contexto político em que o filme estava inserido no seu lançamento, especialmente por ser um filme que não corresponde às expectativas de representar a escola como um espaço controlado e sério.

2.2.1 A repercussão nos jornais (1980-1983)

O filme de Ana Carolina começou a receber atenção da mídia antes mesmo de seu lançamento, porém não de uma forma positiva. As menções à censura sofrida apareceram mais de uma vez: uma delas, justifica a proibição pela cena considerada “indecorosa” e “ofensiva” a uma religião (CSC, 1982),³¹ em referência à passagem em que uma das alunas faz suas necessidades fisiológicas em um altar, durante uma missa, e também a uma troca de carícias entre duas adolescentes diante de um ator com os braços abertos, em analogia à Jesus Cristo. Apesar de todas essas cenas fazerem parte de um sonho, o filme foi liberado apenas com a já citada introdução do Conselho Superior de Censura, pela qual os espectadores são avisados de que “o filme apresenta uma interpretação delirante, que não corresponde à realidade”.

Analisando racionalmente, isso é bastante curioso, uma vez que, para além de ser um filme ficcional, é um filme que se passa quase que inteiramente em um sonho. Logo, essa cartela introdutória não deveria ser necessária, no entanto, as imagens e falas chocaram a ponto de, o que seria aparentemente óbvio, precisar ser reforçado. Se, para alguns, o resultado foi uma decepção, com diálogos rebuscados, longos e herméticos, o *Jornal de Pernambuco* vai ainda além, questionando: “Até que ponto *Das tripas coração* pode ser considerado um filme envolvido pelo espírito da seriedade? Os cartazes e anúncios promocionais mostram um casal, sugerindo intercursos sexual, transmitindo-lhe uma conotação de vulgaridade própria das pornochanchadas. Essa tentativa de mistificação é no mínimo decepcionante” (CRAVEIRO, 1982).

Para o crítico de cinema Paulo Moreira Leite, apesar das boas intenções, o resultado foi uma decepção, já que “*Das tripas coração* é um filme em que sobra

³¹ Para a íntegra da nota, cf. Anexo 15.

literatura e falta matemática” (DAS, 1983). Anteriormente, no ano de seu lançamento (1982), o crítico já havia se manifestado sobre o filme, afirmando: “Embora tenha um clima de permanente histeria, *Das tripas coração* parece um álbum de negativos. Talvez contenha boas ideias, mas, como nenhuma delas foi desenvolvida nem explicada, a tela se limita a mostrar uma coleção de sequências que poderiam ser ousadas e chocantes, mas são repetitivas, superficiais e cansativas”. Críticas bastante curiosas, uma vez que se fundamentam em características do filme que foram desejadas por Ana Carolina.

Outra característica do filme são as falas e estrutura do roteiro. Em entrevistas e depoimentos, a própria cineasta afirmou ter feito uso de frases de sua avó espanhola, bem como trechos de cartas poéticas que seus namorados da adolescência lhe enviavam, para criar os diálogos. Além disso, ela criou, propositalmente, cenas que se fecham em si mesmas e não necessariamente têm uma ordem específica, tirando proveito da estética onírica e surreal que sonhos costumam ter. As coisas que são consideradas falhas nesse universo caótico e debochado constroem um contraste entre um país repressor, que prega a disciplina, a massificação e a uniformização, e o espaço desse colégio, que é o completo oposto do que se espera de uma instituição religiosa.

No entanto, nem só de críticas negativas viveu o filme. *Das tripas coração*, segundo a Embrafilme, teve excelente receptividade junto ao público e chegou a participar do XXII Festival Internacional de Cinema de Cartagena, na Colômbia. A Empresa também promoveu, em Bogotá, a exibição para distribuidores locais dos filmes *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco, *Bye Bye Brasil* (1980), de Cacá Diegues, e *Gaijin* (1980), de Tizuka Yamasaki, cineasta que afirmou que o cinema brasileiro “já conquistou um crédito entre os críticos e já tem seu próprio público” (DAS, 1982).³²

O jornal *Diário de Pernambuco* afirmou ser um filme com perfeito domínio da linguagem cinematográfica. *Das tripas coração* também foi considerado uma inspiração “buñuelesca”, com o onírico permitindo situações autônomas e com a ousadia de brincar com instituições consideradas intocáveis (SPENCER, 1983).³³ O jornal fez também elogios ao filme diversas vezes, considerando-o delirante, mas, no

³² Para a íntegra da notícia, cf. Anexo 17.

³³ Para a nota na íntegra, cf. Anexo 19.

fundo, “um filme sério, contundente às vezes em sua argumentação, mas no todo, uma obra criada com inteligência e talento. Entre *Mar de rosas* e *Das tripas coração*, sem dúvida que considero o primeiro a revelação de uma cineasta. Neste agora a confirmação. O emplacamento” (SPENCER, 1982b).

Em outra publicação (SPENCER, 1982c),³⁴ vários elogios são tecidos por diversos intelectuais: “O filme de Ana Carolina é perfeitamente genial” (Hélio Pelegrino); “O filme de Ana Carolina não tem sexo, apesar da filoginia. E espanta pela coragem e ousadia de cultivar dicção e estilo próprios, desprezando os *copy-desks* cinematográficos da moda” (Carlos Augusto Machado Calil); “É o filme mais audacioso que já vi em todo o cinema moderno. Na cinematografia mundial, considero *Das tripas coração* a revelação mais ousada da nova mulher” (José Louzeiro).

Hélio Pelegrino foi um psicanalista, bastante ativo na vida política do país, que publicou diversos artigos não apenas sobre Psicanálise, mas também Arte, Política, Economia e Religião; Carlos Augusto Calil é cineasta, crítico e ensaísta, e foi diretor da Embrafilme de 1979 a 1986; Já José Louzeiro foi escritor e roteirista, roteirizando diversos longas-metragens. Ter essas críticas feitas por grandes nomes do Cinema, da Literatura e da Psicanálise provavelmente contribuiu para a projeção tanto da cineasta como do filme, nacional e internacionalmente.³⁵

Se, no período de seu lançamento, o filme divergiu opiniões, mais tarde foi considerado uma obra fílmica de qualidade e, geralmente, era apresentado junto à sua trilogia. Para o jornal *Estado de Minas* (FACE, 1989),³⁶ destaca-se o surrealismo apresentado na tela, ao ponto de se afirmar que o filme oscila entre o sonho e o pesadelo. Já o jornal *O Fluminense* (CÂNDIDO, 1989)³⁷ a matéria escrita por Antonio Candido, crítico literário e sociólogo, deu destaque à atriz Xuxa Lopes: “está belíssima em *Sonho de Valsa*, com certeza o mais fraco dos três filmes da série, Xuxa Lopes é um dos raros exemplos de atrizes brasileiras que alcançaram o estrelato exclusivamente através o cinema brasileiro”.

³⁴ Para a íntegra da matéria, cf. Anexo 18.

³⁵ O filme foi um dos quatro filmes brasileiros selecionados para concorrer ao prêmio *L'age d'Or*, na Bélgica, instituído pelo Arquivo Real do Filme (SPENCER, 1982d). Para a íntegra da notícia, cf. Anexo 20.

³⁶ Para a matéria na íntegra, cf. Anexo 21.

³⁷ Para a matéria na íntegra, cf. Anexo 22.

O jornal *Diário Popular* (TELEVISÃO, 1990)³⁸, por sua vez, enalteceu a presença da trilogia na TV brasileira, anunciando a exibição dos três filmes de Ana Carolina: “Agora, a emissora dá uma melhorada no nível e a partir de hoje até quinta, 23h15, passa a apresentar a trilogia de Ana Carolina. [...] Todos têm uma narrativa meio difícil, com diálogos literários, mas com um humor bem ácido.” Em 1997, a Cinemateca do MAM também promoveu uma mostra de filmes da cineasta, seguida por debates com a diretora e alguns convidados (FILMES, 1997).³⁹ Além da exibição de quatro longas, Ana Carolina foi também homenageada. Em 1997, já era considerada pela crítica como uma das mais talentosas e melhores cineastas do cinema nacional.

Provavelmente, após o “choque” inicial, foi preciso um tempo para que a crítica pudesse decantar suas opiniões sobre os filmes da diretora, conhecendo e digerindo sua estética, suas intenções e motivações. Ana Carolina, embora não tenha dirigido uma longa lista de filmes durante esses anos (foram quatro longas-metragens, depois de *Das tripas coração*), é, ainda hoje, conhecida por sua genialidade e inventividade no cinema. Fábio Velloso, Coordenador de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do MAM-RJ,⁴⁰ alega que, se, em 1983, Ana Carolina teve seu trabalho julgado e muitas vezes diminuído, nos últimos anos seus filmes vêm sendo alvo de um interesse crescente, bem como têm-se tornado cada vez mais objetos de pesquisas que discutem sua linguagem, estética e importância no cinema feito por mulheres no Brasil.

2.2.2 A repercussão nas revistas (1982-1987)

Nas revistas encontradas, as críticas são mais positivas e, em três situações, mais profundas, exaltando o trabalho da realizadora. Na revista *TABU*,⁴¹ é feita uma longa análise não só de *Das tripas coração*, mas também dos outros dois filmes que compõem a trilogia. Na publicação, David França Mendes, crítico de cinema e roteirista, elogia o estilo da diretora e roteirista e considera os filmes exercícios de bom e legítimo surrealismo. A partir disso, compara Ana Carolina a Buñuel⁴² e afirma que ela “[...] lança mão do recurso sonho [...] para justificar um contínuo delírio em celuloide povoado de todos os fantasmas que agitam e atormentam o sono da moral burguesa” (MENDES, 1987).

Já na revista *Afinal*, de São Paulo, além de Ana Carolina ter sido denominada como uma cineasta inquieta, ela também foi elogiada pelo colega Arnaldo Jabor, que

disse que assistir ao seu filme é “uma experiência equivocante. É antididático, zero em comportamento, divide, não sintetiza, põe o sujeito em crise” (TRILOGIA, 1989).⁴³ A revista ainda apresenta uma definição da própria Ana Carolina para sua trilogia: “*Mar de Rosas* é o começo do mergulho, *Das Tripas Coração* é a chegada ao fundo e *Sonho de Valsa* a volta à superfície”. Por fim, a *Revista Ilustrada*⁴⁴, em uma matéria escrita por José Geraldo Couto, jornalista e crítico de cinema, afirma: “Poderia ser apenas mais um pesadelo machista, à maneira de ‘A Cidade das Mulheres’, de Federico Fellini. Mas o fato de ser dirigido por uma mulher empenhada na expressão das contradições femininas faz do filme um jogo de espelhos: o desejo das internas é mediado pelo desejo do interventor, que por sua vez é mediado pela visão estética e crítica da cineasta” (COUTO, 1989). No fim da matéria, além de elogiar a interpretação das atrizes, também é citado o documentário de Evaldo Mocarzel para a série *Retratos Brasileiros*, do Canal Brasil, no qual a própria Ana Carolina comenta sua obra.

Essa exaltação de seu trabalho foi, inclusive, utilizada como forma de divulgação do filme, em panfletos promocionais⁴⁵ que encontramos na pesquisa realizada no acervo da Cinemateca do MAM-RJ: “É um filme que desperta o apetite pelo cinema. É de lamber os beijos.” (Nelson Pereira dos Santos); “Depois do branco que me deu com a morte do Glauber, o filme de Ana Carolina é obra prima!!!” (Heloisa Buarque de Hollanda);⁴⁶ “Foi para mim uma grande satisfação ver esse filme livre da cilada que a censura estava armando” (Antônio Callado). Ter seu filme elogiado e reconhecido por dramaturgos, pesquisadores e ensaístas de grande renome tiveram um grande peso para a carreira de Ana Carolina, visto que, até hoje, ainda que não esteja constantemente sobre os holofotes do Cinema, é lembrada por seus filmes, sobretudo por *Das tripas coração*. Sua coragem e ousadia em cultivar uma dicção e um estilo próprios, sem necessariamente cumprir com os clichês cinematográficos, fez com que seu cinema fosse reconhecido pela audácia e pela quebra de expectativas.

³⁸ Para a matéria na íntegra, cf. Anexo 23.

³⁹ Para a matéria na íntegra, cf. Anexo 24.

⁴⁰ Em conversa com a pesquisadora Larissa Nepomuceno, durante sua visita ao acervo da Cinemateca do MAM-RJ, em 2019.

⁴¹ Para a matéria na íntegra, cf. Anexo 25.

⁴² Luis Buñuel Portolés foi um cineasta espanhol, naturalizado mexicano. Trabalhou com Salvador Dalí, de quem sofreu fortes influências surrealistas.

⁴³ Para a matéria na íntegra, cf. Anexo 26.

⁴⁴ Para a matéria na íntegra, cf. Anexo 27.

⁴⁵ Panfletos nos Anexos 28 e 29.

⁴⁶ Heloisa Buarque de Hollanda foi também a cenografista do filme. Desde os anos 1960, Hollanda vem contribuindo das mais variadas e criativas formas para o estudo, o reconhecimento e a democratização da cultura no Brasil, sendo um dos grandes nomes da pesquisa cultural brasileira.

3 DAS TRIPAS REPRESENTAÇÃO: SIGNOS FICCIONAIS DA CULTURA

(I) MATERIAL ESCOLAR

O campo de pesquisa chamado Cultura Material tem uma natureza complexa e interdisciplinar, uma vez que abrange a História da Educação, assim como a Antropologia, a Sociologia e a Pedagogia, além de ser uma discussão com grande importância, já que está relacionada à análise e à compreensão das práticas escolares. Além disso, a noção de cultura material escolar, que diz respeito ao conjunto de signos e artefatos que se ligam historicamente ao espaço e ao processo escolar, vem ganhando espaço na História da Educação (ALVES, C., 2010). A cultura material escolar investiga e discorre sobre as práticas educativas, mas também sobre sua normatização, suas formas de controle, bem como dos conteúdos selecionados no conjunto de saberes eleitos pela escola. Como lembra Souza (2007, p. 169), é preciso ter em vista que os artefatos são produtos do trabalho humano e apresentam duas funções: além de sua utilidade prática, também têm função simbólica. Ou seja, os artefatos são, também, indicadores de relações sociais, atuam como direcionadores das atividades humanas e podem dizer respeito ao espaço escolar.

Alguns pesquisadores que discutiram cultura escolar, segundo Diana Vidal (2005, p. 7-12), foram Jean Hébrard, André Chervel e Claude Forquin, que publicaram textos argumentando sobre o assunto na década de 1990, por meio da revista *Teoria & Educação*. Embora a autora também faça referência a textos desses e de outros autores, seu relato demonstra também a presença marcante da reflexão historiográfica de Roger Chartier, que foi um dos grandes nomes na adoção do conceito pelos historiadores brasileiros. Outro pesquisador que se transformou na referência mais citada a esse respeito é Dominique Julia, que abriu a publicação da *Revista Brasileira de História da Educação*. Julia (2001, p. 10) afirma que, pelo conceito de cultura escolar:

pode-se buscar identificar, em um sentido mais amplo, modos de pensar e de agir largamente difundidos no interior de nossas sociedades, modos que não concebem a aquisição de conhecimentos e de habilidades senão por intermédio de processos formais de escolarização.

Essa abertura do campo da História da Educação para novos objetos, fontes e abordagens foi resultado da aproximação com a História Cultural. Tal mudança teve contribuição de Jacques Le Goff e Pierre Nora, que buscavam divulgar um novo tipo de história, com materiais que serviram de entrada para a

discussão de memória, história e documento (SILVA; ORLANDO, 2019).

O diálogo com a comunidade acadêmica internacional também é verificado nas produções sobre o tema. Em Portugal, por exemplo, o interesse pela escola cresceu nos últimos anos do século XX, visto que "novos olhares foram dirigidos sobre o patrimônio e a história da escola, privilegiando também as memórias dos atores educativos" (SILVA; ORLANDO 2019, p. 431). No Brasil, no entanto, esse processo tem se mostrado mais lento, já que a ideia de identidade, patrimônio e história escolar ainda é pouco enaltecida. Vários autores, dentre eles Magalhães (1999) e Felgueiras (1998), destacam a importância da consideração do espaço físico no estudo da história de instituições escolares, como um exercício de:

[...] compreender e explicar os processos e os "compromissos" sociais como condição instituinte, de regulação e de manutenção normativa, analisando os comportamentos, representações e projetos de sujeitos na relação com a realidade material e sociocultural de contexto. (MAGALHÃES, 1999, p. 58).

O levantamento de características desse espaço físico escolar pode ser feito por meio de plantas arquitetônicas, fotos, imagens, documentos em geral e, mais recentemente, também por vídeos e filmes. Além disso, há um padrão no espaço material de uma escola, uma vez que deve ser, em certo sentido, um espaço laboratorial, que busque não apenas disciplinar, mas também transmitir práticas higiênicas e moralizantes para os estudantes e funcionários (MARQUES, 1994). Frago (2001, p. 83) afirma, ainda, que há critérios básicos que deveriam ser observados na escolha do local para a construção de edifícios escolares, especificamente no que diz respeito à higiene e moral:

Em primeiro lugar, a higiene: um local elevado, seco, bem arejado e com sol constitui o ideal. O que se deve evitar são, pois, os lugares úmidos, sombrios e não arejados (terrenos pantanosos e ruas estreitas). Porém a higiene é tanto física quanto moral. A relação dos lugares de proximidade perniciosos constitui, por isso, todo um repertório onde se mesclam moralidade e saúde: tabernas, cemitérios, hospitais, quartéis, depósitos de esterco, casa de espetáculos, latrinas, prisões etc.

Ainda que a pesquisa em questão esteja se debruçando sobre um filme ficcional, direcionar esse olhar sobre a cultura escolar e material é importante, uma vez que nos propicia um olhar mais atento à trama e ao que o espaço escolar do filme comunica, já que:

o património educativo, a sua história e a sua memória comungam das propostas políticas de renovação social e são parte integrante de um movimento que atribui grande significado aos discursos dos actores educativos, principalmente aos sujeitos comprometidos com as práticas educativas e com os processos de ensino e aprendizagem que ocorrem em

tempo real nas escolas e nas salas de aula e em que eles adquirem o seu conhecimento experiencial. Os artefactos materiais fazem parte destes processos e é por via deles que abordamos os sistemas e as realidades educativas (MOGARRO, 2015, p. 71).

Enquanto a cultura material diz respeito ao espaço físico do ambiente escolar, tal como as salas de aula, móveis e uniformes, a cultura imaterial é constituída a partir dos saberes populares. No campo antropológico, Brandão (2009, p. 717) apresenta uma definição de cultura imaterial:

Em uma dimensão algo mais imaterial, o acontecer da cultura não está tanto em seus produtos materializados – como a casa e as ferramentas com que indígenas da Amazônia ou operários do Rio de Janeiro constroem uma choupana de palha ou um edifício de concreto –, mas na tessitura de sensações, saberes, sentidos, significados, sensibilidades e sociabilidades com que pessoas e grupos de pessoas atribuem socialmente palavras e ideias, visões e versões partilhadas ao que vivem, criam e fazem ao compartilharem universos simbólicos que elas criam e de que vivem.

Logo, a cultura imaterial traz a cultura popular para o cenário social, possibilitando o conhecimento e o realce das heranças étnicas e de culturas pouco visibilizadas, uma vez que a conservação do patrimônio cultural imaterial é mais intangível. De acordo com a UNESCO (2003, p. 3), o Patrimônio Cultural Imaterial (PCI) abrange:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural.

Complementando, Galinha (2013, p 14) indica que o PCI considera:

[...] os seguintes domínios: tradições e expressões orais (a língua enquanto vetor do PCI); artes do espetáculo; práticas sociais, rituais e eventos festivos; conhecimentos e práticas relacionadas com a natureza; aptidões relativas ao artesanato tradicional.

E, conforme afirma Janeiro (2009, p. 272):

existem coisas que, por ser veiculadas por um suporte físico são facilmente conservadas, mas existem outras que, por não fazerem recurso a um suporte, digamos abreviadamente, material, tornam a sua conservação mais difícil.

Por consequência, esse patrimônio cultural constituído por músicas, contos, manifestações e técnicas tradicionais e culturais diz respeito a um legado de saberes que está associado à nossa cultura e identidade, já que as pessoas comumente reconhecem as “tradições como fazendo parte importante da sua história e da sua

cultura, dando-lhes um sentido de pertença a uma comunidade” (PORTUGAL, 2011, p. 6).

Sendo assim, os signos materiais e imateriais serão aqui discutidos a partir da ficcionalidade do filme *Das tripas coração*. Por materialidade, aqui consideramos o espaço físico da escola, como as salas de aula, o pátio escolar, a capela onde acontecem as missas, a cozinha, os banheiros, os dormitórios de alunas e funcionárias, os mobiliários de cada, um dos cômodos, os uniformes e os padrões de vestimenta dos personagens. E por imaterialidade, consideramos as músicas e marchinhas de carnaval que são cantadas pelas alunas e funcionárias e/ou usadas como trilha sonora, os diálogos, os palavrões e as figuras de linguagem usadas pelas personagens. A análise desses signos irá possibilitar um entendimento mais profundo do filme, bem como o conhecimento das suas diversas camadas, auxiliando na compreensão de como foi a construção da narrativa, do humor, de incoerências e ironias.

3.1 A MATERIALIDADE FICCIONAL E SUA VISIBILIDADE

A História das Instituições Educativas vem se inserindo no campo da História da Educação e constituindo-se como um novo campo temático da Historiografia da Educação brasileira. Com base em afirmações de Justino Magalhães, Gatti Jr. (2002, p. 20) afirma que a História das Instituições Educativas analisa o que se passa no ambiente escolar pela:

apreensão daqueles elementos que conferem identidade à instituição educacional, ou seja, daquilo que lhe confere um sentido único no cenário social do qual fez ou ainda faz parte, mesmo que ela tenha se transformado no decorrer dos tempos.

Analisar o espaço físico ficcional do colégio interno de *Das tripas coração* colabora para a compreensão dos signos que são exibidos, já que a arquitetura e a configuração do espaço podem contribuir para a elaboração das representações sociais. Buffa (2002) é uma das autoras que discute a investigação das Instituições Escolares, pois acredita que é também uma maneira de estudar a História e a Filosofia da Educação brasileira, uma vez que as instituições que compõem os sistemas escolares estão impregnadas pelos valores de cada época. Inspirada na obra de André Petitat, a autora propõe algumas categorias: investigar o processo de criação e de instalação da escola; a caracterização e a utilização do espaço físico (elementos arquitetônicos do prédio, sua implantação no terreno, seu entorno e

acabamento); o espaço de poder (diretoria, secretaria, sala dos professores); a organização e o uso do tempo; a seleção dos conteúdos escolares; a origem social da clientela escolar e seu destino provável; os professores; a legislação; as normas; e a administração da escola. Essas categorias permitem traçar um retrato da instituição com seus atores, os aspectos de sua organização, seu cotidiano, seus rituais, sua cultura e seu significado para aquela sociedade.

Esse retrato, por sua vez, encaixa-se em um padrão, e o Regulamento da Diretoria Geral de Saúde Pública do Estado do Paraná, publicado em 1929, descreve uma série de determinações a que o espaço escolar deveria estar submetido para que os prédios tivessem condições julgadas satisfatórias para abrigar uma escola. Algumas delas são:

a) Os prédios escolares, sempre que for possível, deverão ser construídos em um só pavimento, com porão de um metro de altura, no mínimo, convenientemente ventilado; b) As dimensões das salas de classes serão proporcionais ao número de alunos, o qual não deverá exceder de 40 em cada sala, devendo ser reservado a cada escolar uma área, no mínimo de um metro quadrado de superfície, quando as cadeiras forem duplas, 1.m235, quando individuais; c) O pé direito mínimo das salas de classe será de três metros, devendo ser aumentado, quando as condições de iluminação natural assim o exigirem; [...] e) As salas de classe terão preferentemente a forma retangular, cujos lados guardem a relação de 2 para 3; [...] h) A iluminação das classes deverá ser unilateral esquerda, sendo tolerada a bilateral, desde que proceda de faces paralelas; [...] j) A iluminação das classes deverá ser tal, que na fila de carteiras mais afastadas das janelas o centro da mesa receba iluminação em dias nublados, nunca inferior a vinte e cinco luzes; l) A ventilação das salas deverá ser perfeita, sem correntes de ar que possam prejudicar a saúde das crianças; m) Disporão de latrinas na proporção mínima de uma para trinta alunos frequentes, do sexo masculino, e de uma para cada grupo de vinte alunos, do sexo feminino. [...] p) O interior das escolas, sempre que for possível, deverá ser revestido de material que permita lavagens frequentes sem se deteriorar, com tonalidades suaves, como por exemplo, cinzento - claro, azulado ou esverdeado, sem saliências nem reentrâncias; q) Os prédios escolares deverão dispor de amplo campo destinado ao recreio e exercícios físicos, devendo uma parte deste ser coberta de material mau condutor de calor (REGULAMENTO, 1929, p. 132-133).

Tais determinações não eram exclusivas da legislação paranaense. A existência de mobiliário, espaço escolar e materiais específicos já eram vigentes desde 1868, na França, por meio de prescrições estabelecidas por Jules Ferry (BENCOSTTA, 2001). Segundo a regulamentação de Ferry, a sala de aula deveria ter um formato retangular e não exceder o número de cinquenta lugares; o piso deveria ser de parquê de madeira resistente, e o teto deveria ter uma altura de aproximadamente quatro metros. Além disso, as escrivaninhas deveriam ser de quatro ou seis lugares, em vez das de dois, por serem menos propícias aos contágios e mais facilmente adaptáveis ao tamanho do aluno, além de facilitar a circulação do professor (GAULUPEAU; ROZINOEN; LAMINAUD, 2001, p. 14-15).

Tendo como referência a fachada da escola do filme *Das tripas coração*, pode-se dizer que se trata de um exemplo de programa arquitetônico escolar projetado de forma monumental. Disposta no centro de um grande pátio arborizado, sua fachada é ornamentada com arcos e colunas e possui uma suntuosa escadaria, que termina em uma grande porta em formato de arco. Se compararmos essas características com os estilos de instituições descritas por Souza (1998), é possível afirmar que se trata de uma representação do plano republicano de modernização da sociedade e da civilização dos brasileiros. Para o autor, dar origem aos grupos escolares, como modelo de escola racionalizada e padronizada, significava estar atento às necessidades de um projeto de integração social e política pensado como fundamentação para a estabilidade da República.

É claro que o filme, sobretudo o ficcional, nada mais é do que a interpretação do diretor sobre aquele determinado tema. É a partir do real que o roteiro, e por sua vez, a realização fílmica são idealizados. Clifford Geertz (1989, p. 26), em suas pesquisas na antropologia interpretativa, afirma que as anotações em pesquisas passaram a ser compreendidas como interpretações de segunda, quando anotamos, ou terceira mão, quando produzimos análises em articulação com a literatura: “por definição, somente um ‘nativo’ faz a interpretação em primeira mão”. Para Geertz (1989, p. 26), o que produzimos são, portanto, narrativas ficcionais, assimiladas não necessariamente como cópias ou tentativas de falsear a realidade, mas como construção:

Ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de fictio [que em latim significa “formação”, “criação”] – não que sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos de pensamento.

Ainda que Clifford Geertz mencione a Literatura, com o Cinema não é diferente. Assim, o discurso ficcional não deve ser considerado falacioso, visto que o Cinema é uma das formas de revelar tônica sociais e problemas e de apresentar relações de poder – como Ana Carolina realiza em seu filme:

Exemplos recentes não nos faltam, tanto na ficção literária quanto na ficção cinematográfica, esta que – quando visa remontar um fato em sua fidelidade – sabe que a construção narrativa não dá conta do evento tal e qual, acabando por sinalizá-lo e escrevê-lo no campo da materialidade ficcional, inserindo elementos outros e, mesmo assim, não falseando os fatos acontecidos: cria-se outro evento, ainda que vinculado diretamente àquele ocorrido, um evento recortado à visão do diretor, do roteirista, de quem o narrou para escrever o roteiro. Quem não o narrou, contudo, poderia ter trazido uma informação outra, que poderia mudar o curso da obra. É assim, então, que – mesmo quando se objetiva uma fidelidade ao fato narrado – não se alcança em sua totalidade, posto que “nenhum relato histórico pode suportar tais ‘efeitos de realidade’” (GONÇALVES, 2018, p. 213).

Em *Das tripas coração*, a narrativa de fato se passa em um colégio católico de São Paulo, o colégio Sion.⁴⁷ No entanto, foi criado todo um imaginário que não corresponde à realidade dessa Instituição de Ensino. A Sala de Reunião e a Biblioteca do colégio, por exemplo, foram, na verdade, filmadas na cripta da Catedral da Sé. Além dos espaços, também foram adicionados elementos naquele ambiente escolar, como o piano, que aparece atrapalhando a passagem e sendo empurrado para dentro das janelas e, na verdade, é uma metáfora para reforçar a imagem dos bons modos e da boa educação. Aqui, esse objeto metafórico tem a dualidade entre o que ele é, de fato, e o que representa no universo ficcional. Dessa forma:

é possível retornar à implicação mais evidente da natureza física do artefato como símbolo sem parecer impor um conceito bruto do materialismo. Claramente, um objeto pode sempre significar suas próprias possibilidades e restrições materiais e, portanto, o mundo mais geral das práticas materiais. O que importa não é certamente a ideia de materialidade como uma última limitação ou fator determinante final, mas sim a maneira pela qual os objetos cotidianos continuamente afirmam sua presença como simultaneamente força e símbolo material (MILLER, 1987, p. 105).

Por conseguinte, podemos dizer que a ficção nada mais é do que a construção de um conjunto de fragmentos (reais, imaginários, trechos de fala, símbolos) que posteriormente são submetidos a uma organização narrativa. Durante o processo, de modo deliberado ou não, alguns elementos são extinguidos e outros acrescentados, sob o argumento de tornar o texto – e posteriormente o filme – mais “compreensível”, em um processo constante de construção discursiva que, muitas vezes, resulta em uma produção que se aproxima do real (MEDRADO; SPINK; MÉLLO, 2014). Dessa forma, é possível concluir que aquilo que é produzido cinematograficamente, sobretudo no cinema ficcional, são ficções que não têm qualquer compromisso com uma suposta verdade, mas que estão amplamente comprometidas com os jogos de interpretações que se desenvolvem e nos quais estamos implicados (HESS, 2009).

O filme de Ana Carolina, para além de ser uma ficção, é também um filme que se passa quase por completo dentro de um sonho. Logo, o surrealismo e o delírio que fazem parte de toda a trama se justificam.

⁴⁷ Segundo Ana Carolina (MOCARZEL, 2010).

Ana Carolina fez uso da materialidade da Escola para discutir sexo, Religião, repressão e desejo, e afirma que, nesse filme, tudo é levado ao paroxismo, ao limite (MOCARZEL, 2010).

3.1.1 Cartografias do espaço escolar

Ao longo do tempo a noção de Espaço foi sendo reconstruída, ressignificada e enriquecida, passando a ser vista também através de uma ótica social. A Geografia tem contribuído com essa ressignificação, auxiliando a desvendar os significados do espaço na vida social, indo além do aspecto visível aos olhos, buscando a essência dos processos que lhe originaram (RIBEIRO, 2004). Caminhar pelos espaços da escola propicia o conhecimento e a apropriação de sua topografia, já que há “uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades [...] e proibições” – locais de circulação, locais nos quais estar durante os recreios, locais em que se estuda tal ou qual matéria (CERTEAU, 1996, p. 177).

Uma vez que o espaço escolar tem um sistema de valores implícitos que podem contribuir para a criação de vínculos, sensação de identidade e pertencimento (RIBEIRO, 2004), é também um ambiente criado por múltiplos interesses, que podem afetar positiva ou negativamente a vida dos sujeitos. É, portanto, um elemento significativo do currículo, por causa de suas normas e valores, que, embora não sejam explícitos, são transmitidos pela Escola. Com isso, é possível compreender a importância de estudá-lo e considerá-lo como parte integrante de um contexto macro e como um reflexo das representações sociais, já que:

A arquitetura, mais do que abrigar variadas funções da atividade humana, é suporte de conteúdos simbólicos. Através de suas formas os edifícios caracterizam-se como símbolos destas mesmas funções. É por isso que ao longo da história aprende-se a decodificar a imagem da igreja, da mesquita, do prédio dos correios, da agência bancária, do mercado e da escola, entre tantas outras tipologias arquitetônicas que se foram consolidando (WOLFF, 1996, p. 105).

A partir disso, podemos considerar o espaço escolar como um ambiente de grande relevância para a vida do ser humano, dotado de dimensão educativa. É nesse ambiente que, pela pluralidade cultural, a construção de identidades é influenciada de acordo com classe social, gênero, etnia, raça, sexualidade e idade, além de outras categorias presentes nas relações sociais. Assim, embora as escolas sejam caracterizadas muito mais como instituições formais e burocráticas,

preocupadas em afirmar o poder e a disciplina, por meio de atividades institucionais, elas também podem ser consideradas um espaço comunicacional, de reprodução e de divulgação de diferentes fontes culturais, presentes na sociedade em que estiver inserida (CARVALHO, 2012).

Para Frago e Escolano (1998, p. 30), “o lugar que a escola teve que ocupar na sociedade foi um ponto de especial preocupação para os reformadores dos fins do século XIX e início do século XX”. Da mesma maneira, no Brasil, foi a partir dessa época que políticos e educadores passaram a considerar indispensável a existência de um lugar específico para a Escola, ou seja, para o prédio escolar propriamente dito. Nesse contexto, um dos grandes agentes no que diz respeito ao planejamento de espaços destinados à Educação foi o educador Anísio Teixeira.

No início de 1931, Teixeira foi convidado a assumir o cargo de Superintendente do Serviço Geral de Inspeção do Ensino Secundário, do então Ministério da Educação e Saúde. Anísio também estabeleceu as principais exigências referentes a prédios, instalações e materiais didáticos, as quais deveriam ser atendidas por esses estabelecimentos, publicadas no manuscrito “Condições essenciais para a concessão de inspeção preliminar aos estabelecimentos particulares de ensino secundário” (TEIXEIRA, 1931). Esse manuscrito trata da localização e da orientação dos prédios escolares, do terreno e do espaço para o recreio; das condições do edifício, bem como do material de construção e dos acabamentos, do número de andares, da extensão das escadas e corredores; dos revestimentos das salas de aula e de outras salas existentes, como a sala dos professores, com indicação de cores; das condições de ventilação e iluminação natural e artificial; das instalações higiênicas; do mobiliário; e do material didático.

Isso porque ele compreendia a educação para além de um fenômeno escolar, como “um fenômeno social que se está a processar permanentemente em toda a sociedade” (TEIXEIRA, 1997, p. 255). O educador tinha consciência de que, ao passo que as demais instituições exerciam “ação educativa sem plano definido e sem controle de resultados”, a escola era, unicamente, “a instituição conscientemente planejada para educar” (TEIXEIRA, 1997, p. 255). Com suas escolas, seus prédios especialmente projetados e seus programas específicos para cada tipo de escola, Anísio nos dava o exemplo de que, também por meio da arquitetura, era possível transmitir uma nova maneira de educar.

Em 1936, a política de prioridade para os edifícios escolares teve colaboração do professor Almeida Júnior, então diretor do Ensino do Estado de São Paulo, que elaborou um sólido programa de construções escolares, com a ajuda de professores,

psicólogos, engenheiros, médicos, arquitetos e técnicos, que realizaram uma pesquisa detalhada de todos os aspectos que deveriam receber atenção no processo de concepção dos edifícios escolares (SÃO PAULO, 1936, p. 42-109).

No período da República, os grupos escolares também permitiam aos republicanos extinguir o passado imperial, ao serem apresentados como modelo. Com isso, projetavam um futuro em que, na República, “o povo, reconciliado com a nação, plasmava uma pátria ordeira e progressiva” (FARIA FILHO; VIDAL, 2000, p. 25). Por conseguinte, se a República era o lugar do homem novo, era preciso reestruturar esse ambiente, organizando e higienizando a cidade e, conseqüentemente, o espaço físico da escola. Os edifícios escolares surgem, nesse momento, com uma finalidade específica, eram o lugar onde se processa a formação do cidadão, e o “modelo” grupo escolar se institui, a partir de então, como representativo de uma época. Como consequência, as edificações escolares recebem uma atenção especial e passam a ser planejadas especificamente para atender à Educação. A escola passa, dessa forma, a ter sua “casa própria”, agora projetada e construída para esse fim.

Já pontuamos que o ambiente físico, sua estrutura e significações influenciam no aprendizado e no desenvolvimento dos alunos. Logo, a construção desse ambiente requer o cuidado com diversos fatores, como: localização, questões geográficas favoráveis, como clima, topografia, acesso ao terreno, disposição de cada um dos espaços administrativos e recreativos, funcionalidade etc. A intenção não é recuperar os projetos higienistas, mas sim tornar-se atento a diversos aspectos que atuam na eficácia tanto do processo docente educativo como dos fatores “[...] biológicos, físicos, psíquicos e sociais que incidem no crescimento, desenvolvimento e capacidade de trabalho de alunos e professores” (RIBEIRO, 2004, p. 109).

Essa preocupação com o ambiente escolar é enfatizada por Frago e Escolano (1998, p. 27), ao afirmar que:

Os espaços educativos, como lugares que abrigam a liturgia acadêmica, estão dotados de significados e transmitem uma importante quantidade de estímulos, conteúdos e valores do chamado currículo oculto [...] a arquitetura escolar pode ser vista como um programa educador, ou seja, como um elemento do currículo invisível ou silencioso, ainda que ela seja, por si mesma, bem explícita ou manifesta.

Há também a preocupação em criar uma escola atraente:

[...] para que, pois, a escola seja atraente mister é que além do prédio, de sua posição topográfica, das linhas de sua compostura arquitetônica, ela se revista interiormente de tal aparato decorativo que o seu aspecto constitua

uma fonte segura de ensinamento, não sendo esse referido aparato meramente cenográfico, estéril e improfícuo, mas inteligentemente disposto para despertar na criança a cultura do belo (PARANÁ, 1913, p. 8).

Dessa forma, analisaremos os ambientes apresentados no filme *Das tripas coração*, com o intuito de compreender os significados das escolhas feitas pela diretora e como cada um desses signos colabora para a construção de um espaço escolar contraditório. No filme, que se passa em um suntuoso colégio, o espectador é apresentado a diferentes ambientes: o *hall* de entrada, a capela onde acontecem as celebrações religiosas, a Sala de Reunião, a cozinha, o quarto das alunas e o quarto das professoras Nair e Muniza, três salas de aulas de comuns, um laboratório de Química, a enfermaria, o pátio frontal e o pátio dos fundos do colégio, uma estufa de plantas, que se localiza no pátio dos fundos, um banheiro das alunas, um banheiro das professoras e os corredores que dão acesso a todos esses espaços. Ao apresentar uma escola desse porte, o filme anuncia que se trata de um colégio de alto escalão, e é a partir da maneira como alunas e funcionários se relacionam com esse espaço físico que conhecemos cada um dos personagens com seus desejos e anseios.

3.1.2 Cenários e seus mobiliários

Ao longo do filme, que se passa inteiramente em um colégio interno católico, vamos conhecendo os cômodos e como alunas e funcionários se relacionam com eles. Importante mencionar que a cenografia foi realizada por Heloísa Buarque de Hollanda, importante pesquisadora da cultura brasileira. Sua tese de doutorado, intitulada *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde*, mapeou a produção artística das décadas de 1960 e 1970, analisando o Cinema Novo, o Tropicalismo e a poesia concreta, bem como a contracultura, presentes na atuação jornalística de Luiz Carlos Maciel em *O Pasquim* e na literatura de Torquato Neto (WASILEWSKI, 2018). No Cinema, além de ter assinado a cenografia de *Das tripas coração*, também assinou a de *Mar de rosas* (1977), dois filmes de Ana Carolina que falam justamente da liberdade sexual feminina em uma sociedade opressora.

Logo na cena inicial, conhecemos o pátio de entrada: amplo, com muitos canteiros arborizados, grama e palmeiras que se agrupam por todo o espaço. O ambiente bem cuidado, assim como a larga escadaria que dá para uma grande porta em formato de portal, evidencia se tratar de uma escola de alto escalão, passando uma sensação de imponência. Já no início, o espectador tem ideia do tipo de filme

que está vendo: de um lado, o interventor, vestido, falando e andando formalmente, enquanto explica sua função ali; de outro, a aluna, usando um uniforme tradicional, que o segue, aos pulos, como uma criança curiosa, questionando quem ele é enquanto faz piadas, em claro contraste com o ambiente sério em que eles estão.

Figura 18 – Pátio de entrada



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 0:55).

O pátio, que, segundo Faria Filho (1998), foi criado para que os alunos pudessem sair das salas de aula sem alcançar a rua, sendo então usado como passagem, enquanto também cumpria o papel de impor, por meio de uma obrigatória fila, uma postura espaço-corporal necessária à ordem escolar, é, no filme, mais um espaço ocupado pela correria e gritaria das alunas, na contramão de ser um ambiente de ordem. Frago (1995, p. 71) afirma:

Ao estruturar ou modificar a relação entre o interno e o externo ao meio escolar – as fronteiras, o que fica dentro e o que fica fora –, ou seu espaço interno –, ao abrir ou fechar, ao dispor de uma maneira ou outra as separações e os limites, as relações e comunicações, as pessoas e os objetos, estamos modificando a natureza do lugar. Estamos mudando não somente os limites, as pessoas ou os objetos, mas também o mesmo lugar.

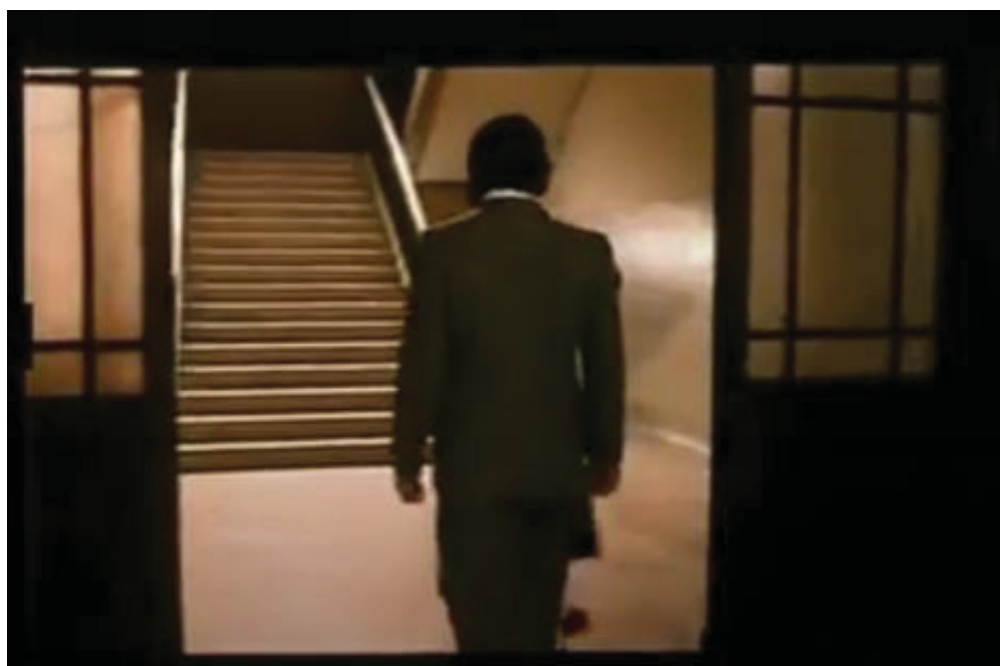
O pátio escolar também foi objeto de estudo de Barrie Thorne (1993), que se debruçou sobre o pátio de escolas norte-americanas e constatou que os meninos usufruem mais do pátio escolar que as meninas, sobretudo em se tratando dos

espaços esportivos. Segunda ela, quando não estão nas quadras esportivas, os meninos estão, de alguma forma, ocupando largamente o espaço: correndo, chutando bola, movimentando-se mais ativamente e interagindo. Enquanto isso, as meninas se mostraram mais sedentárias e quietas. Helena Altmann (1998, p. 26) afirma que “o esporte é um meio de os meninos exercerem domínio de espaço da escola”, apontando que meninas preferem jogos não esportivos.

As alunas de *Das tripas coração* subvertem essa lógica, são falantes, gritam, correm, afrontam as ordens das professoras, expressam-se livremente e não se preocupam com quais serão as consequências: “As mulheres de *Das tripas coração* querem soltar a franga a cada minuto! Elas querem a liberdade! E fiz aquelas mulheres completamente histéricas: como eles nos veem e não como somos!” (MOCARZEL, 2010, p. 96).

O *hall* de entrada dá acesso a outra suntuosa escada e aos corredores que levam às salas de aula. Desde o *hall*, nota-se uma mobília que é padrão em todo o filme/escola: simples, de madeira escura e aspecto tradicional.

Figura 19 – *Hall* de entrada



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 1h32min.).

A Sala de Reunião, onde o interventor aguarda ser atendido, é bastante ampla, iluminada e conta com pilares que lembram a arquitetura Grega. Uma longa mesa

de

madeira escura, rodeada de madeiras e um luxuoso relógio antigo, também de madeira escura e com ornamentos em dourado, reiteram a classe social do colégio.

Figura 20 – Sala de Reunião



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 2:38).

No colégio, há também uma capela, o que mostra se tratar de um colégio religioso. Durante todo o filme, ainda, é possível notar figuras religiosas, seja por grandes imagens bíblicas nos corredores, seja pelos crucifixos que vemos constantemente pendurados nas paredes e pescoços de funcionários. A capela é bastante tradicional, assim como os outros cômodos, com bancos de igreja compridos e enfileirados, como em uma igreja convencional; nos corredores laterais, encontram-se imagens religiosas e um confessionário de madeira escura. No altar, há uma grande mesa com toalha branca, ao fundo outra grande imagem religiosa e, nas laterais dessa imagem, opulentos arranjos florais. Além disso, as janelas possuem majestosos vitrais, como as de uma igreja convencional. Na lateral da capela, há uma passagem que dá para a cozinha do colégio, uma comunicação estreita, com paredes desgastadas e teto baixo, indicando se tratar de uma construção antiga.

Figura 21 – Capela



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 26:28).

A cozinha é extensa, assim como os outros cômodos já apresentados até então. Em uma das extremidades, há uma mesa de madeira escura com oito cadeiras e um armário de madeira atrás dela. Há também uma pia comprida, abaixo de um suporte com panelas, conchas e colheres de metal penduradas. Em uma das paredes, que lembram um calabouço, há também dentes de alho pendurados. Há, por fim, um grande fogão antigo estilo industrial e uma lixeira de metal que também aparenta ser antiga, por conta de suas ferrugens. Ainda que seja limpa e organizada, é notável que aquele é um cômodo antigo.

É na cena da cozinha que conhecemos as personagens Miriam e Renata. Miriam chega no colégio, ao som de uma música erudita, segurando um passarinho em uma das mãos. Enquanto olha fixamente para Renata, aperta o pássaro entre os dedos até que ele pare de se debater. Friamente, então, joga o corpo morto do animal no lixo e se senta para perguntar sobre as questões financeiras da instituição. O jogo de competição, inveja e amizade entre as duas é constante. Ana Carolina afirma:

Nesse filme, tudo é levado ao paroxismo, ao limite! A equação do prazer envolve o tesão e a repressão. Não seria tão bom se não fosse tão proibido. O caminho é bem por aí! E adoro a provocação! Eu me identifico com o Gregório de Mattos por causa da provocação. Provocar é estímulo total! (MOCARZEL, 2010, p. 116).

Figura 22 – Cozinha



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 4:57).

Como em todo colégio, há, claro, salas de aula. No filme, somos apresentados a pelo menos três: a primeira, onde as professoras Miriam e Renata tentam fazer o balanço financeiro do mês, vemos uma mesa e uma cadeira de madeira escura. Em cima da mesa, bem como no chão ao lado da mesa e por toda a sala, acumulam-se livros e papéis. Atrás delas, ao fundo, há um quadro verde escrito "Balanço" e, na lateral da sala, uma grande janela iluminando todo o cômodo. Essa é a primeira cena em que o piano aparece, um objeto constante no filme, sempre atrapalhando a passagem. Aí, vemos funcionários tentando, em vão, empurrá-lo para dentro da sala através da janela lateral (Figura 23, abaixo).

A segunda (Figura 24, abaixo) é uma grande sala em formato de anfiteatro, com bancos que lembram os de igrejas, dispostos em formato de auditório, e altas janelas nas laterais. Na parte de baixo da sala, onde o professor (Guido) se posiciona para lecionar, há uma mesa de madeira escura, com o material do professor (um caderno, uma pilha de folhas e uma régua), uma escultura escura em cima da mesa e, na lateral da sala, um esqueleto humano, como os que vemos em laboratórios de Ciências, e um armário de madeira escura e portas de vidro que mostram o material lá dentro. Essa é a primeira cena em que Guido aparece como professor, e não como interventor, denunciando que já estamos “dentro do sonho” do personagem.

Conhecemos, então, um personagem galanteador, que brinca com o imaginário das alunas adolescentes e apaixonadas.

Figura 23 – Sala de aula



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 5:48).

Figura 24 – Sala de aula



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 6:30).

Em outra, a sala onde a personagem de Maria Padilha recebe a faixa de “Miss Mijona”, temos cadeiras de madeira escura dispostas em fila, em uma disposição convencional de sala de aula, e uma mesa de madeira também escura à frente de todas as outras, com o material da professora: papéis e alguns livros amontoados. Importante compreender que, em um filme, sobretudo uma narrativa ficcional, nada acontece por acaso. O cenário, os adereços, o enquadramento, tudo busca convergir para passar uma mensagem ou sensação proposta.

Dito isso, Samain (2012, p. 23) afirma que toda imagem pensa e que:

Com outras palavras, independentemente de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sógnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra(s) imagem(ns), seria uma forma que pensa.

Ao se apoderar do universo do sonho, a diretora cria uma realidade onírica e surrealista, usando diversos artifícios e signos para apresentar costumes tradicionais religiosos, ao mesmo tempo em que tenciona a tradição e a subversão desses valores. No *frame* apresentado (Figura 25, abaixo), atrás da mesa com material escolar, há um quadro-negro com as palavras: “É hoje [?]... Vai acabar... Já Já!”, fazendo menção ao último dia de funcionamento da escola, e um *mapa mundi* na parede. As janelas têm cortinas e, em uma das paredes, há um quadro de cortiça com papéis pregados. Nesse *frame*, no lado esquerdo, ao lado da mesa da professora, há uma imagem de Nossa Senhora, como se buscasse nos lembrar de que a culpa e os julgamentos católicos estão presentes o tempo todo no filme, em uma via de mão dupla com o comportamento transgressor das alunas.

A outra sala de aula (Figura 26, abaixo) que é apresentada é um laboratório convencional de Química. Vemos quatro mesas altas e compridas, cercadas por banquetas de madeira, nas quais as alunas se sentam, com duas torneiras e duas pias em cada uma das mesas, além de tubos de ensaios e alguns béqueres. Além disso, a sala ainda conta com dois armários de madeira escura com portas de vidro, com tubos e garrafas de vidro dentro. Em uma das paredes, há um quadro-negro, e as paredes são revestidas por azulejos brancos. Ainda que, em momento algum, tenha sido dito que esse espaço é o laboratório de Química, a estrutura da sala, a organização e o estilo dos móveis, bem como dos adereços usados para enriquecer o cenário, torna isso evidente.

Figura 25 – Sala de aula



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 36:30).

Para além de nos dizer que tipo de sala é essa, a organização dos móveis e as condições ambientais daquele espaço influenciam também no nível de sociabilidade, de desempenho académico e na saúde dos alunos. Sendo assim, a organização da mobília deve ser feita de modo a favorecer a interação professor-aluno. A partir da análise de uma sala de aula usual, é possível dizer que os móveis e a maneira como são dispostos pressupõem de que forma se dará a ocupação do local:

A disposição das cadeiras em círculo sugere que ocorrerá uma discussão na qual é esperada a participação de todos, carteiras enfileiradas voltadas para o professor pressupõem aula expositiva; mesas próximas entre si formando blocos maiores indicam a realização de trabalhos em grupos, e assim por diante. (SOMMER apud ELALI, 2003).

Figura 26 – Laboratório de Química



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 7:17).

Beltrame e Moura (2009, p. 4), ainda, afirmam que, desde o princípio da História, as pesquisas apontam uma preocupação em criar espaços educacionais que favorecessem a aprendizagem:

O importante dessa trajetória da educação e suas edificações são as reflexões acerca do desenvolvimento humano e a busca na forma de adequar a prática educativa com o ambiente em que o aluno está inserido na busca do equilíbrio entre espaço físico e atividades pedagógicas visando o desenvolvimento integral. Daí a necessidade crescente na busca desse equilíbrio em que a questão da ambientação adequada, o local onde está o prédio até a disposição da mobília existente estejam em harmonia.

O espaço escolar é questionado também por Inês Dussel (2020), em “*Visibility, materiality and History*”, enquanto *design* escolar, apresentando imagens e objetos como sujeitos de investigação e produção de discursos, e também analisa o ambiente escolar enquanto espaço de controle e disciplina. Um dos autores apresentados por Dussel é Mathew Lipman, que acredita que estabelecimentos de ensino precisam ser integrados, estendendo a aprendizagem por todos eles, não existindo classes de aulas, mas salas entendidas como espaços de atividade para grandes grupos. Além disso, corredores, escadas e todos os outros espaços também deveriam ser considerados como espaços de aprendizagem, e não apenas espaços de passagem.

Salas (não mais salas de aula) devem ser entendidas como 'áreas' para grandes atividades em grupo; o corredor, as escadas e outros lugares menores são onde as atividades individuais, individuais ou em pequenos grupos acontecerão. Corredores e escadas não devem ser considerados como 'rotas lineares'; para outras atividades, mas como 'caminhos de aprendizagem' por conta própria, com estações de trabalho, nichos e nichos (LIPMAN, 2002, p. 4).

A escola apresentada em *Das tripas coração* é justamente essa que Lipman censura. Nesse tradicional colégio interno, percebemos um espaço não só de educação, mas que também funciona como um dispositivo de controle e ordem. As alunas sofrem constantemente com tentativas disciplinadoras por parte das professoras, sempre com intuito de moldá-las na fôrma da mulher ideal: educada, suave, pura e religiosa.

O colégio também conta com uma Biblioteca, que, comumente, é o espaço em que se desenvolvem atividades de leitura e pesquisa, por exemplo, sendo parte, portanto, dos objetos de ensino da escola. Faria Filho (1998) afirma que, mesmo a Biblioteca, dentro de um espaço escolar, pode adquirir outros significados, como desempenhar um papel ativo em uma possível atuação direta do colégio no meio em que está inserida:

Pretendo ser utilizada não só pelo corpo docente do grupo escolar, como pelos alunos e pessoas do bairro. Acho de grande utilidade, para o meio a que pertence o estabelecimento, a criação de cursos complementares e agrícolas. (1913). A biblioteca, tanto quanto os "cursos complementares e agrícolas", ou, como já vimos, os espetáculos e cerimônias escolares, pode ser concebida também como uma forma de trazer as "pessoas do bairro" para dentro da escola e, assim, quem sabe, ir mudando seus hábitos e costumes "domésticos", que tanto prejudicam a freqüência e o aproveitamento dos meninos e meninas (RELATÓRIO da diretora do G.E. do Barro Preto apud FARIA FILHO, 1998).

No filme, a Biblioteca é mais um dos espaços escolares em que o triângulo amoroso de Guido, Renata e Miriam se desenrola. Na cena que corresponde ao *frame* exibido (Figura 27, abaixo), uma das falas ditas por Guido foi inspirada em relacionamentos passados da diretora Ana Carolina, segundo ela própria:

Usei trechos de cartas de alguns namorados nas falas do personagem do Antônio Fagundes. Muitos trechos de cartas de tantos príncipes que me escreviam dizendo coisas do tipo: Ah, exílio de mim mesmo, que saudade de você! (MOCARZEL, 2010, p. 104).

Figura 27 – Biblioteca do colégio



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 1:06:34).

Assim como na Biblioteca, a mobília da Diretoria segue o mesmo padrão do resto do colégio, um marrom-escuro e brilhante. Na sala, há uma mesa longa com cadeiras e outra, mais estreita, ao fundo, também com cadeiras. Nessa cena, novamente podemos enxergar como as imagens falam. Segundo Barthes (1989, p. 133), “cada objeto do mundo pode passar de existência fechada, muda, a um estado oral”, e essa mensagem, verbal ou visualmente, pode ser passada por meio de textos, fotografias, reportagens, espetáculos ou pelo cinema:

uma fotografia será considerada fala exatamente como um artigo de jornal. A imagem e a escrita, porém, não solicitam o mesmo tipo de consciência; e a própria imagem propõe diversos modos de leitura. Uma imagem pode se transformar em escrita, e vice-versa, a partir do momento em que é significativa; na forma escrita, contudo, exige uma léxis, isto é, concatenar um discurso racional e lógico, de nexos significantes e significados. Entender-se-á por linguagem, portanto, discurso, fala, toda unidade ou toda síntese significativa.

Em cima de ambas as mesas, há muitos livros e papéis espalhados, possivelmente fazendo alusão à baderna da instituição como um todo, e não apenas daquela sala. Vemos também bolos de dinheiro empilhados, trazendo mais uma camada de deboche, uma vez que o colégio está sendo fechado justamente por falta de organização financeira, pois está à beira da falência. Em uma das paredes laterais,

há um painel com um papel no qual se lê “Deus me vê” e, na parede oposta, um crucifixo, reforçando novamente o caráter religioso da instituição.

Figura 28 – Diretoria



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 50:10).

Apesar de o roteiro não explicitar isto pelas falas, é evidente que se trata de um colégio interno, uma vez que conhecemos o quarto das alunas e de duas professoras: Nair e Muniza. Diferente de todos os outros cômodos já apresentados, o quarto de Nair e Muniza é pequeno e conta com espaço suficiente apenas para duas camas iguais, com cabeceira de metal e roupa de cama branca, e para uma cômoda. Ao lado de cada uma das camas, há ainda uma mesa de cabeceira: em uma delas, vemos um jarro de água, uma taça e um espelho; na outra, um livro, talvez uma Bíblia (não é possível identificar), e um espelho igual ao outro. Novamente, a religiosidade está presente: há um crucifixo em uma das paredes e um anjo de gesso em cima de uma cômoda.

Figura 29 – Quarto de Nair e Muniza



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 56:22).

Diferente do quarto de Muniza e Nair, o quarto das alunas é bastante amplo, com janelas altas que dão para um telhado. O enquadramento da câmera mostra doze camas organizadas em três filas de quatro camas cada, todas elas com roupas de cama branca e cabeceira de metal. Entre uma cama e outra, há mesinhas de cabeceira de madeira marrom-escura, com objetos diversos em cima: algumas têm espelhos, como os do quarto de Muniza e Nair, em outras há um despertador, um porta-retratos e/ou livros. Em uma das paredes, no fundo, podemos ver também um porta chapéu de madeira escura, com um chapéu pendurado e algumas peças de roupa. É no quarto que as alunas fantasiam com Guido, cantam, dançam e compartilham histórias de suas primeiras experiências com a sexualidade.

Como em (quase) todo espaço escolar, há também os banheiros. O das alunas possui três pias com espelho, em frente a três cabines de sanitário. As cortinas separam uma pia da outra e, no fundo, há um cabideiro de parede, que parece ter bolsas de pano penduradas. Ao fundo, uma grande janela. O banheiro das professoras é um pouco menor e, diferente daquele das alunas, tem um grande espelho redondo em frente a uma única pia. O enquadramento da câmera não mostra nenhuma cabine de vaso sanitário, janela ou qualquer outro elemento material. Na cena em que está o *frame* em questão (Figura 31, abaixo), uma das alunas

está

se

queixando por ter dezesseis anos e nunca ter ficado menstruada, e outra brinca com o fato de ter ouvido duas alunas namorando dentro da cabine do banheiro. Assim como no quarto, o banheiro é outro ambiente em que elas compartilham vivências e experimentam a sexualidade.

Figura 30 – Quarto das alunas



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 53:48).

Figura 31 – Banheiro das alunas



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 44:01).

Há, ainda, alguns espaços a céu aberto, para além do pátio frontal: um deles é um terreno de chão de terra, com bancos, onde as faxineiras descansam. Ao lado desses bancos, um espaço verde cercado, que parece uma horta.

Figura 32 – Jardim/horta



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 1:04:04).

Figura 33 – Jardim posterior



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 1:05:54).

O segundo é um jardim que, aparentemente, fica nos fundos do colégio e contém alguns canteiros, com plantas e árvores semelhantes às que estão na entrada do colégio, por onde se tem acesso à estufa da escola: lá, além de prateleiras de madeira com vasos de plantas, há treliças nas paredes e no teto, por onde algumas plantas podem subir.

Por fim, há também um cômodo que, aparentemente, fica no último andar do prédio, que é o espaço onde as alunas ficam de castigo. Há um corredor com um alto vitral no fundo, como os vitrais da capela, e um grande crucifixo, no qual há um Cristo vivo.

Figura 34 – Alunas de castigo



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 47:58).

Também nos é apresentada a enfermaria do colégio, que possui paredes revestidas por azulejos brancos, assim como o laboratório de Química, uma cama de hospital simples, com roupa de cama branca, uma mesa e duas cadeiras de madeira escura, nas quais o enfermeiro se senta para realizar atendimentos, um biombo, um banco de madeira e uma pia de louça branca. Em uma das paredes, também há um crucifixo.

Figura 35 – Enfermaria



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 18:58).

Esses ambientes apresentados no filme não são apenas cômodos utilizados para representar um ambiente escolar, mas também meios empregados para subverter as mensagens que cada um deles passa, fazendo uma leitura onírica das pressões religiosas sobre o desejo sexual feminino e do pensamento masculino dominante a respeito da mulher. Faria Filho (1998) afirma que o espaço escolar, materializado em uma edificação, bem como nas suas divisões e subdivisões internas, produz uma nova forma de cultura escolar que, em seu movimento de constituição, foi o palco e a cena de apropriações diversas, produzindo e absorvendo diversos significados para um mesmo lugar projetado pela arquitetura escolar. Essas apropriações, significações e subversões, quando aplicadas também a um espaço ficcional, podem ser reconhecidas em *Das tripas coração*, que fez uso dos espaços escolares, ressignificando-os, trazendo deboche e gerando contrastes em um ambiente que, normalmente, é representado a partir da ótica da disciplina e da repressão.

3.1.3 Uniformes e variações de vestimentas

Em *Das tripas coração* cada grupo possui uma vestimenta característica, de acordo com a função da personagem no colégio. Isso porque uniformes, como um todo, estão estabelecidos na sociedade há muito tempo, tendo como um de seus objetivos identificar e particularizar indivíduos que participem de determinados grupos sociais (BORGES, 2015). Os uniformes surgem como vestimenta por volta do século XV, com o exército, que foi uma das primeiras organizações a fazer uso desse tipo de indumentária. Já no espaço escolar, a prática começou a ser adotada no Brasil entre 1800 e 1900, com o surgimento da Escola Normal, cuja primeira instituição foi erguida em Niterói, no Rio de Janeiro (MARCON, 2010).

Corazza (2004) afirma que o uniforme tem por objetivo vestir de maneira única todos que fazem parte de uma mesma corporação, instituição, grupo ou classe, podendo ser usado como elemento identificador frente às demais vestimentas usadas no dia a dia. A partir do uniforme, estudantes são facilmente reconhecidos como tais, revelando-se, assim, informações de sua história social e cultural, bem como da escola à qual pertencem e, até mesmo, por consequência, de sua classe social. Sobre esses significados culturais, Queluz (2008, p. 15) diz que:

[...] se percebermos o universo da cultura material, dos artefatos e da tecnologia como experiências vividas, talvez, sejamos capazes de vislumbrar as sutis formas de criação, inserção, apropriação e transformação dos artefatos feitos pelos diversos atores sociais.

Ao longo da história, houve uma série de mudanças nos uniformes escolares, bem como na maneira como os jovens os vestiam: saias mais curtas, sobreposição de novas peças, uso de adereços e detalhes empregados como forma de identificar e caracterizar seus agentes individualmente. Além disso, essa indumentária, no decorrer da História, serviu como forma de identificação, controle e padronização de alunos.

O uniforme das alunas no filme *Das tripas coração* consiste em um traje composto por camisa branca de mangas longas, saia cinza-escura, até um pouco abaixo dos joelhos, meias brancas, até onde a saia termina, e sapato preto. A maioria das alunas está sempre com o cabelo preso no todo ou em parte, e algumas usam tranças e fitas. Na missa, porém, todas elas usam um véu branco sob a cabeça.

uniforme, que é usado o tempo todo, é bastante conservador (assim como a escola), cobrindo a maior parte de seu corpo.

Figura 36 – Cinco alunas do colégio sentadas



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 14:28).

O uso do uniforme, para além de uma norma escolar, é também uma ferramenta que dá aos alunos a possibilidade de se sentirem pertencentes. O ser humano, de modo geral, almeja pertencer a um determinado grupo, que, por isso, também é reconhecido como grupo de referência:

Quem ao vestir um uniforme, nunca experimentou a gostosura de pertencer a uma comunidade, a um grupo, a um gueto, a uma tribo de não estar fora, mas de estar dentro, de ser aceito, de estar integrado, de fazer parte, de estar incluído? (CORAZZA, 2004, p. 54).

O uniforme, no filme, é usado também pelas faxineiras. As funcionárias que cuidam da limpeza usam um traje bastante característico de serventes: um vestido cinza até abaixo dos joelhos, avental branco, tênis e meias brancas. Todas elas se vestem igual, formando uma unidade. Não usam nenhum tipo de adorno, com exceção de uma delas, que usa um lenço branco na cabeça.

No filme de Ana Carolina, há outros personagens que formam unidades, como a dupla Renata e Miriam. As duas não apenas estão o tempo todo juntas, como

também usam roupas muito semelhantes: vestido longo de mangas compridas cinza e sapato de salto. Importante mencionar que todas as personagens femininas usam roupas muito comportadas, cobrindo grande parte do corpo, com mangas e saias longas.

Figura 37 – As quatro faxineiras do colégio



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 22:15).

Figura 38 – As professoras Renata e Miriam



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 50:15).

Além de Renata e Miriam, as professoras Nair e Muniza formam outro duplo⁴⁸ da história e, com isso, também se vestem de modo muito semelhante. Usam camisa social branca, saia cinza abaixo dos joelhos, assim como todas as outras mulheres, e sapato preto. O que é diferente é a cor do suéter: Nair usa um suéter bege claro, e Muniza, um suéter cinza. Além disso, Nair usa, no pescoço, uma corrente com um crucifixo, e Muniza, um colar de pérolas.

Figura 39 – As professoras Nair e Muniza



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 47:48).

A professora de Química, representada por Christiane Torloni, também tem o figurino que segue o padrão das outras personagens femininas do filme: usa camisa de manga comprida azul-claro, suéter fechado, listrado de preto e branco, e saia preta de comprimento abaixo do joelho. Essas roupas criam um contraste com as situações sexualizadas, quando as mulheres levantam as saias e desabotoam as camisas.

⁴⁸ “O filme tem alguns duplos. O duplo do desejo: nas personagens da Dina Sfat e da Xuxa Lopes. O duplo da repressão: nas personagens da Miriam Muniz e da Nair Belo.” (MOCARZEL, 2010, p. 96).

Figura 40 – A professora de Química em sala de aula



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 13:20).

Essa semelhança nas vestimentas, para além dos uniformes, é citada por Ana Carolina em entrevista cedida em 1982:

Todas as 70 meninas mostradas como alunas são absolutamente iguais. Ou melhor, na nossa adolescência a gente é igual à amiga, que é igual à outra, etc. E todas andam em bando porque uma adolescente sozinha não se comunica, não se identifica, não sabe o que está pensando. A falta de diferença é que determina a falta de identidade nas adolescentes. A outra face das mulheres, que já não é mais a adolescência, é mostrada pelas quatro faxineiras. Elas são de faixa econômica diferente, sacam tudo que está acontecendo com as meninas, mas desconhecem o que acontece com as diretoras. E tem as mulheres maduras (Dina Staf e Xuxa Lopes), que brigam o tempo inteiro para se identificar. Porque tem uma coisa: quando você não se identifica na sua maturidade, se mistura novamente com as outras ao envelhecer (Página avulsa de jornal encontrada no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro).

Os uniformes escolares são também uma das tantas estratégias disciplinares que o ambiente escolar impõe, com o objetivo de docilizar e individualizar cada um dos grupos, como um exercício de poder: “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2014, p.13). A forma de disciplina exercida em espaços escolares busca perpetuar a

criação e a manutenção, pela ordem e a vigilância, dos mesmos corpos dóceis e úteis, corpos que podem ser treinados e aperfeiçoados:

[...] o sujeito pensado, idealizado e projetado pelos idealizadores da Modernidade, principalmente a partir do século XVIII europeu – iluministas, enciclopedistas, democratas, revolucionários, idealistas, antiaristocratas, antimonárquicos, antiabsolutistas, seculares, etc. (VEIGA NETO, 2003, p. 105).

Para Dussel (2004), a Escola moderna também associou a igualdade e a homogeneização à medida que buscou incluir, nas instituições de ensino, grandes contingentes populacionais. Com o argumento de que uma educação igualitária era uma maneira de garantir que ninguém fosse mais ou menos privilegiado, e de que, para isso, era necessário um congelamento das diferenças relativas à raça, etnia, gênero, classe social e religião, o uniforme foi pensado como uma ferramenta capaz de encobrir as diferenças, estabelecendo uma aparência igualitária para todos os alunos. Assim, os uniformes fazem parte dos mecanismos criados para tornar a Escola “um aparelho de aprender onde cada aluno, cada nível e cada momento, se estão combinados como deve ser, são permanentemente utilizados no processo geral de ensino” (FOUCAULT, 2014, p. 162-163).

Figura 41 – Guido em sala de aula



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 6:29).

O primeiro personagem masculino que conhecemos é o interventor Guido. Sua roupa é formal e discreta: usa conjunto de terno bege, sapatos pretos e uma gravata. Durante o sonho, quando se imagina enquanto professor, sua roupa continua discreta e com formalidade, usando uma camisa social cinza-claro, um suéter bege, calça social caramelo e sapato social.

Mais à frente, somos apresentados a Flanela, que usa um macacão cinza listrado e com golas amarelas. Quando não está com seu uniforme, usa uma camisa xadrez, calça social e lenço amarelo. De toda forma, o personagem está sempre com roupas mais simples e confortáveis, provavelmente devido à sua função no colégio, que ora consiste em cuidar do jardim, ora em limpar o banheiro.

Figura 42 – O personagem Flanela



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 7:57).

O enfermeiro, que usa uma roupa característica de médicos, aparece usando uma camisa social clara, jaleco branco e um estetoscópio no pescoço. Ainda que os personagens masculinos não usam um uniforme padrão, é possível perceber uma semelhança na estrutura de seus figurinos: calça social, sapato social preto e camisa social.

Figura 43 – Renata, Miriam e o médico na enfermaria



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 14:19).

Há ainda outros personagens masculinos de maior ou menor destaque. Um deles é o Padre (Ney Latorraca), que usa, como um padre, uma túnica longa e preta e costuma andar com um lenço branco nas mãos. Durante a missa, ele usa, por cima da batina, uma túnica branca com um manto amarelo-claro bordado. Em uma cena, conhecemos também seu ajudante, que não é nomeado. Este usa uma túnica branca por cima da batina e é quem segura o turíbulo durante a missa.

Figura 44 – O padre e seu ajudante



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 30:48).

Há também os funcionários que carregam o piano, que surgem constantemente no correr do filme. São dois funcionários homens, que usam o mesmo uniforme: calça e camiseta azuis, de manga curta.

Figura 45 – Um dos funcionários que carrega o piano pela escola



Figura 46 – Homem judeu aparece na missa



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 27:26).

Outros personagens que aparecem pontualmente: um homem judeu, que entra na capela durante a missa, usando uma túnica preta e chapéu-coco preto; as três musicistas, que aparecem no final do filme, para cantar na cerimônia de fechamento da escola, e se vestem como se estivessem em um funeral, com vestidos pretos longos de mangas também longas; e, por fim, o “professor comunista”, que também não recebe um nome e usa uma roupa simples, mais despojada se comparada à de Guido, com calça jeans, sapato social preto, camisa social azul e jaqueta verde- escura. Além disso, segura livros o tempo todo.

Figura 47 – As três mulheres cantoras



Frame do filme *Das tripas coração* (1982). (Minutagem: 1:25:20).

3.2 A IMATERIALIDADE FICCIONAL E SUAS REPRESENTAÇÕES

Em *Das tripas coração*, a imaterialidade se faz presente, frequentemente, na produção sonora do filme. Seja por meio da trilha sonora, de assobios, músicas e hinos que alunas e funcionárias cantarolam, a música é também uma forma de construir a narrativa para além da visualidade. Maria Carvalho propõe a seguinte classificação em relação à imaterialidade:

1. Não representativo, que é o som predominado pela música. Aqui, consideraremos todo tipo de música presente no filme: os hinos, marchinhas de carnaval, músicas populares e músicas sacras; 2. Figurativo, que é caracterizado pelo efeito sonoro ou som ambiental. Fazem parte dessa classificação sons ambientais, passos, sons de chuva, de motores, sinos ou efeitos sonoros produzidos digitalmente; 3. Representativo, que diz respeito às vozes, diálogos entre personagens ou locuções de um narrador. A maneira e entonação como as falas são ditas também faz parte da classificação representativa, portanto discutiremos os palavrões (CARVALHO, 2007, p. 3).

O som, seja ele em formato de trilha sonora ou música incidental, também faz parte da imaterialidade do filme, uma vez que objetos sonoros possuem a capacidade de produzir efeitos para além da esfera da linguagem. Assim, a análise do som de um filme, enquanto produtor de presença, pode nos oferecer uma leitura mais ampla da experiência cinematográfica. A sua importância no Cinema é tanta que, mesmo nos primeiros anos de existência, quando os filmes eram mudos, já havia indícios do som:

[...] entenderemos que o cinema se pretendia sonoro mesmo enquanto mudo, por sugerir sons. Os primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière não tinham nenhum acompanhamento sonoro. Vale lembrar que, para eles, o cinema era resultado de uma experiência científica, portanto longe da idéia de espetáculo ou entretenimento. No entanto, acompanhar o movimento da saída dos trabalhadores da fábrica dos Lumière ou ver o trem aproximar-se da estação (L'arrivée d'un train a la Ciotat - 1896) - ações enquadradas em planos gerais próximos e em ângulo frontal -, coloca-nos diante de uma sensação sonora que emana da imagem (MANZANO, 2003, p.11).

Além disso, o acompanhamento improvisado de músicos e orquestras nas salas de exibição, ou até mesmo a dublagem ao vivo por parte de cantores e atores posicionados atrás da tela, foram recursos utilizados com o intuito de “contribuir para um maior dinamismo da exibição e um maior entusiasmo do público” (MANZANO, 2003,

Mais adiante, os filmes começaram a fazer uso da trilha sonora como elemento narrativo coerente e específico para a obra, e não apenas uma escolha aleatória, e o primeiro a apresentar essa característica foi o *Nascimento de uma Nação*, de David Griffith (1915) (ALVES, 2012, p. 93). É a partir desse momento que a música cinematográfica, idealizada e desenvolvida de acordo com a narrativa de cada filme, passa a ter uma grande importância. Para Chion, existem duas formas de a música criar, no Cinema, uma emoção específica relativa à situação mostrada:

Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da

emoção e do movimento. [...] Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito (CHION, 2011, p. 14).

Para além de trilha sonora, hinos e marchinhas de carnaval, fazem parte da imaterialidade fílmica de *Das tripas coração* os costumes e as falas tradicionais. Estes são comportamentos que permeiam toda a produção e situam o espectador dentro daquele espaço autoritário e cheio de sarcasmo, enquanto o filme brinca com os diferentes estereótipos femininos e masculinos:

Das Tripas Coração é marcado por uma atmosfera psicanalítica, mas confesso que nunca fiz uma análise muito profunda do filme. Por mais que tenha mexido muito comigo, sempre me aproximei desse filme pelo caminho do humor. Pelo menos sempre tentei ir por esse caminho! Acho um filme amarrado, logicamente amarrado! No final, fecho o colégio: Vamos acabar com isso! Vamos acabar com essa escola! (MOCARZEL, 2010, p. 100).

As marchinhas e hinos, então, podem ser considerados patrimônio cultural, já que:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem (BRASIL, 1990, Art. 216).

Nesta pesquisa, debruçar-nos-emos sobre os hinos e marchinhas de carnaval cantados, e também sobre os palavrões e os intertextos, como as poesias que são incorporadas aos diálogos.

3.2.1 Experiências musicais: dos hinos às marchinhas

Todo o filme é permeado por músicas e hinos, que constituem a narrativa sonora da obra. Sejam hinos patrióticos, marchinhas de carnaval ou músicas cheias de ironia e palavras de baixo escalão, elas ajudam a dar o ritmo e estampam os momentos de frenesi que as alunas protagonizam.

A ironia no filme aparece como elemento que promove a subversão à ordem e à realidade estabelecida, bem como instrumento de crítica social. Braga (2008, p. 2) afirma que a ironia era usada, desde a Grécia antiga, “como um elemento que pode subverter a realidade, pois Sócrates utilizava referido recurso para criticar os sofistas,

ele dizia uma coisa que significava outra”. A ironia, que é uma estratégia discursiva (HUTCHEON, 2000), é um recurso de muita subjetividade, já que, para compreendê-la, é necessário um conhecimento prévio, por ela estar fundamentada entre o dito e o não-dito, o declarado e o não-declarado, produzindo um tom de relatividade (BRAGA, 2008). Assim, na narrativa de Ana Carolina, a ironia é usada como instrumento de afronta e como elemento de subversão das manifestações de ordem e poder, seja por meio de falas e cenas, ou das tantas músicas e hinos inseridos durante a narrativa.

A sequência de planos iniciais, na qual somos apresentados ao interventor, é guiada pelo Hino do Estudante Brasileiro, no qual se cantam palavras de ordem, como “Marchar, marchar para a frente! Lutar incessantemente! A vida iluminar, ideias avançar!”. O Hino do Estudante Brasileiro é uma música interpretada por Inezita Barroso, com letra do maestro e arranjador Aldo Taranto e composição de Raul Roulien. A música foi gravada em 1975 e costumava ser cantada nos colégios, com o objetivo de educar os jovens e gerar um sentimento patriota, de respeito e amor à nação. Nessa cena, ainda que não tenhamos nenhuma informação sobre o colégio, é a partir dessa música que começamos a conhecê-lo e somos apresentados a um espaço que, assim como a trilha sonora escolhida, busca disciplinar as jovens e dotá-las de amor à pátria.

Em geral, os hinos nacionais fazem uso de expressões que garantem certo sentimento de patriotismo, além de promover a permanência e a preservação do léxico, como ocorre, no Hino Nacional brasileiro, com palavras e expressões como “braço forte”, “pátria amada”, “terra adorada”, “filhos deste solo”, dentre outras (RODRIGUES, 2017, p. 120). Comumente usados em situações formais e comemorações solenes, em *Das tripas coração*, Ana Carolina emprega-os com ironia, como na cena em que as alunas cantam “pra frente Brasil”, tema da Copa de 1970. Nesse momento, a música confere ironia à cena, uma vez que é cantada logo após Diva urinar no chão da Igreja. A cineasta segue mostrando que, apesar de toda pressão moralizadora, as imposições decretadas pelas Instituições de poder podiam ser subvertidas – ao menos em sonho, é claro – diante da censura, chegando ao público espectador, que, com ela, partilhava os mesmos códigos e o mesmo contexto (VEIGA, 2014). Ana Carolina, na entrevista cedida para a Coleção Aplausos Cinema Brasil (MOCARZEL, 2010, p. 116), afirmou:

Acho que o xixi em *Das tripas coração* é o xixi da heresia, da afronta. É uma coisa primitiva: criança faz xixi quando está sonhando, animal faz xixi de medo. E eu queria, de algum modo, provocar essa heresia, essa afronta e esse medo. Nesse filme, tudo é levado ao paroxismo, ao limite! A equação do prazer envolve o tesão e a repressão. Não seria tão bom se não fosse tão proibido. O caminho é bem por aí! E adoro a provocação!

No filme, ela usa o som como elemento estético, com o objetivo de imprimir ritmo, tom e personalidade às cenas, quase sempre subvertendo comportamentos que, tradicionalmente, veríamos em colégios católicos, já que:

A música não serve apenas para aumentar a sensação de movimento de uma perseguição, por exemplo, ou enfatizar o romantismo de um diálogo amoroso. Ela pode ser usada como contraponto às outras linguagens do filme. O diálogo amoroso pode ser acompanhado por uma música que provoque a sensação de incômodo no espectador, revelando algo que não é dito, ou mostrado na ação filmada, revelando outros aspectos dessa ação, como voz de um narrador oculto, que não se manifesta objetivamente na ação. No exemplo citado, pode revelar, por exemplo, que o amante é, na verdade, o vilão da história e que isso não foi ainda percebido pela personagem feminina que com ele dialoga apaixonadamente. Em relação ao movimento, também, efeitos poéticos muito consistentes podem ser obtidos pelo uso de informações opostas entre o discurso visual e o musical. Uma ação muito rápida acompanhada de uma música muito lenta, por exemplo (CARRASCO, 2010).

Outro momento em que há música incidental é quando Guido assobia um trecho do Hino da Independência (“Ou ficar a pátria livre, ou morrer pelo Brasil”) enquanto conversa com as personagens Miriam e Renata. Por essa ação, o hino é banalizado, uma vez que se denuncia a frequência de sua execução, como se fosse aquele tipo de música que, tocada repetidamente, não sai da cabeça e, por isso, é assobiada nas ações mais corriqueiras. Essa ação acontece na Diretoria, logo após uma das professoras esbravejar para Miriam e Renata que a permissividade tomou conta da escola e que, por consequência, elas devem escolher: ou ela (a professora que esbraveja) ou a permissividade – um paralelo à frase assobiada pelo personagem de Antônio Fagundes. Renata, então, escolhe a permissividade, e a professora sai da sala, furiosa, enquanto Guido brinca com um par de sapatos à mesa.

Já próximo ao fim do filme, Muniza e Nair recebem três musicistas, que tocarão na cerimônia de fechamento da escola. Ao lado de um piano, são solicitadas que cantem o Hino à Bandeira do Brasil, enquanto Muniza começa a cantarolar o verso “Salve, lindo pendão da esperança”. Esse Hino foi apresentado pela primeira vez em 1906, a partir de um pedido do prefeito do Rio de Janeiro, Francisco Pereira Passos, ao poeta Olavo Bilac, tendo sido posteriormente musicalizado por Francisco Braga.

Inicialmente, foi utilizado pelo Rio de Janeiro, que na época era a Capital Federal do país, sendo cantado nas escolas. Depois de algum tempo, sua execução foi se estendendo às corporações militares de demais estados. O Hino à Bandeira foi escrito para que a população brasileira se habituassem à nova bandeira, que precisava ser aceita e conhecida pela maioria da população.

Na sequência da cena em que as cantoras são instadas a entoar este Hino, Nair as interrompe e pede que cantem, então, o Hino da Independência do Brasil,⁴⁹ emendando, ato contínuo, com a letra: “Já podeis da pátria filhos...” De prontidão, as musicistas negam, afirmando que esqueceram a partitura: “O clima repressivo fica agudamente explícito e em seguida é aliviado. A ameaça é constante”, afirma Ana Maria Veiga (2014).

O filme brinca também com marchinhas de carnaval e músicas pouco ortodoxas, especialmente se considerarmos o contexto em que estão sendo cantadas, um colégio interno que segue a religião cristã: “Não dou conta de tudo! Mas também busco o humor nos meus roteiros, a ironia. Não posso levar aquilo tudo tão a sério!” (MOCARZEL, 2010, p. 78). Ismail Xavier (1983, p. 72), por sua vez, defende que vêm da esfera das meninas os momentos “de plenitude e festa, na brecha da repressão”, mas que o princípio de prazer não vence a batalha, pois:

[...] a onipresença das relações de dominação, poder e carência expõe uma fratura por onde se insinua a atmosfera pesada da ordem adulta, onde aparece um jogo mais sutil de poder, envolvendo sexo e economia, desejo e castração.

No filme, a inserção diegética dos hinos brasileiros e marchinhas também leva à reafirmação desse lugar, que é subvertido pelos toques de ironia da cineasta Ana Carolina. Das marchinhas, a primeira delas aparece nos 34m29s de filme, quando as alunas cantam “Linda Lourinha”, de Silvio Caldas (1933). Elas estão em uma das salas de aula, festejando após uma delas (Maria Padilha) ter urinado em plena igreja. Enquanto pulam e dançam, começam: “Desta vez, em vez da moreninha, / serás a rainha do meu carnaval”. Em seguida, as faxineiras do colégio entram e participam da comemoração, entoando a música de Orlando Silva (1938):

⁴⁹ O Hino da Independência é uma canção patriótica, que teve a letra escrita pelo poeta Evaristo da Veiga. É um hino oficial que comemora a declaração da Independência do Brasil, proclamada em 1822 por Dom Pedro I.

Ô jardineira, por que estás tão triste?
Mas o que foi que te aconteceu?
Foi a Camélia que caiu do galho
Deu dois suspiros e depois morreu.

Continuando a festa, o jardineiro Flanela entra na sala, e todos passam a cantar outra marchinha, chamada “Mamãe eu quero”, interpretada por Carmen Miranda (PAIVA; JARARACA, 1937). As três canções que embalam a cena de comemoração são conhecidas marchinhas de carnaval. Para um colégio católico e conservador, esse tipo de comemoração não é esperado, sendo uma espécie de afronta para as pessoas que o comandam e buscam, o tempo todo, domesticar as alunas e criar ordem no ambiente:

O riso carnavalesco, peça essencial das transgressões das meninas, possui, segundo esse autor, um caráter festivo — não se trata de uma reação individual diante de um fato cômico isolado. É patrimônio do povo: todos riem, o riso é geral. É também universal, pois atinge todas as coisas e pessoas —
o mundo inteiro é percebido em seu aspecto jocoso. É, por fim, ambivalente, uma vez “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (ESTEVES, 2009, p.15).

Em certo momento, as alunas cantam “*Besame Mucho*”, canção de autoria da compositora mexicana Consuelo Velázquez (1940). Estão reunidas no dormitório e começam a falar de Guido, enquanto seguram uma foto dele, mostrando-se apaixonadas, fantasiando e beijando a imagem do interventor/professor. Depois, em duplas, dançam uma valsa desajeitada e cantam a música. Ana Maria Veiga (2014, p. 77) afirma:

Podemos dizer que, no Brasil, é em Ana Carolina que encontramos algumas relações com a teoria psicanalítica apropriada pelas feministas europeias na crítica cinematográfica dos anos 1970. Além disso, a diretora traz toda uma alegoria, quase surreal, como parte do diálogo com o Cinema Novo brasileiro, que ela admite fazer parte de sua inspiração.

Outro ponto característico são os palavrões ditos durante o filme, seja pelas próprias alunas, seja nas músicas. Na cena da sala de aula, quando as alunas comemoram e festejam depois de uma delas ter urinado no chão da igreja, logo após as marchinhas, elas emendam:

No meio-dia da minha vida
da juventude tão querida
os anos que não voltam mais

no meio-dia da minha vida
eu quero mesmo é matar meus pais.

Além dessa, há outras músicas que são cantadas em momentos de festa/ ou comemoração, como “Teco Teleco Teco”, de Dom Américo:

A coisa tá ficando preta
A mais de uma semana
Que eu não bato uma
Por isso quero me casar
Pra viver na boa vida
Faz mais de 30 dias
Que eu não dou uma’.

Também cantam: “Arranca pentelho, / Bate cu, / Bate culhão”. A diretora traz toda uma alegoria, quase surreal, como parte do diálogo com o Cinema Novo brasileiro, que ela admite fazer parte de sua inspiração. O filme é intenso, assim como as personagens, transgredindo regras e aproveitando ao máximo o último dia de aula. São ações que:

sugerem que enquanto o discurso da educação estatal e da igreja estabelecem os termos do desejo e da rebelião, ele efetivamente não consegue colocar o sujeito feminino em uma posição de submissão e subserviência (PODALSKY, 1999, p. 82).

3.2.3 Vocabulários da escola: palavrões e intertextos

Além das músicas, as próprias personagens usam palavrões em suas falas. A aluna Diva, por exemplo, esbraveja um “Vai pra puta que pariu” quando a professora tenta discipliná-la. A mesma professora, ao confrontar Miriam e Renata, diz: “Vocês me desculpem a expressão, mas isso daqui é uma merda. Vocês são omissas, incapazes, libertinas e imorais. O que aconteceu aqui foi o fruto e reflexo da permissividade e libertinagem instalada nesse colégio há muito tempo.”

Tais atitudes por parte das alunas são também uma tentativa de romper com o que seria uma “educação feminina”, que significa também dispor livremente de seu corpo e de sua sexualidade. A “mocinha”, personagem criada pelo século XIX ocidental, busca e preza pela pureza, pelo pudor e pelo silenciamento de seus desejos, enxergando a submissão como uma virtude manifestada nos comportamentos e gestos cotidianos. Mais uma vez, Ana Carolina subverte o ideal de

mulher jovem, apresentando adolescentes que estão descobrindo sentimentos, sensações e prazeres em um colégio que tenta oprimir suas atitudes:

tal silenciamento se exprime pela exigência de que elas não ajam e não falem sobre o que seria uma “febre”. “A febre dessas meninas há de estourar em feridas na boca que durarão mais de dez anos!”, exclama a professora Muniza, ao colocá-las de castigo após serem pegas no banheiro, uma delas fumando, outras passando maquiagem e outras se acariciando. O que seria a “permissividade” execrada pela professora/psicóloga revertia-se em transgressão à disciplina imposta pelas paredes do colégio (ESTEVES, 2009, p. 15).

Flanela, o jardineiro, quando está no banheiro das alunas, aparentemente se masturba enquanto afirma: “Ó o coisão aqui. Diz que você quer, que você gosta. Eu gosto que você chupe.” Ana Carolina afirma que Flanela é “[...] o tarado solto dentro daquela escola! Acho que todo homem tem dentro de si um tarado e um poeta” (MOCARZEL, 2010, p. 100). Em outro momento, no dormitório das alunas, quando elas estão sendo fotografadas com o retrato de Guido em mãos, uma delas, ao pedir que as outras se movam menos para que a foto saia boa, exclama: “Para, Porra!”.

As músicas, festanças e palavrões são, no filme, uma afronta a duas instituições extremamente conservadoras que, ali, dividem o mesmo espaço: a Escola e a Igreja. Ao trabalhar com essas narrativas, *Das tripas coração* consegue não só criar um ambiente caótico, típico de sonho, mas também vociferar toda essa ânsia que as alunas querem colocar para fora, frente a um ambiente tão controlador.

Outra maneira por que a diretora Ana Carolina construiu sua narrativa foi com falas de certo tom poético. A primeira aula, por exemplo, como já dissemos, é composta por trechos do livro *Elogio da Loucura*, de Erasmo Roterdã. Ana Carolina afirma: “esse livro é lindo! Uma aula de psicanálise infernal e maravilhosa, porque não é católica!” (MOCARZEL, 2010, p. 100). Entre as partes do livro evocadas na fala do professor, levemente diferentes do que encontramos na tradução consultada, destacam-se:

[...] é aquela parte, tão deselegante e ridícula que não se lhe pode dizer o nome sem provocar o riso. Aquela, sim, é justamente aquela a fonte sagrada de onde provêm os deuses e os mortais [...] qual é a mulher que se submeteria ao dever conjugal, se todas conhecessem ou tivessem em mente as perigosas dores do parto [...]? Se, portanto, deveis a vida ao matrimônio [...] avaliai quanto deveis à [Loucura]. [...] – Senhor – disse-lhe eu – dá uma mulher ao homem, porque, embora seja a mulher um animal inepto e estúpido, não deixa, contudo, de ser mais alegre e suave, e, vivendo familiarmente com o homem, saberá temperar com sua loucura o humor áspero e triste deste (ROTTERDAM; MORE, 1972, p. 22; 32).

Guido também declama um trecho do poema *Tantas Palavras*, de João Cabral de Melo Neto: “Não há guarda-chuva / contra o amor / que mastiga e cospe como qualquer boca, / que tritura como um desastre” (MELO NETO, 1994). Em outro momento, Muniza coloca um grupo de alunas de castigo e, ao liberá-las, diz: “Apelo para a lei do perdão. Estão livres de erros e suas consequências. Achem-me sobre a graça e não sobre a lei cármica”. A fala de Muniza é paráfrase de uma passagem do livro *Alegria e Triunfo*, do esotérico Lourenço Prado, lançado pela primeira vez em 1899.⁵⁰ A obra, conforme consta na orelha da edição de 1993 (PRADO, 1993), “apresenta verdadeiras receitas contra a angústia, o medo, a incerteza, a falta de confiança própria e outros obstáculos que, somados, resultam no ‘atraso de vida.’”

Ilustrando a narrativa de um colégio católico, as alunas rezam para Santa Catarina. Estão todas no dormitório, fantasiando com Guido. Com o intuito de conseguir a graça de que o interventor/professor se apaixone e corresponda a esse sentimento, começam a rezar: “Minha beata Santa Catarina, vós que sois bela como o sol, formosa como a lua e linda como as estrelas, vós que entrastes na casa de Abraão e abrandastes 50 mil homens...”.

Outro momento em que aparece uma citação religiosa é a cena em que as faxineiras estão no jardim dos fundos do colégio e abrem a estufa para que as alunas entrem. Uma das faxineiras, então, antes de deixar as meninas entrarem na estufa, diz: “Sou rodeada pela luz branca de Cristo, através da qual nada pode me penetrar.” Essa é uma oração cristã, chamada Oração da Luz. Logo em seguida, porém, elas são cercadas por cobras, as quais, ao que tudo indica, representam o pecado original. Em outro momento, por fim, o Padre declama a Parábola das Virgens Prudentes, enquanto caminha por um dos corredores do colégio:

E cinco delas eram prudentes, e cinco loucas. As loucas, tomando as suas lâmpadas, não levaram azeite consigo. Mas as prudentes levaram azeite em suas vasilhas, com as suas lâmpadas. E, tardando o esposo, tosquenejaram todas, e adormeceram. Mas à meia-noite ouviu-se um clamor: Aí vem o esposo, saí-lhe ao encontro...

⁵⁰ Na versão original, lê-se: “Apelo para a lei do perdão. Estou livre de erros e suas consequências. Acho-me sob a graça e não sob a lei cármica” (PRADO, 1993, p. 155). Como explicado pelo próprio autor (op. cit., p. 151), trata-se de um modelo a ser empregado por quem pretende afirmar seus anseios: “Deveis escolher um modelo que esteja mais de acordo com o ideal que pretendeis realizar e modificá-lo de modo a expressar com maior clareza possível vossas aspirações.” Em outras palavras, é uma espécie de oração, realizada com o intuito de determinar que um desejo se torne realidade (op. cit., p. 141).

O filme de Ana Carolina é, portanto, “triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAHKTIN, 2002, p. 8). Com seu sarcasmo, diálogos recheados de duplo sentido e palavrões, o filme mostra que o discurso da Educação Estatal e da Igreja não conseguem colocar o sujeito feminino em posição de submissão. As alunas de *Das tripas coração* contrapõem a transgressão de normas, a rebeldia contra a autoridade e a ruptura da docilidade que o discurso religioso preconizava para as mulheres (PODALSKY, 1999, p. 84).

4 DAS TRIPAS ABSTRAÇÃO: SENSIBILIDADES SOCIAIS E METÁFORAS CÊNICAS

Para além de toda a materialidade e imaterialidade usada no filme, *Das tripas coração* apresenta uma série de metáforas que fazem referência ao poder ditatorial, ao mesmo tempo que propõem representações de identidades de gênero e de sexualidades na sociedade brasileira. Em virtude de determinados assuntos, como a religiosidade, e elementos estéticos específicos, como o surrealismo, Erika Amaral (2019) afirma ser possível identificar relações prismáticas que aproximam o cinema de Ana Carolina de dois cineastas: Luis Buñuel, diretor espanhol que, no início de sua carreira, ganhou notoriedade pela inserção de estratégias surrealistas na matéria fílmica; e Glauber Rocha, cineasta precursor do Cinema Novo brasileiro, cuja obra é marcada pela linguagem irônica e alegórica. Assim como o cinema de Glauber e Buñuel, em *Das tripas coração* Ana Carolina entrega um cinema onírico, que desconstrói as ideias de pureza e castidade da burguesia católica, além de fazer uso de símbolos religiosos para questionar contextos sociopolíticos dos países terceiro-mundistas (AMARAL, 2019).

A diretora também usa o filme para fazer críticas aos costumes sociais. No sonho, por exemplo, o interventor afirma que só poderia dar errado um projeto feito e realizado por mulheres. Durante a narrativa, Ana Carolina usa diversos elementos e metáforas para construir um ambiente onírico enquanto apresenta questionamentos referentes à sexualidade das alunas, questões existenciais e de gênero, e as contradições da religiosidade.

4.1 A METÁFORA DO PIANO E DOS TEMPOS ESCOLARES

O filme, que possui muitas camadas tanto no que diz respeito a diálogos e trilha sonora, como na construção de cenas – conforme anteriormente apresentado –, estende o deboche e as metáforas até mesmo para objetos inanimados. O piano, por exemplo, tem um grande destaque durante a história e pode ser considerado um personagem, tamanha sua interferência na narrativa e no dia a dia da escola. Como já dito anteriormente, a educação assumida no colégio interno de *Das tripas coração*

era baseada na Religião, com o intuito de formar alunas de boa educação, boa moral e bons costumes, preparando-as também para serem esposas e mães.

O piano, símbolo arcaico da educação feminina, fazia parte da grade curricular das escolas de alto escalão, como parte da formação das mulheres, então voltada à vida doméstica e social, para que elas pudessem ser apresentadas à sociedade (CAMACHO, 2009). No Brasil do século XIX, assim como em muitos outros lugares, considerava-se que a mulher deveria ser mais educada do que instruída. Logo, a formação intelectual, especialmente no que diz respeito ao domínio de informações e técnicas, não era priorizada. Enquanto as meninas de classes sociais mais desfavorecidas eram orientadas de modo a tomarem parte em tarefas domésticas e trabalhos agrícolas (BARROS; MOURÃO, 2018), as moças nascidas em famílias mais abastadas eram ensinadas a valorizar a leitura, saber noções básicas de Matemática, tocar piano e ter uma Educação Cristã (LOURO, 1997), já que, segundo Philipe Egito (2008, p. 137):

Havia no século XIX uma preocupação em formar uma mocidade feminina não necessariamente letrada, mas que atendesse aos preceitos morais cristãos, e também atendesse à necessidade do papel social exercido pelas meninas ricas e também de classes menos abastadas: a sua condição de dona de casa. Portanto, necessitava-se de uma mulher prendada, e é a escola que a partir daí fica responsável, também, por esse tipo de ensino prático, ensinando às meninas prendas como cozinhar e bordar, entre outras, e também prendas, digamos “sociais”, como música e dança, já que essas prendas, também, eram bem vistas pela sociedade nas apresentações das meninas ricas em bailes, por exemplo.

Logo, no filme, o piano deixa ser mero instrumento e se torna metáfora para essa feminilidade almejada (ou exigida) e para a educação conservadora, uma vez que, comumente, é associado à delicadeza e à boa educação feminina:

No século XIX, havia, sem dúvida, um pré-entendimento devidamente convencionado, na consciência coletiva da sociedade patriarcal, quanto ao ato de tocar piano. Dedilhar o instrumento era um *affair* feminino ligado à delicadeza e também à conveniência de se associar o piano, como objeto doméstico, a uma atividade feminina formalmente requerida como parte da sua educação. Com base nesse pressuposto, a prática desse instrumento e sua propagação entre as mulheres das classes sociais mais abastadas passaram a ser, em grande parte, itens do código de conduta da época (TOFFANO apud AMATO, 2008, p.170).

Em *Das tripas coração*, a educação apresentada é extremamente conservadora, pautada nas regras da igreja e na construção de mulheres capazes de se portar de maneira correta. Amato (2007, p. 7) afirma que “a mulher era muito pouco valorizada e sua função era decorativa e de entretenimento leve, no qual o piano se encaixava perfeitamente.” Isso corrobora o comportamento apresentado

por alguns personagens do filme, uma vez que o questionamento e a afronta não eram desejados ou incentivados pelas professoras (sobretudo as mais velhas), que buscavam alunas delicadas e com o comportamento julgado ideal para uma moça de família.

No início do filme, o piano cai de uma janela no pátio da escola, gerando grande movimentação e desencadeando um tumulto entre as alunas, que, curiosas, correm das salas em direção ao pátio. O diálogo ambíguo que se segue entre Muniza e Nair é interessante:

Muniza: Eu nunca vi um negócio subir direito até lá em cima, sem dar problemas.

Nair: Mas o negócio nunca subiu?

Muniza: Bobona. Sem dar problemas, não. As vezes sobre, às vezes desce.

Nair: Mas, antigamente, como é que as coisas grandes faziam? Subia ou não subia?

Muniza: Antigamente as coisas eram menores, Nair. E as pessoas faziam as coisas dentro de casa.

Nair: Sei. Mas quem tinha piano, por exemplo. Como é que fazia? Subia, ou não subia?

Muniza: Só tinha piano os ricos, para casar as filhas.

Nair: Coisa que você nunca fez.

Muniza: Casar...veja, eu sou uma mulher que se casou com a realidade.

Ana Carolina adiciona ambiguidade e acidez a muitos diálogos, confundindo e tirando o espectador de sua zona de conforto. Em seguida, as duas professoras pedem para as faxineiras cuidarem do piano. Estas, por sua vez, começam a limpá-lo, quase que de maneira mecânica.

Em outro momento, após a professora de Química ser levada embora de carro, devido a um mal súbito, as faxineiras se reúnem para limpar a escadaria onde ela acabara de vomitar. Discorrem sobre o que havia acontecido, achando que ela passou mal por ser apaixonada por Guido, discutem a sexualidade do professor e falam de seus próprios relacionamentos. Enquanto deboçam umas das outras, finalizando a limpeza, três homens trazem o piano, atrapalhando a passagem. Elas reclamam e seguem com suas funções, recolhendo panos e rodos.

Mais à frente, Guido corteja Renata e Miriam no pátio da escola. Enquanto declama uma poesia, ajuda ambas a passarem por cima do piano, que está novamente atrapalhando o caminho, bloqueando um corredor. Guido diz, direcionando a fala às mulheres: “Ah meu amor, fui dormir pensando em você. Você devia ter me procurado. É chato, fiquei esperando.” Depois, os três continuam a caminhar e, em seguida, um grupo de alunas escorrega por cima do piano, correndo e se esgueirando para seguir Guido. Com essa atitude, estão indo na contramão do que é ensinado pela escola, ignorando a educação casta e religiosa que recebem:

passam, então, por cima não apenas do piano, mas também das imposições e pressões sociais daquele ambiente.

Em outro momento, enquanto Guido e Renata se beijam na Diretoria, os funcionários aparecem novamente carregando o pesado instrumento musical e o depositam na porta da sala. O piano está constantemente no lugar errado, ocupando um espaço incômodo, como se obrigasse as personagens a lidar com ele, seja pulando o instrumento que se encontra no meio do caminho, seja tentando removê-lo com as próprias mãos. Assim sendo, o instrumento, enquanto metáfora do paradigma da boa educação, está, repetidamente, obrigando as personagens a lidar com as contradições desse espaço envolto pelo tradicionalismo e pela sexualidade feminina. No final do filme, o piano é jogado pelas alunas através da janela. Esse é, na verdade, um movimento emblemático, uma vez que o piano fazia parte de sua educação. Ana Carolina afirma que “a imagem do piano foi para reforçar a imagem do paradigma da boa educação. Paradigma da inutilidade! No final de *Das Tripas Coração*, acaba a escola, acaba o piano, acaba tudo!” (MOCARZEL, 2011, p. 104). Ao contribuir para que esse símbolo fosse destruído, as alunas estão destruindo também a fragilidade da ordem que deveria ser mantida, da boa educação para moças que deveria ter sido conservada e dos estatutos que deveriam permear aquela escola cristã, acabando, de fato, com o sonho do interventor.

Em *Das tripas coração*, o último dia do ano letivo em um colégio católico de meninas constitui o espaço para transgressões em relação à disciplina, expressada, ali, pelo que seria uma educação feminina caracterizada pela contenção e pelo silêncio em relação aos corpos das alunas adolescentes. Subjetividade, sexualidade, Religião e Educação são apenas alguns dos ingredientes que compõem as camadas dessa trama.

Filmada em um colégio religioso real, o colégio Sion, ainda que não represente a vivência da cineasta, o filme conta com várias situações e características que conversam com situações pelas quais Ana Carolina passou. A diretora faz uso de memórias reais para construir um colégio ficcional. O próprio colégio Sion, em São Paulo, fez parte da vivência de Ana Carolina na juventude: durante a quarta série ginasial, ela se tornou grande amiga de Glória Kalil, que, posteriormente, passou a estudar no Sion (MOCARZEL, 2010). Logo, o filme pode também ter sido uma maneira de revisitar sua adolescência e juventude. Ainda que a própria diretora nunca tenha estudado em um colégio de freiras, ela afirma que sua juventude foi uma fase muito turbulenta, na qual vivia uma mistura de religião, culpa e desejo.

Em *Das tripas coração*, o real da estrutura do colégio e o surreal da narrativa fílmica se misturam constantemente, auxiliando a construção do ambiente onírico: ainda que, em uma cena, tudo pareça muito real, na cena seguinte, o espectador é bombardeado por uma fala ou uma atitude que soa absurda. No cinema ficcional, é comum que muitos dos ambientes sejam forjados e/ou adaptados de acordo com a intenção do diretor. No filme, além do Colégio Sion, a cripta da Catedral da Sé também foi usada como locação: “A sala de reunião do colégio, com a Biblioteca e aquelas colunas brancas, é na verdade, a cripta na Sé” (MOCARZEL, 2010, p. 112). Dessa forma, Ana Carolina usa ambientes reais para trabalhar com o surrealismo em seu filme.

Rosana Kamita (2009), ao analisar essa obra, observa o enfoque crítico da diretora sobre os sistemas educacionais e religiosos: “A trilha sonora reforça a ideia de tradicionalismo e respeito, pois seu repertório inclui, por exemplo, o Hino do Estudante do Brasil, o Hino da Independência e o Hino à Bandeira Nacional” (KAMITA, 2009, p. 193). Já a psicanalista Betty Milan, em coluna na *Folha de São Paulo* de 09 de novembro de 1982, intitulada “Ana, como Glauber”, vê o colégio como metáfora do país. É possível olhar essa questão mais a fundo se pensarmos o interventor Guido como representando a instituição de poder civil-militar que aplica o golpe, calando toda a efervescência social, cultural e sexual daquele momento. É ele também o censor que vem colocar ordem em um “espaço de amoralidade”, dirigido apenas por mulheres (VEIGA, 2013).

Ali, o conjunto de regras de um colégio religioso, que envolvem submissão e normatização do corpo, é colocado ao lado da descoberta do prazer das alunas e de representações de masculinidade e feminilidade:

Como Betinha [em *Mar de rosas*], as colegiais adolescentes de *Das tripas coração* representam outras referências de feminilidade, pela maneira como seu desejo e seu prazer são vividos, ao contrário da educação que elas recebem no internato (SILVA, 2010, p. 220- 221).

Não obstante, grande parte da construção do colégio é feita a partir de hinos. Nesse filme, a exploração diegética dos Hinos brasileiros leva à reafirmação desse espaço, que é subvertido com a constante irônica da trama, criada pela cineasta. Por exemplo, o interventor assovia o Hino Nacional enquanto vai ao banheiro, como se banalizasse essa música que, por ser constantemente executada, não sai da cabeça e ressurgem em situações corriqueiras. Mais adiante, um ensaio musical faz parte dos preparativos para a festa de encerramento das atividades do colégio. Partes de Hinos são cantadas, com o acompanhamento de um piano; primeiro o da Bandeira: “Salve, lindo pendão da esperança!”, depois o da Independência: “Já podeis da Pátria filhos, / ver contente a mãe gentil!”. Em diversos momentos, as alunas cantam Hinos que contrastam com a situação, trazendo o deboche e a ironia para a cena.

Além disso, a cineasta apresenta personagens “clichês” existentes em um colégio: o professor galanteador, o funcionário tarado, as professoras mais velhas e conservadoras, as faxineiras, que estão em todo lugar e que comentam ironicamente os acontecimentos, explicitando as loucuras amorosas que ocorrem no colégio, e as alunas, na flor da idade, descobrindo a sexualidade. Esses corpos apresentados fogem o tempo todo da normalidade esperada para um ambiente escolar: o padre, que deveria ter um comportamento exemplar, urina pelos cantos da escola; as professoras não conseguem conter o desejo por Guido e chegam a manter relações com ele nas instalações da escola; as alunas promovem bagunça no banheiro e no alojamento.

O filme não fala apenas do cotidiano de uma escola religiosa, mas usa esse ambiente físico e seus signos para discutir sexualidade e contradições e escancarar as incoerências da Escola e da Igreja, em um contexto social no qual a censura ainda pairava.

4.2 A PRESENÇA RELIGIOSA NA ESCOLA E OS CONFLITOS DE GÊNERO

No cinema de Ana Carolina, um dos principais recursos de linguagem é o uso da simbologia religiosa. Sendo assim, é interessante pensar o uso da figura religiosa de Jesus Cristo a partir de suas representações no cinema. As primeiras feitas em filmes remontam aos retratos da vida de Cristo no cinema mudo, e diversos estudos buscam analisar esse tipo de produção. Hurley (1980), já com outro olhar, diferencia as obras que recriam a figura histórica de Cristo e as que retratam transfigurações cinemáticas de Jesus, demonstrando que, nestas últimas, são produzidas

referências oblíquas e imagens cristomórficas, a partir de simbolismos e alegorias atreladas à imagem de Cristo, como a cruz e *Pietà* (HURLEY, 1980, p. 427-428). Em *Das tripas coração*, notamos ambas as representações, pois estão presentes tanto os símbolos religiosos que remetem à Cristo como o próprio Cristo crucificado, que, vivo, interage com as personagens.

Bem como afirma a diretora, devido à tradição espanhola de sua família, sua formação contou com uma religiosidade fervorosa, envolta por leituras bíblicas. Essa formação pode, por sua vez, ser vista sobretudo no filme em questão. A partir de temas como casamento, relacionamentos e temor a Deus, além de símbolos religiosos que operam sobre a vida da mulher, tais como a formação escolar e o próprio casamento, a diretora realiza uma:

crítica às implicações da religiosidade sobre a formação social da mulher na ordem patriarcal, que tolhe desde sua sexualidade até suas opções de vida — como a imposição do matrimônio para alcançar a plena realização pessoal, [...] A tonalidade sarcástica e profanadora da sacralidade com que Ana Carolina retrata tais símbolos religiosos permitem aproximá-la de movimento semelhante operado por Buñuel, como se verifica nas diversas representações de Jesus Cristo nos filmes do cineasta espanhol (AMARAL, 2019, pg. 103).

Das tripas coração configura uma leitura onírica das pressões religiosas sobre o desejo sexual feminino e do pensamento masculino dominante sobre a mulher. As estudantes, por exemplo, são retratadas absortas em conversas sobre prazer sexual e órgãos genitais, dançando diante de uma cruz, ou ajoelhadas durante uma oração a Santa Catarina, disputando o amor de Guido. O padre é outro personagem cuja ambiguidade é explícita. Se, por um lado, ele prega como a mulher ideal deve ser, por outro, urina atrás de uma escultura do colégio, celebra a missa com a Bíblia em uma mão e a outra na região genital e, ainda, mantém diálogos dúbios com as alunas.

Além disso, no filme de Ana Carolina, é possível reconhecer vários signos, imagens e falas que trazem à tona conceitos relacionados ao mito da castidade e à religiosidade, uma vez que ele se posiciona como forma de resistência aos “bons modos cristãos” impostos às mulheres pela Igreja, enquanto transita por indagações sobre sexualidade e homossexualidade entre mulheres. Barthes (1989) trabalha o conceito de mito e afirma que um significado pode ter vários significantes: ou seja, que é possível encontrar mil imagens que signifiquem a religiosidade, e outras mil que signifiquem a castidade.

Samain (2012), por sua vez, enxerga as imagens como coisas vivas. O autor defende a ideia de “imagens pensantes” a partir de três argumentos: de que toda

imagem nos oferece algo para pensar, seja ligado ao real, seja ligado ao imaginário; de que as imagens são portadoras de pensamentos porque tanto veiculam aqueles de quem as produziu como incorporam os daqueles que as observaram; e de que as imagens são formas que pensam, dialogam e se comunicam, independentemente de nós. A partir disso, é possível afirmar que, não apenas as cenas, mas também a maneira como elas são construídas auxiliam na transmissão da mensagem: em *Das tripas coração*, há diversas passagens em que as personagens interagem e/ou mencionam diretamente a religião, ou nas quais se colocam em postura penitencial. O Cristo as olha de cima, em posição de poder, e as mulheres se ajoelham a seus pés, um gesto que expressa a submissão a Deus, a obediência, a adoração e a humildade. Barthes (1989, p. 103) afirma:

A própria convenção fotográfica está também repleta de signos. A pose de frente acentua o realismo do candidato, sobretudo se tiver óculos perscrutadores. Nela, tudo exprime a penetração, a gravidade, a franqueza: o futuro deputado fixa o inimigo, o obstáculo, o problema. A pose a três quartos, mais frequente, sugere a tirania de um ideal: o olhar perde-se nobremente no futuro, não afronta, domina e fecunda um além pudicamente indefinido.

Por se tratar de um colégio católico, há vários crucifixos durante todo o filme, seja nas paredes, seja pendurados nos pescoços das professoras. Há também a figura viva de Jesus Cristo crucificado, que aparece em dois momentos: no primeiro caso, a câmera, com angulação baixa, enquadra em plano de conjunto uma cruz de largas proporções, presa ao teto de uma cripta, na qual mora o “Cristo vivo”: um Homem, com um pano branco cobrindo as partes íntimas, branco, magro, barbudo, de cabelos longos e loiros, que ouve as lamentações da zeladora Nair sobre a pureza das meninas, e de Muniza sobre penitência. Cristo grita contra elas (“Idiotas!”), enquanto paira sobre as meninas de castigo, que começam a se acariciar. Uma delas se deita de bruços, com os braços abertos, como uma cruz invertida, em contraposição a Jesus, que aparece na parte superior do quadro, tais como os fiéis, em penitência, prostram-se diante dos altares. Ao cederem à tensão sexual diante da figura de um Cristo vivo, a sexualidade das garotas se une ao pecado e à perversão, o que lhes causará, mais tarde, uma punição. Nessa cena, novamente, Ana Carolina faz uso de uma imagem religiosa para, justamente, questioná-la e dotar a passagem de ironia. Ao colocar a personagem da aluna deitada de braços abertos, tal qual Cristo na cruz, e as outras personagens ajoelhadas em volta dela, tais quais pessoas cristãs em penitência, temos o mito da religiosidade, que envolve a crença católica, a prestação de penitências e a busca do perdão divino.

Em outra ocasião, a câmera mostra, em *contra-plongée*, Guido crucificado, com uma coroa de espinhos e o corpo seminu coberto por um trapo, iluminado por um feixe de luz em meio à escuridão, representando Cristo. Ele observa, com um sorriso malicioso, as diretoras, que performam uma relação sexual. A mesma voz grave do primeiro Cristo diz “Deixa eu lambar!” e, no contracampo, estão as mulheres assustadas, que olham para a cruz. Guido agora é substituído pela figura do primeiro Cristo, mais magro e sombrio, que continua observando a cena profana que, agora, inclui o próprio Guido, enquanto professor. Na interpretação proposta, o tratamento da figura de Cristo como entidade viva, dotada de sentimentos e apetite sexual, ciente de sua nudez e de seu poder sobre as mulheres, resgata o movimento de Buñuel ao retratar Jesus Cristo como um ser humano comum, falível, que sente fome e sede, em *A via láctea (La voie lactée, 1969)* (AMARAL, 2019).

Logo, ao colocar, na mesma cena, um ato sexual e um Cristo vivo que tudo vê e, inclusive, demonstra interesse pelo que vê, Ana Carolina representa o mito da castidade que, de mãos dadas com a Religião, está submersa pelos sentimentos de desejo e culpa. A diretora afirma:

É lógico que, de algum modo, foi uma maneira de revisitar a minha adolescência e a minha juventude, mas nunca estudei em colégio de freiras. Meu colégio era muito diferente! Essa época da minha vida foi muito turbulenta e eu era encanada com tudo. Vivía a clássica mistura de religião, culpa e desejo (MOCARZEL, 2010, p. 91).

Além disso, durante grande parte do filme, as estudantes são retratadas descobrindo sua sexualidade umas com as outras. Dentro do alojamento, enquanto brincam e conversam, uma delas afirma: “Esse Guido me dá um tesão”. Em seguida, a outra levanta a saia e exhibe a calcinha “trancada” com um cadeado, tal qual um cinto de castidade. Nesse momento, mais uma vez, elas contrariam os princípios do colégio, pois é sabido que o cristianismo valoriza a mulher virgem e consagrada e a esposa casta e dócil.

Nesse ambiente ficcional religioso, são as alunas adolescentes os alvos da disciplina permeada por valores cristãos, referentes ao que se espera de uma mulher. Em uma sequência que se passa em uma das salas de aula, as meninas cantam e dançam entre as carteiras: “No meio-dia da minha vida / da juventude tão querida / dos anos que não voltam mais / no meio-dia da minha vida / eu quero mesmo é matar meus pais” (ESTEVEES, 2009, p. 14). No entanto, a festa que se segue, com as meninas, as faxineiras e Flanela cantando marchinhas de carnaval e canções obscenas, é interrompida pela chegada de uma professora (no roteiro, identificada como psicóloga). A professora prega um sermão, porque a aluna teria

rompido com o que deveria ser uma “educação feminina”. Romper com essa educação significa também dispor livremente de seu corpo e de sua sexualidade. A diretora, Ana Carolina, afirma:

Na verdade, queria falar de sexo e culpa, e a religião está embutida nisso tudo. Queria falar de repressão e desejo: tudo que a minha intuição me levava a achar sobre esses temas e também tudo que os homens achavam que nós, mulheres, fazíamos durante a nossa adolescência e juventude (MOCARZEL, 2010, p. 93).

A profanação arquitetada por Ana Carolina se manifesta na ridicularização das práticas sacras e das figuras santas. A partir do conhecimento das tradições cristãs, a cineasta encontra, no cerne da própria religião católica, o caminho para questioná-la. É a partir de representações que performam a realidade das práticas e rituais religiosos que Ana Carolina insere elementos de surrealismo e de deturpação da ordem.

Pelas falas, planos e imagens escolhidas para cada cena, ela apresenta um colégio envolto pela santidade, que busca na religiosidade a raiz da repressão à sexualidade. Essa repressão, por sua vez, recai historicamente sobre as mulheres, de modo a conter-lhes os desejos, pensamentos e seus próprios corpos, de acordo com as estruturas de poder patriarcais e modelos de feminilidade subservientes à dominação masculina e religiosa.

Um personagem que representa com clareza a subversão sexual é o padre. Ao brincar no pátio, pular corda e jogar bola com as alunas, e até mesmo questionar a sexualidade de uma delas, ao passo que fala do papel da mulher na sociedade, sua representação subverte os valores morais e os papéis sociais esperados de alguém naquela posição. No fim das contas, ele já não é tão diferente das alunas, que buscam se libertar daquele ambiente opressor. Já a discussão de gênero é bastante marcada no filme, e durante toda a trama se nota uma forte problematização daquilo que é naturalizado como qualidade e comportamento feminino ou masculino.

A diretora também brinca com os papéis de gênero, como quando o padre se encontra com uma aluna que é, na verdade, um homem vestido de mulher. O padre a trata como mulher, mas ela se posiciona: “Eu sou um homem”, ao que o padre contesta: “Bobagem! Você tem que assumir seu lado masculino. Eu assumi meu lado feminino”. Esse discurso sobre descobrir “o lado feminino” dos homens também aparece em algumas canções da música popular brasileira, nas letras de compositores que eram vistos pela esquerda tradicional como protagonistas do chamado “desbunde”,⁵¹ ou seja, pessoas que subverteram costumes, mas sem

vínculos com outros grupos de resistência à ditadura.

É importante identificar que esse era também um discurso do feminismo da diferença, que dizia que “o homem” deveria descobrir o “lado mulher” dentro de si. Além disso, o convívio com pessoas como a atriz feminista Norma Bengell e a circulação dos debates da época devem ter influenciado de algum modo as escolhas narrativas da diretora (VEIGA, 2013). A escolha do ator Patricio Bisso para o papel de uma das professoras mostra o humor com que a questão da “identidade sexual” é tratada pela cineasta, uma vez que esse ator ficou conhecido por suas representações femininas ou andróginas no cinema e no teatro dos anos 1980. Além disso, a linha narrativa que a cineasta traça, passando pelas personagens femininas, declara as diferenças geracionais daquelas mulheres:

As mais velhas já estavam submetidas ao freio moral social, mas admitem que também tiveram suas aventuras e que o excesso de moral muitas vezes atrapalhava; as diretoras mais jovens vivem um triângulo com o interventor e admitem o desejo pelo mesmo sexo, apesar de tudo acontecer às escondidas; as jovens querem a transformação dos padrões e valores, a libertação da igreja e da hipocrisia social (VEIGA, 2014, p. 282).

Por fim, a reviravolta que acontece no sonho de Guido pode ser vista como mais uma resposta ao poder masculino dominador. Por exemplo, após se divertir com o pavor das alunas ao serem trancadas em uma estufa cheia de cobras, é ele quem fica preso lá dentro, como se houvesse algum tipo de revanche. Além disso, ele morre no final da trama, assim como Renata, que reforçava a figura feminina atada aos desejos masculinos. *Das tripas coração* finaliza com a libertação das alunas: o sonho acaba, a opressão também. O piano se espatifa no pátio do colégio, desequilibrando pela última vez o raciocínio do espectador, que havia, até então, compreendido que “tudo não passava de um sonho.”

⁵¹ Gilberto Gil, Caetano Veloso e Pepeu Gomes foram alguns dos que trataram essa questão em suas canções. Podemos pensar no significado da palavra “desbundar”: “voltar a bunda” (ou as costas) para a situação política, o que não condiz com a atuação desses artistas, que adotaram um posicionamento de resistência não aceito pela esquerda mais ortodoxa. Esse movimento teve início durante a Ditadura Brasileira.

5 CONCLUSÃO

Objetivando concluir e responder às questões apresentadas nesta pesquisa, retomam-se aqui os desdobramentos elencados na Introdução. A presente dissertação, que teve como direcionamentos iniciais identificar e expor os conteúdos do filme, analisar algumas questões que dizem respeito à de composição das cenas e examinar as práticas e comportamentos que remetem às representações de um ambiente escolar ficcional, debruçou-se em hipóteses da História Cultural, com o intuito de identificar signos de representação que remetem às relações sociais e às hierarquias de poder relatadas pelo longa-metragem. Também apresentou um panorama do cinema brasileiro com o intuito de localizar *Das tripas coração* na história do cinema nacional e, especificamente, sua relevância para os estudos da História da Educação.

Na Introdução, apresentei minhas motivações para me debruçar sobre esse filme, assim como meu objetivo em buscar uma aproximação entre a produção acadêmica da História da Educação e os estudos sobre o Cinema como fonte de compreensão histórica. Localizei o filme no cenário sócio-político de sua produção, afinal em 1982, quando *Das tripas coração* foi lançado, o Brasil experimentava o fim da ditadura civil-militar, em um caminho de retomada da Democracia. Também foi avaliada a temporalidade própria do filme, uma vez que cinco minutos de sonho do interventor se dilatam em pouco mais de 1h30 de filme.

Na primeira seção, “Das tripas produção: conteúdos fílmicos e repercussão de imprensa”, apresentei um resumo da narrativa, que foi produzida no início da década de 1980, o que justificaria, em parte, a escolha de sua temporalidade atrelada ao ano de sua criação. No entanto, há de se considerar a temporalidade própria da experiência ficcional, imbricada de vários elementos relacionados às experiências de uma ditadura brasileira desenvolvida nas décadas de 1960 e 1970, ainda com efeitos colaterais latentes. Mas também há uma temporalidade própria, desenvolvida no sonho do interventor, período de poucos minutos em que se passa toda a narrativa do filme. A partir disso, minha intenção foi de que o leitor pudesse ser situado a respeito do filme e do cenário no qual ele estava inserido.

Ainda, abordei a narrativa e o roteiro fílmico, expondo o local onde a trama se passa e qual motivação dá início ao filme (a chegada do interventor e seu posterior

cochilo). Apresentei também a personalidade das personagens, a partir de exemplos de algumas cenas e de demais informações do filme no que diz respeito à ficha técnica e à descrição de personagens, com objetivo de detalhar ainda mais a relação de cada um com a trama. Para além da análise visual, apresentei também entrevistas que a própria diretora e roteirista, Ana Carolina, concedeu, discorrendo sobre sua obra. Há ainda uma investigação da repercussão da obra na mídia, tanto em jornais como em revistas. Com isso, foi possível compreender mais a fundo qual narrativa fílmica é essa, quais contradições e metáforas o filme apresenta e como a época em que a obra estava inserida contribuiu para sua repercussão. Por ser um filme realizado durante o período ditatorial, e que faz diversas críticas à Igreja, à Escola e ao Estado, ele foi desaprovado por diversos meios de comunicação, e até censurado por sete meses, contados desde sua finalização.

Na segunda seção, intitulada "Das tripas representação: signos ficcionais da cultura (i)material escolar", apresentei o campo de pesquisa da cultura material, a noção de cultura material escolar e sua aproximação com a História Cultural. Os signos materiais e imateriais foram discutidos a partir da ficcionalidade do filme. Por materialidade, foi considerado e analisado o espaço físico da escola, como as salas de aula, o pátio escolar, a capela onde acontecem as missas, a cozinha, os banheiros, os dormitórios de alunas e funcionárias, os mobiliários de cada um dos cômodos, os uniformes e os padrões de vestimenta dos personagens. Por imaterialidade, foram apresentadas e analisadas as músicas e as marchinhas de carnaval que são cantadas pelas alunas e funcionárias e/ou usadas como trilha sonora, assim como os diálogos, os palavrões e as figuras de linguagem usadas pelas personagens.

Nessa segunda sessão, ainda, foram analisados também os uniformes usados pelas alunas e demais personagens do filme, compreendendo que eles têm por objetivo vestir de maneira única todos que fazem parte de uma mesma classe, podendo ser usados como elemento identificador frente às demais vestimentas do dia a dia. Cada um dos grupos dessa escola ficcional foi analisado, com o intuito de compreender como essa vestimenta se relaciona com aquelas personagens e como elas subvertem esse lugar.

Por fim, no que diz respeito à cultura imaterial do colégio, foi analisada a produção sonora do filme. Seja por meio da trilha sonora, de assobios, músicas ou hinos, que alunas e funcionárias cantarolam, a música também foi uma estratégia para construir a narrativa, para além da visualidade. Em quase toda a trama, alunas e funcionárias cantarolam marchinhas de carnaval e hinos oficiais em momentos

inesperados, subvertendo comportamentos que tradicionalmente veríamos em colégios católicos. Além disso, palavrões são proferidos, e trechos de poesia são inseridos em momentos diversos. Ana Carolina busca, com suas personagens, romper com o que seria uma “educação feminina ideal”.

A dissertação teve como um dos objetivos compreender os significados das escolhas feitas pela diretora, como cada um desses signos colabora para a construção desse espaço escolar contraditório e, com a análise do espaço físico ficcional do colégio interno de *Das tripas coração*, foi possível interpretar os signos que foram exibidos, já que a arquitetura e a configuração do espaço podem colaborar para a elaboração de representações sociais. Além disso, foi possível compreender quais apropriações, significações e subversões, quando aplicadas também a um espaço ficcional, foram reconhecidas no filme, que ressignificou o espaço escolar, trazendo o deboche e os contrastes para um ambiente que, comumente, é representado a partir da ótica da disciplina e da repressão.

Na terceira e última seção, intitulada “Das tripas abstração: sensibilidades sociais e metáforas cênicas”, aproximei-me ainda mais das camadas que o filme possui, olhando agora para outra série de metáforas que fazem referência ao poder ditatorial, ao mesmo tempo em que propõem representações de identidades de gênero e de sexualidades na sociedade brasileira. O piano, que pode ser considerado um personagem, é usado como uma metáfora para essa feminilidade almejada (ou exigida), bem como para a educação conservadora, uma vez que comumente é associado à delicadeza e à boa educação feminina. Também fiz uma análise da metáfora dos tempos escolares, compreendendo que, ali, o real da estrutura do colégio e o surreal da narrativa fílmica se misturam constantemente. Em *Das tripas coração*, a narrativa não se baseia apenas no cotidiano de uma escola religiosa, mas faz uso do ambiente físico e de seus signos para discutir sexualidade, mostrar contradições e escancarar incoerências de Escola e Igreja, em um contexto social no qual a censura ainda pairava. Foram trazidas à tona também a forte presença religiosa que paira durante todo o filme, e as representações de gênero criadas pela diretora. Essa presença religiosa aparece não apenas fisicamente, com os crucifixos, por exemplo, mas também em ações e falas que trazem os conceitos de

castidade

e

religiosidade. No que diz respeito às representações de gênero, o filme faz uma forte problematização daquilo que é naturalizado como qualidades e comportamentos femininos ou masculinos. Os papéis de gênero são trocados, nós conhecemos as diferenças geracionais daquelas mulheres apresentadas e, no final do filme, Guido morre, o que pode ser considerado como uma resposta ao poder masculino dominador.

Com isso, foi possível compreender que, pelas falas, planos e imagens escolhidas para cada cena, Ana Carolina apresenta um colégio envolto pela santidade, que busca, na religiosidade, a raiz da repressão à sexualidade.

Com esta dissertação, finalmente, tive a pretensão de apresentar outras possibilidades de pesquisa na área de História e Historiografia da Educação, compreendendo que é possível a análise da Cultura Escolar também no espaço ficcional. A partir da análise do filme, verifiquei como se dá a transferência da cultura escolar “real” para essa narrativa ficcional, entendendo que há uma ruptura entre o referente e a referência, e o desenvolvimento do universo próprio que há na ficção.

Para além disso, pude perceber que o estudo do campo Cultura Escolar pode ser muito mais amplo do que eu imaginava inicialmente, sendo possível sair do que é considerado óbvio quando se trata desse campo de estudo. Conclui que é possível localizar e averiguar verossimilhanças com o ambiente escolar não apenas no que diz respeito à ordem aluno-professor e constituição material da escola, mas também em intertextos sutis e metáforas que retratem o tempo escolar. O campo Cultura Escolar se mostrou uma área muito rica e ampla de pesquisa, oferecendo a possibilidade de realizar uma pesquisa com resultados que fujam do óbvio do que se espera de um espaço escolar, tal como o filme de Ana Carolina.

A partir disso, foi possível seguir pesquisando e investigando o lugar e a representação da cultura escolar material e da cultura escolar imaterial, no campo ficcional, voltando minha atenção para outros filmes e questionando como isso se dá em produções fílmicas internacionais, por exemplo. Ainda que essa não seja uma área abundante em pesquisas, acredito ser um campo de potencialidades, e foi nesse sentido que fiz meu investimento no desenvolvimento da presente dissertação, considerando o curto espaço de tempo para a realização Mestrado, além de todas as adversidades confrontadas durante um período pandêmico atípico. Fazendo, quase literalmente, das tripas coração.

REFERÊNCIAS

A CINEASTA Ana Carolina está escolhendo elenco para o seu próximo filme... **Luta Democrática**, Rio de Janeiro, 17 abr. 1980. Orelhão, p. 04.

ABREU JUNIOR, L. de M. Apontamentos para uma metodologia em cultura material escolar. **Pro-Posições**, Campinas, SP, v. 16, n. 1, p. 145-164, 2016.

AGUIAR, Marcos A. Imprensa, cinema e memória. Os filmes Lamarca e O que é Isso Companheiro? na *Folha de São Paulo*, n' *O Estado de São Paulo* e no *Jornal do Brasil*. **Projeto História**, São Paulo, n. 35., p. 179-199, dez. 2007.

ALTMANN, H. **Rompendo Fronteiras de Gênero: Marias (e) homens na Educação Física**. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 1998.

ALVES, Bernardo M. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. **Novos Olhares**, v. 1, n. 2, p. 90-95, 2012.

ALVES, Claudia. Educação, memória e identidade: dimensões imateriais da Cultura Material Escolar. **Revista História da Educação**, Pelotas-RS, v.14, n. 30, p. 101-125, jan./abr. 2010.

ALVES, Paula. A presença feminina no cinema brasileiro nos anos 2000. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidade e Deslocamento, 2010, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <http://www.fg2010.www2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277781616_arquivo_apresencafemininanocinemabrasileironosanos2000_modelofazendogenero.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2019.

AMARAL, Erika. A simbologia religiosa no cinema de Ana Carolina: diálogos com Luis Buñuel e Glauber Rocha. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 20, p. 90-119, 2019.

AMATO, Rita de C. F. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. In: XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música: A pesquisa em música e sua interação na sociedade, 2007, São Paulo: UNESP. **Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. São Paulo: UNESP, 2007.

AMATO, Rita de C. F. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas-RS, n. 1, p.166-194, 2008.

AMÉRICO, Dom. **Teco Teleco Teco**. São Paulo: BMG Brasil LTDA, 1996. Single (3.57 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AEDdAq5ON-A>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

ANGREWSKI, Elisandra. **Cinema Nacional e Ensino de Sociologia**: como trechos de filmes e filmes na íntegra podem contribuir com a formação crítica do sujeito. 2016. 174 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

ARAUJO, José C. S.; GATTI JÚNIOR., Décio (Org.). **Novos temas em historia da Educação Brasileira**: instituições escolares e educação na imprensa. Campinas: Autores Associados; Uberlândia: EDUFU, 2002. p. 25-38.

ARAUJO, Marcella G. de. **Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção: Mar de rosas, Um céu de estrelas e Trabalhar cansa**. 91 p.. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP. 2015.

BACK, Sylvio. Cinema brasileiro, a grande incógnita. **Revista Panorama**, Curitiba, n. 114. nov. 1961. p. 74.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002. p. 08.

BARROS, Carla F. A. Embrafilme: entre cinema e ditadura. In: SIRINO, Salete P. M.; PINHEIRO, Fabio L. F. (orgs.). **Cinema Brasileiro na escola**: pra começo de conversa. Curitiba: UNESPAR, 2014. p. 82-91.

BARROS, Suzane C. da V.; MOURÃO, Luciana. Panorama da participação feminina na Educação Superior, no mercado de trabalho e na sociedade. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 30, e. 174090, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822018000100214&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 abr. 2021

BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: _____. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1989. p. 131-178.

BELTRAME, Mauria B.; MOURA, Graziella R. S. Edificações escolares: infraestrutura necessária ao processo de ensino e aprendizagem escolar. **Travessias**, Cascavel-PR, v. 3, n. 2, ago. 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3378>>. Acesso em: 17 jan. 2021.

BENCOSTTA, Marcus L. A. Arquitetura e espaço escolar: reflexões acerca do processo de implantação dos primeiros grupos escolares de Curitiba (1903-1928). **Educar**, Curitiba, n. 18, p. 103-141, 2001.

BENDA, Julien. **A Traição dos Intelectuais**. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 92-93.

BITTENCOURT, Sandra. Ana Carolina: “Das tripas coração” e o ato de ser mulher. **Revista de Domingo**, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 31 out. 1982.

BLOCH, Marc. Introdução. In:_____. **Apologia da História – ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORGES, Letícia O. A produção de identidades através dos uniformes escolares - significação e conceituação. **Revista do LHIESTE**, v. 2, n. 3, p. 322-336, 2015.

BOURRIER, Any. “Das tripas coração” causa impacto e discussão com audácia do roteiro. **O Globo**, 26 maio 1982. Cultura, p. 31.

BRAGA, Elda F. A ironia como um elemento subversivo à ordem e ao poder. In: V CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2008, Belo Horizonte-MG. **Anais eletrônicos do V Congresso Brasileiro de Hispanistas**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BRANDÃO, Carlos R. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. **Cadernos de Pesquisa**, v. 39, n. 138, p. 715-746, 2009.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1990.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Lei nº 5.379, de 15 de dezembro de 1967**. Provê sobre a alfabetização funcional e a educação continuada de adolescentes e adultos. Brasília, 15 dez. 1967. Disponível em: < <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5379-15-dezembro-1967-359071-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 12/02/2020.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976. Cria, no Ministério da Educação e Cultura, o Conselho Nacional de Cinema - CONCINE - e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, seção 1, p. 3631, 17 mar. 1976.

BRASIL. Congresso Nacional. Lei n. 5540, de 28 de novembro de 1968. Fixa normas de organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, seção 1, p. 10369, 29 nov. 1968. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5540-28-novembro-1968-359201-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

BRASIL. Congresso Nacional. **Lei n. 5692/71, de 11 de agosto de 1971**. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Brasília, 11 ago. 1971. Disponível em: <<https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/128525/lei-de-diretrizes-e-base-de-1971-lei-5692-71>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BRASIL. Ministério do Turismo. Agência Nacional de Cinema. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2016). **OCA**, 2016. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BRASIL. Ministério do Turismo. Agência Nacional de Cinema. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Informe de mercado: Distribuição em salas 2017. **OCA**, 2017. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/informe-anual-distribui%C3%A7%C3%A3o-em-salas-2017>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

BRASIL. Presidência da República. Ministério da Marinha de Guerra do Exército e da Aeronáutica Militar. **Decreto-lei n. 862/69, de 12 de setembro de 1969**. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. Brasília, 12 set. 1969. Disponível em: <<https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/126029/decreto-lei-862-69>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia de Assuntos Jurídicos. **Emenda Constitucional n. 1, de 17 de outubro de 1969**. Edita o novo texto da Constituição Federal de 24 de janeiro de 1967. Brasília, 17 out. 1969.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia de Assuntos Jurídicos. **Decreto nº 5296, de 2 de dezembro de 2004**. Regulamenta as Leis nos 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Brasília, 02 dez. 2005. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5296.htm>. Acesso em: 5 dez. 2020.

BRITES, O. **Infância, trabalho e educação**: a Revista Sesinho (1947-1960). Bragança Paulista: Edusf, 2004.

BUFFA, Ester. História e filosofia das instituições escolares. In: ARAUJO, José C. S.; GATTI JÚNIOR., Décio (Org.). **Novos temas em história da Educação Brasileira**: instituições escolares e educação na imprensa. Campinas: Autores Associados; Uberlândia: EDUFU, 2002. p. 25-38.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989)**. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

BURKE, Peter. Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro. In: _____. **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 07-37.

CALDAS, Silvio. **Linda lourinha**. 1933. Nova York: RCA Victor. 78 rpm (2.52 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G1-gYYrlvik>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

CAMACHO, Vania Claudia. A relação do Ensino do Piano com o gênero Feminino. II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais. Culturas, leituras e representações, 2009, p.1-11.

CÂNDIDO, Flávio. A trilogia de Ana Carolina em Niterói. **O Fluminense**, Niterói-RJ. 29 set. 1989. Nas telas.

CAPRINI, Aldieriz B. A.; SERAFIM, Nadia J. R. Cultura imaterial e formação docente: por uma educação emancipante. **Revista Rumos da História**, Vitória-ES, v. 8, p. 105-116, ago./out. 2018.

CARRASCO, Ney. Trilhas: o som e a música no cinema. **ComCiência**, Campinas, n. 116, 2010. Disponível em: <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 jan. 2021.

CARVALHO, Marcia. A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. **Caligrama**, São Paulo, v. 3, n. 1, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/65388>>. Acesso em: 5 jul. 2021.

CARVALHO, Mauro G. A construção das identidades no espaço escolar. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul-RS, v. 20, n. 1, p. 209-227, jul. 2012. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2161/2521>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CASTANHEIRA, José C. S. O som implicado: ruídos como experiência material do filme. **Revista Contracampo**, Niterói-RJ, v. 33, n. 2, p. 21-43, ago./nov. 2015.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural** – entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHION, Michel. **A Audiovisão**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CORAZZA, Sandra M. O paradoxo do uniforme. **Pátio – Revista Pedagógica**, Porto Alegre, ano VII, n. 28, p. 54-56, nov. 2003/jan. 2004.

COSTA, Susana G. O que é o património cultural? **Açoriano Oriental**, Ilha de São Miguel-PT, domingo, 4 mar. 2012. O património perto de si?

COUTO, José G. Ana Carolina expõe as contradições da sexualidade. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, 30 set. 1987. Crítica.

CRAVEIRO, Paulo F. Vulgaridade Sexual. **Diário de Pernambuco**, Recife, 15 dez. 1982. Cidade, p. A-6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&Pesq=das%20tripas%20cora%c3%a7%c3%a3o&pagfis=54208>. Acesso em: 08 jul. 2021.

CSC vai julgar filmes “perigosos” para a PF. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1982. p. 06.

CUNHA, Luiz A. **O ensino profissional na irradiação do industrialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

DAS TRIPAS CORAÇÃO. Direção: Ana Carolina Teixeira Soares. Brasil: Embrafilme, 1982. (100 min.).

DAS Tripas Coração recebe prêmio como melhor filme hoje. **O Poti**, Natal-RN, 04 jul. 1982. p. 20.

DAS Tripas Coração: mais um censurado em Gramado. **Pioneiro**, Caxias do Sul-RS, 16 mar. 1983. Artes, p. 15.

DAS Tripas Coração. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67312/das-tripas-coracao>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

DUARTE, Rosália. **Cinema & educação: refletindo sobre cinema e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 126.

DUSSEL, Inés. Inclusión y exclusión em la escuela moderna argentina: uma perspectiva postestructuralista. **Cadernos de Pesquisa**, v. 34, n. 122, p. 305-335, maio/ago. 2004

DUSSEL, Inés. Visuality, Materiality, and History. In: Fitzgerald T. (ed.). **Handbook of Historical Studies in Education**. Singapore: Springer, 2020. (Springer International Handbooks of Education). Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-981-10-2362-0_8>. Acesso em: 06 jul. 2021.

EGITO, Philipe H. T. do. A instrução feminina na capital da Província da Parayba do Norte: o Colégio de Nossa Senhora das Neves (1858-1895). In: PINHEIRO, Antônio C. F.; FERRONATO, Cristiano (org.). **Temas sobre a instrução no Brasil Imperial (1822-1889)**. João Pessoa: Editora Universitária, 2008. p. 125-144.

ELALI, Gleici A. O ambiente da escola – o ambiente na escola: uma discussão sobre a relação escola-natureza em educação infantil. **Estudos de Psicologia**, v. 8, n. 2, p. 309-319, 2003. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/epsic/a/DFpfPmBzKqVDWNRbth7vtWN/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 28 mar. 2020

ESCOBAR, Floriano J. P. **A Fundação Mobral e alguns registros sobre sua presença em Sorocaba-SP**. 89 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pós-Graduação em Educação, Universidade de Sorocaba, São Paulo, 2007.

ESPINDOLA, Susana S. Ana Carolina: em cinema, ainda não se aposta na mulher. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 03 abr. 1983.

ESTEVES, Flávia P. **“Sob” Sentidos do Político**: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de Rosas, Das Tripas Coração e Sonho de Valsa, 1977-1986). 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009.

FACE mostra “Das Tripas Coração”. Estado de Minas, Belo Horizonte, 11 out. 1989.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

FARIA FILHO, Luciano M. de. O espaço escolar como objeto da história da educação: algumas reflexões. **Revista da Faculdade de Educação**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 141-159, jan. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-25551998000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 1 jan. 2021.

FARIA FILHO, Luciano M. de; VIDAL, D. G. Os tempos e os espaços escolares no processo de institucionalização da escola primária no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 14, p. 19-34, 2000. (Número Especial: 500 anos de educação escolar).

FELGUEIRAS, Margarida M. L. Para um museu vivo da escola primária. In: MAGALHÃES, Justino (org.). **Fazer e ensinar História da Educação em Portugal**. Braga: Instituto de Educação e Psicologia – Centro de Estudos em Educação e Psicologia, Universidade do Minho, 1998. p. 147-154.

FERREIRA JR., Amarílio; BITTAR, Marisa. Educação e ideologia tecnocrática na Ditadura Militar. **Cadernos CEDES**, v. 28, n. 76, p. 333-355, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-32622008000300004>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Tempo & Argumento**, v. 9, n. 20, p. 05-74, 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/2175180309202017005>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FILMES e debates com Ana Carolina. **Tribuna BIS**, Rio de Janeiro, 21 ago. 1997. Roteiro Carioca.

FORQUIN, Jean-Claude. **Escola e cultura**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

FORTUNA, Albertinho. **Canção de Aniversário**. Rio de Janeiro: Continental, 1956. 78 rpm.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 42. ed. Petropolis: Editora Vozes, 2014.

FRAGO, Antonio V. **Innovación pedagógica y nacionalidad científica: la escuela Graduada Pública en España (1898-1936)**. Madrid: Ediciones Akal, 1990.

FRAGO, Antonio V. **Alfabetização na sociedade e na história: vozes palavras e textos**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

FRAGO, Antonio V. História de la educación y história cultural. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n. 0, p. 63-82, 1995.

FRAGO, Antonio V.; ESCOLANO, A. **Currículo, espaço e subjetividade**: a arquitetura como programa. Tradução de Alfredo Veiga Neto. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

FRAGO, Antonio V. Do espaço escolar e da escola como lugar: propostas e questões. In: FRAGO, Antonio V.; ESCOLANO, A. **Currículo, espaço e subjetividade**: a arquitetura como programa. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

FURLAN, Elisângela. Educação da década de 1970: formação sem informação. In: Jornada do HISTEDBR. 11. 2013, Cascavel-PR. **Anais**. Campinas: EdUnicamp, 2013. p. 01-12.

GALINHA, S. Cidadania e Identidade: para uma participação cívica, vinculativa e inclusiva. In: SOARES, F.; CASTRO, S.; VIEIRA, V. **Animação Sociocultural, Cidadania e Política Europeia**. Lisboa: Associação Portuguesa para o Desenvolvimento da Animação Sócio Cultural, 2013.

GANDRA, José R.; PAIVA, Fernanda. Ana Carolina: não era apaixonada pelo cinema, mas virou cineasta. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 out. 1982. Suplemento Mulher, p. 3-5.

GARCEZ, Bruno. TV 50 Anos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 ago. 2000. TV Folha.

GATTI, André Piero (org.). **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: SMC-CCSP, 2008.

GATTI JUNIOR, Décio. A história das instituições educacionais: inovações paradigmáticas e temáticas. In: ARAÚJO, José Carlos Souza; GATTI JUNIOR, Décio (org.). **Novos temas em História da Educação brasileira**: instituições escolares e educação na imprensa. Campinas: Autores Associados; Uberlândia-MG: EDUFU, 2002.

GAULUPEAU, Y.; ROZINOER, C.; LAMIRAUD, T. Une histoire de l'école. L'espace de la classe. **Textes et Documents pour la classe**, n. 808, p. 15-31, jan. 2001.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GERMANO, Jose W. **Estado militar e educação no Brasil: 1964-1985**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1994.

GERMANO, José W. O discurso político sobre a educação no Brasil autoritário. **Cadernos do CEDES**, v. 28, n. 76, p.313-332, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ccedes/a/vSbZ9BjjFkgpKFtk648jTRB/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 6 jul. 2021.

GONÇALVES, Eduardo. O contrato ficcional Liames entre obra, leitor, realidade e ficção. **Nau Literária**, PPG-LET UFRGS, v. 14, n. 1, p. 206-215, 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/68907>>. Acesso em. 6 jul. 2021.

HADDAD, Sérgio. Analfabetismo no Brasil: o que há de novo? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 set. 1995. Opinião. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/08/opiniaio/10.html>>. Acesso em: 08 jul. 2021.

HESS, Remi. O momento do diário de pesquisa na educação. **Ambiente & Educação**, v. 14, p. 61-87, 2009.

HOLLEBEN, Índia M. A. D. de S. **Cinema e educação: Diálogo possível**. 105 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa-PR, 2007. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/462-2.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

HURLEY, S. J. Neil P. Christ-Transfigurations in Film: Notes on a Meta-Genre. **The Journal of Popular Culture**, v. XIII, n. 3, p. 427-433, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JANEIRO, Pedro. Ressalvando as aparências: apontamentos sobre a memória, a imaginação e o valor. In MEDEIROS, António.; RAMOS, Manuel J. (coords.). **Memória e Artifício: Matéria do Património II**. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, 2009. p. 269-274. (Memórias, 11).

JULIA, Dominique. A Cultura Escolar como Objeto Histórico. **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 1, n. 1[1], p. 09-43, jan./jun. 2001.

KAMITA, Rosana. O cinema e as relações de gênero pelas lentes de Ana Carolina. In: TORNQUIST, Carmen S.et al. **Leituras de resistência: corpo, violência e poder**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009. p. 173-199. v. 1.

LIPMAN, Mathew. **Natasha**: diálogos vygotskianos. Porto Alegre: Artes Médicas, 2002.

LOURO, Guacira L. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, M. Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/UNESP, 1997. p. 443-481.

LOURO, Guacira L. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane M. T.; FARIA FILHO, Luciano M. de; VEIGA, Cynthia G. (orgs.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (Coleção Historial, 6).

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MAGALHÃES, Justino. Contributos para a história das instituições educativas – entre a memória e o arquivo. In: FERNANDES, Rogério; MAGALHÃES, Justino (org.). **Para a história do ensino liceal em Portugal**. Braga: Universidade do Minho, 1999. p. 63-78.

MANZANO, Luiz A. F. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Friz Lang**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARCON, Monica D. **Aspectos históricos do uso dos uniformes escolares: reflexões no campo da educação e da moda (1940-2000 Caxias do Sul)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Filosofia e Educação, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul-RS, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/512/Dissertacao%20Monica%20DAndrea%20Marcon.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 06 jul. 2021.

MARQUES, L. Património Imaterial. Há um evidente divórcio entre a política oficial e a realidade cultural tradicional. **Café Portugal: prazeres de viagem e passeio**, 2012.

MARQUES, V. R. B. **A medicalização da Raça**: médicos, educadores e discurso eugênico. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

MATTOS, Carlos A. de. O delírio como tema e estilo. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 14 abr. 1980. p. 10. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/154083_04/1114>. Acesso em: 10 jun. 2021.

MAZZOCHT, Luis. Das Tripas Coração. **Pioneiro**, Caxias do Sul-RS, 14 maio 1983. Cinema, p. 4. Disponível em:

<<http://liquid.camaracaxias.rs.gov.br/LiquidWeb/App/View.aspx?c=38032&p=21&Miniatura=true&Texto=false>>. Acesso em: 08 jul. 2021.

MEDRADO, Benedito; SPINK, Mary J. P.; MÉLLO, Ricardo P. Diários como atuantes em nossas pesquisas: narrativas ficcionais implicadas. In: SPINK, Mary J. P., et al. (orgs.). **A produção de informação na pesquisa social**: compartilhando ferramentas. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2014. p. 274-294.

MELO NETO, J. C. A Carlos Drummond de Andrade. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

MENDES, David F. Carolina. **TABU**, Rio de Janeiro, set. 1987.

MIKOS, Camila M. F. **Produzir o sexo verdadeiro, regular o sexo educado**: aproximações entre o cinema pornô e a educação sexual. 2017. 159 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

MILLER, Daniel. **Material Culture and Mass Consumption**. Oxford: Blackwell, 1987.

MOCARZEL, Evaldo. **Ana Carolina Teixeira Soares**: Cineasta brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. (Coleção Aplauso Cinema Brasil).

MOGARRO, Maria J. **Educação e Patrimônio cultural**: escolas, objetos e práticas. Lisboa: Edições Colibri, 2015.

MORIN, Edgard. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Editora Contexto, 2003. NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 4. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

OLIVEIRA, Lisbeth. Cinema e História. **Comunicação & Informação**, v. 5, n. 1/2 p. 131-137, jan./dez. 2002. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24177>>. Acesso em: 06 jul. 2021.

OLIVEIRA, M. R. P. de. **Formar cidadãos úteis**: os patronatos agrícolas e a infância pobre na Primeira República. Bragança Paulista: Edusf, 2003.

OLIVEIRA, Priscila V.; PANNACCI, Renato C. Fomento ao cinema brasileiro: o papel do estado. **Anagrama**, v. 11, n. 2, dez. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/141636>>. Acesso em: 06 jul. 2021.

ORICCHIO, Luiz Z. Ana Carolina é a única realizadora brasileira lembrada pelos Cahiers du cinema. **Estadão**, São Paulo, 12 ago. 2019. Cultura, Blog Luiz Zanin. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/ana-carolina-e-a-unica-realizadora-brasileira-lemrada-pelos-cahiers-du-cinema>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

PAIVA, V.; JARARACA. **Mamãe eu quero**. Berlim: Odeon Records, 1937. Single (2.42 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yw6sC7s4s0c>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

PAMPLONA, Confúcio. **A política e o Plano Setorial de Educação e Cultura**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura – Secretaria Geral, 1973. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001755.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

PARANÁ. **Relatório apresentado ao Exmo. Snr. Dr. Marins Alves de Camargo, Secretario do Interior, Justiça e Instrução Publica, pelo Dr. Claudino Rogoberto Ferreira dos Santos, Director Geral da Instrução Publica**. Curitiba: Typ. do Diario Official, 1913.

PAULA, Hilda M. F. de. Padrão de vestimenta e uniforme: limites entre o poder empregatício e os direitos de personalidade do trabalhador. **Revista do Tribunal Regional do Trabalho da 10ª Região**, Brasília-DF, v. 22, n. 1, p. 41-56, jun. 2018.

PEDAGOGIA tecnicista. In: **DICIONÁRIO Interativo da Educação brasileira – EducaBrasil**. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <<https://www.educabrasil.com.br/pedagogia-tecnicista/>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria I. S. de; SOIHET, Rachel (org.). **O Corpo Feminino em Debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PODALSKY, Laura. Ana Carolina. Fantasias e prazeres. **Cinemais**, n. 16, p. 82, mar./abr. 1999.

PORTUGAL. Ministério da Cultura. Instituto dos Museus e da Conservação. **Kit de Recolha de Património Imaterial**. LISBOA: Instituto dos Museus e da Conservação, 2011.

PRIORE, M. Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/UNESP, 1997.

QUELUZ, Maria L. P. **Design & Identidade**. Curitiba: Peregrina, 2008.

REGULAMENTO da Directoria Geral de Saúde Pública do Estado do Paraná. Curitiba: [s.n.], 1929.

REINA, Alessandro. **Filosofia e cinema**: o uso do filme no processo de ensino-aprendizagem da filosofia. 2014. 184 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

RIBEIRO, Solange L. Espaço escolar: Um elemento (in)visível no currículo. **Sitientibus**, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana-BA, v. 31, p. 103-118, 2004.

RODRIGUES, T.B.R. As estratégias discursivas de hinos patrióticos brasileiros; 2017; Dissertação (Mestrado em Lingüística e Língua Portuguesa Araraquara) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROTTERDAM, Erasmo; MORE, Thomas. **Elogio da Loucura. A Utopia**. Tradução de Paulo M. Oliveira e Luís de Andrade. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Coleção Os Pensadores, 10).

SAMAIN, E. (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANTOS, Auristela R.; BATISTA, Ana D. L.. Movimento Brasileiro de Alfabetização – MOBREAL: democratizando memórias e desvelando propostas legais e pedagógicas. In: Seminário Internacional de Direitos Humanos, 9, 2017, João Pessoa. **IX**

Seminário Internacional de Direitos Humanos da UFPB; IX Seminário

Internacional de Direitos Humanos, 2016. Disponível em:

<<http://www.ufpb.br/evento/index.php/ixsidh/ixsidh/paper/view/4318>>. Acesso em: 06 jul. 2021.

SÃO PAULO. Secretaria dos Negócios da Educação e Saúde Pública. Diretoria do Ensino. **Novos prédios para grupo escolar**. São Paulo, 1936.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e democracia**. 35. ed. Campinas: Autores Associados, 2002.

SAVIANI, Dermeval. **História das idéias pedagógicas no Brasil**. Campinas: Autores associados, 2007. (Coleção Memória).

SEIXAS, Raul. **Ouro de tolo**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1973. Disco de Vinil.

SILVA, Alberto da. **Archaismes et Modernité: les contradiction des modèles féminins et masculins dans le cinéma brésilien de la dictature. Un regard sur les films d’Ana Carolina et Arnaldo Jabor**. 2010. Tese (Doutorado em Estudos Lusófonos) – Université Sorbonne, Paris IV, Paris, 2010.

SILVA, Alexandra L. da; ORLANDO, Evelyn. de A. Memória e patrimônio na história da educação: possibilidades e desafios. **Cadernos De História Da Educação**, v. 18, n. 2, p. 425-444, 2019.

SILVA, Katiene N. da. **Criança calçada, criança sadia! Sobre os uniformes escolares na escola pública paulista entre os anos de 1950 e 1970**. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-29062007-152705/pt-br.php>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

SILVA, Orlando. **A jardineira**. São Paulo: BMG Brasil LTDA, 1938. Single (2.54 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2On-A0lv_ho>. Acesso em: 09 jul. 2021.

SILVA, Suélen T. da; BICCA, Angela D. N. Uniforme escolar: regulando os modos de vestir para a produção de um/a aluno/a “boa pinta”. **Educação**, v. 41, n. 3, p. 453-462, 2018.

SKINNER, Q. **Hobbes e a liberdade republicana**. São Paulo: Unesp, 2009.

SKINNER, Q. Significação e compreensão na história das ideias. In:_____. **Visões da Política**: sobre os métodos históricos. Algés: DIFEL, 2005. p. 81-126.

SOUSA, Rainer G. Hino da Independência do Brasil. **Brasil Escola**. Disponível em: <<https://brasilestola.uol.com.br/historiab/hinodaindependencia.htm>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

SOUZA, Éder C. **Cinema e Educação Histórica**: jovens e sua relação com a história em filmes. 358 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SOUZA, Rosa F. de. **Templos de Civilização**: a implantação da Escola Primária Graduada no Estado de São Paulo (1890-1910). São Paulo: Editora da Unicamp, 1998.

SOUZA, Rosa F. de. História da Cultura Material Escolar: um balanço inicial. In: BENCOSTTA, Marcus L. (org.). **Culturas Escolares, Saberes e Práticas Educativas**: itinerários históricos. São Paulo: Cortez, 2007. p. 163-189.

SPENCER, Fernando. “Das tripas coração”, de Ana Carolina, no dia 26. Diário de Pernambuco, 11 nov. 1982a. Cinema/Artes, Imagem & Som, p. B-6.

SPENCER, Fernando. “Das Tripas Coração”. Diário de Pernambuco, Recife, 10 dez. 1982b. Cinema/Artes, Imagem & Som, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Ana Carolina mostra como fazer “Das Tripas Coração”. Diário de Pernambuco, Recife, 03 dez. 1982c. Cinema/Artes, Imagem & Som, p. B-8.

SPENCER, Fernando. Brasileiros na Bélgica. Diário de Pernambuco, Recife, 23 dez. 1982d. Cinema/Artes, Imagem & Som, p. B-6.

SPENCER, Fernando. Das Tripas Coração, de Ana Carolina, Brasil. Diário de Pernambuco, Recife, 6 jan. 1983. Cinema/Artes, Imagem & Som, p. B-6.

STROUD, Sean. Música popular brasileira experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália. **Revista USP**, n. 87, p. 86-97, 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i87p86-97>>. Acesso em: 06 jul. 2021.

TEIXEIRA, Anísio S. **Condições essenciais para a concessão de inspeção preliminar aos estabelecimentos particulares de ensino secundário**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1931. (Arquivo Anísio Teixeira, série Produção Intelectual).

TEIXEIRA, Anísio S. **Educação para a democracia**: introdução à administração educacional. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

TELEVISÃO mostra a obra de Ana Carolina. **Diário Popular**, São Paulo, 21 ago. 1990.

THORNE, Barrie. **Gender Play**: girls and boys in school. New Brunswick-NJ: Rutgers University Press, 1993.

TRASPADANI, Roberta. A torturante função da educação na década de 1970. **Le Monde Diplomatique Brasil**, São Paulo, 18 jan. 2019. Disponível em: <<https://diplomatie.org.br/a-torturante-funcao-da-educacao-na-decada-de-1970>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

TRILOGIA de Ana Carolina. **Revista Afinal**, São Paulo, 30 maio 1989. Cinema.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 17 out. 2003. Disponível em: <<https://patrimonioculturalimaterial.org/multimedia/ficheiros/Documentos/UNESCO2003.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

VEIGA, Ana M. Gênero e cinema: uma abordagem sobre a obra de duas diretoras sul-americanas. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Universidade Federal de Florianópolis, v. 11, p. 111-128, 2010.

VEIGA, Ana M. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura**: cruzamentos, fugas, especificidades. 2013. 397 f. Tese (Doutorado em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VEIGA, Ana M. "Cinema de mulheres" e ditadura: o contexto brasileiro. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 3, n. 2, p. 71- 80, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4137/2453>>. Acesso em: 06 jul. 2021.

VEIGA-NETO, Alfredo. Pensar a escola como uma instituição que pelo menos garanta a manutenção das conquistas fundamentais da modernidade. In: COSTA, Marisa V. (Org.). **A escola tem futuro?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.103-126.

VELÁSQUEZ, Consuelo. **Besame mucho**. Londres: Parlophone, 1940. (2.47 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MY0fuEfBmD4>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

VIDAL, Diana G. Cultura e prática escolares: uma reflexão sobre documentos e arquivos escolares. In: SOUZA, Rosa F. de; VALDEMARIN, Vera T. (orgs.). **A cultura escolar em debate**: questões conceituais, metodológicas e desafios para a pesquisa. Campinas: Autores Associados, 2005. p. 03-30.

VILSEKI, Agnes C. S. **Pedagogias de gênero e sexualidade no discurso cinematográfico**: uma análise do filme “O céu sobre os ombros” a partir da direção de fotografia. 2019. 160 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

WASILEWSKI, Luís F. Heloisa Buarque de Hollanda fala sobre ativismo feminista em aula inaugural da UFRGS. **GZH**, Porto Alegre, 18 mar. 2018. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2018/03/heloisa-buarque-de-hollanda-fala-sobre-ativismo-feminista-em-aula-inaugural-da-ufrgs-cjex75ail041b01p4a75wdph4.html>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

WERLE, Flávia O. C.; BRITTO, Lenir M. T. de S.; COLAU, Cinthia M.. Espaço escolar e história das instituições escolares. **Revista Diálogo Educacional**, v. 7, n. 22, p. 147-163, jul. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/dialogoeducacional/article/view/4189/4108>>. Acesso em: 08 jan. 2021.

WOLFF, Silva F. S. A arquitetura escolar documentada e interpretada através de imagem. In: SEMINÁRIO PEDAGOGIA DA IMAGEM, IMAGEM DA PEDAGOGIA, 1996, Niterói-RJ. **Anais...** Niterói-RJ: Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Educação, 1996. p. 102-109.

XAVIER, Ismail. O labirinto da inveja. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 5, abr. 1983.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

ANEXO 1 – DAS TRIPAS CORAÇÃO, MAIS UM CENSURADO EM GRAMADO

Das Tripas Coração:

mais um censurado em Gramado

Escreito e dirigido por Ana Carolina Teixeira Soares, 37 anos, "Das Tripas Coração" narra a vida de moças, velhas e meninas submetidas à dura disciplina de um tradicional colégio interno. O filme não pretende contar uma estória mas, sim, construir uma metáfora onde a escola funciona como um pequeno mundo, quase uma miniatura do Brasil.

Tudo começa e termina com um sonho de Guido (Antônio Fagundes), interventor encarregado de decretar o fechamento da instituição. A obra não tem a cortante agressividade de "Mar de Rosas", que marcou a estreia de Ana Carolina no cinema de ficção, mas não faltam duras referências à igreja e à imagem de Jesus Cristo, ao moralismo e à hipocrisia que governam as aspirações de algumas mulheres da classe média.

Apesar das boas intenções, o crítico de cinema da revista Veja, Paulo Moreira Leite, considera o resultado uma decepção. "Das Tripas Coração" é um filme onde sobra literatura e falta matemática.

Rebuscados e longos, os diálogos parecem herméticos. Na verdade sãoocos. Investindo alto na produção e construção de caricaturas masculinas e femininas, conformistas ou rebeldes, Ana Carolina paga o preço do exagero. Por isso, o que era crítica e poderia ter sido uma metáfora se transforma em simples redundância. Embora tenha um clima de permanente histeria, *Das Tripas Coração* parece um álbum de negativos. Talvez contenha boas ideias, mas, como nenhuma delas foi desenvolvida nem explicada, a tela se limita a mostrar uma coleção de sequências que poderiam ser ousadas e chocantes, mas são repetitivas, superficiais e cansativas.

Habituada a cortar ou interditar as obras que examina, a censura inaugurou com o filme "Das Tripas Coração", um ciclo diferente de sua existência. Resolveu explicar o conteúdo do filme para o público.

Ana Carolina teve que aguardar durante sete meses para que acontecesse a liberação de

"Das Tripas Coração", sem um corte sequer, mas na companhia de uma introdução do Conselho Superior de Censura, onde os espectadores são avisados de que "este filme representa uma interpretação delirante da realidade e que como tal não corresponde à verdade", o que não deixa de ser uma tolice, pois a realidade está nas ruas e não no cinema.

TELEVISÃO

TV PAMPA CANAL 4

10h45min - TV Educativa	17h - Speed Buggy
11h35min - Telenovelas	17h30min - Gasparzinho e Seus Amigos
12h - Heróis dos Quadrinhos	18h - Ultraman
Durango Kid	18h30min - A Novica Viajante
13h30min - A Novica Viajante	19h - O Rei das Ladões
14h - Goddita	20h - James West
14h30min - O Corde Mente	21h - Super Sessão das Novas
Crater	21h - Conspiração do Terror
15h - Que Club	

Pioneiro, Caxias do Sul, 16 mar. 1983, Seção Artes, p. 15.
Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/885959/62562>.⁵²

⁵² Escrito e dirigido por Ana Carolina Teixeira Soares, 37 anos, *Das Tripas Coração* narra a vida de moças, velhas e meninas submetidas a uma disciplina de um tradicional colégio interno. O filme não pretende contar uma história, mas, sim, construir uma metáfora onde a escola funciona como um pequeno mundo, quase uma miniatura do Brasil. Tudo começa e termina com um sonho de Guido (Antônio Fagundes), interventor encarregado de decretar o fechamento da instituição. A obra não tem a cortante agressividade de *Mar de Rosas*, que marcou a estreia de Ana Carolina no cinema de ficção, mas não faltam duras referências à igreja e à imagem de Jesus Cristo, ao moralismo e à hipocrisia que governam as aspirações de algumas mulheres da classe média. Apesar das boas intenções, o crítico de cinema da revista Veja, Paulo Moreira Leite, considera o resultado uma decepção. *Das Tripas Coração* é um filme onde sobra literatura e falta matemática. Rebuscados e longos, os diálogos parecem herméticos. Na verdade, são ociosos. Investindo alto na produção e construção de caricaturas masculinas e femininas, conformistas ou rebeldes, Ana Carolina paga o preço do exagero. Por isso, o que era crítica e poderia ter sido uma metáfora se transforma em simples redundância. Embora tenha um clima de permanente histeria, *Das Tripas Coração* parece um álbum de negativos. Talvez contenha boas ideias, mas, como nenhuma delas foi desenvolvida nem explicada, a tela se limita a mostrar uma coleção de sequências que poderiam ser ousadas e chocantes, mas são repetitivas, superficiais e cansativas. Habituada a cortar ou interditar obras que examina, a censura inaugurou *Das Tripas Coração*, um ciclo diferente de sua existência. Resolveu explicar o conteúdo do filme para o público. Ana Carolina teve que aguardar durante sete meses para que acontecesse a liberação de *Das tripas coração* sem um corte sequer, mas na companhia de uma introdução do Conselho Superior de Censura, onde os espectadores são avisados que "este filme apresenta uma interpretação delirante da realidade e que como tal não corresponde à verdade", o que não deixa de ser uma tolice, pois a realidade está nas ruas e não no cinema.

ANEXO 2 – BREVE TRAJETÓRIA DA ROTEIRISTA E DIRETORA ANA CAROLINA

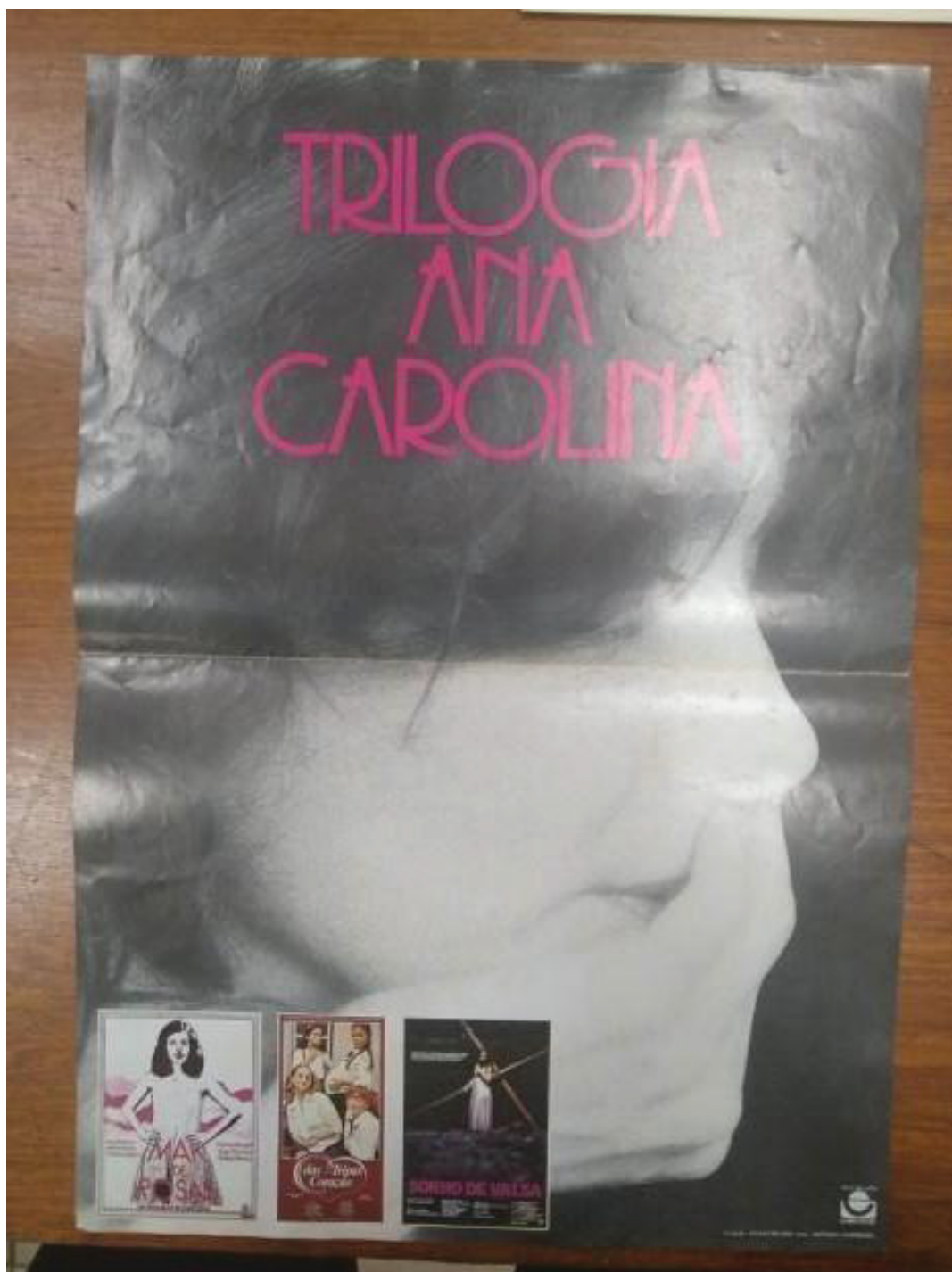
CAROLINA, Ana (Ana Carolina Teixeira Soares)

Diretora, produtora, roteirista e montadora. Nascida em São Paulo, na Capital, a 27 de setembro de 1943. Diplomada pela Escola Superior de Cinema da Faculdade São Luiz, em São Paulo (1967-1969). Trabalhou na imprensa nos jornais "Folha de São Paulo" e "As Artes" e nas revistas "Visão" e "Mirente das Artes". Fez pesquisas de material filmográfico e edição de documentários para o "Programa Globo Shell Especial", da TV Globo. Participou de reportagens especiais filmadas para a TV Cultura de São Paulo, incluindo um tape sobre Juscelino Kubitschek. No cinema, fez a pesquisa e o levantamento de material para a série de documentários curtos que Thomaz Farkas produzia no Nordeste, que mais tarde, colaboraria na montagem de alguns desses filmes. Montou diversos documentários: O Leilão, de Carlos Augusto de Oliveira; A Herança, de Ronald Carvalho, etc. Fez o roteiro e produziu (com Paulo Rufino) o curto Lavra-Dor, Documentário?, de Paulo Rufino, 1968. Entre os curtos que escreveu, produziu, dirigiu e montou, destacam-se: Indústria, 1969; Monteiro Lobato (co-dir. com Geraldo Sarno); Três Desenhos; As Flandas (co-dir. com Paulo Rufino), 1970; Guerra do Paraguai, 1971; Pantanal, 1972; O Sonho Acabou (ep. de Salada Paulista) - inédito, 1973. Escreveu, co-produziu e dirigiu dois longos: Getúlio Vargas, 1974 e Mar de Rosas, 1977. É sócia da empresa produtora, a Área Produções Cinematográficas Ltda., com sede em São Paulo.

Alfê Michel

FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM Rio de Janeiro.

**ANEXO 3 – PÔSTER COM A TRILOGIA DE ANA CAROLINA: MAR DE ROSAS, DAS TRIPAS
CORAÇÃO E SONHO DE VALSA**



FONTE: Acervo Cinemateca do MAM Rio de Janeiro.

ANEXO 4 – FICHA TÉCNICA DO FILME *DAS TRIPAS CORAÇÃO*

PERSONAGEM	ATRIZ/ATOR
Guido	Antônio Fagundes
Renata	Dina Staf
Miriam	Xuxa Lopes
Padre	Ney Latorraca
Professora de química	Cristiane Torloni
Médico	Eduardo Tornaghi
Professor “de esquerda”	Othon Bastos
Amindra	Cristiana Pereira
Muniza	Myrian Muniz
Nair	Nair Bello
Florzinha	Isa Kopelman
Penha	Stela Freitas
Itapemirim	Maria do Carmo Sodré
Aluna	Maria Padilha

Fonte: Dados organizados pela mestranda.

ANEXO 5 – O DELÍRIO COMO TEMA E ESTILO

RIO DE JANEIRO, 14 DE ABRIL DE 1980

ENTREVISTA COM ANA CAROLINA
CARLOS ALBERTO DE MATTOS

O delírio como Tema e Estilo

Aparência elegante, finos dedos irrequitos, olhar inapelavelmente triste, sólida consciência profissional, dosada inquietação, indisfarçável ceticismo. Eis um retrato tosco de Ana Carolina Teixeira Soares, um dos nomes mais promissores (e já respeitados) do cinema brasileiro. Treze anos de dedicação primordial ao cinema, ela prepara agora um novo coquetel de originalidade e talento: *DAS TRIPAS CORAÇÃO*. Não perde por esperar quem viu e sofreu o impacto de *MAR DE ROSAS*, seu último filme e um dos mais importantes que o cinema nacional já produziu.

“O cinema me tirou do caminho normal”, costuma dizer. Mas não foi sua única ocupação na vida. Paulista de uma família de classe média espanhola, Ana estudou quinze anos num colégio alemão. A sua formação rígida, ela atribui, parcialmente, a seriedade com que trabalha. A mulher atuante e impetuosa de hoje pouco tem da mocinha que aos 22 anos formou-se em Reabilitação de Paralisia Cerebral. O consultório fechou quando a doutora pressentiu que sua vocação era enfiar-se Brasil a dentro, de preferência com uma câmara de

comentários curtos *A Feira, Lavrador, Indústria, Três Desenhos, Pantanal, Guerra do Paraguai, A Fiandeira, O Sonho Acabou e Monteiro Lobato*. Em 1975, Ana emergia dos arquivos do Departamento de Informação e Propaganda do DIP do Estado Novo, trazendo nos dentes o longa *Getúlio Vargas*, filme corajoso para a época mas insuficiente para lhe angariar maiores simpatias. Três anos depois, com *Mar de Rosas* chegava o definitivo reconhecimento e findava a fase mais difícil de sua carreira, isto é, os primeiros dez anos. Depois disso já realizou os média-metragens *Nelson Pereira dos Santos Saúda o Povo e Pedra Passagem* e *Anatomia do Espectador*, ambos exibidos até agora apenas na TV. **MENINA LATINO-AMERICANA**. Entre todos esses títulos, *Mar de Rosas* significa um marco em vários sentidos. “Com ele eu perdi o medo do público, o medo da crítica e o medo da ficção. Depois dele, posso até pensar em me casar. O filme cumpriu muito bem o seu papel, não deu grandes lucros, mas se pagou, mesmo com uma produção barata e mau lançamento que teve. A boa receptividade da crítica (com raríssimas exceções) de certa forma me surpreendeu. E tendo corrido o Brasil inteiro, o filme foi em geral bem recebido pelo público, especialmente pelas mulheres jovens, talvez porque aja um certo grau de identificação que praticamente conduz as duas famílias do filme a um inferno cáustico e cômico e das reações neuróticas das mulheres adultas tem alguma coisa a ver com características minhas e com observações que fiz e anotei durante a vida”. Longe de ser um filme feminista, *Mar de Rosas* é um ensaio sobre absurdo cotidiano. Um absurdo que Ana Carolina só percebeu realmente ao ver o filme



Ana Carolina e o cinema, fora do caminho normal, numa trajetória sinuosa. (Foto de Victor Giudice)

são Reporters, que procurou Ana Carolina no Rio de Janeiro e o desejo de trabalhar num filme seu. Mas a atração maior de *Das Tripas* deverá estar por conta da quadrilha autoral de Ana. O filme será ambientado num colégio de meninas simples e austero, durante os cinco minutos que precedem sua possível demolição.

— “Ao contrário de *Mar de Rosas*, não haverá, nesse quanto ao título. A história em si, os personagens e suas idades, o momento da ação, tudo é muito das tripas corações.

mesmo. Por ter do plano a sensação de algo ocorrendo em cinco minutos, o filme terá uma narrativa circular muito interessante, uma vertigem de uma, algo como uma boladela. Mulheres que vivem num por dentro e mundo a que que sempre se dedicam, situação-limite em que as pessoas, dentro de si mesmas, o delírio ignora de uma só vez vai acabar. E, aliás, o delírio que estamos vivendo no Brasil, o Brasil latino, o Brasil possível, o Brasil que vai vencer, sem dúvida, está aliando”.

O NÃO DITO E O MAL DITO

Hoje Ana Carolina revela um grande descontentamento com as promessas econômicas, políticas e culturais brasileiras. Não acredita muito na arte como instrumento de mudanças sociais.

— “A arte é coisa lenta. Exige do artista, mais que talento, perseverança e uma total insubordinação para fazer qualquer outra coisa. Por outro lado, a produção das pessoas é muito grande, a vontade de mudar é pequena. A insubordinação de seu espírito a partir da arte não dá, poucas alternativas, como por exemplo que Roberto Carlos politicamente, ver a TV Globo politicamente. O cinema brasileiro, que já está capenga, acaba-se a ficar aqui se não equacionar os interesses da produção e da exibição com os do público. Isto é o que temo fazer hoje em dia: articular um diálogo com produtores e exibidores, exatamente para tentar fugir à materialidade da Embrafilme. O realizador brasileiro precisa perceber que o público quer, trabalho digno na ausência de uma aferição sistemática das produções das esportadoras. A situação está difícil para os realizadores independentes, mesmo porque a crise econômica faz com que se reflita, no cinema”.

Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 14 abr. 1980, p. 10.

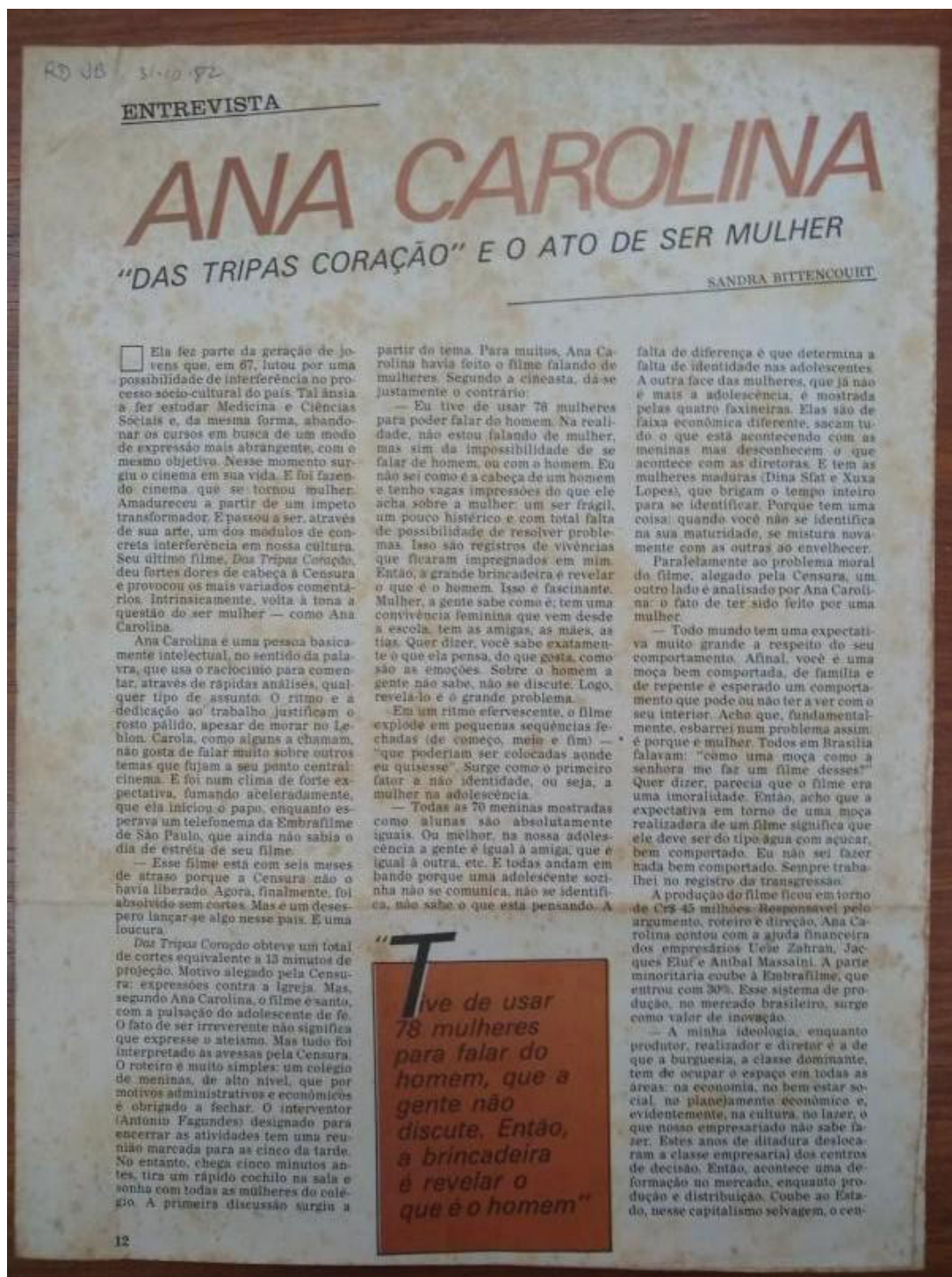
Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/154083_04/1114.⁵³

⁵³ Aparência elegante, finos dedos irrequitos, olhar inapelavelmente triste, sólida consciência profissional, dosada inquietação, indisfarçável ceticismo. Eis um retrato tosco de Ana Carolina Teixeira Soares, um dos nomes mais promissores (e já respeitados) do cinema brasileiro. Treze anos de dedicação primordial ao cinema, ela prepara agora um novo coquetel de originalidade e talento: *Das tripas coração*. Não perde por esperar quem viu e sofreu o impacto de *Mar de Rosas*, seu último filme e um dos mais importantes que o cinema nacional já produziu. “O cinema me curou do caminho normal”, costuma dizer. Mas não foi sua única ocupação da vida. Paulista de uma família classe média espanhola, Ana estudou quinze anos em um colégio alemão. A sua formação rígida, ela atribui, parcialmente, a seriedade com quem trabalha. A mulher atuante e impetuosa de hoje pouco tem da mocinha que aos 22 anos formou-se em Reabilitação de Paralisia Cerebral. O consultório fechou quando a doutora pressentiu que sua vocação era enfiar-se Brasil a dentro, de preferência com uma câmara de cinema nas mãos. Matriculou-se na Faculdade de Ciências Sociais e engrenou. Entre 1967 e 1973 realizou (ou co-dirigiu) os documentários curtos *A Feira, Lavrador, Indústria, Três Desenhos, Pantanal, Guerra do Paraguai, A Fiandeira, O Sonho Acabou e Monteiro Lobato*. Em 1975, Ana emergia dos arquivos do Departamento de Informação e Propaganda (o DIP do Estado Novo), trazendo nos dentes o longa *Getúlio Vargas*, filme corajoso para a época mas insuficiente para lhe angariar maiores simpatias. Três anos depois, com *Mar de Rosas* chegava o definitivo reconhecimento e findava a fase mais difícil de sua carreira, isto é, os primeiros dez anos. Depois disso já realizou os média-metragens *Nelson Pereira dos Santos Saúda o Povo e Pedra Passagem* e *Anatomia do Espectador*, ambos exibidos até agora apenas na TV. **MENINA LATINO-AMERICANA**. Entre todos esses títulos, *Mar de Rosas* significa um marco em vários sentidos. “Com ele eu perdi o medo do público, o medo da crítica e o medo da ficção. Depois dele, posso até pensar em me casar. O filme cumpriu muito bem o seu papel, não deu grandes lucros, mas se pagou, mesmo com uma produção barata e mau lançamento que teve. A boa receptividade da crítica (com raríssimas exceções) de certa forma me surpreendeu. E tendo corrido o Brasil inteiro, o filme foi em geral bem recebido pelo público, especialmente pelas mulheres jovens, talvez porque aja um certo grau de identificação que praticamente conduz as duas famílias do filme a um inferno cáustico e cômico e das reações neuróticas das mulheres adultas tem alguma coisa a ver com características minhas e com observações que fiz e anotei durante a vida”. Longe de ser um filme feminista, *Mar de Rosas* é um ensaio sobre absurdo cotidiano. Um absurdo que Ana Carolina só percebeu realmente ao ver o filme

pronto na tela. “Na confecção do roteiro, que me tomou uns cinco meses, eu achava tudo aquilo absolutamente lógico. Nada de loucuras. Acontece que eu não sou uma pessoa naturalista. Se a realidade não passar pelo filtro da minha dramática, então o filme não tem sentido. De qualquer forma, *Mar de Rosas* me conferiu prestígio cultural, me abriu uma certa confiança em termos de exibição, de mercado. No exterior, o filme também fez boa carreira, tendo sido exibido nos Festivais de San Sebastian, Paris e Berlim, além de uma semana especial em Nova York, onde foi bem recebido com um artigo intitulado “The Firing Mar de Rosas”. Embora sempre com uma ponta de preconceito paternalista, aquele negócio de “afinal uma menina latino-americana...” **EM CINCO MINUTOS.** Depois de *Mar de Rosas*, um interregno de muito trabalho com fotografia, televisão e a confecção de um livro sobre o cinejornalista Primo Carbonari, que ela classifica de um “milagre brasileiro” (edições Funarte). Enquanto isso, tentava obter financiamento para *Das Tripas Coração*. Foram preciso dez meses para levantar pouco mais que o necessário a uma produção média atual. Material, atores e técnicos caríssimos, Ana Carolina ainda topou com um imprevisto: em outubro passado, tudo pronto para as filmagens, a produção desmoronou da noite para o dia. Tudo recomeçou do zero. Agora montou com Jorge Duran e Murilo Salles a Cristal Cinematográfica, e o filme está pronto na cabeça, reescrito duas vezes, amplamente detalhado num roteiro rigoroso. “Eu posso até trair meu roteiro na hora da filmagem, mas inventar ali é muito difícil. Por isso trabalho com um roteiro minucioso. Assim tenho segurança para abrir para o ator, deixa-lo marcar a cena e manipular os diálogos desde que minhas ideias estejam substancialmente alteradas. Começaremos a filmar *Das Tripas Coração* em fins de maio. E faremos isso no máximo em nove semanas, senão o orçamento estoura. Já sei agora o que quero, já me veio a intuição.” O elenco ainda não está confirmado, mas já é quase certa a presença de Maria Schelder *O Último Tango*, *Passageiro Profissão Reporter*, que procurou Ana Carolina no Rio com desejo de trabalhar num filme seu. Mas a atração maior de *Das Tripas Coração* deverá estar por conta da ousadia autoral de Ana. O filme será ambientado num colégio de meninas, simples e austero, durante os cinco minutos que precedem sua demolição. “Ao contrário de *Mar de Rosas*, não haverá ironia quanto ao título. A história em si, os personagens e suas idades, o momento da ação, tudo é muito das tripas coração, mesmo. Por ter de passar a sensação de algo ocorrido em cinco minutos, o filme terá uma narrativa circular muito interessante, uma vertigem de tema, algo como uma bebedeira. Mulheres que veem cair por terra o mundo a que sempre se dedicaram, situação-limite em que as pessoas deliram realmente. O delírio típico de uma coisa que vai acabar. Que é, aliás, o delírio de estarmos vivendo no Brasil. O Brasil calmo, o Brasil possível, o Brasil que vai vencer, sem dúvida, está acabando”. **O NÃO DITO E O MAL DITO.** Hoje Ana Carolina revela um grande desencanto pelas promessas econômicas, políticas e culturais brasileiras. Não acredita muito na arte como impulsionadora de mudanças sociais. “Arte é coisa lenta. Exige do artista mais que talento, perseverança e uma total inabilidade para fazer qualquer outra coisa. Por outro lado, o preconceito das pessoas é muito grande, a vontade de mudar é pequena. A inexistência de eco político a partir da arte nos deixa poucas alternativas, como por exemplo ouvir Roberto Carlos politicamente, ver a TV Globo politicamente. O cinema brasileiro, que já está capenga, arrisca-se a ficar cego se não equacionar os interesses da produção e da exibição com os do público. Isto é o que tento fazer hoje em dia: articular um diálogo com os produtores e exibidores, exatamente para tentar fugir à “maternalidade” da Embrafilme. O realizador brasileiro precisa perceber o que o público quer, trabalho difícil na ausência de uma aferição sistemática das preferências dos espectadores. A situação está difícil para os realizadores independentes, mesmo porque a crise econômica fatalmente se refletirá no cinema”. Além de entrar em sincronia com o público e os exibidores, Ana Carolina pretende descomplicar seus próximos filmes, inclusive orientando sua linguagem cinematográfica para rumos menos teatrais que o de *Mar de Rosas*. No entanto, não está nos seus planos oferecer tudo mastigado para o telespectador. Questão de estilo. “O delírio, as coisas que a gente pensa e não diz, aquelas de que a gente ri e outros não, isto é o que vale no meu cinema. Interesse-me pelo não-dito, pelo mal dito, que tem mais graça, é mais possível e mais interessante. Em *Das Tripas* o espectador continuará tendo que perseguir o filme”. A certa altura de *Mar de Rosas*, um personagem pronuncia a expressão “das tripas coração”. Da mesma forma, em seu próximo filme será pronunciado o título do seguinte, com o qual Ana pretende formar sua trilogia autoral, ou melhor, esgotar assuntos pessoais, para então partir para “contar profissionalmente uma história”. Depois, quem sabe, a volta do primeiro namorado, o documentário. Um namorado que ela abandonou ao constatar que era praticamente impossível ao documentarista brasileiro posicionar-se politicamente e também sobreviver economicamente. Tem vários projetos engatilhados, mas pressente dificuldades de circulação. Nesse meio tempo, continua “amontoando papeis”, escrevendo e rasgando “besteiras” sem saber direito o que são, mas certa de que são cinema. Madura e consciente, ela está mais tranquila quanto à repercussão do seu trabalho. Mas, diante de si mesma, ainda tenta provar, plano a plano, que é possível e razoável fazer cinema.

“Acho que é uma trajetória obsessiva”.

ANEXO 6 – ANA CAROLINA - DAS TRIPAS CORAÇÃO E O ATO DE SER MULHER



FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.⁵⁴

⁵⁴ Ela fez parte da geração de jovens que, em 67, lutou por uma possibilidade de interferência no processo sócio-cultural do país. Tal ânsia a fez estudar Medicina e Ciências Sociais e, da mesma forma, abandonar os cursos em busca de um modo de expressão mais abrangente, com o mesmo objetivo. Nesse momento surgiu o cinema em sua vida. E foi fazendo cinema que se tornou mulher. Amadureceu a partir de ímpeto transformador. E passou a ser, através de sua arte, um dos módulos de concreta interferência em nossa cultura. Seu último filme, *Das tripas coração*, deu fortes dores de cabeça

Censura e provocou os mais variados comentários. Intrinsecamente, volta à tona a questão do ser mulher- como Ana Carolina. Ana Carolina é uma pessoa basicamente intelectual, no sentido da palavra, que usa o raciocínio para comentar, através de rápidas análises, qualquer tipo de assunto. O ritmo e a dedicação ao trabalho justificam o rosto pálido, apesar de morar no Leblon. Carola, como alguns a chamam, não gosta muito de falar sobre outros temas que fujam ao seu ponto central: o cinema. E foi num clima de forte expectativa, fumando aceleradamente, que ela iniciou o papo, enquanto esperava um telefonema da Embrafilme de São Paulo, que ainda não sabia o dia de estreia do seu filme. -Este filme está com seis meses de atraso porque a Censura não o havia liberado. Agora, finalmente, foi absolvido sem cortes. Mas é um desespero lançar-se algo nesse país. É uma loucura. *Das tripas coração* obteve um total de cortes equivalente a 13 minutos de projeção. Motivo alegado pela Censura: expressões contra a Igreja. Mas, segundo Ana Carolina, o filme é santo, com a pulsação do adolescente de fé. O fato de ser irreverente não significa que expresse o ateísmo. Mas tudo foi interpretado às avessas pela Censura. O roteiro é muito simples: um colégio de meninas, de alto nível, que por motivos administrativos e econômicos é obrigado a fechar. O interventor (Antônio Fagundes) designado para encerrar as atividades tem uma reunião marcada para as cinco da tarde. No entanto, chega cinco minutos antes, tira um rápido cochilo na sala e sonha com todas as mulheres do colégio. A primeira discussão surgiu a partir do tema. Para muitos, Ana Carolina havia feito o filme falando de mulheres. Segundo a cineasta, dá-se justamente o contrário. -Eu tive de usar 78 mulheres para poder falar do homem. Na realidade, não estou falando de mulher, mas sim da impossibilidade de se falar de homem, ou com o homem. Eu não sei como é a cabeça de um homem e tenho vagas impressões do que ele acha sobre a mulher: um ser frágil, um pouco histérico e com total falta de possibilidade de resolver problemas. Isso são registros de vivências que ficaram impregnados em mim. Então, a grande brincadeira é revelar o que é o homem. Isso é fascinante. Mulher, a gente sabe como é; tem uma convivência feminina que vem desde a escola, tem as amigas, tem as mães, as tias. Quer dizer, você sabe exatamente o que ela pensa, do que gosta, como são as emoções. Sobre o homem a gente não sabe, não se discute. Logo, revela-lo é o grande problema. Em um ritmo efervescente, o filme explode em pequenas sequências fechadas (de começo, meio e fim) “que poderiam ser colocadas aonde eu quisesse”. Surge como primeiro fator a não identidade, ou seja, a mulher na adolescência. -Todas as 70 meninas mostradas como alunas são absolutamente iguais. Ou melhor, na nossa adolescência a gente é igual à amiga, que é igual à outra, etc. E todas andam em bando porque uma adolescente sozinha não se comunica não se identifica, não sabe o que está pensando. A falta de diferença é que determina a falta de identidade nas adolescentes. A outra face das mulheres, que já não é mais a adolescência, é mostrada pelas quatro faxineiras. Elas são de faixa econômica diferente, sacam tudo que está acontecendo com as meninas, mas desconhecem o que acontece com as diretoras. E tem as mulheres maduras (Dina Staf e Xuxa Lopes), que brigam o tempo inteiro para se identificar. Porque tem uma coisa: quando você não se identifica na sua maturidade, se mistura novamente com as outras ao envelhecer. Paralelamente ao problema moral do filme, alegado pela Censura, um outro lado é analisado por Ana Carolina: o fato de ter sido feito por uma mulher. -Todo mundo tem uma expectativa muito grande a respeito do seu comportamento. Afinal, você é uma moça bem comportada, de família e de repente é esperado um comportamento que pode ou não ter a ver com seu interior. Acho que, fundamentalmente, esbarrei num problema assim: é porque é mulher. Todos em Brasília falavam: “como uma moça como a senhora me faz um filme desses?”. Quer dizer, aprecia que o filme era uma imoralidade. Então, acho que a expectativa em torno de uma moça realizadora de um filme significa que ele der ser do tipo água com açúcar, bem comportado. Eu não sei fazer nada bem comportado. Sempre trabalhei no registro da transgressão. A produção do filme ficou em torno de Cr\$45 milhões. Responsável pelo argumento, Ana Carolina contou com a ajuda financeira dos empresários Ueze Zaharan, Jacques Eluf e Aníbal Massaini. A parte minoritária coube à Embrafilme, que entrou com 30%. Esse sistema de produção, no mercado brasileiro, surge como valor de inovação. -A minha ideologia, enquanto produtor, realizador e diretor é a de que a burguesia, a classe dominante, tem de ocupar o espaço em todas as áreas: na economia, no bem-estar social, no planejamento econômico e, evidentemente na cultura, no lazer, o que nosso empresariado não sabe fazer. Estes anos de ditadura deslocaram a classe empresarial dos centros de decisão. Então, acontece uma deformação no mercado, enquanto produção e distribuição.

ANEXO 7 – FESTIVAL DE CANNES: *DAS TRIPAS CORAÇÃO* CAUSA IMPACTO E DISCUSSÃO COM AUDÁCIA DE ROTEIRO



FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.⁵⁵

⁵⁵ Cannes- *Das tripas coração*, segundo longa de Ana Carolina, estreou em Cannes na seleção “Um certo olhar”. Ainda inédito no Brasil, o filme contra os últimos dias de um colégio feminino condenado ao fechamento por má administração. Mas, na realidade, o enredo é pretexto para a diretora pintar um quadro contundente das relações entre homens e mulheres. Toda a estrutura de *Das tripas coração* se articula em torno de um sonho, o do interventor encarregado de fechar o colégio. O filme é interpretado por Xuxa Lopes, Antônio Fagundes, Dina Staf e tem, no elenco de apoio, Nei Latorraca e Cristiane Torloni. Será lançado no Brasil em agosto e Ana Carolina está torcendo para que repita, no mercado interno, o impacto provocado em Cannes, onde foi motivo de discussões intermináveis, por causa da audácia e originalidade do roteiro. Em entrevista a O GLOBO, a diretora fala do festival, de seu segundo filme e de seus projetos cinematográficos. -Que significa para você ser selecionada para a mostra “Um certo olhar”, do Festival de Cannes? -Vim para Cannes sem nenhuma expectativa. Não estou concorrendo nem sendo julgada para receber prêmio nenhum. E claro que existe o glamour de vir ao festival de Cannes, mas é muito mais importante, para mim, o efeito que o filme possa ter no Brasil que aqui. O que me interessa, fundamentalmente, é o mercado interno. Cannes, para mim, só serviu como trampolim para vender meu peixe no Brasil. De uma maneira mais geral, posso dizer que esse festival é um massacre glamoroso, pois é a feira do cinema eletônico, comercial e imobiliário com o qual eu não tenho nada que ver. Como isto não tem nada que ver com minha cabeça, confesso que estou numa posição contraditória e, mais dia menos dia, vou ter de entrar neste sistema. -Quando concordou com a vinda de seu filme para o festival, ignorava esta contradição? -Acho que o filme funcionou, aqui. Causou de repente, um impacto que me surpreendeu, pois foi um julgamento de valor absolutamente careta. Disseram que o filme é imoral, pornográfico, violento. Concordo que seja dramaticamente histórico, porque esta é a forma que descobri para falar de um problema que conheço e que, evidentemente, tem componentes de histeria. Mas a medida destes componentes, aqui, não tem nada a ver com a medida que vi no Brasil. Em Cannes, o julgamento moral do filme foi muito decadente. De repente, me imputaram uma coragem que não é verdadeira, eu não tenho tanta coragem assim, simplesmente estou falando de uma coisa que todo mundo sente. -Você fez um filme somente para mulheres? -O gancho da campanha do filme no Brasil é que se trata de um enredo para todas as mulheres e somente para alguns homens. Os homens ficam incomodados, por verem pequenas

intimidades sem maior importância. O tema do filme não são as intimidades, nem as fantasias sexuais. O grande tema é a divisão que o homem impõe às mulheres, para ser mais forte que elas.

ANEXO 8 – EM CINEMA, AINDA NÃO SE APOSTA NA MULHER



Correio do Povo, Porto Alegre, 03 abr. 1983.
Fonte: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.⁵⁶

⁵⁶ “Uma jovem de cabelos compridos, pele muito clara, olhos escuros e jeito descontraído. Aparentemente, um a jovem como tantas outras que frequentam as universidades, barzinhos e ruas das capitais brasileiras. Ao longo das primeiras frases, contudo, a imagem se desfaz. Muito pelo contrário, Ana Carolina deixa transparecer, em cada uma de suas palavras, a força de seu trabalho, a fé nas suas capacidades e o idealismo de quem faz cinema num país como o Brasil. A prova de sua tenacidade pode ser medida apenas por um indicador: em dez meses compareceu a oito festivais internacionais, levando o filme *Das tripas coração*, que lhe valeu o Kikito de melhor diretora do XI Festival do Cinema Brasileiro de Gramado. Dividindo com Tizuko Yamazaki a posição de únicas mulheres diretoras de cinema no Brasil, Ana Carolina explica: “A mulher ainda não é economicamente viável no cinema, mas este não é um fenômeno exclusivamente nosso. Aposta-se em Arthur Penn, Spielberg e Lukacs, por exemplo, mas não se aposta numa mulher, por serem reduzidas as chances de retorno do capital investido. Não sei explicar as razões, mas cinema ainda é uma profissão masculina por excelência.” **MAIS UMA: NÃO.** A forte gripe que atacou Ana Carolina durante o Festival não conseguiu afastá-la da mira dos repórteres, das mesas de debates e dos encontros visando a discutir o momento atual do cinema brasileiro. “Desde que me inclinei por este caminho, tinha por meta não ser apenas mais uma mulher atuando. Nunca fui atriz e nunca quis sê-lo. Antes de diretora, só fui continuísta. Eu queria escrever, fazer o meu trabalho, criar e dar forma a personagens. Aprendi que o primeiro quesito para isto é ter condições físicas. Criatividade é decorrência, treino do próprio exercício”. Ana Carolina desmistifica em parte a aura de romantismo idealizado, que ilumina o mundo da sétima arte. Em primeiro lugar, lembra que a filmagem corresponde a uma pequena parcela do trabalho global. Afinal, o filme não nasceu no celuloide ou na lente das câmeras. Nasce no papel, nos contatos burocráticos com produtores, nas longas reuniões para decidir o roteiro, iluminação, elenco, locais de filmagem, recursos, etc... Uma vez feitas as tomadas propriamente ditas, o filme ainda está

longe de sua conclusão: é preciso montá-lo, dar-lhe o som, editá-lo e compor suas partes. Isso feito, começa talvez a mais árdua das batalhas: a luta pela distribuição, a fim de que as salas de projeção apostem no filme, no seu sucesso e que o público possa, finalmente, adquirir seu ingresso e conhecer a obra. “Estas são apenas algumas das batalhas do diretor. Cinema é trabalho árduo, acorda-se cedo, dorme-se tarde, fuma-se em excesso, briga-se violentamente, carrega-se peso, há um clima nervoso e agitado dominando tudo. Pessoalmente, prefiro formar minha equipe reunindo amigos. Além do nível de qualidade, procuro tornar-me amiga dos atores, antes mesmo de constituir o elenco. Afinal, sempre convivi no meio do teatro e do cinema. **PODER x AUTORIDADE.** A vivência artística, aliás, não é apenas limitada às artes cênicas. Percussionista, Ana Carolina tinha um conjunto de música barroca, que chegou a fazer concerto para angariar fundos para o Teatro Oficina. Dia Staf, Christiane Torloni, Nair Bello, Antônio Fagundes e Ney Latorraca, alguns dos integrantes do elenco de *Das tripas coração* relatam o relacionamento agradável da diretora com a equipe, sua forma feminina de conduzir-se. Ela diz: “Não gosto de mandar em ninguém. Procuro criar um clima simpático de trabalho, pois para que haja bom rendimento é preciso haver diálogo. Não tenho poder e não aspiro tê-lo, somente autoridade”. Apesar da ação do filme transcorrer num tradicional colégio de meninas, o objetivo de Ana Carolina não é criticar a educação antiga ou o abuso da autoridade nestas instituições. O filme revela a saturação da coisa repressiva em si, a irritação provocada pela consciência da repressão. Conceito válido para qualquer instituição, a diretora chega à conclusão de que onde há poder não há prazer e não há nada a não ser revolta. **FEMINISTA: NÃO. SIM.** Gesticulando muito, tirando e colocando com frequência os óculos escuros e fazendo força para vencer o abatimento resultante da febre, Ana Carolina vacila diante da pergunta. Reconhece-se como feminista no sentido de fazer um trabalho que pode vir a contribuir para a maior participação da mulher, mas não no sentido da militância. Mesmo sem ter lido o mais recente livro de Rose Marie Muraro, vê na pesquisa um dos mais complexos estudos sobre a sexualidade da mulher brasileira, pela abordagem dividida em classes sociais. “Não sou uma autora realista, não conto por exemplo a história de Anita Garibaldi ou outra história qualquer, relatando começo-meio-e-fim. Não pesquiso a história sequencial, faço um trabalho de imaginário que tem a ver com a fantasia, o inconsciente, a literatura latino-americana como um todo. O lado feminino de minha obra aparece pelo fato de ser mulher. Mas não é algo particular, uma abordagem globalizante da figura feminina.” **SOLITÁRIA E CORAJOSA.** É curioso notar que o público leigo- fãs, mocinhas, crianças e curiosos em geral-reunido defronte o hotel e demais locais onde transcorreu o Festival pouco atenção dá aos diretores de cinema. Pelos colegas, contudo, Ana Carolina é constantemente abordada. A entrevista transcorre em meio a diversas interrupções. Ela reconhece, por exemplo, que a situação de repressão focalizada por seu filme é comum a diversos países principalmente os subdesenvolvidos. Admite que o homem compreende essa ótica de abordagem, embora fique meio “absurdado” e a classifique de corajosa. “O filme traz novidades cênicas, mas em si não tem coragem. O clima histérico e nervoso pode eventualmente espantar o espectador, mas é a realidade. São os homens que fazem as mulheres históricas e como é um homem que sonha eu devolvo esta imagem que me projetaram”. Em diversas oportunidades, a diretora paulista de 37 anos menciona a palavra solidão. Como, se cinema é essencialmente esforço de equipe? Ela esclarece: “As semanas da filmagem são as partes mais fácil. O antes e o depois, a arrecadação dos recursos e a colocação do filme no mercado são duas lutas solitárias contra entidades abstratas. Esta é a parte mais difícil...” **SOM, IMAGEM E...** A qualidade do som nos cinemas brasileiros é uma das queixas de Ana Carolina, que por este motivo ameaçou tirar seu filme do festival. Entre as soluções, ela aponta a modernização do aparato legislativo da Concine, a necessidade de mostrar ao exibidor que o filme brasileiro tem qualidade e pode trazer-lhe renda, o incentivo à manutenção e investimento em equipamentos e a preocupação de manter-se o gabarito técnico da realização. Entre os problemas básicos do cinema brasileiro, menciona a legislação, as difíceis condições de produção junto à Embrafilme, a retratação dos distribuidores na conquista de novos mercados e o próprio público, que no seu entender não percebe que a televisão o está “matando” culturalmente. “Quanto à censura” adverte ainda, “É desnecessário comentar os dados que provoca”. Depois de *Mar de rosas* e *Das tripas coração*, Ana Carolina pretende concluir a trilogia, assim que o dinheiro pintar e tiver condições físicas. “Só sei que depois disso algo vai mudar em mim”.

ANEXO 9 – DAS TRIPAS CORACÃO, DE ANA CAROLINA, NO DIA 26



Diário de Pernambuco, Recife, 11 nov. 1982, p. B-6.
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/52776.⁵⁷

⁵⁷ *Das tripas coração*, o filme de Ana Carolina que teve problemas com a Censura, será lançado dia 28, no Veneza.

“Um filme feito por uma mulher para todas as mulheres e somente alguns homens”, segundo a cineasta. E esclarece “Neste filme, que foi feito com algum esforço e muita coragem, eu resolvi botar para quebrar. Sou uma cineasta. Sou uma mulher que faz cinema. E faço bons filmes. Gostaria de deixar claro que: cinema é Cinema, discussão é Discussão e identidade talvez não seja identidade. Este filme é sobre tudo isso.” “Em *Das tripas coração* procurei fazer de cada sequência um módulo que pudesse ser colocado em qualquer momento do filme sem que com isso a história fosse alterada. O que interessa é a intensidade da narrativa dramática. As sequências se fecham nelas mesmas, independem uma das outras e eu as coloquei como me pareceu mais intenso. Usei um tratamento sonoro com múltiplas interpretações, que possuem também a mesma importância emotiva e que sistematicamente anunciam a sequência seguinte. Quanto ao tempo dramático do filme, um sonho que dura cinco minutos, é um truque cinematograficamente usado e abusado. Outro truque cinematográfico igualmente velho e o uso (e o abuso) pelos autores e diretores da figurinha feminina como anteparo de suas projeções mais fantásticas. *Das tripas coração* trabalha o avesso desses tais usos e abusos. Eu, mulher, uso o homem para falar de mulher e/ou setenta mulheres para mais daquilo que mais me interessa - o homem. Como diria a Niobi, personagem do meu último filme, *Mas de rosas*, e o histórico fica histórico. Cinema é isso aí”. A sinopse do filme: Um colégio de meninas, de altíssimo nível social, por motivos administrativos e econômicos, sofre uma intervenção estadual que vai determinar o fim de suas atividades. O interventor designado para encerrar essas atividades marca uma reunião para as cinco da tarde: no entanto, chega às 4:55hs, e, na sala de reunião, enquanto aguarda, tira um rápido cochilo. Neste rápido cochilo, ele sonha com todas as mulheres que pertencem a esse colégio. Vislumbra suas paixões, São os delírios do poder que fazem com que ele compreenda a alma feminina. Passados cinco minutos, ele acorda tenso e, imediatamente, assina a ata que determina o fim daquela instituição. O elenco é excelente: Dina Staf, Antônio Fagundes, Xuxa Lopes, Ney Latorraca, Miriam Muniz, Christiane Torloni, Nair Bello, Cristina Pereira, entre outros.

ANEXO 10 – O CINEMA TIROU DE MIM A TRISTEZA DA IMPOSSIBILIDADE; ME DEU A POSSIBILIDADE DE SER



Folha de São Paulo, São Paulo, 24 out. 1982.

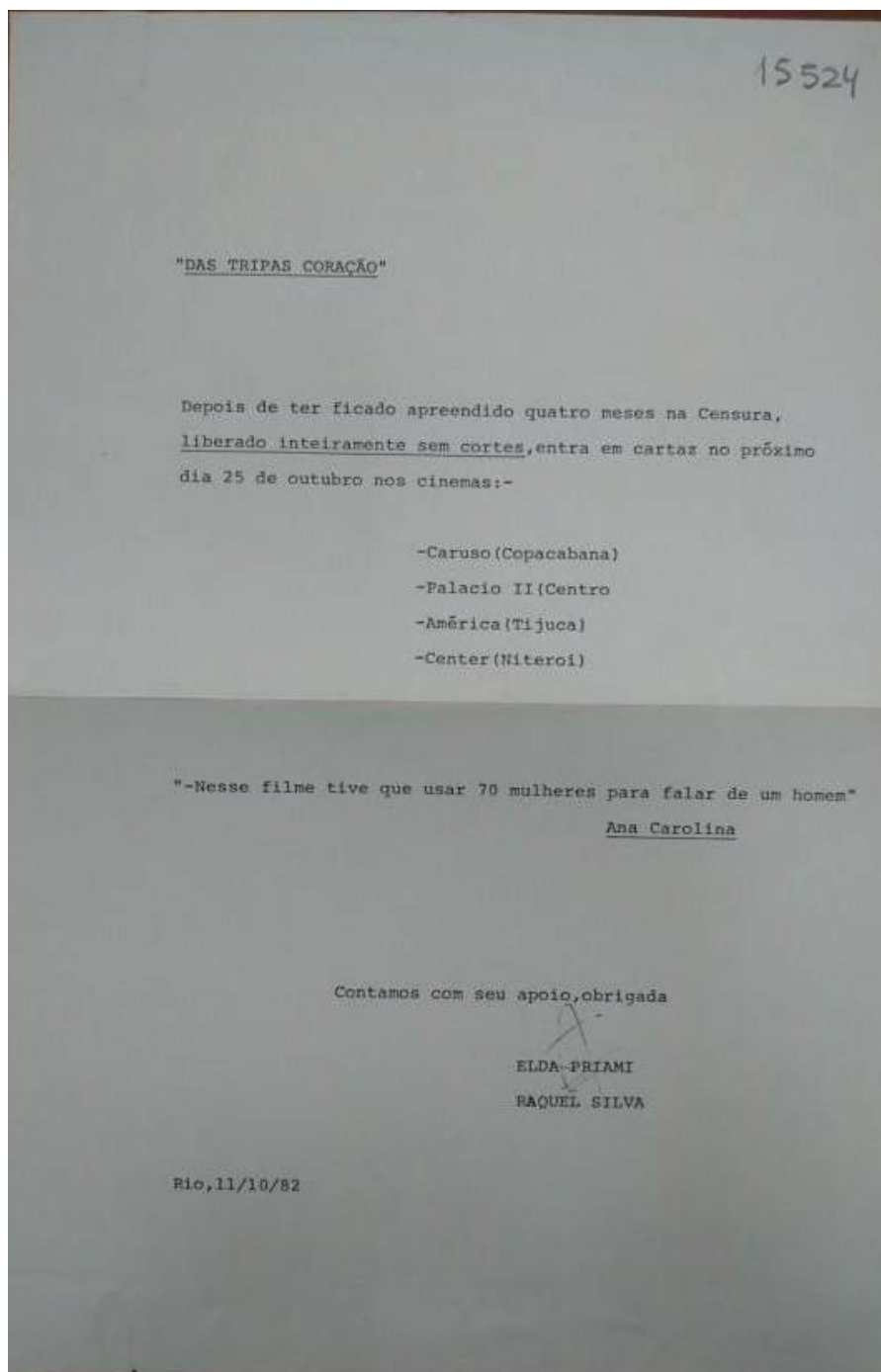
FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.⁵⁸

⁵⁸ “O cinema tirou de mim a tristeza da impossibilidade; me deu a possibilidade de ser.” Os seus filmes, Ana Carolina, para muitas pessoas, são extremamente tristes. Você assume essa tristeza? - Não. Eu acho que eles são uma espécie de “Chop Suey” doce amargo. Afinal, ao longo desses 15 anos em que eu me fiz mulher fazendo cinema, e fiz filmes me fazendo mulher, o cinema tirou de mim a tristeza da impossibilidade; pois me deu a possibilidade de me conhecer, de conhecer aos nossos pais; me deu a possibilidade de ser. Como você conseguiu dosar o humor e o trágico no *Das tripas coração*, sem que nenhum perdesse a intensidade? Por que é um filme que a gente não sabe muitas vezes se é para rir ou chorar? -Tenho um humor muito particular, porque ele sempre repousa sobre a minha tristeza, minhas próprias angústias e impossibilidades. Quando inventei esse filme, os dois gabaritos onde eu podia mexer dramaticamente eram *Ivan, o terrível* e o *Muppet Show*. E aí no meio, você imagina o que cabe né? (risos). Falei isso para os atores e, quando trabalhávamos, eu virava e dizia: “Mais Ivan! Agora menos Ivan e mais Muppet!” Sabe? Para equilibrar, porque pesa muito se a gente for só falar das coisas angustiantes - que eu adoro -, e eu por mim falaria só das coisas que me incomodam, porque quem é muito feliz não tem história. Agora, a tragédia, o conflito, o absurdo, isso dá história. Mas não dá pra falar só disso, também. Então, tem mesmo é que correr no meio do *Ivan* e do *Muppet Show*. Como você vê as pornochanchadas? -Não sou contra as pornochanchadas, contra o *Calígula*: sou contra a censura. Mas aceito censura da faixa etária. Acho que o mercado brasileiro tem espaço desde a pornochanchada até o meu filme. O problema é que a economia do cinema de repente ficou um pouco deformada e predatória por causa da quantidade de pornochanchadas que tiveram que ser feitas, como uma resposta imediata de trabalho. O mercado forçou, deformou uma enormidade desses filmes. O que não quer dizer que o brasileiro só goste disso. Foi uma resposta econômica. Não é cultural, não. Ana Carolina, no caso do Brasil, um país de capitalismo selvagem, como você vê a produção cultural cinematográfica de nossos dias? -A jovem Embrafilme tem mais é que levar um trabalho no sentido do *I love Brasil* e não *I love New York*. E isso não quer dizer que quando sai nos jornais que o cinema brasileiro anda fazendo sucesso lá fora, com *Pixote*, *Eu te amo*, *Bye bye Brasil*, *Black Tie*, eu fique achando ruim. Mas esse fato ainda é atípico. São os primeiros sinais de que nós poderemos ter um mercado externo. Mas, evidentemente, a filosofia do *I love Brasil* tem que ser implantada: nosso produto tem que ter um mercado aqui. Então vamos trabalhar para construir e possuir nosso mercado, arrumar a nossa dramática e, talvez com o tempo, ter mercado latino-

americano, e favorecer a burguesia nacional a ocupar esse espaço, porque isso vai facilitar a vida do cinema brasileiro. E obrigado.

**ANEXO 11 – DOCUMENTO QUE CONFIRMA A LIBERAÇÃO PARA EXIBIÇÃO DO FILME
APÓS**

QUATRO MESES DE CENSURA



FONTE: Acervo Cinemateca MAM, Rio de Janeiro.⁵⁹

⁵⁹ "DAS TRIPAS CORAÇÃO". Depois de ter ficado apreendido quatro meses na Censura, liberado inteiramente sem cortes, entra em cartaz no próximo dia 25 de outubro nos cinemas: -Caruso (Copacabana). -Palácio II (Centro). -América (Tijuca). -Center (Niterói). "Nesse filme tive que usar 70 mulheres para falar de um homem". Ana Carolina.

ANEXO 12 – O FILME É SOBRE O FRACASSO DE UMA MULHER

Luta Democracia, Rio de Janeiro, 17 abr.1980. Seção Orelhão, p. 4.
Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030678/66317>.⁶⁰

A cineasta Ana Carolina está escolhendo elenco para o seu próximo filme que se chama, "Das Tripas, Coração". O filme conta a história do fracasso profissional de uma mulher. A protagonista do filme ainda não foi escolhida, mas já se sabe

A Rede Globo consegue coisas que até Deus duvida! Uma delas foi vestir o costureiro Clodovil com terno e gravata para o programa TV Mulher. Dando conselhos sobre moda, Clodovil, como sempre, desmunheca tanto, que é capaz de muito exotismo: abolir tal traje de sua guarda-roupa.

Focalizado no júri da MPB-80, sexta-feira passada, o celumista Eli Hailfoun apareceu batendo com a caneta nos próprios. Cuidado, meninas. O Mito Branco ainda não acabou com todos os ladrões do Rio de Janeiro.

que Antônio Fagundes será um dos estrelas.

Parece que não vai mais haver casamento entre Lúcia Brondi e Júlio Braga. Pintou discussão braba entre o casal, que já estava até morando junto. Falam que o motivo do rompimento foi incompatibilidade de gênio. Apesar disto a dupla continua junta no teatro, fazendo a peça "Infante-Juvenil", "O Passageiro da Estrela".

O programa TV Mulher realmente merecia outro nome. Nele tem homem, mulher, bicha e sapão. É uma salada paulista.

A cineasta Ana Carolina está escolhendo elenco para o seu próximo filme que se chama, "Das Tripas, Coração". O filme conta a história do fracasso profissional de uma mulher. A protagonista do filme ainda não foi escolhida, mas já se sabe

em Botafogo. Aliás, Fagner está empregando muito bem todo o dinheiro que recebe. O cantor é dono de terras no Ceará e já montou sua própria editora musical. Bem que disseram, quando não destino vem pro Sul, ele não marca bobeira.

xx x

Ronnie Von que não conseguiu ter outro programa de televisão e também não consegue gravar discos, resolveu atacar de escritor. Ele está preparando um livro auto-biográfico onde pretende contar entre outras coisas, fatos terríveis sobre sua ex-mulher Areusa.

Alé que anim fiquel sabendo. O Kadu Moliterno está de namorico com a atriz

Maria Zilda, a que faz a namorada do Kibber, José Lewgoy, na novela "Água Viva". Uai! Alor novo e lindo como ele, é um parigo ficar à solta na Globo. As bichas da casa atacam logo.

Cláudio Marzo foi escalado para a próxima novela de Janete Clair. Esperamos que a bruxa dos folhetins lhe dê um papel à altura. Esse médico que Cláudio Marzo interpreta na novela "Olhai os Linhos do Campo" é um purgante dos mais horríveis.

Um dos gêmeos de Christiane Tortoni e do Denis Carvalho está internado num hospital infantil desde sábado passado.

Gilriza Pires explicando o motivo de sua magreza: "É que fico fumando muito e esqueço de comer". Não será também preocupação? Uma coisa é certa. Antes de namorar o Fábio Júnior, Gilriza Pires tinha um visual muito melhor.






⁶⁰ No jornal *Luta pela Democracia*, de 1980, a reportagem diz: "A cineasta Ana Carolina está escolhendo elenco para o seu próximo filme, 'Das tripas coração'. O filme conta a história do fracasso profissional de uma mulher. A protagonista ainda não foi escolhida, mas já se sabe que Antônio Fagundes será uma das estrelas".

[illegible]Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/54008.⁶¹

⁶¹ Do amigo e confrade Luiz Maranhão Filho recebo uma longa carta (por sinal bastante esclarecedora), a respeito do meu comentário de 1º do corrente, nesta seção. “Uma carta mais como um adendo do que como uma contestação, embora existam reparos que devem ser feitos”, diz ele. Infelizmente, meu caro Luiz, o espaço que me cabe é pequeno. Mas vou reproduzindo integralmente aos poucos. Seus informes interessam a todos, principalmente para aqueles que leram meu comentário. Eis o texto: “Tendo sido o responsável pela instalação do Parque de Cinema da TV Universitária, ao assumir sua Direção Administrativa em 1972, posso garantir que conheço, mais do que ninguém, o que ela possui, o que ela fez e pode fazer e o que, de fato, está acontecendo nesse órgão suplementar na Universidade Federal de Pernambuco. A minha experiência, no Rio de Janeiro, dirigindo a Cinegráfica Botelho, despertou-me para a necessidade de equipamento: a TVU tinha quatro modestas câmeras de 16mm. “Bell & Howell”, uma reveladora P&B de 16mm e um gravador magnético de fita perfurada. Equipei-a com uma moviola alemã de 4 pratos, duas copiadoras (imagem e som) de 16mm, um transcritor de som ótimo americano e uma mesa de efeitos (truca) que tem sido uma espécie de pomo da discórdia entre cineastas e TVU. Obtive da Fundação Konrad Adenauer uma filmadora Arriflex, de som direto e da Organização dos Estados Americanos, uma Paillar Bolex, ambas de 16mm. Com tal equipamento, estaria a TVU com autonomia para fazer cinema em preto e branco; com o advento da TV em cores, bastaria complementar esse parque com uma reveladora para filme colorido. Como você afirma, a equipe de produção da TVU- da qual fazia parte o nosso companheiro João José, um dos cinegrafistas mais competentes que já conheci - realizou bons “curtas”. Planejou outros que não foram concretizados. Mas - o que é mais importante: essa infra-estrutura deu integral apoio aos que quiseram fazer cinema aqui entre nós e aos que vieram pedir ajuda. Entre esses, está você, meu caro Spencer, que sempre encontrou facilidades para usar a moviola, realizar cópias, refazer tomadas, usar as câmeras, receber, enfim, todo o apoio, muitas vezes sem ônus, ou quando muito, reembolsando apenas o material usado, coisa que, nos laboratórios do Sul, vocês todos teriam que pagar. Não só você: Fernando Monteiro, o nosso dileto companheiro da TVU na fase inicial, usa e continuará usar a TVU, quando desejar; o Roberto Menezes, que dirige o Jornalismo da Globo, mas faz cinema também, recebeu aqui o mesmo tratamento. E tantos outros: o Firmo Neto, o pessoal da Auri-Filmes, os Irmãos Beja (tão combatidos e castigados pela inveja provinciana), o João Pedrosa, a equipe da Universidade Federal da Paraíba que realizou vários documentários com nosso equipamento. A lista seria infindável, incluindo-se o próprio “Globo Reporter”, o Amarel Neto, a Sudene, etc., etc. (CONTINUA). Um bom filme para hoje feito com inteligência e talento: *Das tripas coração*, de Ana Carolina, realizadora de *Mar de rosas* e do seu documentário *Getúlio Vargas*, seu primeiro trabalho no longa-metragem. Com um perfeito domínio da linguagem cinematográfica, a cineasta mostra um colégio de meninas, de altíssimo nível social, que por motivos administrativos e econômicos, sofre uma intervenção estadual que vai

determinar o fim de suas atividades. O interventor chega para assinar a ata cinco minutos antes da hora marcada. Enquanto não chega o tempo, num rápido cochilo sonha com todas as mulheres do estabelecimento. O filme é o sonho do homem. É a visão distorcida do interventor com respeito a mulher. Um filme feminista? Sem dúvida. Talvez o ponto de vista de uma mulher (Ana Carolina) sobre o homem. Ela não nega. Da boca de um personagem, Amindra (Cristina Pereira) sai esta frase: “O homem é corajoso com aquilo que vê. A mulher é corajosa com aquilo que não vê!”. A cineasta diz na publicidade de seu filme: “Um filme feito por uma mulher para todas as mulheres e somente alguns homens.” “Eu, mulher, uso o homem para falar de mulher e/ou setenta mulheres para falar daquilo que mais me interessa - o homem”. Essa discussão de Ana Carolina provoca um certo enfado na dialogação e no delírio de suas sequencias. Mas, no fundo, um filme sério, contundente às vezes em sua argumentação, mas no todo, uma obra criada com inteligência e talento. Entre *Mar de rosas* e *Das tripas coração*, sem dúvida que considero o primeiro a revelação de uma cineasta. Neste agora a confirmação. O emplacamento.

ANEXO 14 – ERRO DE CÁLCULO

Erro de cálculo
Das Tripas Coração peca pelo exagero

Habituada a cortar ou interditar as obras que examina, desta vez a Censura teve uma atitude diferente: resolveu explicar o conteúdo do filme *DAS TRIPAS CORAÇÃO* (Brasil, 1981) para o público. Depois de aguardar, durante sete meses, por sua liberação, *Das Tripas Coração* estreia em São Paulo sem um corte sequer — mas na companhia de uma inédita introdução do Conselho Superior de Censura, onde os espectadores são avisados de que “este filme apresenta uma interpretação delirante, que não corresponde à realidade”, o que é uma tolice, pois qualquer filme, de *Ben-Hur* a *Cidado Kane*, está no mesmo caso, pois a realidade está na rua, e não dentro das salas de cinema.

Escrito e dirigido por Ana Carolina Teixeira Soares, 37 anos, *Das Tripas Coração* narra a vida de moças,

ÁLBUM DE NEGATIVOS — Rebuscados e longos, os diálogos parecem heréticos. Na verdade, são ocios. Por exemplo: “Por que você nunca me encontra?”, pergunta Miriam (Xuxa Lopes) a Guido. “Porque estou sempre disponível”, responde ele — a sério. Investindo alto na construção de caricaturas masculinas e femininas, conformistas ou rebeldes, Ana Carolina paga o preço do exagero. Por isso, o que era crítica e poderia ter sido uma metáfora se transforma em simples redundância.

Guido/Fagundes com Renata/Dina...

velhas e meninas submetidas à dura disciplina de um tradicional colégio interno. O filme não pretende contar uma história — mas construir uma metáfora onde a escola funciona como um pequeno mundo, quase uma miniatura do Brasil. Tudo começa e termina com um sonho de Guido (Antônio Fagundes), interventor encarregado de decretar o fechamento da instituição. A obra não tem a cortante agressividade de *Mar de Rosas*, que marcou a estreia de Ana Carolina no cinema de ficção, mas não faltam duras referências à Igreja e à imagem de Jesus Cristo, ao moralismo e à hipocrisia que governam as aspirações de algumas mulheres da classe média. Apesar de suas boas intenções, no

...e visto num sonho confuso

Camaleando pelos corredores, Renata (Dina Sfat) e Miriam conversam sobre suas vidas e seus problemas de identidade (uma está sempre pensando que é a outra). Elas falam e vão ficando a ruína até que, quando não resta nenhuma peça, Miriam pergunta a Renata se, às vezes, ela não se sente completamente nua.

Embora tenha um clima de permanente hipocrisia, *Das Tripas Coração* parece um álbum de negativos. Talvez conheça boas ideias. Mas, como nenhuma delas foi desenvolvida nem exposta, a tela se limita a mostrar uma coleção de seqüências que poderiam ser cortadas e chocantes — mas são repetitivas, superficiais e cansativas.

F.A.L.

Veja, 27 out. 1982.

FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.⁶²

⁶² A revista *Veja*, de 1982, afirma: Habituada a cortar ou interditar as obras que examina, desta vez a Censura teve uma atitude diferente: resolveu explicar o conteúdo do filme *Das tripas coração* (Brasil, 1981) para o público. Depois de aguardar, durante sete meses, por sua liberação, *Das Tripas Coração* estreia em São Paulo sem um corte sequer - mas na companhia de uma inédita introdução do Conselho Superior de Censura, onde os espectadores são avisados de que este filme apresenta uma interpretação delirante, que não corresponde à realidade, o que é uma tolice, pois qualquer filme, de *Ben-Hur* a *Cidado Kane*, está no mesmo caso, pois a realidade está na rua, e não dentro das salas de cinema. Escrito e dirigido por Ana Carolina Teixeira Soares, 37 anos, *Das Tripas Coração* narra a vida de moças, velhas e meninas submetidas à dura disciplina de um tradicional colégio interno. O filme não pretende contar uma história - mas construir uma metáfora onde a escola funciona como um pequeno mundo, quase como uma miniatura do Brasil. Tudo começa e termina com um sonho de Guido (Antônio Fagundes), interventor encarregado de decretar o fechamento da instituição. A obra não tem a cortante agressividade de *Mar de Rosas*, que marcou a estreia de Ana Carolina no cinema de ficção, mas não faltam duras referências à Igreja e à imagem de Jesus Cristo, ao moralismo e à hipocrisia que governam as aspirações de algumas mulheres da classe média. Apesar de suas boas intenções, no

entanto, o resultado é uma decepção. *Das Tripas Coração* é um filme onde sobra literatura e falta matemática. Rebuscados e longos, os diálogos parecem herméticos. Na verdade, são ociosos. Por exemplo: “Por que você nunca me encontra?”, pergunta Miriam (Xuxa Lopes) a Guido. “Por que estou sempre disponível”, responde ele - a sério. Investindo alto na construção de caricaturas masculinas e femininas, conformistas ou rebeldes, Ana Carolina paga o preço do exagero. Por isso, o que era crítica e poderia ter sido uma metáfora se transforma em simples redundância. Caminhando pelos corredores, Renata (Dina Staf) e Miriam conversam sobre suas vidas e seus problemas de identidade (uma está sempre pensando que é a outra). Elas falam e vão tirando a roupa até que, quando não resta nenhuma peça, Miriam pergunta à Renata se, às vezes, ela não se sente completamente nua. Embora tenha um clima de permanente histeria, *Das tripas coração* parece um álbum de negativas. Talvez contenha boas ideias. Mas, como nenhuma delas foi devidamente explicada, a tela se limita a mostrar uma coleção de sequências que poderiam ser ousadas e chocantes- mas são repetitivas, superficiais e cansativas” (P.M.L.).

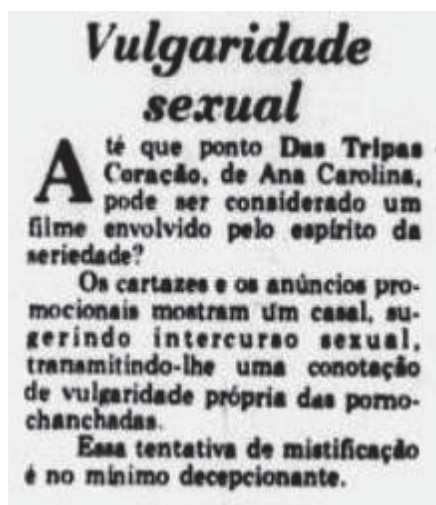
ANEXO 15 – CSC VAI JULGAR FILMES “PERIGOSOS” PARA A PF



Tribunal da Imprensa, Rio de Janeiro, 25 ago. 1982, p. 6.
Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/154083_04/9726.⁶³

⁶³ “O Conselho Superior de Censura julgará amanhã recursos pela liberação dos filmes nacionais *Pra frente, Brasil*, *Das tripas coração* e *O Sonho não Acabou*. O primeiro foi vetado integralmente pela divisão de censura da Polícia Federal, por motivos políticos, enquanto os outros dois sofreram cortes. *Das tripas coração* teve cortes que chegam a aproximadamente 15 minutos e eliminam cenas que, segundo a divisão de censura, agridem a religião católica, enquanto *O Sonho não Acabou* teve suprimidas cenas que se relacionam com o uso de tóxicos. **Pra traz, Brasil.** *Pra Frente Brasil*, uma história da violenta repressão política dos anos 70, foi “anatemizado” por autoridades militares e por estrategistas políticos do Governo, segundo uma fonte da própria censura que considerou “mais oportuno” que o filme só fosse apresentado à reexame após as eleições, já que potencialmente indis põe o público contra o Governo. “Não creio que o CSC libere esse filme agora e, se isso for correto, só restará uma última instância, muito mais delicada, que é o ministro da Justiça (Ibrahim Abl-Ackel), mais sujeito às pressões”, afirmou a fonte. *Das Tripas Coração* está liberado, desde que Ana Carolina aceite os cortes da cena em que uma adolescente tem uma atitude considerada “indecorosa” e “ofensiva” a uma religião ao fazer suas necessidades fisiológicas num altar, durante uma missa, e uma troca de carícias entre duas adolescentes diante de um ator com os braços abertos, em analogia à Jesus Cristo. Todas essas cenas, no entanto, são parte de um “sonho”. Em relação a *O Sonho não Acabou*, a orientação governamental é de maior rigor a tudo que se relacione com o uso de drogas, conforme recomendou o Conselho Federal de Entorpecentes, na semana passada, à divisão de censura. Como o CSC tem sua maioria composta por delegados de órgãos do Governo, continuou a fonte, essa orientação deverá ser mantida e até mesmo seguida por novos conselheiros representantes de entidades conservadoras. Pelo menos um voto contra sua liberação já é esperado como certo: o do pastor evangélico Galdino Moreira Filho, presidente do movimento “Desafio Jovem”, que se destina a recuperação de jovens viciados. Galdino é o representante indicado pela Associação Nacional de Usuários de Rádio e Televisão (Anurt).

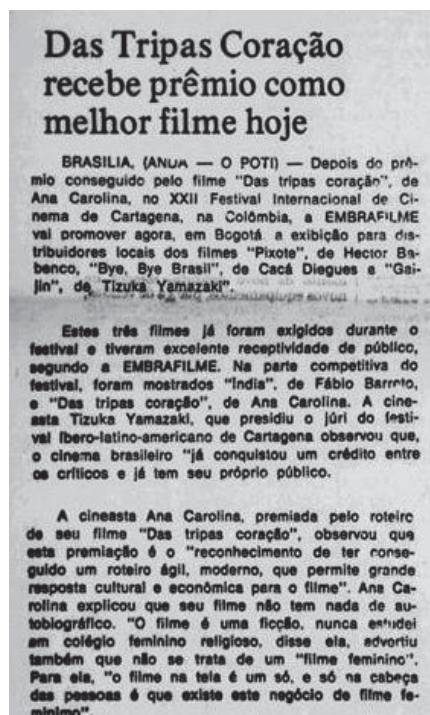
ANEXO 16 – VULGARIDADE SEXUAL



Diário de Pernambuco, Recife, 15 dez. 1982, Caderno Cidade, p. A-6.
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/54208.⁶⁴

⁶⁴ Em uma crítica feita pelo Jornal de Pernambuco: “Até que ponto *Das tripas coração* pode ser considerado um filme envolvido pelo espírito da seriedade? Os cartazes e anúncios promocionais mostram um casal, sugerindo intercuro sexual, transmitindo-lhe uma conotação de vulgaridade própria das pornochanchadas. Essa tentativa de mistificação é no mínimo decepcionante”.

ANEXO 17 – DAS TRIPAS CORAÇÃO RECEBE PRÊMIO DE MELHOR FILME NO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE CARTAGENA



O Poti, Natal-RN, 04 jul. 1982.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/031151_04/4292.⁶⁵

⁶⁵ Depois do prêmio conseguido pelo filme *Das tripas coração*, de Ana Carolina, no XXII Festival Internacional de Cinema de Cartagena, na Colômbia, a EMBRAFILME vai promover agora, em Bogotá, a exibição para distribuidores locais dos filmes *Pixote*, de Hector Babenco, *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues e *Gaijin* de Tizuka Yamakazi. Estes três filmes já foram exibidos durante o festival e tiveram excelente receptividade do público, segundo a EMBRAFILME. Na parte competitiva do festival, foram mostrados *Índia*, de Fábio Barreto, e *Das Tripas Coração* de Ana Carolina. A cineasta Tizuka Yamazaki, que presidiu o júri do festival ibero-latino-americano de Cartagena observou que, o cinema brasileiro “já conquistou um crédito entre os críticos e já tem seu próprio público. A cineasta Ana Carolina, premiada pelo roteiro de seu filme *Das Tripas Coração*, observou que esta premiação é “o reconhecimento de ter conseguido um roteiro ágil, moderno, que permite grande resposta cultural e econômica para o filme”. Ana Carolina explicou que seu filme não tem nada de autobiográfico. “O filme é uma ficção, nunca estudei em colégio feminino religioso”, disse ela, advertiu também que não se trata de um “filme feminino”. Para ela, “o filme na tela é um só, e só na cabeça das pessoas é que existe esse negócio de filme feminino”. Sobre o filme de Ana Carolina, algumas opiniões: -É um filme que desperta o apetite pelo cinema. É de lamber os beijos. (Nelson Pereira dos Santos). “O filme de Ana Carolina é perfeitamente genial” (Hélio Pelegriño). “O filme de Ana Carolina não tem sexo, apesar da filoginia. E espanta pela coragem e ousadia de cultivar dicção e estilo próprios, desprezando os copy- desks cinematográfico da moda” (Carlos Augusto Machado Calil). “É o filme mais audacioso que já vi em todo o cinema moderno. Na cinematografia mundial, considero *Das tripas coração* a revelação mais ousada da nova mulher” (José Loureiro). “Que alegria deve ser permitir-se todas as ousadias! Que alegria é assisti-las neste filme de Ana Carolina! Deslumbrante, através de um passeio universal pela infância e adolescência, ele explode em um resultado poético e irresistivelmente cômico” (Tonia Carrero). “É uma das obras mais que aparecem muito raramente no Brasil. É inquietadora, justamente porque não corresponde às expectativas. Por isso, é muito importante.” (Giofrancesco Guarnieri); “Fantasia, repressão, temores religiosos, e familiares (...) só uma mulher – e que fosse, ao mesmo tempo cineasta, poderia fazer um filme como *Das tripas coração*”. (Edmar Pereira, crítico de “Jornal da Tarde”).

ANEXO 18 – ANA CAROLINA MOSTRA COMO FAZER DAS TRIPAS CORAÇÃO

B-8
DIÁRIO DE PERNAMBUCO
Recife, sexta-feira, 3 de dezembro de 1982

IMAGEM & SOM

FERNANDO SPENCER

Ana Carolina mostra como fazer "Das Tripas Coração"

Curtas

PINOCCHIO, DOMINGO — Um clássico do desenho animado, baseado na famosa novela de Carlo Collodi, conta a comvente história de um pequeno boneco de madeira e sua tentativa de provar a si mesmo merecer ser um boneco com vida.

Está de volta domingo, às 10h, na matinal do Art. Palácio.

CLÁSSICOS DO CINEMA FRANCÊS — "De Mayerling até Sarajevo", de Max Ophüls, realizado em 1940 é o programa de hoje da mostra "Clássicos do Cinema Francês", promoção da Fundação Joaquim Nabuco e Serviço Cultural do Consulado da França. Sala Jota Soares, 20 horas, com entrada franca, na Casa da Cultura. A cópia em exibição tem legendas em português.

CINEMA INDEPENDENTE NA PARAÍBA — Em João Pessoa (antiga Faculdade de Direito) realiza-se até domingo próximo a III Mostra de Cinema Independente, promoção da Oficina de Comunicação da UFPB.

Pretende a Oficina de Comunicação — e avaliar junto ao público a produção independente realizada no Norte e Nordeste, sendo a Mostra um fórum de debates sem caráter competitivo, cujos objetivos principais são congregar realizadores e cineclubistas, discutir o cinema independente em seus variados aspectos, reunir a ABD/PB e discutir propostas de atuação; questionar a produção cinematográfica independente a nível Norte e Nordeste e, particularmente, a Paraíba, exibir filmes realizados pelos cineastas participantes da referida Mostra e convidados.

O cineasta paulista João Batista de Andrade estará presente para discutir sua filmografia e a experiência de "Cinema de Intervenção".

Participantes de outros Estados será cobrada uma taxa de Cr\$600, com direito a alojamento.

Informações mais detalhadas pelo fone 224-7200, ramal 2142.



Ana Carolina (a cineasta), Dina Sfat e Antonio Fagundes. "Das Tripas Coração"

Filmes

VENEZA (Rua do Hospício, Fone: 221-2180) — **POLTERGEIST** — O FENÔMENO. Direção de Steve Spielberg. Com Greig Nelson e Jobeth Williams. História de mistérios sobrenaturais, na Califórnia numa casa onde reside uma família. 1410m — 16h30m — 18h50m — 21h10m. 18 anos.

CINEMA AIP (Avenida Dantas Barreto, 12 andar, Fone: 224-5581) — **WILLIE E PHIL**. Drama de aventura com Michael Ontkean. 160m — 20h30m — 21 horas. 18 anos.

MODERNO (Praça Joaquim Nabuco, Fone: 224-4760) — **COISAS ERÓTICAS**. Drama pornográfico com cenas de sexo explícito. 13h10m — 14h50m — 16h30m — 18h50m — 21h30m. 18 anos. COTAÇÃO: RUM

SÃO LUIZ (Rua da Aurora, Fone: 222-6498) — **LARANJA MECÂNICA**. Direção de Stanley Kubrick. Com Malcolm McDowell e Patrick Magee. Em um futuro próximo, numa sociedade dominada por Governo autoritário não definido, jovens se divertem com extravagâncias. 1504m — 18h20m — 21 horas. 18 anos. COTAÇÃO: OTIMO

RITZ (Avenida Visconde de Suassuna, Fone: 222-8615) — **DEU A LOUCA NO MUNDO**. Comédia com um super elenco. Reprise. 13h50m — 16h30m — 17h30m — 19h30m — 21h30m. Livre.

ASTOR (Avenida Visconde de Suassuna, Fone: 222-6616) — **SANGUE AMALDOADO**. Drama de terror com cenas extremamente violentas. 13h30m — 15h30m — 17h30m — 19h30m — 21h30m. 18 anos.

ART PALÁCIO (Rua da Palma, Fone: 224-1735) — **O HOMEM COM A LENTE MORTAL**. Direção de Richard Brooks, com Sean Connery, Robert Conrad e George Grizzard. Ele só tem uma câmara de TV como arma. Mas enfrenta terríveis inimigos. 13h30m — 15h30m — 17h30m — 19h30m — 21h30m. 18 anos.

TRIANON (Avenida Guararapes, Fone: 224-1735) — **POR UM PUNHAO DE DOLARES**. Faroeste em reprise com Clint Eastwood. 10h10m — 12h10m — 14h10m — 16h00 — 17h50m — 19h40m. 18 anos.

AUTOCINE DRIVE-IN (Sede Social do Aeroclube de Pernambuco: Fone: 325-6853) — **LOUCA PAIXÃO**. Drama com Monique Van de Van. 19h30m — 21h30m. 18 anos.

NOS BAIRROS

ALBATROZ (Rua Padre Lemos, Casa Amarela, Fone: 268-2007) — **O EXORCISTA**. Drama de terror. 18h20m — 20h30m — 18 anos. *** **EL DORADO** (Largo da Passagem, Fone: 227-4750) — **O JACARÉ ASSASSINO**. Drama de terror. 16h30m — 20h30m — 18 anos.

Diário de Pernambuco, Recife, 3 dez. 1982, Caderno Cinema/Artes, p. B-8.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/53714.⁶⁶

⁶⁶ PINOCCHIO, DOMINGO - Um clássico do desenho animado, baseado na famosa novela de Carlo Collodi, conta a comvente história de um pequeno boneco de madeira e sua tentativa de provar a si mesmo merecer ser um boneco com vida. Está de volta domingo, às 10h, na matinal do Art. Palácio. CLÁSSICOS DO CINEMA FRANCÊS - *De Mayerling até Sarajevo*, de Max Ophüls, realizado em 1940 é o programa de hoje da mostra "Clássicos do Cinema Francês", promoção da Fundação Joaquim Nabuco e Serviço Cultural do Consulado da França. Sala Jota Soares, 20 horas, com entrada franca, na Casa da Cultura. A cópia em exibição tem legendas em português. CINEMA INDEPENDENTE NA PARAÍBA - Em João Pessoa (antiga Faculdade de Direito) realiza-se até domingo próximo a III Mostra de Cinema Independente, promoção da Oficina de Comunicação da UFPB. Pretende a Oficina de Comunicação exibir e avaliar junto ao público a produção independente realizada no Norte e Nordeste, sendo a Mostra um fórum de debates sem caráter competitivo, cujos objetivos principais são congregar realizadores e cineclubistas, discutir o cinema independente em seus vários aspectos, reunir a ABD/PB e discutir propostas de atuação; questionar a produção cinematográfica independente a nível Norte e Nordeste e, particularmente, a Paraíba, exibir filmes realizados pelos cineastas participantes da referida Mostra e convidados. O cineasta paulista João Batista de Andrade estará presente para discutir sua filmografia e a experiência de "Cinema de Intervenção". Participantes de outros Estados será cobrada uma taxa de Cr\$600, com direito a alojamento. Informações mais detalhadas pelo fone 224-7200, ramal 2142. Um colégio de meninas, de altíssimo nível social, por motivos administrativos e econômicos, sofre uma intervenção estadual que vai determinar o fim de suas atividades. O interventor designado para encerrar essas atividades marca uma reunião para as cinco da tarde; no entanto, chega às 4:55 e, na sala de reunião, enquanto aguarda, tira um rápido cochilo. Neste rápido cochilo, ele sonha com

todas as mulheres que pertencem a este colégio. Vislumbra suas paixões. São os delírios do poder que fazem com que ele compreenda a aula feminina. Passados cinco minutos, ele acorda tenso e, imediatamente, assina a ata que determina o fim daquela instituição. Em síntese, a história do filme *Das Tripas Coração* de Ana Carolina que estreia amanhã, no Veneza. Neste filme, que foi feito com algum esforço - explica a cineasta - e muita coragem, eu resolvi botar para quebrar. Sou uma cineasta. Sou uma mulher que faz cinema. E faço bons filmes. Sobre o filme de Ana Carolina, algumas opiniões:

-É um filme que desperta o apetite pelo cinema. É de lamber os beijos. (Nelson Pereira dos Santos). "O filme de Ana Carolina é perfeitamente genial" (Hélio Pelegrino). "O filme de Ana Carolina não tem sexo, apesar da filoginia. E espanta pela coragem e ousadia de cultivar dicção e estilo próprios, desprezando os copy-desks cinematográfico da moda" (Carlos Augusto Machado Calil). "É o filme mais audacioso que já vi em todo o cinema moderno. Na cinematografia mundial, considero *Das tripas coração* a revelação mais ousada da nova mulher" (José Loureiro). "Que alegria deve ser permitir-se todas as ousadias! Que alegria é assisti-las neste filme de Ana Carolina! Deslumbrante, através de um passeio universal pela infância e adolescência, ele explode em um resultado poético e irresistivelmente cômico" (Tonia Carrero). "É uma das obras mais que aparecem muito raramente no Brasil. É inquietadora, justamente porque não corresponde às expectativas. Por isso, é muito importante." (Giofrancesco Guarnieri); "Fantasia, repressão, temores religiosos, e familiares (...) só uma mulher – e que fosse, ao mesmo tempo cineasta, poderia fazer um filme como *Das tripas coração*". (Edmar Pereira, crítico de "Jornal da Tarde").

ANEXO 19 – IRREVERENTE, BRINCA COM INSTITUIÇÕES CONSIDERADAS INTOCÁVEIS

mor e poesia.
Das Tripas Coração, de Ana Carolina, Brasil. Irreverência, de inspiração buñuelesca, com o onírico permitindo situações autônomas e a ousadia de brincar com instituições consideradas intocáveis.

Diário de Pernambuco, Recife, 6 jan. 1983, Caderno Cinema/Artes, p. B-6.
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/55118.⁶⁷

⁶⁷ O *Diário de Pernambuco*, que outrora fez uma crítica negativa ao filme, agora o elogia. “Das Tripas Coração, de Ana Carolina, Brasil. Irreverência, de inspiração buñuelesca, com o onírico permitindo situações autônomas e a ousadia de brincar com instituições consideradas intocáveis”.

ANEXO 20 – BRASILEIROS NA BÉLGICA



Diário de Pernambuco, Recife, 23 dez. 1982, Caderno Cinema/Artes, p. B-6.
Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/54554.⁶⁸

⁶⁸ Brasileiros na Bélgica. Quatro filmes brasileiros foram selecionados para concorrer ao prêmio "L'age d'Or", instituído pelo Arquivo Real do Filme. São eles: *O Homem do Pau Brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade, *O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade, *Das Tripas Coração*, de Ana Carolina e *Asa Branca*, de Djalma Limongi Batista. Os filmes, com legendas em francês, serão examinados inicialmente por uma comissão especial, junto com trabalhos de outros países. A comissão deverá escolher, dentre os filmes apresentados, os que por sua qualidade e inventividade, mais se aproximem da proposta revolucionária de Buñuel nos anos 20, contida em "L'age d'Or". Finalmente, um segundo júri selecionará o melhor filme dentre os previamente escolhidos.

ANEXO 21 – FACE MOSTRA *DAS TRIPAS CORAÇÃO*



Estado de Minas, Belo Horizonte, 11 out. 1989.

FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.⁶⁹

⁶⁹ Nenhum argumento realista pode ser aplicado a *Das Tripas Coração*, que estará sendo exibido até sexta, às 19h30, no Cineclube FACE. A diretora Ana Carolina, maior inteligência do cinema brasileiro moderno, rejeita com veemência qualquer exposição da aparência da realidade. Sua ligação com o cinema propõe uma visão, ao mesmo tempo objetiva e pessoal, da essência humana. No caso específico de *Das Tripas Coração* assim como em *Mar de Rosas* ou *Sonho de Valsa*, a preocupação da cineasta é a complexa psicologia da mulher. *Das tripas coração* parte de um grupo de mulheres, estudantes ou professoras, para analisar de maneira agressiva a posição da mulher na sociedade moderna. As personagens feministas da diretora, em todos os filmes, têm problemas de identidade: sua definição é dada apenas pelo papel que tem na sociedade, como esposas, alunas, filhas, irmãs ou professoras. São, acima de tudo, “funções”. *Das tripas coração* mostra de forma explosiva o que se esconde, ou poderia esconder, por trás de suas faces. O resultado tem conotações surrealistas: a realidade que se enxerga na tela oscila entre o sonho e o pesadelo, ao liberar violentamente a energia pessoal das personagens, a energia sexual das mulheres - em resumo, mostrá-las como seres independentes, pensantes, capazes de sensações e emoções, em um processo de destruição das normas impostas pela civilização.

ANEXO 22 – A TRILOGIA DE ANA CAROLINA EM NITERÓI



O Fluminense, Niterói-RJ, 29 set. 1989

FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.⁷⁰

⁷⁰ Depois de exibida com sucesso no Cineclube Estação Botafogo, está em plena exibição no Cine Arte UFF, a "Trilogia de Ana Carolina", composta dos filmes *Mar de Rosas*, de 1977, *Das Tripas Coração*, de 1982 e finalmente *Sonho de Valsa*, de 1987. Durante dez anos, Ana Carolina escreveu sobre seus fantasmas femininos e masculinos nascidos na cultura ocidental de um modo geral e na adolescência, particularmente. Dona de um estilo anárquico, beirando a histeria feminina, Ana Carolina realizou a trajetória de Tereza, seu personagem emblemático e seu alter ego, de maneira desigual, indo do exercício cinematográfico confuso de *Mar de Rosas* à liberdade autoral e o discurso encadeado de *Das Tripas Coração*. Xuxa Lopes, que encarnou o personagem a partir do segundo filme, está belíssima em *Sonho de Valsa*, com certeza o mais fraco dos três filmes da série. Xuxa Lopes é um dos raros exemplos de atrizes brasileiras que alcançaram o estrelato exclusivamente através o cinema brasileiro. Sua beleza, sua sensualidade, seu talento profissional despontaram ainda na década de 70 e fulgura até hoje. De forte presença na tela, sabendo dialogar com a câmera de cinema, como poucas da sua geração, Xuxa Lopes é uma das poucas unânimes do cinema nacional.

ANEXO 23 – TELEVISÃO MOSTRA A OBRA DE ANA CAROLINA



Diário Popular, São Paulo. 21 ago. 1990

FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.⁷¹

⁷¹ Bem ao contrário do que acontece nas salas de exibição, o cinema nacional está em alta na tevê. Há algumas semanas, a Manchete promoveu o festival Neville D' Almeida, com três filmes (*A Dama do Lotação*, *Os Sete Gatinhos* e *Rio Babilônia*), que chamaram a atenção pelas excessivas cenas de sexo. Agora, a emissora dá uma melhorada no nível e a partir de hoje até quinta, 23h15, passa a apresentar a trilogia de Ana Carolina. Os três filmes - *Mar de Rosas*, *Das Tripas Coração* e *Sonho de Valsa* -, exibidos nessa ordem, falam da mulher e da busca da identidade, abordando as relações de poder e os conflitos que surgem nas diversas fases da vida. *Mar de Rosas* (1977) mostra uma família classe média e o tédio que reina entre o casal (Otávio Augusto e Norma Bengell) e a filha adolescente (Cristina Pereira). Eles partem numa louca viagem, com a mãe querendo matar o marido e a filha lutando para se libertar deles. *Das Tripas Coração* (1982), que passa amanhã, situa-se num internato feminino e desvenda o que passa pela cabeça de suas alunas, professoras e funcionárias. Antônio Fagundes, Dina Staf, Xuxa Lopes e Nei Latorraca estão no elenco. Já *Sonho de Valsa* (1987), o cartaz da quinta mostra uma mulher madura (Xuxa Lopes) tentando encontrar a felicidade e se deparando com os homens de sua vida (Daniel Dantas, Nei Matogrosso e Arduíno Colassanti, entre eles). Os três filmes de Ana Carolina passam pela primeira vez na tevê e tem como tema comum a busca de identidade. Todos têm uma narrativa meio difícil, com diálogos literários, mas com um humor bem ácido. Para de

fazer entender, Ana Carolina não hesita em explicitar, as situações que aborda. Em *Sonho de Valsa*, a protagonista é colocada dentro de um cano, para ilustrar que ela passa por uma situação desesperadora.

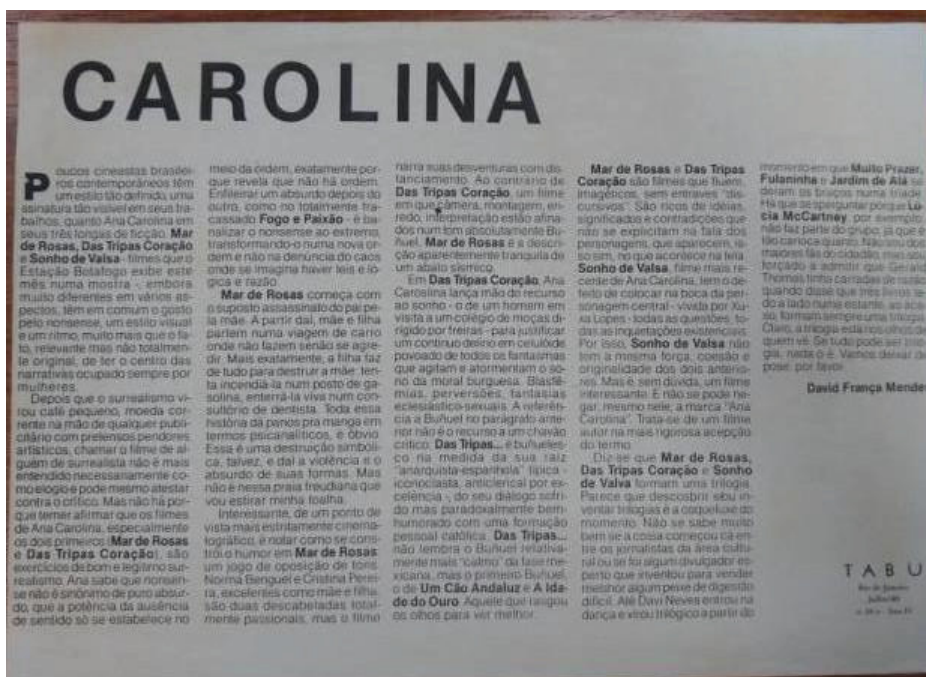
ANEXO 24 – ROTEIRO CARIOCA



Tribuna BIS, Rio de Janeiro, 21 ago. 1997.⁷²
FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.

⁷² A Cinemateca do MAM (Av. Infante Dom Henrique, 85) promove esta semana uma mostra de filmes da cineasta Ana Carolina. Além da exibição de quatro longas, sempre às 18h30, haverá debates com a diretora e convidados. Hoje será exibido *Mar de Rosas* (acima), primeiro longa da trilogia que enfoca o universo feminino - os outros são *Das Tripas Coração*, amanhã e *Sonho de Valsa* no sábado. Após a sessão de hoje, haverá um encontro com a cineasta, a atriz Cristina Pereira e a crítica Susana Schild. No domingo, depois da exibição de seu documentário *Getúlio Vargas*, Ana conversa com o pesquisador Hernani Heffner e a neta do ex-presidente Celina Vargas.

ANEXO 25 – CAROLINA



Revista TABU, Rio de Janeiro, set. 1987.

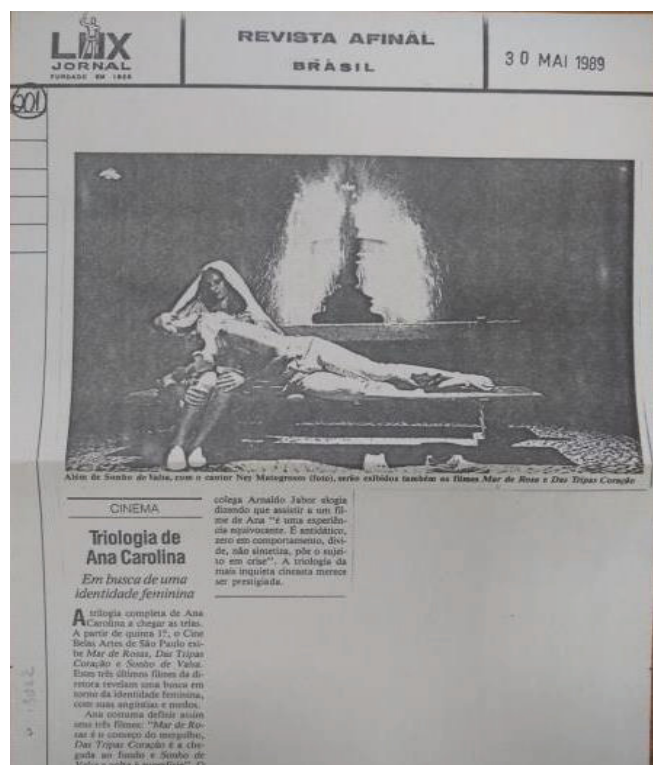
FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.⁷³

⁷³ Poucos cineastas brasileiros contemporâneos têm um estilo tão definido, uma assinatura tão visível em seus trabalhos, quanto Ana Carolina em seus três longas de ficção, *Mar de Rosas*, *Das Tripas Coração*, *Sonho de Valsa* - filmes que o Estação Botafogo exhibe neste mês numa mostra - embora muito diferentes em vários aspectos, tem em comum o gosto pelo nonsense, um estilo visual e um ritmo, muito mais que o fato, relevante mas não totalmente original, de ter o centro das narrativas ocupado sempre por mulheres. Depois que o surrealismo virou café pequeno, moeda corrente na mão de qualquer publicitário com pretensos pendores artísticos, chamar o filme de alguém de surrealista não é mais entendido necessariamente como elogio e pode mesmo atestar contra o crítico. Mas não há porque temer afirmar que os filmes de Ana Carolina, especialmente os dois primeiros (*Mar de Rosas* e *Das Tripas Coração*), são exercícios de bom e legítimo surrealismo. Ana sabe que nonsense não é sinônimo de puro absurdo, que a potência da ausência de sentido só se estabelece no meio da ordem, exatamente porque revela que não há ordem. Enfileirar um absurdo depois do outro, como no totalmente fracassado *Fogo e Paixão* - é banalizar o nonsense ao extremo, transformando-o numa nova ordem e não na denúncia do caos onde se imagina haver leis e lógica e razão. *Mar de Rosas* começa com o suposto assassinato do pai pela mãe. A partir daí, mãe e filha partem numa viagem de carro onde não fazem senão se agredir. Mais exatamente, a filha faz de tudo para destruir a mãe: tenta incendiá-la num posto de gasolina, enterrá-la viva num consultório de dentista. Toda essa história do pano para manga em termos psicanalíticos, é óbvio. Essa é uma destruição simbólica, talvez, e daí a violência e o absurdo de suas formas. Mas não é nessa praia freudiana que vou estirar minha toalha. Interessante, de um ponto de vista mais estritamente cinematográfico, é notar como se constrói o humor em *Mar de Rosas*: um jogo de oposição de tons, Norma Benguel e Cristina Pereira, excelentes como mãe e filha, são duas descabeladas totalmente passionais, mas o filme narra suas desventuras com distanciamento. Ao contrário de *Das Tripas Coração*, um filme em que câmera, montagem, enredo, interpretação estão afinados num tom absolutamente Buñuel, *Mar de Rosas* é a descrição aparentemente tranquila de um abalo sísmico. Em *Das Tripas Coração*, Ana Carolina lança mão do recurso sonho - o de um homem em visita a um colégio de moças dirigidas por freiras - para justificar um contínuo delírio em celuloide povoado de todos os fantasmas que agitam e atormentam o sono da moral burguesa. Blasfêmias, perversões, fantasias eclesiástico-sexuais. A referência a Buñuel no parágrafo anterior não é o recurso chavão crítico: *Das Tripas...* é buñuelesco na medida da sua raiz "anarquista-espanhola" típica-iconoclasta, anticlerical por excelência-, do seu diálogo sofrido, mas

paradoxalmente bem humorado com uma formação pessoal católica. Das Tripas... não lembra Buñuel relativamente mais “calmo” da fase mexicana, mas o primeiro Buñuel, o de Um cão andaluz e A idade do ouro, aquele que rasgou os olhos para ver melhor. Mar de Rosas e Das Tripas Coração são filmes que fluem, imagéticos, sem entraves “discursivos”. São ricos de ideias, significados e contradições que não se explicitam na fala dos personagens, que aparecem, isso sim, no que acontece na tela. Sonho de Valsa, filme mais recente de Ana Carolina, tem o defeito de colocar na boca da personagem principal

- vivida por Xuxa Lopes - todas as questões, todas as inquietações existenciais. Por isso, Sonho de Valsa não tem a mesma força, coesão e originalidade dos dois anteriores. Mas é, sem dúvida, um filme interessante. E não se pode negar, mesmo nele, a marca “Ana Carolina”. Trata-se de um filme autor na mais rigorosa acepção do termo. Diz que Mar de Rosas, Das Tripas Coração e Sonho de Valsa formam uma trilogia. Parece que descobrir e/ou inventar trilogias é a coqueluche do momento. Não se sabe muito bem se a coisa começou cá entre os jornalistas da área cultural ou se foi algum divulgador esperto que inventou para vender melhor algum peixe de digestão difícil. Até Davi Neves entrou na dança e virou trilógico a partir do momento em que Muito Prazer, Fulaninha e Jardim de Alá se deram os braços numa tríade. Há que se perguntar porque Lúcia McCartney, por exemplo, não faz parte do grupo, já que é tão carioca quanto. Não sou dos maiores fãs do cidadão, mas sou forçado a admitir que Gerald Thomas tinha carradas de razão quando disse que três livros lado a lado numa estante, ao acaso, formam sempre uma trilogia. Claro, a trilogia está sempre nos olhos de quem vê. Se tudo pode ser trilogia, nada o é. Vamos deixar de pose, por favor. (David França Mendes).

ANEXO 26 – TRILOGIA DE ANA CAROLINA: EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE FEMININA



Revista Afinal, São Paulo, 30 maio 1989.

FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.⁷⁴

⁷⁴ Em busca em torno da identidade feminina. A trilogia completa de Ana Carolina a chegar as telas. A partir de quinta, 1º., o Cine Belas Artes de São Paulo exhibe *Mar de Rosas*, *Das Tripas Coração* e *Sonho de Valsa*. Estes três últimos filmes da diretora revelam uma busca em torno da identidade feminina, com suas angústias e medos. Ana costuma definir assim seus três filmes: “*Mar de Rosas* é o começo do mergulho, *Das Tripas Coração* é a chegada ao fundo e *Sonho de Valsa* a volta à superfície”. O colega Arnaldo Jabor elogia dizendo que assistir a filmes de Ana é “uma experiência equivocante. É antididático, zero em comportamento, divide, não sintetiza, põe o sujeito em crise”. A trilogia da mais inquieta cineasta merece ser prestigiada.

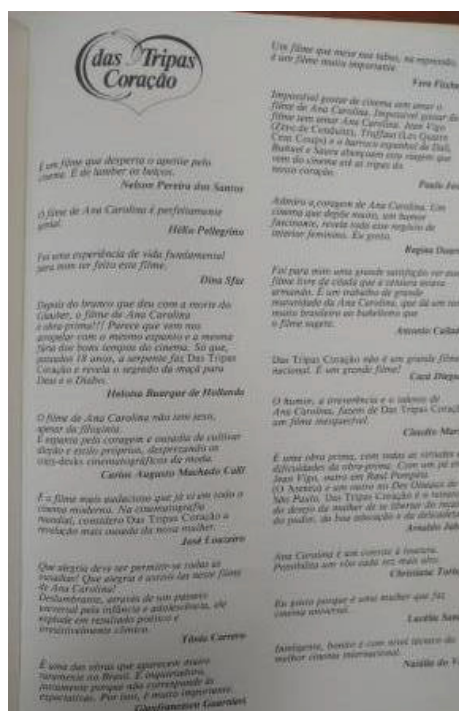
ANEXO 27 – ANA CAROLINA EXPÕE AS CONTRADIÇÕES DA SEXUALIDADE



Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 30 set. 1987.⁷⁵
 FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.

⁷⁵ Na Revista Ilustrada de 1987, diz que: "Em *Das Tripas Coração* (1982), de Ana Carolina, que chega agora em DVD, tudo acontece num colégio católico de moças prestes a ser vendido e demolido. Enquanto espera as diretoras da escola na sala de reuniões, o interventor designado para liquidar o negócio (Antônio Fagundes) cochila e tem sonhos malucos com as alunas, professoras e serventes. Poderia ser apenas mais um pesadelo machista, à maneira de "A Cidade das Mulheres", de Federico Fellini. Mas o fato de ser dirigido por uma mulher empenhada na expressão das contradições femininas faz do filme um jogo de espelhos: o desejo das internas é mediado pelo desejo do interventor, que por sua vez é mediado pela visão estética e crítica da cineasta. Dito isso, só resta embarcar no fluxo de imagens inesperadas, quase sempre em aparente descompasso com o texto dos diálogos e com o tom em que são ditos. Há um constante deslocamento semântico, em que os clichês - verbais ou visuais - ganham novos sentidos ao mudar de contexto. Não é por acaso que Ana Carolina batiza seus filmes com frases feitas (*Mar de Rosas*, já lançado em DVD; *Sonho de Valsa*, *Das Tripas Coração*). Seu cinema se constrói em grande parte da reelaboração desse repertório básico, desse patrimônio afetivo comum. Um exemplo singular: ao sentir "pego pra Cristo", o interventor toma o lugar do próprio no crucifixo. Faltou falar do excelente elenco feminino, que inclui Miriam Muniz, Xuxa Lopes, Nair Belo, Célia Helena e Cristina Pereira. Nos extras, um documentário de Evaldo Mocarzel para a série "Retratos Brasileiros", do Canal Brasil, traz a própria Ana Carolina comentando sua obra.

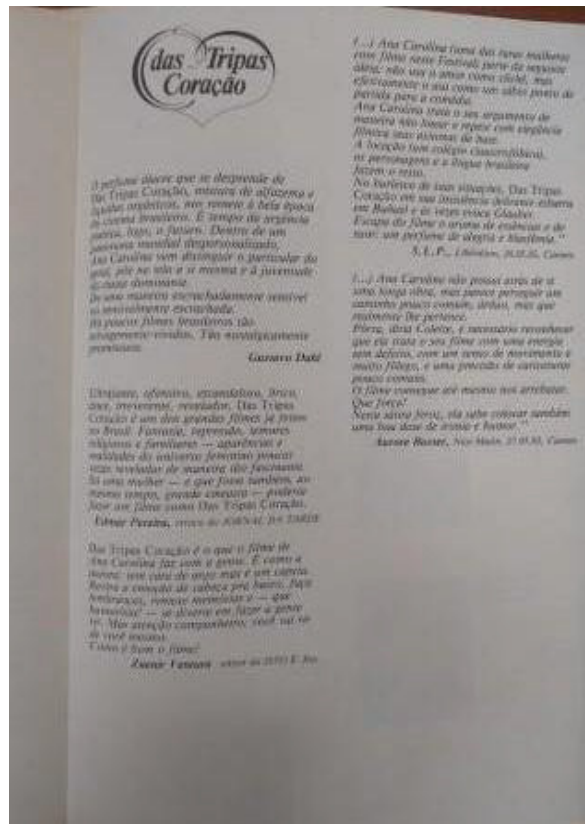
ANEXO 28 – ACERVO DA CINEMATECA I



FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.⁷⁶

76 “É um filme que desperta o apetite pelo cinema. É de lambe os beijos.” (Nelson Pereira dos Santos). “O filme de Ana Carolina é perfeitamente genial.” (Hélio Pellegrino). “Foi uma experiência de vida fundamental para mim ter feito este filme.” (Dina Staf). “Depois do branco que me deu com a morte do Glauber, o filme de Ana Carolina é obra prima!!! Parece que vem nos atropelar com o mesmo espanto e a mesma fúria dos bons tempos do cinema. Só que, passados 18 anos, a serpente faz *Das tripas coração* e revela o segredo da maçã para Deus e o Diabo.” (Heloisa Buarque de Hollanda). “O filme de Ana Carolina não tem sexo, apesar da filoginia. E espanta pela coragem e ousadia de cultivar dicção e estilo próprios, desprezando os copy-desks cinematográficos da moda.” (Carlos Augusto Machado Calil). “É o filme mais audacioso que já vi em todo o cinema moderno. Na cinematografia mundial, considero *Das tripas coração* a revelação mais ousada da nova mulher.” (José Louzeiro). “Que alegria deve ser permitir-se todas as ousadias! Que alegria é assisti-las neste filme de Ana Carolina! Deslumbrante, através de um passeio universal pela infância e adolescência, ele explode em resultado poético e irresistivelmente cômico.” (Tônia Carrero). “É uma das obras que aparecem muito raramente no Brasil. É inquietadora, justamente porque não corresponde às expectativas. Por isso, é muito importante.” (Gianfrancesco Guarnieri). “Um filme que mexe nos tabus, na repressão, é um filme muito importante.” (Vera Fischer). “Impossível gostar de cinema sem amar o filme de Ana Carolina. Impossível gostar do filme sem amar Ana Carolina. Jean Vigo (Zéro de Conduite), Truffaut (Les Quatre Cent Coups) e o barroco espanhol de Dali, Buñuel e Saura abençoam esta viagem que vem do cinema até as tripas do coração.” (Paulo José). “Admiro a coragem de Ana Carolina. Um cinema que depõe muito, um humor fascinante, revela todo esse negócio de interior feminino. Eu gosto.” (Regina Duarte). “Foi para mim uma grande satisfação ver esse filme livre da cilada que a censura estava armando. É um trabalho de grande maturidade de Ana Carolina, que dá um tom muito brasileiro ao buñuelismo que o filme sugere.” (Antônio Callado). “*Das tripas coração* não é um grande filme nacional. É um grande filme!” (Cacá Diegues). “O humor, a irreverência e o talento de Ana Carolina, fazem de *Das tripas coração* um filme inesquecível.” (Claudio Marzo). “É uma obra prima, com todas as virtudes e dificuldades da obra prima. Com um pé em Jean Vigo, outro em Raul Pompéia (O Ateneu) e um outro no Des Oiseaux de São Paulo, *Das tripas coração* é o retrato do desejo da mulher de se libertar do recato, do pudor, da boa educação e da delicadeza.” (Arnaldo Jabor). “Ana Carolina é um convite à loucura. Possibilita um vôo cada vez mais alto.” (Christiane Torloni). “Eu gosto porque é uma mulher que faz cinema universal.” (Lucélia Santos). “Inteligente, bonito e com nível técnico do melhor cinema internacional.” (Natália do Vale).

ANEXO 29 – ACERVO DA CINEMATECA II



FONTE: Acervo da Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro. ⁷⁷

⁷⁷ “O perfume álcere que se desprende de Das Tripas Coração, mistura de alfavema e líquidos orgânicos, nos remete a bela época do cinema brasileiro. É tempo de urgência poética, logo, o futuro. Dentro de um panorama mundial despersonalizado, Ana Carolina vem distinguir o particular do geral, põe na tela a si mesma e a juventude da classe dominante. De uma maneira escrachadamente sensível ou sensivelmente escrachada. Há poucos filmes brasileiros tão selvagememente vividos. Tão nostalgicamente promíscuos.” (Gustavo Dahl). “Ultrapante, ofensivo, escandaloso, lírico, doce, irreverente, revelador, Das Tripas Coração é um dos grandes filmes já feitos no Brasil. Fantasia, repressão, temores religiosos e familiares - aparências e realidades do universo feminino poucas vezes reveladas de maneira tão fascinante. Só uma mulher - eu que fosse, também, ao mesmo tempo, grande cineasta - poderia fazer um filme como Das Tripas Coração.” (Edmar Pereira, crítico do Jornal da Tarde). “Das Tripas Coração é o que o filme de Ana Carolina faz com a gente. É como a autora: tem cara de anjo, mas é um capeta. Revira a emoção de cabeça para baixo, fuça lembranças, remexe memórias e - que humorista! - se diverte em fazer a gente rir. Mas atenção companheiro: você vai rir de você mesmo. Como é bom o filme!” (Zuenir Ventura, editor da ISTO É-Rio). “(...) Ana Carolina (uma das raras mulheres com filme neste Festival) parte da seguinte ideia: não usa o amor como clichê, mas efetivamente o usa como um sábio ponto de partida para a comédia. Ana Carolina trata o seu argumento de maneira não linear e repete com elegância fílmica seus axiomas de base. A locação (um colégio claustrofóbico), os personagens e a língua brasileira fazem o resto. No burlesco de suas situações, Das Tripas Coração em sua insistência delirante esbarra em Buñuel e as vezes evoca Glauber. Escapa do filme o aroma de essências e de suor: um perfume de alegria e blasfêmia.” (S.L.P. Libération, 26.05.82, Cannes). “(...) Ana Carolina não possui atrás de si uma longa obra, mas parece perseguir um caminho pouco comum, árduo, mas que realmente lhe pertence. Porra, diria Colette, é necessário reconhecer que ela trata o seu filme com uma energia sem defeito, com um senso de movimento e muito folego, e uma precisão de caricaturas pouco comuns. O filme consegue até mesmo nos arrebatrar. Que força! Nesta sátira feroz, ela sabe colocar também uma boa dose de ironia e humor.” (Aurore Busser, Nice Matin, 27.05.92, Cannes).