

SOB A ÓTICA DAS RELAÇÕES FAMILIARES E DO CASAMENTO: ANÁLISE DOS FILMES *MAR DE ROSAS* (1977) E *SONHO DE VALSA* (1987), DE ANA CAROLINA

Alina Chiaradia Cardoso¹

Resumo: Ana Carolina é uma cineasta brasileira que começa a sua carreira dirigindo documentários no final da década de 1960. Em 1977, ela dirige o seu primeiro longa-metragem ficcional, *Mar de Rosas*, que forma uma trilogia com os filmes que ela realiza em seguida: *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Este trabalho se propõe a analisar, a partir da metodologia de análise fílmica de Manuela Penafria (2009), os filmes *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987) sob o viés das relações familiares e do casamento de Eunice Durham (1982) e de Philippe Ariès (1981). No cinema de Ana Carolina, tais instituições – a da família e a do casamento – se caracterizam pelos atritos, rompimentos e pela desintegração. A partir de tais rupturas, os filmes em questão se relacionam com as temáticas citadas anteriormente não só no âmbito da articulação narrativa, mas também no que diz respeito aos processos criativo e fílmico da cineasta, transparecendo nas personagens em tela.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Carolina; Análise Fílmica; Relações Familiares; Casamento.

UNDER THE PERSPECTIVE OF FAMILY RELATIONSHIPS AND MARRIAGE: ANALYSIS OF THE FILMS *MAR DE ROSAS* (1977) AND *SONHO DE VALSA* (1987), BY ANA CAROLINA

Abstract: Ana Carolina is a Brazilian cineaste who started her career by directing documentaries during the 1960s. In 1977, she directed her first full length fictional feature, *Mar de Rosas*, which forms a trilogy with other films she conducted shortly after: *Das Tripas Coração* (1982) and *Sonho de Valsa* (1987). The present study proposes an analysis – from the film analysis methodology of Manuela Penafria (2009) – of the films *Mar de Rosas* (1977) and *Sonho de Valsa* (1987) under the perspective of family relationships and marriage of Eunice Durham (1982) and Philippe Ariès (1981). In Ana Carolina's cinema, these institutions – family and marriage – are characterized by frictions, breakups and disintegration. From this breakage, the movies in question are related with the themes mentioned before not only in the narrative sphere, but also in the creative and filmic processes of the cineaste, appearing on the characters on screen.

Key-words: Ana Carolina; Film Analysis; Family Relationships; Marriage.

Introdução

Ana Carolina Teixeira Soares é uma cineasta paulistana que dirigiu e dirige filmes documentais e ficcionais. Dentre as ficções, a sua obra com maior reconhecimento é a trilogia composta pelos filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Desde então, é possível observar traços de

¹ Alina Chiaradia é bacharela no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná. Estudou, em seu trabalho de conclusão de curso, os aspectos da família e do casamento nos filmes da cineasta Ana Carolina. Além disso, Alina também dirigiu o curta-metragem "Conversa com Meu Avô", de 2020, que foi exibido no 5º Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro. Em evidência estão também os seus trabalhos como fotógrafa still e de retratos.

autoria nas obras da cineasta, tanto no âmbito temático, quanto no modo como ela dirige as cenas, levando em conta toda a personalidade do seu processo fílmico. Como parte de tal autoria, as relações familiares e de casamento estão presentes na obra da cineasta, sendo elas o foco desta pesquisa, fluindo rumo à análise de algumas cenas dos filmes *Mar de Rosas* (1977), o primeiro filme da trilogia, e *Sonho de Valsa* (1987), o último filme. Assim, as análises realizadas sustentam a possibilidade do cinema da Ana Carolina ser, de certa forma, de ruptura e que, nos filmes em questão, isso se aplica ao rompimento gradual com a família, com o ambiente familiar e com o casamento.

Levando em consideração o processo fílmico de Ana Carolina, o objetivo desta pesquisa é investigar, por meio da *mise-en-scène*, do enredo e das personagens, como se dá a autoria dela a partir das temáticas que darão rumo às análises – a da natureza disruptiva da família e do casamento na obra da cineasta. Tal abordagem é escolhida a fim de aprofundar e diversificar os estudos sobre o cinema de Ana Carolina a partir da observação de que, apesar das crescentes pesquisas sobre as obras dela, tais estudos priorizam abordagens que partem, principalmente, dos estudos de gênero e da questão da simbologia religiosa que permeia a obra, de um ponto de vista também pessoal e autoral. Não são encontradas muitas pesquisas sucedidas do estudo da autoria no cinema que utilizem os filmes da cineasta como parte do corpus da pesquisa e que considerem, com ênfase, as temáticas da família e do casamento.

A escolha das obras *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987) como objetos de análise da pesquisa refletem o que os filmes têm em comum: a quebra nas relações familiares e nas relações conjugais. Em *Mar de Rosas* (1977), a questão apontada se dá na relação de Betinha com a sua mãe, Felicidade, e desta com o marido, e pai, Sérgio; em *Sonho de Valsa* (1987), a relação de Teresa com alguns homens, como o seu pai e seu irmão. Essa escolha justifica-se por esses serem esses os dois filmes da cineasta que tratam mais explícita e visivelmente da questão da relação entre membros de uma família em seu molde mais tradicional, ou seja, que se aproxima mais da família nuclear, composta pela mãe, pelo pai e pelos filhos, pelas crises das relações conjugais presentes nos filmes e pela justificativa da autora de que Teresa é Betinha mais velha (Mocarzel, 2010, p. 91), em busca da maturidade, tornando possível uma compreensão de continuidade entre as obras em questão.

Das Tripas Coração (1982), o segundo filme da trilogia, apesar de importante para a composição e de seguir a lógica da disrupção que se consolida também em *Mar de Rosas* (1977) e em *Sonho de Valsa* (1987), não será parte do objeto de análise deste trabalho porque não trata as questões da família e do casamento, temáticas que se configuram como ponto de partida dessa pesquisa, de maneira profunda como tratam os outros filmes.

A pesquisa tem como metodologia de análise fílmica a proposta por Manuela Penafria (2009), que consiste, principalmente, em descrever e interpretar os filmes a partir do olhar específico de quem analisa e em utilizar fotogramas como ferramentas de trabalho. Dessa forma, serão analisados os dois filmes citados anteriormente, a fim de estabelecer uma relação que os unem para além da direção, tendo em vista os pontos em comum do enredo e a expressão das personalidades da cineasta presente em tais obras.

Além disso, foram de muita contribuição para essa pesquisa leituras acerca dos estudos de autoria no cinema, do estudo da *mise-en-scène* e de estudos já realizados sobre a autora. A transcrição de Evaldo Mocarzel (2010) de falas da cineasta será um dos principais componentes deste trabalho. Já para tratar a questão das relações familiares, houve a inspiração na leitura do trabalho da pesquisadora Sandra Fischer (2006), que entende o ambiente da família em sua representação no cinema espanhol, notadamente em Carlos Saura e Pedro Almodóvar, como um ambiente de clausura e de compartilhamento.

Ana Carolina, a formação como cineasta e os processos fílmicos: tensões familiares em tela

Ana Carolina Teixeira Soares nasceu em 1949, na cidade de São Paulo (SP). Antes de trilhar os caminhos do cinema, ela se formou no curso de fisioterapia na Universidade de São Paulo. Enquanto estudava cinema na Escola Superior de Cinema São Luiz, também estudava ciências sociais na PUC-SP e, além disso, trabalhava em uma clínica de fisioterapia que atendia crianças com deficiências física e intelectual. Tanto o seu trabalho na clínica quanto os seus estudos em ciências sociais inspiram a sua extensa

cinematografia, que conta com filmes de curta e longa duração, documentários e ficções.

Lavra-dor (1968) é um curta-metragem documental que foi o primeiro filme dirigido por Ana Carolina em conjunto com Paulo Rufino. Apesar de o nome da cineasta não aparecer creditado como diretora, atualmente afirma-se que ela também fez a direção da obra. O filme estreia em 1968 participando do 1.º Festival de Curta e Longa-metragem de Belo Horizonte. Nesse festival, Ana Carolina teve seus primeiros contatos com importantes nomes do cinema da época, incluindo cineastas do Cinema Novo.

Em seguida, ela trabalha como continuísta no longa *As Amoras* (1968), de Walter Hugo Khoury, um dos poucos trabalhos que faz ocupando um cargo que não o da direção ou da realização da trilha sonora como percussionista, como fez em *A Mulher de Todos* (1969), de Rogério Sganzerla. Em 1969, ela dirige o seu segundo documentário, *Indústria* (1969), e assina, pela primeira vez, a direção solo. Em 1971, ela roda mais um documentário, o *Pantanal* (1971), que investiga as caçadas de onça. Apesar de ter sido muito difundido no exterior e de ter chamado a atenção do importante cineasta Jean Rouch (Mocarzel, 2010, p. 45), *Pantanal* (1971) só foi exibido no Brasil uma única vez, pois foi um filme censurado.

Em 1974, Ana Carolina muda-se para o Rio de Janeiro e dirige o documentário *Getúlio Vargas* (1974), o penúltimo documentário dirigido por ela. Inspirada pelas pessoas que conhece no Rio, a cineasta começa a trabalhar no roteiro do seu primeiro filme ficcional, o *Mar de Rosas*, que foi lançado em 1977. Com o objetivo de concluir a trilogia da condição feminina, – assim nomeada por conta das entrevistas da cineasta, pois é esse o termo que ela usa para se referir à temática dessa obra – que é composta pelos filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987), ela segue trabalhando em tal propósito até 1987, ano em que lança *Sonho de Valsa*, o último dos três.

No livro *Ana Carolina Teixeira Soares – Cineasta Brasileira*, do jornalista, documentarista e pesquisador Evaldo Mocarzel (2010), há a transcrição de falas da cineasta e, em uma destas, ela aponta a atenção que deu para a *mise-en-scène* a partir de seu primeiro filme de ficção:

“Eu já tinha certa experiência em filmar por causa dos documentários, mas, para mim, essa experiência anterior não tinha me obrigado a filmar com um compromisso rígido de *mise-en-scène*, de linguagem [...]”.

É a partir da sua inserção no meio do cinema ficcional que Ana Carolina se destaca e promove reflexões acerca de sua autoria. O conceito em questão dialoga com a política dos autores, que emergiu na França nos anos 1950, a partir das discussões de jovens críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, conhecidos como Jovens Turcos. Eles apontam a *mise-en-scène*, termo que advém do teatro, como o principal instrumento do autor de cinema. Dessa forma, “fica sugerido assim que, no cinema, qualquer que seja o desígnio, realizador ou encenador, o responsável pela *mise en scène* teria a missão, na maioria dos casos, de ser o ilustrador de um texto.” (Oliveira JR., 2013, p. 34). O texto em questão é o próprio filme e a sua respectiva encenação.

A fim de ressaltar que quem detém a execução da *mise-en-scène* de uma obra cinematográfica clássica, provavelmente detém a autoria da obra, Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) assim escreve em seu livro *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*:

Trata-se de tentar provar não só que a cinematografia seria uma arte, mas que o cenário seria um artista. Entra em pauta a intencionalidade do filmador de organizar o mostrado e agir sobre a representação, intencionalidade necessária, ao que tudo indica, para o filme se legitimar como obra de arte. É preciso que o artista ‘assine’ sua obra, o que equivale a imprimir no material sensível do filme a particularidade do seu olhar – não estamos distantes da lógica que, nos anos 1950, vinculará a busca pela quintessência da *mise en scène* à noção de cinema de autor (a *mise en scène* será a grande ferramenta do autor, se não a única).

Ana Carolina imprime, em sua obra, não só a particularidade do seu olhar, mas também a particularidade das suas experiências pessoais de vida: “[...] o cinema que faço vai ser exatamente como eu sou: está na minha corrente sanguínea, na minha maneira de andar, no meu ritmo de respirar, na minha forma de olhar. O cinema é uma manifestação pessoal.” (Mocarzel, 2010 p. 46). A partir do entendimento da cineasta da razão pela qual ela faz filmes, é possível traçar um paralelo entre a *mise-en-scène* como instrumento de autoria e, da própria autoria, como o que ela chama de manifestação pessoal, a fim de ilustrar a personalidade impressa na obra. Cabe considerar que o que Ana Carolina chama de manifestação pessoal, Luiz Carlos de Oliveira Jr. chama de *um*

olhar sobre o mundo quando ele se refere e complementa uma citação de Jacques Aumont acerca do quadro e da mise-en-scène, a qual, de acordo com ele, através do quadro, resulta em *um olhar sobre o mundo*.

Dessa forma, as temáticas com as quais ela lida nos filmes *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987) – pode-se ponderar que sejam, principalmente, as temáticas da família e do casamento – são de âmbito pessoal, levando em consideração que, a exemplo, o roteiro de *Mar de Rosas* conta com muitos trechos de cartas que a mãe de Ana Carolina escrevia para o pai dela, indicando um processo de criação bastante familiar: “Mar de Rosas é um filme familiar, não apenas do ponto de vista de produção.” (Mocarzel, 2010, p. 90). Vale ressaltar que em outras obras a autora também se utiliza de expressões e de frases que pertencem à sua família. Em *Das Tripas Coração* (1982), o segundo filme da trilogia, ela se inspira em algumas frases de sua avó, as transmitindo majoritariamente para a personagem de Miriam Muniz.

Quanto à família e ao casamento, principais focos das análises deste trabalho, é perceptível que os filmes lidam com a desintegração do que se considera a família do modelo tradicional vigente à época. Segundo o historiador Philippe Ariès, “a família transformou-se profundamente na medida em que modificou suas relações internas com a criança.” (ARIÈS, 1981, p. 154), dessa forma, é a partir da construção de laços afetivos e do apego dos pais aos filhos como seres que pertencem a eles que a família começa a se moldar ao modelo tradicional vigente desde muito tempo até o momento presente.

Assim, Ariès (1981) ainda pontua que, com a inserção das crianças na escola, os sentimentos de família e de infância começam a serem intensificados e a aproximação entre a família e a criança, também: “[...] como se a família moderna tivesse nascido ao mesmo tempo que a escola, ou, ao menos, que o hábito geral de educar crianças na escola.” (Ariès, 1981, p. 159). Sendo assim, destaca-se também como a criação de cômodos em uma casa passa a solidificar a existência da família e de seu respectivo ambiente, já que, anterior a isso, o local em que mora a família era um local sem especificação de cômodos, com mais possibilidades de mobilidade dos móveis, readequando com frequência o espaço de acordo com a necessidade a ele atribuída, o que, em um local com cômodos definidos e especificados, os móveis são imóveis, estáticos: “A reorganização da casa e a reforma dos costumes deixaram um espaço

maior para a intimidade, que foi preenchida por uma família reduzida aos pais e às crianças, da qual se excluíam os criados, os clientes e os amigos." (Ariès, 1981, p. 186).

Nos filmes *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987), Ana Carolina coloca em crise toda essa estruturação do modelo de família e de casamento que conhecemos, ora por situações de atrito, ora por situações de idealização, que, posteriormente, resultam em algum rompimento. A ruptura se promove tanto na família em ruínas em *Mar de Rosas* (1977), quanto na libertação da protagonista de *Sonho de Valsa* (1987). De tal forma, a interrupção do casamento gera fissuras na instituição família, promovendo toda a situação de crise que a cineasta explora, principalmente nos dois filmes em questão.

Além disso, torna-se necessário pontuar novamente a importância do espaço físico na constituição da família, já que o rompimento com essa instituição é, também, o rompimento com tal espaço. Em seu livro sobre a representação da família no cinema espanhol, Sandra Fischer (2006) pontua que "a ideia básica de família remete ao grupo de convivência constituído por pai, mãe e filhos habitando o mesmo espaço físico [...]". No que tange o espaço da casa, Sandra Fischer dispõe, ainda, das seguintes conexões:

[...] a palavra casa, outro exemplo de termo que frequentemente surge no interior das definições de família, e cuja noção (assim como a de escravo e de servo) já está embutida na etimologia do termo família, carrega fortes conotações de abrigo e proteção. Casa é lar juridicamente, em princípio, a intimidade doméstica é inviolável; doméstico vem do termo latino domus (casa), que por sua vez está ligado a dominus, quer dizer senhor, chefe, soberano, proprietário: quem está no interior da casa, portanto, ou é senhor ou está sob o domínio de um senhor. (Fischer, 2006, p. 23.)

Além do mais, ela atribui a conexão do espaço da casa com a palavra *casamento*: "Em português, note-se, de casa deriva o termo casamento, também comumente encontrado junto ou nas vizinhanças da ideia de família; afinal 'casa-se', informal ou formalmente, para que seja possível gerar filhos [...]". Dessa maneira, as conexões que Sandra Fischer estabelece entre a concepção de família, casa e casamento torna possível a conexão com as análises que serão feitas dos longas *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987), com a finalidade de introduzir tais temáticas sob o ponto de vista de uma pesquisa-referência como a de Fischer, que estuda detalhadamente a representação da família no cinema espanhol.

Mar de Rosas: as primeiras faíscas da jornada da impressão familiar e sonho de valsa: a via-crucis da maturidade

Os filmes *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987) são, respectivamente, o primeiro e o último filme da trilogia de Ana Carolina, e, de acordo com a cineasta, em *Sonho de Valsa* (1977) ela focaliza novamente – assim como em *Das Tripas Coração* (1982) – a vida adulta de Betinha (Cristina Pereira). Apesar do nome e da estrutura familiar das protagonistas serem diferentes, pode-se assumir que Teresa (Xuxa Lopes) é Betinha mais velha. E ambas, em diferentes fases da vida, buscam uma libertação, seja da família, seja do casamento. Betinha, entre a infância e a pré-adolescência, age de maneira travessa com a mãe, e Teresa, na faixa dos seus 30 anos, mora com seu pai e com seu irmão e busca a idealização do amor incondicional e a realização via casamento, sendo tal idealização colocada em crise em muitos momentos da trama.

Ademais, ainda sobre essa conjuntura, cabe citar que, além da relação entre as personagens Betinha e Teresa, é possível traçar semelhanças entre Teresa e Felicidade (Norma Bengell), a mãe de Betinha. Elas, em comum, enfrentam uma crise pelo fardo da necessidade do casamento para serem felizes, enquanto na semelhança entre Betinha e Teresa a intenção é desvencilhar da família e do ambiente familiar.

O processo criativo de *Mar de Rosas* (1977) dá os primeiros indícios da personalidade empregada pela autora no âmbito da ficção. Especificamente neste filme existe um trabalho conjunto entre Ana Carolina e a mãe dela, que assina a coautoria do roteiro – algumas falas da Felicidade são trechos retirados das cartas que a mãe da cineasta escrevia para o marido –, demonstrando que a cinematografia dela não está associada à família somente em sua temática, narrativas e encenações, mas também em seu modo de produção, ao processo criativo e à vida pessoal da diretora. Trata-se de um filme sobre desintegração da família e, por conseguinte, do casamento. O casamento de Felicidade é, nesse sentido, a antítese do seu próprio nome (LUSVARGHI, 2019), a infelicidade que carrega em tal relação.

Ao abordar a história de uma família nuclear – pai (Hugo Carvana), mãe e filha – que está fazendo uma viagem no trecho que liga São Paulo ao Rio de Janeiro, *Mar de Rosas* (1977) se inicia colocando em quadro, no escuro da noite, carros em uma estrada. É sobre este plano que se passa a abertura e os créditos iniciais. Em seguida, a partir do

ponto de vista de dentro do carro, vemos a estrada iluminada pelos faróis. Nisto, o dia começa a amanhecer e o filme introduz a protagonista Betinha, que, enquanto o carro de sua família está parado em um acostamento, está de cócoras urinando. A câmera, que no início do plano se fecha na urina, faz um *zoom out*, seguindo o percurso de Betinha até o carro (figura 1).



FIGURA 1 – Frames de Mar de Rosas

No plano seguinte, já dentro do carro, são apresentados os pais de Betinha. A mãe, Felicidade, quer ter uma conversa com Sérgio, que quer evitar o diálogo para não entrarem novamente em uma discussão. Felicidade diz querer colocar os “pingos nos is”, já Sérgio se exalta negando a conversa com a justificativa de que ele está dirigindo em uma rodovia, situação que ele assume não ser apropriada para a discussão da relação. Mas, apesar disso, eles começam a discutir. Em seguida, a trama - que acontece percorrendo a viagem que a família está fazendo, ora em paradas na estrada, ora em momentos dentro do carro - apresenta, ainda no início, um incidente incitante: enquanto a discussão de relação entre Felicidade e Sérgio continua no banheiro do

quarto do hotel em que eles pararam na estrada, em certo momento, Felicidade faz cortes no pescoço de Sérgio com uma navalha depois de ser agredida por ele (figura 2). Então, com Sérgio desacordado ou morto, Felicidade e Betinha prosseguem viagem de volta para São Paulo.



FIGURA 2 – Frames de Mar de Rosas

Em dado momento da viagem, elas percebem que estão sendo perseguidas por outro carro, até que, ao longo do percurso e da perseguição, as personagens param em um posto de gasolina e a figura do perseguidor, Orlando Barde (Otávio Augusto), é apresentada. Com um problema no carro, a mãe e a filha acabam optando por aceitar o convite de Barde para que prossigam a viagem de carona com ele. No carro, Orlando apresenta um discurso a favor da família: “O homem que não tem família, para mim, é um perdido” e Felicidade, ao longo do diálogo, assume: “Fui tão infeliz na Avenida Angélica”², que é onde fica localizado o apartamento que ela e a família moram, tornando subentendida a infelicidade da personagem nas esferas da casa, da família e do casamento.

Na próxima parada, uma nova fuga: desta vez, Betinha sai correndo pelas ruelas da cidade em que estavam fazendo a parada. Sua mãe, Felicidade, corre atrás dela, e Orlando, quando percebe que as duas estão fugindo, vai atrás com o carro. Durante a

² Avenida Angélica é uma importante avenida na cidade de São Paulo que liga o centro da cidade a bairros nobres, como Higienópolis, deixando evidente a classe da família de Betinha.

perseguição, Felicidade envolve-se em um acidente com um transporte coletivo e uma moradora da pequena cidade a leva para a casa juntamente com Betinha e Orlando, para a socorrer. Então, na casa, encontram-se Dona Niobi (Miriam Muniz), que é uma moradora da cidade e dona de casa, o marido dela, Dirceu (Ary Fontoura), que é um dentista, Felicidade, Betinha e Orlando (figura 3). Na casa, Niobi e Dirceu os recebem com receptividade, e, apesar de o casal não conhecer previamente nenhum dos viajantes, aos poucos eles começam a se comportar e a conversar com Orlando como se o conhecessem de visitas passadas, mas eles estão, possivelmente, o confundindo com algum outro visitante anterior, pois com frequência o nome dele é confundido com um outro nome por Dirceu e por Niobi.



FIGURA 3 – Frames de Mar de rosas

O teor da conversa entre os desconhecidos, por mais que beire o *nonsense*, é também de inconveniência, principalmente quando se referem ao acidente de Felicidade e discursam em tom de defesa e de exaltação acerca dos modelos tradicionais de família e de casamento, tornando Felicidade alvo não só das travessuras de Betinha, mas também das perturbações verbais dos outros personagens.

Sobre casamento, Niobi expõe: “O que eu acho do casamento é o seguinte: quem está dentro não deve e não pode sair. Quem está fora, não deve entrar.”, reforçando o discurso que permeia *Mar de Rosas* (1977) acerca dos valores do casamento e da família, colocados à prova pelas personagens Betinha e Felicidade. Tanto o casal quanto Orlando colocam o casamento em evidência e atribuem a ele a sua importância e relação com os bons costumes. Tais costumes são colocados à prova em

algumas ações físicas dos personagens: a forma lasciva como Dirceu e Orlando olham em determinados momentos para Betinha.

O diálogo transita principalmente entre a sala de estar e o consultório de Dirceu, que é um cômodo adjacente a esta sala. Em certo momento, Betinha sai da casa e encontra um caminhoneiro na rua à procura do lugar onde deveria descarregar terra. Então, ela o guia para descarregar a terra em uma das janelas da casa do casal, a que fica no consultório de Dirceu. Dessa forma, em mais um ato de travessura com sua mãe, Betinha vai até a casa e tranca Felicidade no consultório de Dirceu, a fazendo ser soterrada, juntamente com o consultório do dentista, pela terra que é despejada pelo caminhão (figura 4). As traquinagens de Betinha, que, até então foram voltadas para pequenas alterações na aparência de sua mãe, demonstram também a alteração do ambiente da casa.



FIGURA 4 – Frames de Mar de Rosas

Com o cômodo e Felicidade soterrados, Orlando, Niobi e Dirceu quebram a porta para entrarem. Eles entram e se deparam com o consultório tomado por terra,

mas a reação deles é apenas adentrar ao cômodo e continuar a conversa que estavam tendo na sala. Betinha também entra no consultório e todos eles se sentam em um monte de terra, formando uma pirâmide na qual, no topo, se encontra Betinha (figura 5). Tal imagem torna passível a interpretação de que Betinha está no controle da situação. Além disso, é possível comparar a figura 5 à pintura *Liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix (1830)³ (figura 6), trazendo à tona a comparação entre Betinha e a figura da liberdade, que se encontram ao topo de uma configuração piramidal.

Dirceu, quando se depara com a situação diz “Que maravilha! Terra roxa... pra plantar tomate.”. Já Felicidade diz que a culpa da terra ali é dela, sendo possível subentender que ela, por ser mãe de Betinha, se responsabiliza pelos atos de sua filha e que, para além da situação, tal fala demonstra o seu descontentamento com a sua própria situação de mãe e esposa. Além disso, Felicidade aparenta ficar enfurecida pelo que Betinha fez com ela. Tal episódio dá continuidade às ruínas das relações, da família e do casamento, provocando uma alteração física e simbólica em um cômodo da casa.



FIGURA 5 – Frames de Mar de Rosas

³ DELACROIX, Eugène. **Liberdade Guiando o Povo**. 1830. Óleo sobre tela, 260 x 325 cm em tamanho original



FIGURA 6 – Imagem da tela *A Liberdade guiando o povo*, pintura de Eugène Delacroix (1830)

Momentos antes da fuga da mãe e da filha para a estação de trem, Felicidade chama Orlando para irem conversar no banheiro. Nesta cena, Orlando parece assumir o papel de marido, ou seja, Sérgio. É comum, nos filmes da trilogia de Ana Carolina, a formação do que ela chama de duplo. São dois personagens que se revezam, que formam uma dupla. Orlando é a primeira manifestação de um duplo na cinematografia de Ana Carolina.

Uma cena usada para evidenciar as questões apontadas é que, enquanto os dois personagens estão no banheiro, Orlando começa a tirar o vestido de Felicidade e a ter uma relação sexual com ela na qual apenas ele sente prazer, simultaneamente a isso, ela declama um monólogo direcionado a Sérgio sobre a sua condição:

Não há mais passado, nem futuro. Tudo está aqui presente pra você... pra você me deixar em paz, significa me abandonar, não saber se estou bem ou se estou mal. Você sempre fez questão que nós não fôssemos nunca nós. Simplesmente mandou que eu saísse da sua vida. Você não vai mudar. Nada muda. Ninguém muda. Muito menos você. Eu tô te pedindo, ao menos uma vez, tenha um pouco de cuidado... comigo. Eu fui embora, Sérgio. Pense com calma. Eu tenho uma vida arrasada. Estragada. Porque você quis assim. Chora se for possível, lava a tua alma, que isso te fará bem. Você diz que sou impulsiva, quer dizer que você se lembrou de mim, com tédio, mas lembrou. Quanta mágoa. Passei a vida tentando falar com você. [...].

Dessa maneira, Felicidade torna mais claro os seus sentimentos, ressaltando o abandono.

A metamorfose em *Mar de Rosas* (1977) se aplica não só no ambiente, como o do cômodo da casa tomado por terra, mas também em relação à aparência física dos personagens, com foco maior para a personagem de Bengell, que, por ser alvo das

travessuras de sua filha Betinha desde o início do filme, sofre mudanças consideráveis em sua aparência. Primeiro, Betinha desenha no rosto da mãe com uma caneta e cutuca o pescoço dela com um alfinete no carro enquanto ela dirigia, sangue é estancado com uma espécie de lenço amarrado no pescoço (figura 7).

Outrossim, no posto de gasolina, por exemplo, Betinha tenta atear fogo em sua mãe, que fica com queimaduras nas pernas e com a barra do vestido queimada (figura 8). Na casa de Dirceu e Niobi, ela tenta soterrar a sua mãe no cômodo do consultório (figura 4). Tais acontecimentos provocam mudanças visíveis em Felicidade, seja em sua roupa, ou em sua aparência física, que, ao longo do filme, parece se decompor em sintonia com a sua família e seu casamento.



FIGURA 7 – Frames de Mar de Rosas



FIGURA 8 – Frames de Mar de Rosas

Diferentemente de *Mar de Rosas* (1977), *Sonho de Valsa* (1987) traz a metamorfose da personagem de Xuxa Lopes, Teresa, não ao âmbito físico, de aparência,

mas na esfera interna da personagem, uma transformação de suas crenças e ambições. Teresa é uma mulher de em média 30 anos cujo maior desejo é um amor incondicional, encontrar um príncipe encantado. Ela passa grande parte da trama em busca da realização desses desejos por meio do envolvimento com alguns homens e do casamento. Iludida pela cegueira do desejo, a jornada de Teresa se assemelha com o caminho que Ana Carolina aponta que irá seguir na conclusão da sua trilogia.

Em *Das Tripas Coração* (1982), a personagem de Nair Belo diz para a personagem de Miriam Muniz:

Não, não se desespera! Afinal, existem as varizes, os bombons, o chocolate, os Sonhos de Valsa! Existe o eterno não perceber!”, é e a partir dessa fala que a cineasta afirma que “[...] toda a dramaturgia de *Sonho de Valsa* (1987) está dentro da frase: ‘Existe o eterno não perceber! (Mocarzel, 2010, p. 123).

A via-crúcis de Teresa, que tem como objetivo a sua libertação de tais amarras e desejos é, pela cineasta, comparada frequentemente com a de Jesus Cristo (Mocarzel, 2010, p. 139) e de Santa Teresa de Ávila⁴ quem ela assume como principal inspiração na construção da personagem de mesmo nome, Teresa (Mocarzel, 2010, p. 127).

A primeira imagem do filme é a de um gato filhote, da raça siamês, e é sobre essa imagem em que se passam os créditos iniciais e o nome do filme, a fim de realizar uma abertura. Em seguida, é mostrado Teresa na cama com um homem não identificado. Nesse primeiro plano, é colocada uma citação retirada do *Cântico dos Cânticos*⁵: “Sustentai-me com flores / confortai-me com maçãs / porque estou doente de amor.”. A partir disso, a cena começa a se desenrolar e trava uma montagem paralela entre o casal na cama e o gato, que cheira um pequeno ornamento em forma de mulher nua, estabelecendo uma relação imediata com as ações de Teresa e do homem com quem ela está se agarrando. Ao virar de lado para fazer carinho no gato, Teresa fala: “essa noite eu sonhei que eu casei com um gatinho”, essa é a primeira fala do filme. Então a câmera, que mostrava apenas Teresa e o gato, revela que o amante já não está mais no espaço. Enquanto Teresa falava, ele sumiu.

4 Foi uma escritora perseguida pela Inquisição Espanhola devido ao teor erótico de seus poemas de amor endereçados a Deus, que ela tratava como esposo.

5 É um dos livros poéticos do Antigo testamento da bíblia cristã. Celebra o amor sexual e o desejo.



FIGURA 9 – Frames de Sonho de Valsa (1987)

Com o desaparecimento do amante, Teresa levanta-se e vai até a sala, onde estão o pai (Arduíno Colasanti) e o irmão (Ney Matogrosso), a família em questão no filme. O conceito do duplo de Ana Carolina que é trabalhado em *Mar de Rosas* (1977) e em *Das Tripas Coração* (1982) aparece agora em *Sonho de Valsa* (1987): é Bernardo, o irmão de Teresa, e o pai (Mocarzel, 2010, p. 127). Ambos têm uma relação incestuosa com Teresa e o incesto é algo que vai contra o modelo de família vigente na sociedade desde muito tempo, podendo indicar a fissura desta família.

Assim, enquanto conversam, o diálogo, que é permeado pelo duplo sentido – o duplo sentido em diálogos é muito comum não só na cena em questão, mas também ao longo do filme e das obras de Ana Carolina – é sobre o questionamento de Teresa se ela deve ou não ir em uma festa durante a noite. Para não ir, ela procura espinhas em seu rosto e fica questionando ao pai e ao irmão se ela deve ou não à festa. Por fim, ela vai e os convence de irem juntos. Nessa festa, que está literalmente cheia de príncipes encantados espalhados, ela dança e flerta com muitos homens, incluindo o irmão, reforçando o incesto, que também ocorre em um momento da festa em que Teresa e seu irmão estão em um lugar sozinhos e se beijam.

Teresa sai da festa sozinha e vai para perto de uma falésia. O dia está amanhecendo e, de repente, ela percebe a presença de mais alguém, então o quadro mostra a figura do Cristo vivo (figura 10.2) e corta novamente para Teresa, que desvia o olhar (figura 10.4). O próximo plano mostra Marcos (Daniel Dantas) caracterizado como

um príncipe encantado (figura 10.6), então Teresa desvia o olhar novamente. Por fim, quando ela retorna o olhar, ele está com a mesma roupa da festa em que estavam (figura 10.9). Marcos, que é alguém com quem Teresa vai continuar se envolvendo por um tempo, a chama para pular de penhasco, e ela pula. Para Ana Carolina, é neste momento que se inicia o calvário de Teresa (Mocarzel, 2010, p. 131), o momento em que ela mergulha com ele do penhasco.



FIGURA 10.1



FIGURA 10.2



FIGURA 10.3



FIGURA 10.4



FIGURA 10.5



FIGURA 10.6



FIGURA 10.7



FIGURA 10.8

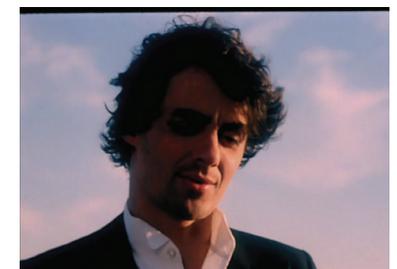


FIGURA 10.9

Frames de Sonho de Valsa

Após o mergulho do penhasco, ela segue para dar outro mergulho, desta vez, na banheira. Enquanto ela e Marcos, que não são formalmente casados, estão no banheiro juntos, ela começa então a expor em tom provocativo o seu descontentamento com o relacionamento, dando ênfase que almeja um amor incondicional e que está se sentindo abandonada. No início da discussão, quando estão penteando os cabelos, Teresa diz para Marcos: “Você só fala no seu projeto, no seu texto, nas suas ideias, né? No seu bíceps, no seu tríceps, né?”. Quando ela diz bíceps e tríceps, ela gesticula com os braços, fazendo, no gesto da segunda palavra, um popularmente conhecido como *banana*⁶ (figura 14), que também é repetido pela personagem de Betinha em *Mar de Rosas* (1977), elevando a aproximação entre elas. Então, a discussão se segue e Marcos, seduzido por uma sereia que canta e que aparece na banheira (figura 11.1), acaba por mergulhar atrás dela (figura 10.3). E Teresa mergulha, novamente, atrás de Marcos (figura 10.5).



FIGURA 11.1



FIGURA 11.2



FIGURA 11.3



FIGURA 11.4



FIGURA 11.5

Frames de *Sonho de Valsa* (1987)

⁶ A banana também pode ser lida como um símbolo fálico e, neste duplo costurado ao gesto de desdém (o de fazer uma banana), pode ser construído o sentido de deboche da construção da masculinidade dominante.

Após o segundo mergulho, a frustração de Teresa a faz começar a se envolver com Ivan (Paulo Reis), que pode ser considerado o duplo de Marcos. Diferentemente do relacionamento com Marcos, que é abordado majoritariamente em seu estágio final, o relacionamento entre Teresa e Ivan é mostrado com mais detalhes, desde o estágio inicial até o seu súbito fim.

Em um dos momentos com Ivan no chafariz, Teresa profere um monólogo:

Ai! Ai! Eu preferia ser viúva. Poder usar um sóbrio vestido preto, deixar o meu longo cabelo ficar grisalho, usar um coque e ficar elegante. E falar sempre do meu falecido José! E andar apenas por onde fosse necessário, com aquele ar de quem tem realmente em quem pensar. Ai! Uma viúva pode amar o marido! Ele foi pro céu! Ele virou perfeito! Ele não volta mais. Ele não... ele não volta mais. Ele não é de mais nenhuma mulher. Ele é só dela... entende? Ai, ele já tá perto do céu, ele fica mais perto do céu. Sabe? Uma viúva fica mais perto do céu. [...].

Dessa forma, fica evidente o que ela sente em relação ao amor e ao casamento, deixando claro que o marido perfeito – que é o marido morto – se aproxima da figura de Deus, enquanto a viúva, da figura de Santa Teresa de Ávila.

No casamento de Teresa e Ivan, ela entra na igreja acompanhada de seu pai. Quando ela sobe no altar, ela lança um olhar para o irmão, que pisca para ela. Então, se inicia o visível incômodo de Ivan. A partir daí a tensão da cena começa a ser construída devido ao tempo de espera para o início da cerimônia, que traz a incógnita se o casamento vai ou não acontecer. Para aumento da tensão, o som é o silêncio do ambiente e os planos ficam mais curtos e são, em maioria, planos próximos de alguns convidados e do padre. Cortando o silêncio, um besouro aparece em cena, pousando sobre o buquê de flores de Teresa, que está com suor aparente. Com o besouro, Teresa aparenta ficar mais tensa e o assopra, para tentar o dispersar, mas o besouro é insistente. Em meio à tensão, Teresa olha para cima e vê a cruz e a figura que já apareceu anteriormente, a do Cristo vivo, desta vez, na cruz, crucificado. Eles se olham, e então Jesus desce da cruz (figura 12), algumas luzes se apagam e os convidados começam a se retirar. O casamento não vai acontecer.



FIGURA 12 – Frames de Sonho de Valsa

Teresa joga o buquê em seu irmão e diz, olhando para a cruz: “Senhor... Senhor, esposo meu. Eu... eu queria mesmo era me casar contigo.”, então Teresa se vira de costas para o altar e, enquanto se desfaz do véu e do cabelo preso, ela enuncia “Foi tudo mentira. Não deu certo. Eu não te amo! Eu não te quero junto de mim, eu não preciso de você junto de mim.”. Em seguida, profere sozinha outro monólogo, direcionado a Ivan: “Sozinha eu tava mais perto da paz. Vivi com você a desgraça de me dividir. Nós nos misturamos... demais. Eu sou mais fraca hoje.”. Ao deixar a igreja, Teresa desmaia na porta e uma das pessoas que a ajuda a se levantar é Jesus Cristo, a quem ela afirma que deve voltar à casa do pai dela. Sendo assim, ele a leva nos braços de volta para a casa e a entrega nos braços do pai.

Na casa de seu pai, ela entra em crise tentando entender o que está sentido e como deve resolver a vida. Então, ela chega a uma conclusão: “Antes de mais nada, você tem que sair daqui! Mas, para sair daqui, você tem que parar com essa história de amor impossível e de príncipe encantado! [...] Sabe, Teresa? Os problemas não se resolvem, eles são abandonados... é... os nossos problemas, Teresa, são zonas de perigo, de perigo de morte”.

Quando Teresa fala a palavra morte, ela se libera para fora da casa de seu pai, o ambiente familiar em questão, indo parar em um lugar que Ana Carolina alude ao deserto (MOCARZEL, 2010, p. 139), como fez Jesus Cristo. No que chamamos de deserto, Teresa, ainda com o que restou do seu vestido de noiva, literalmente engole sapo: “É fundamental engolir sapos.” e dá nome aos bois. Então, antes de carregar a cruz, ela fala: “Vai... vai procurar o teu sonho de valsa. [...]”.



FIGURA 13 - Frame de *Sonho de Valsa* (1987)

Na figura 13, vemos Teresa carregando uma cruz em alusão ao episódio bíblico no qual Jesus Cristo caminha rumo à crucificação. O filme narra a busca da protagonista por um grande amor. Ao enfrentar diversos dilemas e decepções, ela finalmente põe fim à busca pelo príncipe encantado e pelo amor incondicional e se entrega à sua crucificação, ao seu sacrifício. No fim da caminhada, Teresa cai com a cruz para dentro do fundo de um poço, no qual ela se depara com aparições de teor fantasmagórico: Primeiro, uma serpente, e, em seguida, alguns homens que passaram pela vida dela. Na cena, ela vê o próprio pai e o irmão. Ao pai, ela agradece pelo amor recebido, e ao irmão, ao fraterno aprendizado. Por fim, Teresa agradece a todos os homens: "Obrigada, homens da minha vida, pelo amor que me puderam dar, e que eu achei sempre pouco".

Ao tentar sair do fundo do poço, Teresa é assombrada por itens do seu passado. Então, ela cita o poema do Cântico dos Cânticos que já apareceu escrito na primeira cena do filme: "Pai, sustentai-me com flores / e confortai-me com maçãs / porque estou doente de amor.". E finaliza com um pedido: "Liberta-me. Fazei, Senhor, com que eu me deixe amar, amando.". Sendo assim, ela se apoia na sua fé e utiliza a cruz para encontrar luz e quebrar o espelho, que, na interpretação de Ana Carolina, é o próprio ego de Teresa (MOCARZEL, 2010, p. 145). Dessa forma, ela sai para fora das sombras do poço e se vê livre da busca incessante pelo amor incondicional, deixando para trás todos os homens, inclusive o seu pai e o seu irmão, e toda a escuridão que anteriormente permeou a sua jornada, ressurgindo das sombras, como Jesus ressurgiu pós-ressurreição.

Assim como Teresa rompe com os ideais do casamento e se libera do ambiente familiar, Betinha também passa por tal libertação. Quando ela e sua mãe embarcam no trem que as levaria de volta para São Paulo, elas se deparam com Orlando no mesmo trem. Ele as captura novamente. Ao chegarem na parte externa do último vagão, Barde algema o seu braço no de Felicidade, e Betinha, numa performance aparentemente inocente de uma rima infantil, – "Uni duni Tê salamê minguê o sorvete colorê uni duni tê" – modifica parte da rima para que a escolhida seja a sua mãe. Então ela empurra Felicidade e Barde para fora do trem e do quadro, livrando-se deles e seguindo em frente com o trem enquanto se utiliza do gesto *banana* para Felicidade e Orlando (figura 14), gesto que Teresa também faz em *Sonho de Valsa* (1987) para Marcos. Dessa forma, quando Betinha coloca a mãe e Orlando para fora no trem e do quadro, coloca para fora também o ambiente familiar, desintegrando, por fim, a família – pai, mãe e filha.



FIGURA 14 – Frames de *Mar de Rosas* e de *Sonho de Valsa*, respectivamente, em que as personagens fazem o mesmo gesto.

Considerações Finais

Tendo em vista as temáticas da família e do casamento, este trabalho estabeleceu como principal objetivo analisar dois filmes da trilogia da condição feminina, de Ana Carolina, *Mar de Rosas* (1977) e *Sonho de Valsa* (1987). Partindo da perspectiva do rompimento das relações familiares e do casamento, o trabalho buscou relacionar tais filmes, que compartilham entre si a assinatura de Ana Carolina e as temáticas que dão foco ao trabalho.

É importante pontuar a relação que pode ser estabelecida entre algumas personagens dos filmes em questão a partir das temáticas suscitadas. Felicidade compartilha com Teresa a sensação de abandono do casamento e a necessidade de se desamarrar da obrigação de tal situação. Já Betinha compartilha com Teresa o desejo de se sair para fora do ambiente familiar. E ambas se norteiam a partir da natureza disruptiva nos filmes.

A partir dos estudos de história da família e da representação da família no cinema, tornou-se possível a compreensão dos filmes a partir de tais relações, ou o rompimento destas. Ambos os filmes compartilham, em seu momento final, a saída da protagonista do ambiente familiar, uma quebra, que, em *Sonho de Valsa* (1987) é mais literal do que em *Mar de Rosas* (1977), já que Teresa literalmente quebra um espelho. A ruptura de Betinha é com o espaço, ela tira de quadro a mãe. E a mãe tira de quadro o pai.

Referências:

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

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a Encenação**. 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

BERNARDET, Jean Claude; REIS, Francis. **O Autor no Cinema: A Política dos Autores: França, Brasil – Anos 1950 e 1960**. 2. ed.. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no Cinema**. Campinas: Editora Papyrus, 2008.

DURHAM, Eunice. **Família e Casamento**. In: Terceiro Encontro Nacional da ABEP, São Paulo, 1982.

FISCHER, Sandra. **Clausura e Compartilhamento**: a representação da família no cinema de Saura e de Almodóvar. São Paulo: Annablume editora, 2006.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (Orgs.). **Feminino e Plural**: Mulheres no Cinema Brasileiro. 2ª Edição. Campinas: Editora Papyrus, 2017.

LUSVARGHI, Luiza. As narrativas femininas na obra de Ana Carolina. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Viera da (Orgs.). **Mulheres atrás das câmeras** – As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. 1. ed.. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

MOCARZEL, Evaldo. **Ana Carolina Teixeira Soares** – Cineasta Brasileira. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A Mise en Scène no Cinema**: Do Clássico ao Cinema de Fluxo. Campinas: Editora Papyrus, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes** – conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, 2009.

RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro** - vol. 2. São Paulo: Sesc Edições, 2018.

Filmografia:

DAS Tripas Coração. Direção de Ana Carolina. Brasil. 1982. 1 filme (100 min.): son.; color.; suporte DVD.

MAR de Rosas. Direção de Ana Carolina. Brasil. 1977. 1 filme (99 min.): son.; color.; suporte DVD.

SONHO de Valsa. Direção de Ana Carolina. Brasil. 1987. 1 filme (96 min.): son.; color.; suporte DVD.

Recebido em: 24/07/2023 Aceito em: 29/11/2023