Cristina Pereira, Otávio Augusto e Norma Bengell.

Norma Bengell e Cristina Pereira.

MAR DE ROSAS

CINEMA DE VIVÊNCIA

Mar de Rosas me parece ter um tom extremamente novo no contexto do cinema brasileiro. Os filmes brasileiros *sérios* e *críticos* usam em geral o enredo e os personagens para dar uma visão globalizante da sociedade, de um sistema. Os personagens são confundidos com categorias sociais: o classe média, o operário, o camponês. Os enredos são demonstrativos de alguma tese sempre elaborada antes do filme. A intuição e a espontaneidade do cineasta são torcidas para se encaixar nos conceitos que ele quer transmitir. Quase sempre o cineasta sabe — ou pretende saber — o que o filme quer dizer antes de realizá-lo. Penso que esse obstáculo não foi vencido em *Chuvas de Verão*, impedindo Carlos Diegues de se aproximar mais de seus personagens.

Mar de Rosas pertence a um outro tipo de cinema, muito ausente no Brasil, que constrói personagens e enredo não a partir de um conhecimento sociológico, mas a partir de uma vivência crítica, para assim dizer. Um cinema a que pertence, por exemplo, o *Bahia de Todos os Santos* realizado em 1960 e poucos por Trigueirinho Neto, e o ainda inédito em São Paulo e magnífico *A Lira do Delírio*, de Walter Lima Junior.

Estes filmes serão apolíticos ou menos políticos que os outros? Certamente eles não exibem um significado político explícito, não são impostados ao nível do discurso habitualmente tido como político e sociológico. Nem pretendem que o público assimile determinada mensagem específica que os resumiria. São filmes ambíguos com os quais o público tem que procurar um modo de se relacionar. São filmes que falam de coisas bastante próximas de pelo menos um certo público, de sua vida emocional, de sua vida cotidiana, de seu comportamento *normal*, sem encaixar isso tudo num esquema abstrato distanciado da vida individual.

Claro que *Mar de Rosas* será recuperado: os personagens serão interpretados como símbolo ou alegoria ou metáfora da classe média. A própria diretora, Ana Carolina, colabora com este trabalho de recuperação quando, em entrevistas dadas em São Paulo, vem dizendo que é um filme sobre o poder. Como se tivesse feito um filme para comunicar suas reflexões sobre o poder. Não é nada disso. O filme jorrou de sua vivência, foi elaborado sem saber o que significaria, sem submetê-lo à censura prévia de um aparelho conceitual. Jorrou com violência de uma vivência complexa, daí a sua abertura a múltiplas interpretações e múltiplos relacionamentos por parte do público.

Por parte, inclusive, da diretora, que pode vê-lo como um ensaio sobre o poder.

O que me impressionou no filme é a soltura com que a diretora joga a sua experiência, ou a experiência de uma adolescente desengonçada em revolta contra os adultos que a oprimem. Sem nunca dizer se esta revolta é política, se representa uma revolta da classe média, se a adolescente é anarquista ou não: o público que se situe diante dela, o público que faça a sua escolha. A adolescente se revolta contra os pais? Talvez. A adolescente é igual à mãe? Talvez. E Ana Carolina não define nada, fica trabalhando constantemente num nível de ambigüidade estimulante. Que a adolescente se revolta contra a mãe, é óbvio, no entanto usando recursos da mãe: machuca o pescoço da mãe como esta machucara o pescoço do marido; bota gilete no sabonete como a mãe usou gilete para machucar o marido. Quem é o Sr. Barde? Paquerador, amigo do marido, polícia? A mãe matou ou não matou? E a mãe, é a mãe? Em todo caso, no banheiro, ela passa creme na parte inferior do rosto como se fosse espuma de barbear, e fica o filme todo com sinais de barba que a filha lhe desenhou no rosto.

Tudo isto banhado num clima de alegre crueldade e de paranóia que só tem par nos quadrinhos do Henfil. Esse humor negro opõe-se às piadas sem graça proferidas pelos personagens

Em Mar de Rosas, se ninguém presta, os homens prestam menos ainda. São boçais. O curioso é que num filme anterior, *Getúlio Vargas*, Ana Carolina fazia o elogio desmedido do pai perfeito e sem mácula. Aqui o bom pai desapareceu. Ela joga todos os homens na lata de lixo.

Curioso também é que nesse filme iconoclasta e maldoso, Ana Carolina optou por uma linguagem cinematográfica bem comportada. Os primeiros filmes em que ela trabalhou *(Lavra-dor*

e Indústria, nos anos 60) constituíam basicamente pesquisas de linguagem que visavam a subverter a tradicional linguagem narrativa do cinema. Esses filmes baseados em pesquisas sociológicas, importantes no quadro do cinema documentário brasileiro, eram extremamente construídos e tensos. À medida que Ana Carolina se solta, se aproxima de sua vivência e exterioriza sua revolta, ela investe menos contra a linguagem cinematográfica ambiente. Isto cria uma tensão entre a revolta e a aceitação, que pode talvez ser relacionada com a atitude da adolescente: em que medida ela se revolta contra a mãe? Em que medida ela reproduz o personagem da mãe? (Jean-Claude Bernardet, *Última Hora*/SP).

IRONIAS

Logo durante os letreiros, faróis, carros, caminhões se cruzam em estrada inicialmente não identificada. Mas é o bastante para dar uma idéia ao espectador do que ele assistirá: personagens que, como os carros e caminhões, vão se cruzar com um destino aparentemente indefinido. Carregando seu *Mar de Rosas* com tintas do realismo-fantástico para pintar o absurdo do cotidiano familiar, a diretora Ana Carolina, no entanto, quis ir ainda mais longe, tentando um pretensioso ensaio sobre as relações do poder. Pretensões, nesse ponto, frustradas. A menos que sejam suficientes rápidos *closes* de Dirceu (Ary Fontoura) — "Detesto a palavra agir" — ou Betinha (Cristina Pereira) — "Ninguém pode desobedecer às ordens. Ou pode?" Ao nível de discussão sobre o poder, o filme fica por aí. Mas, no entanto, consegue ser rico ao observar a desagregação (e deterioração) conjugal e desajuste filial, lançando mão de um estilo em que a narrativa paralela e a ação múltipla num mesmo plano se completam. É aí que a classe média e os casais/tortura são vistos por um impiedoso olho crítico, com lentes insólitas de uma original comédia dramática — chegada a um estranho humor negro. De ponta a ponta, Ana Carolina usa da ironia não só como principal arma para seus recados, como detonadora do riso. O filme, um tormento, se intitula *Mar de Rosas;* a personagem de Norma Bengell, uma sofredora, se chama Dona Felicidade. Tudo contribuindo para um resultado curioso e pessoal. Sem ironias. (Flávio Marinho, *Jornal do Brasil)*

SINFONIA

— Como é o nome daquele negócio?
— Aerossol.

Diálogos como este, saídos do nada e sem continuidade, apinham o primeiro longa-metragem de ficção de Ana Carolina. *Mar de Rosas* tem, de fato, um aspecto absurdo. Quando Betinha (Cristina Pereira) pergunta a Orlando Barde (Otávio Augusto) por que ele as está seguindo — a ela e sua mãe, Felicidade (Norma Gengell) —, Barde nada responde, e Betinha, por sua vez, nada mais pergunta. Esquisito, sem dúvida. E mais ainda porque, até o momento em que a pergunta é feita, *Mar de Rosas* parecia um filme razoavelmente bem comportado; donde razoavelmente inteligível. Até então, afora a tomada, possivelmente chocante, de Betinha a verter seu excedente líquido, de cócoras sobre a relva de um acostamento na Rio-Santos, os personagens haviam se comportado consoante o senso comum instaurado pelas convenções narrativas conhecidas.

Miriam Muniz, Norma Bengell e Cristina Pereira.

Até então, Ana Carolina estivera introduzindo o seu tema; e para os exórdios que precedem variações heterodoxas, a clareza é fundamental. A construção do filme é sinfônica, até sua autora o admite. E como uma sinfonia, são quatro os movimentos, não necessariamente *Allegro* o primeiro (que termina com a saída de cena do marido, Sérgio, interpretado por Hugo Carvana), nem tão *Vivace* ou *Presto* o último (que começa com a fuga de Felicidade e Betinha até a estação de trem). *Os leitmotiv* são vários: a falência do casamento, a onipresença da morte, a inferioridade institucionalizada da mulher numa sociedade moldada e mantida sob os princípios de autoridade e hierarquia dos homens. Inter-relacionados, resultam num tema maior: o mandonismo.

Em miúdos: no mundo, há os que mandam e os que não podem mandar. Ainda que em determinado instante Felicidade assegure que nunca perde nada, por ser forte, em seguida, de volta à realidade, reconhece que preferia ser um homem, para ser levada "mais a sério". Pouco depois, desabafa: "Meu Deus, quanta servidão". Portanto, no mar de rosas em que vivemos, os homens

ordenam e as mulheres, falsamente felizes, calam e obedecem. Daí a simetria, não muito rigorosa, saliente-se, entre os personagens masculinos e femininos, figuras tensas que se desdobram em cenários que apenas na aparência se diferenciam do primeiro, sua matriz: o carro de Sérgio, o marido que não deixa a mulher abrir a boca e se arroga o direito de não cumprir promessas feitas.

Felicidade acha que a coisa de que mais gosta na vida é mandar e não obedecer. Betinha a contesta, mas esta discussão, como as demais esboçadas, não tem prosseguimento. Detestar a obediência compulsória não significa adorar o ato de mandar. A confusa Felicidade, no íntimo, gostaria apenas de não ter que obedecer; ao contrário de Barde, que se considera numa "posição invejável", na medida em que seu trabalho é fazer com que os outros o obedeçam. Contratado para seguir Felicidade e Betinha, e trazê-las de volta ao lar, Barde é a sombra de quem o contratou; ou como dizem os alemães, com o vocábulo justo: o *doppel-ganger* de Sérgio. Talvez um pouco menos refinado e mais empanturrado de plastitudes classe média ("Minha vida é um livro aberto"; "O trabalho dignifica o homem", mas, na essência, um sentinela da ordem estabelecida.

Defronte à casa do dr. Dirceu (Ary Fontoura) e d. Niobi (Miriam Muniz), onde tem início o terceiro movimento, qual um rondó composto por Dalton Trevisan para a chanchadística *Família Trapo*, mãos misteriosas picharam no muro *Fora Kissinger*. Em *Mar de Rosas*, até as filigranas demonstram, quem manda é sempre vilão. O que não quer dizer que os mandados estejam no outro prato da balança maniqueísta. Quem lhe altera o fiel é a rebelde Betinha, o anjo exterminador de um poder constituído sobre descontentamentos reprimidos, gritos sufocados e aforismos enganosos. Desagradável e violenta, Betinha pune com sangue e fogo — e afinal, biblicamente, atira ao abismo a mãe e seu perseguidor —, mas Ana Carolina a considera uma pessoa "adorável e maravilhosa", através da voz de Steve Wonder (*Isn't she Lovely?*), incidentalmente ouvida no rádio do carro.

Se os personagens se desdobram e determinados elementos (sangue — carro — ônibus — gilete) se multiplicam, os diálogos se encadeiam, associando idéias e incitando jogos de palavras. D. Niobi pergunta: "Concorda, Dirceu?" Este responde: "Sem corda" Quando ela oferece licor de pequi, Betinha comete um trocadilho tão obsceno como o que, a seguir, se comete à menção da palavra nabo. Quando, na mesma seqüência, Dirceu observa que "terra roxa é boa para plantar tomates", o circuito de transnominações e insinuações pornográficas (pequi — nabo — tomates) se fecha. E o filme, um dos mais instigantes, neuróticos e ousados que o cinema brasileiro produziu ultimamente, se define, claramente, como uma pirracenta manifestação de nojo pelo mar de rosas em que navegamos. Dizer nome feio também é uma forma de luta. Ao menos, num filme cujo herói é uma adolescente, confessadamente de saco cheio. (Sérgio Augusto, *Isto É*)

VONTADE DE DESABAFAR

No princípio, é noite, a escuridão da tela é cortada só pela luz forte dos faróis dos carros. Depois surge a luz da manhã, a imagem se define melhor, e o espectador se descobre no meio de um pesadelo. Está num mundo onde ao mesmo tempo tudo parece familiar e estranho, natural e absurdo. As ações às vezes fazem sentido, uma mulher corta o pescoço do marido e foge com a filha, às vezes não fazem sentido algum: a mulher que foge e o homem que a persegue se encontram num posto de gasolina e passam a viajar juntos, no carro do perseguidor. Mais adiante interrompem a viagem na casa de um dentista para um licorzinho e um jogo de palavras feito à maneira de uma peça de Ionesco. Todos falam frases feitas sem prestar atenção ao que diz o vizinho. Vários monólogos se cruzam sem respostas e sem um significação, ou ligação com os gestos dos personagens, imediatamente reconhecível.

Esse deslocamento da ação para uma realidade paralela àquela em que vive o espectador tem como objetivo refletir com traços mais firmes a pressão comum contra todas as pessoas que pretendem se expressar e agir através do cinema (ou de outro qualquer meio de expressão). Paira sobre tudo uma atmosfera de terror e uma vontade de desabafar de uma só vez todas as palavras trancadas na boca. Nesse quadro o filme insere a personagem (ou o comportamento) que aponta como a forma de subversão capaz de alterar o quadro: o mau comportamento de Betinha, que não faz o jogo do dominado nem o do dominador, mas empurra os dois, presos um ao outro por algemas, para fora do caminho.

Ao lado desse conflito, como uma invasão do mundo natural nessa realidade especial, estão os figurantes na estação de trem e o vagão da Leopoldina — uma outra dimensão da atmosfera pesada que cai sobre todos. (José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*)

UM FILME ESQUIZOFRÊNICO

Mar de Rosas, de Ana Carolina, é um filme muito especial no contexto do cinema brasileiro. Não pelo fato de ter sido escrito e dirigido por uma mulher, mas porque ela logrou, no seu primeiro longa-metragem de ficção, realizar uma obra tão perturbadora e desconcertante.

MAR DE ROSAS

Num primeiro momento, somos tentados a enquadrar *Mar de Rosas* no rol do cinema do absurdo. Porque absurdos são os diálogos, construídos de frases feitas, provérbios e lugares-comuns ou trocadilhos sem nexo do tipo "o iníquo fica inócuo, o histérico fica histórico". Mas que, proferidos em situações igualmente absurdas, se tornam ora hilariantes, ora terrivelmente cruéis e desumanos. Mais absurdo ainda é o comportamento das personagens que, quando não tentam destruir-se uma à outra (no fundo uma forma de autodestruição), estão sempre fugindo de um perseguidor do qual jamais conseguirão livrar-se, seja porque este muda de identidade, seja porque os perseguidos também se transformam, ocasionalmente, em perseguidores.

Aos poucos, porém, começamos a nos dar conta de que esse cômico mas turbulento mar de rosas não é surrealista e muito menos onírico. Na verdade, trata-se de um filme esquizofrênico, na medida em que todas as personagens — perseguidos e perseguidores, oprimidos e opressores — são projeções, mais ou menos inconscientes, das facetas psíquicas conflitantes da própria cineasta. E não deixa de ser significativo que Ana Carolina veja as três personagens femininas como sendo uma única mulher e os três personagens masculinos como sendo um só homem. O mais curioso, porém, é o fato de esse filme singularmente esquizofrênico acabar por identificar-se um pouco com a esquizofrenia de cada um de nós, com a esquizofrenia de uma sociedade inteira.

Ana Carolina, que há onze anos começou a fazer curtas-metragens com a "pretensão de interferir na cultura de seu país" e cujo primeiro longa-metragem, um documentário, se intitulava *Getúlio Vargas*, define *Mar de Rosas* como uma discussão sobre o poder na microinstituição do casamento: uma discussão sobre quem manda e quem obedece, se quem manda consegue manter aquela instituição funcionando e que saídas encontra um ser alijado do centro das decisões, para livrar-se do poder. "É aí, no cotidiano de cada um, que se identifica a realidade do país", acrescenta Ana Carolina, "mesmo porque a repressão, o poder e a fuga — elementos onde o *Mar de Rosas* repousa — são paralelos dentro dos quais a minha geração se acotovela no seu dia-a-dia mais primário".

Não me parece, contudo, que Ana Carolina saiba exatamente o que expressou no filme, embora tente dar uma explicação racional para o que criou instintivamente. O que na verdade se discute, em *Mar de Rosas*, é o conflito homem/mulher, pai/mãe, mãe/filha, pois nenhuma das personagens está empenhada numa disputa pelo poder. Dona Felicidade (Norma Bengell), por exemplo, diz que detesta obedecer e que gostaria de mandar. Acusa o marido (Hugo Carvana) de não deixá-la falar, tenta matá-lo com uma gilete quando este se recusa a ouvir as suas queixas. Mas depois de fugir com sua filha Betinha (Cristina Pereira), entrega-se masoquisticamente, na primeira oportunidade, ao capanga do marido que a persegue (Otávio Augusto).

O que todas as personagens ressentem, o que todas disputam é um pouco de amor, um pouco de compreensão, num mundo alucinado em que todos falam muito mas ninguém se entende, num mundo psicótico em que a palavra se transformou numa coisa oca e vazia. Os homens do filme são mandões e insensíveis, as mulheres parecem buscar exasperadamente libertar-se do seu jugo. Mas o fato é que todas as personagens são ao mesmo tempo vítimas e carrascos, incapazes de identifica os mecanismos psicóticos que as mantêm indissoluvelmente amarradas umas às outras, isto é, ao perseguidor que trazem dentro de si mesmas.

O que faz de *Mar de Rosas* um filme tão explosivo é a adolescente Betinha, segundo Ana Carolina "um ser alijado do centro das decisões que sente o poder familiar de maneira vaga e tenta uma saída". A *saída* de Betinha para livrar-se do psicótico círculo familiar e social é a violência, em parte gerada pela violência de sua mãe contra o seu pai. Betinha enfia um alfinete de fraldas no pescoço de Felicidade, tenta incendiar um posto de gasolina para destruir a mãe, tenta soterrá-la sob uma avalanche de terra. No final do filme, ela faz uma *banana* para a câmara depois de atirar a mãe e o pai (ou melhor, o substituto do pai) para fora do seu trem, isto é, para fora do seu mundo.

Sob o ponto de vista psicológico, já houve quem tentasse analisar a violência de certos movimentos de contestação como reflexo de uma revolta estritamente pessoal e inconsciente contra o próprio pai ou a própria mãe, isto é, como a extensão, a nível social e político, de um conflito edipiano. O *Pai Patrão*, dos irmãos Taviani, ilustra bem essa tentaiva de associar, por meio de jogos de palavras, a figura de um pai particularmente tirânico à do pátrio Poder ou à do patrão explorador.

Por isso mesmo, talvez, Ana Carolina defina o seu filme como uma discussão sobre o poder. De qualquer modo, é nesse sentido que a perigosa Betinha pode ser vista como o retrato de uma juventude anárquico-terrorista dominada pelo afã de tudo destruir, na infantil ilusão de que eliminando a *imago* do pai e da mãe terríveis, os problemas cessam de existir.

Nem todas as seqüências de *Mar de Rosas* são igualmente bem sucedidas, nem sempre o humor negro tem a força necessária. O filme, às vezes, especialmente na alucinada seqüência da casa do dentista *poeta* (Ary Fontoura) e sua mu-

Norma Bengell.

lher Niobi (Miriam Muniz) — talvez pretendendo refletir a alienação dominante — perde-se num blablablá estéril. Não obstante, é uma obra perturbadora e um dos filmes mais interessantes da recente safra do cinema brasileiro. (Pola Vartuck, *O Estado de São Paulo)*

INTRIGANTE

A fuga de Felicidade (Norma Bengell), após tentar matar seu distante e prepotente marido — símbolo de um poder que a anula ("eu quero falar", pede ela inutilmente, durante toda a primeira seqüência do filme) —, é, metaforicamente, a fuga de todo ser humano às coerções — morais, econômicas, políticas — que o oprimem. E sua tentativa de sair em busca de uma felicidade que a personagem traz no nome, mas cujo gosto nunca chegou a provar.

Mas essa fuga é inútil. Em sua cola vem Barde (Otávio Augusto), o pau-mandado do marido, o instrumento através do qual o poder continua a exercer a sua dominação. É amarga a visão que Ana Carolina tem da condição humana: o beco sem saída em que se movem os seres, perseguindo a própria cauda nessa vã escapada. Seus personagens falam todo o tempo, falam compulsivamente, como única forma que lhes resta de protestar contra o absurdo em que estão imersos. Mas o que sai de sua boca é um palavrório desconexo, uma enfiada de clichês, provérbios e lugares-comuns, uma salada de frases feitas reveladoras da intrincada trama de situações pré-fabricadas que o homem teceu à sua volta, para dar-se a ilusão de que tudo vai bem, e para fingir que não sabe que está irremediavelmente alienado das coisas e de si mesmo.

Um único personagem recusa-se a aceitar essa ilusão de que o charco é um *mar de rosas*: Betinha (Cristina Pereira), a filha de aparência meio débil mental, mas que é a única que não aceita entorpecer-se com as palavras, como os outros (ela, aliás, quase não fala). E que é a única a agir, de forma insolitamente violenta, para negar o marasmo e o conformismo. Ela é o contrário, por exemplo, do dr. Dirceu (Ary Fontoura), que "detesta a palavra agir", e se deleita numa inação estéril, e num desejo de auto-supressão finalmente satisfeito com o banho no própio sangue.

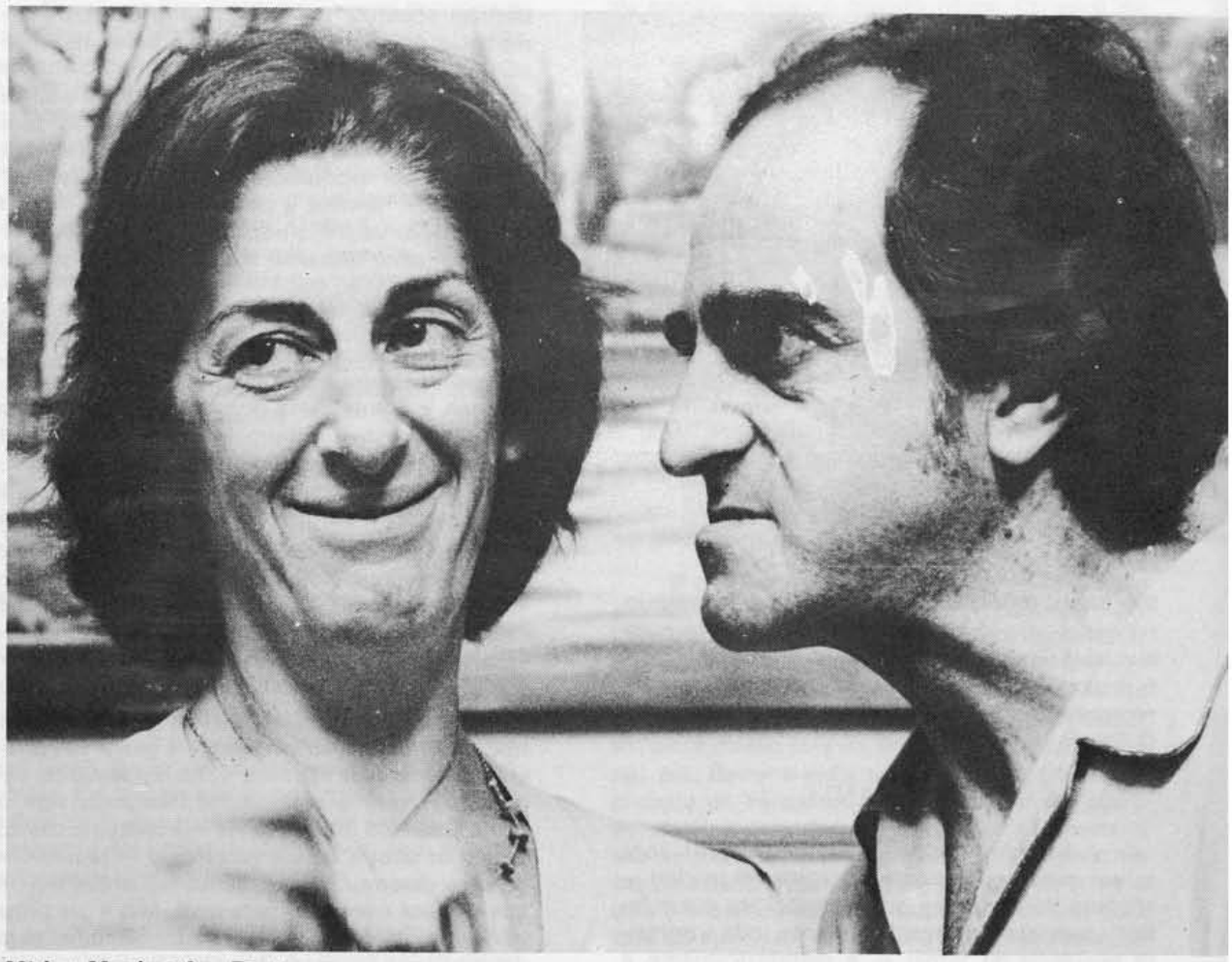
Betinha não é como os outros: nem como sua mãe, que odeia ser oprimida pelo marido, mas, ao mesmo tempo, sente um prazer doentio no lado mais aviltante dessa dominação, representada pelo capanga que a humilha; nem como Niobi (Miriam Muniz), que se curva à ordem estabelecida, e acha normal que "o imóvel fique fixo", que nada mais se modifique, e que, à medida que se embota a capacidade humana de reagir, "o iníquo fique inócuo, o histérico fique histórico" Irreverente da primeira à última imagem (é ela quem abre o filme, urinando na beira da estrada, e o fecha, com uma vasta banana endereçada ao espectador) é ela quem diz não.

Mar de Rosas não é fácil de assistir. É desse tipo de filme que só se começa a gostar aos pouquinhos — e cada vez mais —, no dia seguinte, depois que passa a sensação de desagrado com o ritmo arrastado (e às vezes até mortalmente chato) e com os altos e baixos da direção (a seqüências de uma desenvoltura fantástica seguem-se outras que vão aos trancos e barrancos). Mas é um filme intrigante, rico em sugestões intelectuais, com diálogos (que lembram o melhor Ionesco) de um nível de qualidade muito raro em nosso cinema, e com um excelente e muito bem dirigido elenco, tão homogêneo que seria injusto destacar um deles como melhor. (Lauro Machado Coelho, *Jornal da Tarde)*

RUPTURA

(...) *Mar de Rosas*, de Ana Carolina, destaca-se na produção nacional dos últimos anos tanto pela originalidade da concepção como pela atualíssima inquietação que esta estreante no cinema demonstra e transmite. *Mar de Rosas* não faz das falhas coração, ao contrário dos filmes que tropeçam pedantemente, como se os defeitos devessem constituir questão de estilo em uma *artindústria* ainda longe das plenamente desenvolvidas. Embora sem alardear as pretensões técnicas, artísticas, sócio-culturais de tantos outros filmes, *Mar de Rosas* voltará freqüentemente ao debate e permanecerá como uma espécie de peça de repertório do moderno cinema brasileiro, do pós-cinemanovismo, numa linha que não renega o que havia de vitalidade no Cinema Novo.

MAR DE ROSAS



Miriam Muniz e Ary Fontoura.

(. . .) Vamos encontrar em *Mar de Rosas* um filme que *soma* (e *soma* bem) o que convinha aproveitar de experiências de nosso ontem, de nosso antes-de-ontem, e não se dá por satisfeito com a proeza. Os estímulos cinemanovistas estão à vista de quem conhece as fontes: desinibição na seleçao dos planos, fugindo ao *parti pris* de cinegrafia (registro de coisas móveis ou imóveis para a arrumação de uma história) e à tentação ornamental (esta, um atrativo a que vários próceres do Cinema Novo não souberam resistir); montagem menos preocupada com o ritmo que com a aproximação mais íntima e inquietante entre um e outro *momento* da forma e da emoção; destemor ante prováveis reações de *implausibilidade* por parte do espectador e compromisso com figuras humanas que — bem ou não tão bem — substantivem a sensibilidade e as idéias do cineasta. Os cinemanovistas também procuraram fontes anteriores, como a antiga chanchada, com seus travestis da realidade em busca da irreverência, mas poucos obtiveram êxito nesse terreno *(Macunaíma,* um exemplo). Conscientemente ou não, Ana Carolina faz um filme muito ligado a *máscaras* (o dentista e sua mulher) e ao descompromisso com o realismo (as seqüências na casa-consultório do frustrado poeta e improvável odontólogo, admiráveis) que víamos quase sempre desperdiçados nos êxitos comerciais da Atlântida e outros fornecedores do gênero. Mas o desatino de *Mar de Rosas* traz uma lucidez e uma inventiva que os responsáveis pela chanchada não alcançavam. As súbitas rajadas de exacerbações surrealistas, que reforçam ainda mais sua elaboração coerente do absurdo, certamente derivam de fascínio pelo universo de Buñuel *(O Anjo Exterminador, A Bela da Tarde)* e é provável que também resultem de válidas lembranças da provocação humorística de Groucho Marx.

Nesse ponto encontramos a mais importante ruptura entre o Cinema Novo e *Mar de Rosas*, que já se apresenta estimulante de ironia no título: a convivência (sem solução de continuidade interior) entre o ranger de dentes e o riso, entre a angústia e a demonstração do prazer que é *própria do homem.* Ao contrário da opinião predominante ou dos resultados constatáveis entre

cinemanovistas e seus tutelados, Ana Carolina comprova na tela o que pôs em entrevista: "O humor é a melhor maneira de abordar coisas sérias". Na estupidez, na crueldade (que a realizadora transforma em elemento crítico), nos freqüentes *diálogos de surdos*, nas rupturas estapafúrdias do andamento normal das ações, os personagens de *Mar de Rosas* evidenciam a influência do desenho animado e do cartum. Até a vulgaridade de certos desenhos transparece em vários momentos, nas seqüências que envolvem Felicidade (Norma Bengell), o policialesco Orlando Barde (Otávio Augusto) e a chateadíssima filha da Felicidade (Cristina Pereira), com o Dr. Dirceu (Ary Fontoura) e dona Niobi (Miriam Muniz). Se a vulgaridade presente em produtos daquelas áreas de humor invade tão intensivamente nosso lazer, em todos os meios de comunicação visual, porque não torná-la ingrediente em um filme que pretende refletir a alienação dominante? (. . .) (Ely Azeredo, *Jornal do Brasil)*

SINCERO E ÍNTEGRO

Na última cena de *Mar de Rosas*, a menina Betinha — depois de ter empurrado da plataforma do vagão de trem, onde se encontra, a sua mãe e o investigador que a perseguia e algemara — leva a mão direita sobre o braço esquerdo e levanta solene e resoluta o antebraço do mesmo lado, numa *banana*, sintetizando tudo o que pensa sobre as situações que vivera. No quadro dessas situações, ela participara sempre como indesejável, ou dispensável. Os pais ignoraram a sua presença —seqüências iniciais — quando começaram o bate-boca que virou briga e quase terminou em morte. A mãe, na fuga que se seguiu, levou-a consigo como um objeto qualquer que se carrega. O dentista e sua mulher — que acolheram mãe, filha e perseguidor, no episódio seguinte ao quase atropelamento da mãe — desenvolvem as minúcias de seu pequeno e mesquinho mundo sem cogitarem, a não ser formalmente, da existência de Betinha.

É um falar repetitivo o dos personagens do filme, na exposição dos seus próprios lugares-comuns, numa busca, em si mesmos, de uma caixa-de-ressonância. Betinha passa a agir, nesse contexto, como uma daquelas crianças traquinas das comédias mudas, verdadeiras pestes a programar ciladas vingativas contra os adultos opressores. Sua imaginação é, entretanto, mais requintada e mais cruel: fere o pescoço da mãe com um alfinete de molas; faz despejar um carregamento de terra pela janela do consultório do dentista (onde trancara a mãe); mergulha uma lâmina num sabonete que será brevemente utilizado. Não resta dúvida, pela conclusão da cena final, que a realizadora do filme solidariza-se com o gesto de Betinha de rebeldia contra o esforço conjunto dos adultos a favor da manutenção das coisas como estão. O pai, no seu egoísmo; a mãe, na sua revolta passional e autocomiserativa; o detetive, na sua truculência; o dentista, na sua poesia de almanaque; a mulher deste, afogada na sua convicção de dona-de-casa. Todos igualmente fracassados mas resolutos na defesa de uma realidade que ajudaram a construir e com a qual, de fato, se irmanam. Apesar dos pesares, mãe e perseguidor se equivalem.

O humor de deboche seria, assim, uma das chaves da proposta estilística do filme. Apesar de que não se lhe pode negar um certo contágio (de que faz prova a adesão da platéia a certas *crueldades* de Betinha), ele é, no entanto, o calcanhar-de-Aquiles do filme de Ana Carolina. Todo o longo episódio que se desenvolve na casa do dentista arrasta-se mais porque o humor não é suficientemente dinâmico. É, também, um filme onde todo mundo fala demais, reclamando exatamente o seu direito a isto; mas nem sempre o diálogo parece à altura da exigência. Como a caricatura, apesar da qualidade dos intérpretes, nem sempre se mostra capaz da sátira desejada.

Os personagens são, entretanto, bem construídos e o nível artesanal da realização foi bem solucionado. Como primeiro filme de ficção da cineasta, pode-se concluir que o resultado merece estima e que se deve esperar mais das futuras propostas de Ana Carolina, cujo passado recente de documentarista já tem seu lugar entre as realizações expressivas do curta-metragem brasileiro. Além de sincero e íntegro, *Mar de Rosas* propõe uma discussão oportuna e muito feminina — sem feminismo. Bom, em geral, o nível das interpretações; de boa qualidade a fotografia de Lauro Escorel e quase sempre bem solucionado — ressalvados alguns momentos de excesso — o acompanhamento musical de Paulo Herculano. (Fernando Ferreira, *O Globo)*

CRISE DE VALORES

A convivência, na mesma imagem, do drama e do deboche, numa solução bem brasileira — eis a grande originalidade de *Mar de Rosas,* cujo ponto alto está na surpreendente preocupação com a linguagem. Formada no documentário, Ana Carolina dirige tão bem na ficção que seu humor surrealista acaba conquistando o público. Ela só fraqueja na seqüência do dentista-poeta, espichada além da conta e com sabor nitidamente teatral. O tema desse admirável exercício de cinema em singelas condições de produção são as instituições do casamento e da autoridade. É preciso lamentar, no entanto, certo negativismo doentio que domina a narrativa. Não se entende muito bem por que tudo no filme tem de ser necessariamente feio, ridículo e sórdido — inclusive e particularmente o sexo. Esse aspecto de *Mar*

de Rosas prolonga a tendência perigosa de alguns filmes brasileiros no sentido de esquecer a dialética da vida para fazer, digamos assim, o jogo do momento histórico, tornando-se mais um reflexo do que uma denúncia da crise de valores atual. (José Haroldo Pereira, *Manchete)*

TEATRO DO ABSURDO

Juntamente com Theresa Trautman, que continua esperando a liberação de sua obra de estréia — *Os Homens Que eu Tive* — pela Censura Ana Carolina é outra das poucas mulheres que, no cinema brasileiro, desempenham o papel da direção sem constrangimentos ou complexo de inferioridade em relação aos que determinam o rumo da produção, ou seja, os homens. Cinema, lógico, não é arte exclusiva deles, mas o chauvinismo chega a tanto que certamente muitas carreiras femininas perecem diante das dificuldades que a mulher normalmente encontra quando topa o desafio com o lado oposto.

A filmografia de Ana Carolina, no curta-metragem, é boa. Autora que saiu dos festivais amadores com obras como *A Fiandeira, Pantanal* e *O Sonho Acabou*, chegou ao documentário realizando um trabalho-modelo sobre Getúlio Vargas e sua época, feito em 1974, fruto de uma pesquisa profunda e de um empenho singular. Hoje, mudando de tom, Ana coloca em julgamento, para o público, seu primeiro longa-metragem, *Mar de Rosas*. E novamente surpreende. Se no documentário ela havia revelado um certo desprezo pelos modelos normalmente utilizados no gênero, aqui a moça descamba — no bom sentido — totalmente para uma comédia de horror, ou humor negro, em que procura dissecar o comportamento de uma classe média submetida à inércia, oprimida, acuada e desiludida, imersa num processo de decadência latente e que, como saída, parece preferir a insanidade como algo mais lógico do que viver a própria realidade.

Quando vi o filme, recordei de imediato aquela indagação que Peter Shaffer faz em *Equus* com as relações entre o psiquiatra Martin Dysart e o garoto Alan Strang: num universo como o nosso, a loucura seria mais virtuosa do que o equilíbrio mental? Não que se possa fazer analogias entre o que Shaffer descreve em sua peça e o que Ana Carolina mostra em *Mar de Rosas*. Mas a proposta da encenação teatral caberia, até, como elemento para a análise das situações que colocam os personagens do filme entre a aceitação da loucura e uma desesperada busca do equilíbrio.

O que Ana Carolina tenta analisar, através dos caóticos e absurdos movimentos de suas criaturas — pai, mãe e filha, um casal interiorano e um capanga do marido — é que a alienação e a

Cristina Pereira e Norma Bengell.

violência são itens inseparáveis do trágico cotidiano. E que, no nosso dia-a-dia, as discussões e as relações mergulham insensivelmente num redemoinho de baboseiras que embocam cada vez mais as pessoas no processo de insanidade. Essa proposta pode ser examinada naquilo que podemos invocar como o cerne da obra, ou seja, a quase meia hora em que, colocados juntos no *hospício* que é a casa do dentista interiorano, os personagens se digladiam com palavras, promessas, enlevos e poses que não levam absolutamente a nada senão a uma maior aproximação do reconhecimento da loucura de cada um.

O filme é estranhíssimo para quem espera dele uma linha regular, algo convencional, uma história que comece e termine dando satisfações, mesmo ligeiras. Ana Carolina, de fato, conseguiu construir, com brilho, uma peça totalmente anárquica, marcada por flagrantes quebras de ritmo, com situações às vezes banhadas por uma espuma quase amadorística, de coisa experimental, teatral, como se, de propósito, tentasse aprisionar as suas criaturas num beco, acuá-las ali e, dali, dissecá-las na sua personalidade, na sua psicologia, na sua ação diante de uma situação extravagante. A irregularidade, afinal, é um dado precio-

so para se compreender a proposta de *Mar de Rosas,* e ela é o elemento catalisador das reações da platéia: há quem goste e há os que odeiam.

E é exatamente dessa reação de quase ranger de dentes, que pega o espectador de surpresa, que vem uma das virtudes da obra: ela não permite que ninguém fique insensível ante aquilo que procura mostrar. É intrigante como tema, é inquietante como análise de um naco do nosso absurdo, e sente-se, diante dela, um mal-estar que nos invade desde os primeiros momentos, ou seja, a idiotice da discussão entre marido, mulher e filha, dentro do carro, sobre a situação conjugal em conflito. A partir daí, e da tentativa de dona Felicidade (Norma Bengell) em matar o marido (Hugo Carvana), a coisa começa a se encaminhar para um clima de realismo fantástico. Mulher e filha fogem, acreditando que o marido morreu no banheiro do hotel, cortado por golpes de gilete. São perseguidas por um capanga dele (Otávio Augusto) e os três, juntos, vão parar na casa do dr. Dirceu (Ary Fontoura), o dentista, e de sua mulher, dona Niobi (Miriam Muniz), dois seres que disfarçam sua flagrante insanidade sob um clima de aparente normalidade.

É no limitado espaço de uma sala e de um consultório que Ana Carolina despeja o verbo. Ali, submetidos a uma relação provocada por um pedido de ajuda a dona Felicidade, que fora atropelada à porta da casa, os personagens revelam suas fragilidades, sua insensatez, e, enquanto a realizadora retira da absoluta desordem o seu discurso sobre o vazio de cada ser, desenvolve igualmente um surrealista ensaio acerca da inconsciência, da omissão, da repressão, das angústias, dos sonhos, da busca de uma autenticidade perdida e da procura de valores que já se foram. Ali, Betinha, a filha (representada por Cristina Pereira com uma expressividade que toca a debilidade mental mais aflitiva) começa a deflagrar o que seria a sua vingança contra carrascos e vítimas. É ela, afinal, o início e o fim de tudo, a personagem talvez mais sã — embora completamente alienada pelo ambiente em que caminha — de uma obra onde Ana Carolina joga, também, com uma dose de discussão acerca do que chama de *poder*, para indagar quem seria, na verdade, o mais poderoso. O pai, a mãe, o capanga, a filha que acaba determinando o destino de cada um? É difícil situar a questão, embora ela exista e possa ser examinada num plano secundário. No plano principal das propostas, o que é claro, neste filme singularmente fantástico, estranho, corrosivo, perturbador, inquietante, até chato, irônico, sarcástico e surrealista — em doses que o cinema nacional não fabrica senão de quando em quando — é verificar como a realizadora, cativando uns, irritando outros, conseguiu colocar em desordem um universo aparentemente ordenado em seus elementos. Ana Carolina subverte as coisas e seus personagens, muito bem defendidos, se encarregam de absorver e transmitir a atmosfera de nihilismo e de irreverências que faz da obra uma espécie de teatro do absurdo. (Orlando L. Fassoni, *Folha de São Paulo)*

REALISMO FANTÁSTICO

Um filme desconcertante, imprevisto, inesperado. Um bem coordenado ataque ao comodismo esclerosante da classe média, desferido de uma forma cinematograficamente fluente, embora também árida, difícil e às vezes até desagradável. *Mar de Rosas*, o primeiro longa-metragem de ficção da cineasta Ana Carolina (que antes realizara alguns curtas e um documentário sobre Getúlio Vargas), é um exercício cinematográfico repleto de idéias e audácias, combinadas com um equilíbrio raramente visto no cinema nacional.

Em clima e forma que lembra algumas produções americanas classe B, a diretora e roteirista conta uma história de fuga — se é que se pode usar esta palavra a respeito do que ocorre na tela — acompanhando uma adolescente e sua mãe, que ao sair com o marido para uma viagem em que acertariam suas vidas em comum, acaba por atacá-lo a giletadas num banheiro de hotel, deixando-o supostamente morto. A dupla é logo alcançada por um segundo homem, de quem a pretensa e infeliz assassina (ironicamente chamada Felicidade) aceita a autoridade que negava ao marido. A filha, ao contrário, mostra-se rebelde, violenta, uma espécie de anarquista inconseqüente, usada como comentarista e também deflagradora das ações.

Ana Carolina, além da corrosiva investida contra o santuário da classe média e sua condenação à cegueira diante de qualquer possibilidade de luz no fim do túnel, pretende também estabelecer uma discussão sobre o poder, que entretanto fica restrita apenas a sugestões que transbordam dos limites do filme. Mas mesmo assim o que permanece dentro deles, o absurdo familiar cotidiano pintado com tintas do realismo fantástico, é suficiente para muita discussão e reflexão. Com a mordacidade cruel de um olho crítico que não disfarça amorosas piscadelas para Luis Buñuel, esta surpreendente cineasta remexe feridas dolorosas. Como a desagregação conjugal, o vazio existencial, a alienação e o condicionamento de raciocínios e atitudes postiços, a incapacidade de ver e entender o outro, praticada com tanto entusiasmo por quem pretende convencer-se, e aos outros, de que efetivamente vive-se num mar de rosas. E o mais admirável é que a contestação a esse comodismo é exercida também em termos de contestação à linguagem cinematográfica comodamente aceita e assimilada.

MAR DE ROSAS

Norma Bengell e Ary Fontoura.

Claro que tanta audácia tem seu preço *Mar de Rosas* torna-se assim um filme de desagradável fascínio até mesmo para os espectadores mais íntimos da forma cinematográfica. Para as grandes platéias, que dificilmente aceitarão ver-se refletidas na tela com tão perversa exatidão, esse desagradável poderá tornar-se positivamente torturante. (Edmar Pereira, *Jornal da Tarde)*

REDOMA DE VIDRO

Mar de Rosas, de Ana Carolina, é um filme intrigante. Isto significa que saí do espetáculo intrigado. Aliás, também entrei vagamente intrigado com a banda de música que retinia seus metais, na porta do cinema. O que significaria aquilo? Um recurso publicitário? Alguma coisa a ver com o próprio filme?

Saí intrigado. E — força é dizê-lo — mais do que intrigado, intrigante. O filme deixara em mim uma inquietação iniludível. Ou melhor: uma irritação iniludível. Senti a tentação de destratá-lo, falar mal dele, envenená-lo junto aos amigos. Ora, diabo, o filme tem o direito de denunciar a chatice do discurso vazio — blablablá que não leva a nada — mas não pode chatear-nos e achatar-nos com este blablablá, prorrogado ao limite da loucura. A cena central do filme, o miolo dele — uma conversa na sala de visita da casa de um dentista, numa cidade do interior — demora pelo menos uns 20 minutos. A cena ocorre, escorre, decorre, transcorre, recorre, concorre, prolonga-se, dilata-se, estica-se, num delírio de banalidade quase além do suportável. Acreditei que a cineasta tivesse perdido a mão, o ritmo, e tivesse caído vítima da própria coisa que pretendera denunciar. Como alguém que, com ira homicida, denuncia um homicídio cometendo outro homicídio.

Afinal, o que é *Mar de Rosas*? Sério demais para ser comédia, cômico demais para ser sério — dizia-me. Um filme no limbo, sem definições precisas, no nevoeiro. Um filme profundamente desconfortável. O ritmo dele me pareceu inicialmente não *réussi*. O discurso da banalidade, ao invés de ser sugerido e criado, é em si mesmo ba-

nal, e invade a tela, a platéia, o mundo. Como se, numa conferência sobre poluição, o conferencista fabricasse uma grossa nuvem industrial e a jogasse, corrosiva e pojada, sobre o auditório.

Não tinha, entretanto, a mínima certeza. No meio do filme, pensei em ir embora. Mas estava subjugado. Fiquei — agastado, dispnéico — mas fiquei. Na rua, lembrei-me do veredito de Manuel Bandeira, sobre o primeiro livro de poesia de Mário de Andrade, "Há uma Gota de Sangue em cada Poema". Bandeira leu-o e, nas entrelinhas do texto decassílabo-simbolista, percebeu que o livro, apesar de ruim, era esquisito. Originalmente ruim, ruimente original. Inventou a expressão "ruim esquisito", que se tornou célebre. Pois bem. Com o filme de Ana Carolina adotei, como hipótese de trabalho, a mesma posição. Rotulei-o provisoriamente de ruim esquisito. Dizia à minha mulher, que gostara do filme: essa moça está longe de ser cretina. Ela é original, intrigante e inquietante. O filme dela, porém, é ruim, de um ruim esquisito. E, apaziguado, fui dormir.

Ao fazer a barba, pela manhã, entendi tudo. O filme é esplêndido, inteligentíssimo. Uma de suas possíveis imperfeições, no entanto, consistiria em dificultar demais, para o espectador, a referência — ou a distância — a partir das quais pudesse ser compreendido. É provável que eu, ao pensar assim, estivesse construindo a defesa do meu próprio narcisismo. Afinal, sendo macaco velho, e psicanalista, tivera que dormir sobre o problema, agastado e desorientado, até poder formulá-lo satisfatoriamente. Mas, quem sabe se esta não é a melhor qualidade do filme? A patenteação sufocante da banalidade, *tout court*, pode ser um eficientíssimo instrumento de denúncia e luta contra ela. Ao mesmo tempo, tal denúncia não deve ser facilmente apreensível. Um dos recursos mestres de banalização do mundo consiste em torná-lo rasamente interpretável. Todos os problemas, todo os dramas, vida e morte, alfa e ômega, encontram uma fácil palavra que, sob pretexto de defini-los, na verdade os encobre em sua verdade. Nada é mais perigoso para a verdade do que a meia verdade, ou a fácil verdade. Toda verdade é difícil, pois nos põe em contato com a contradição de tudo, com o movimeno das coisas, tempo, morte.

E então? Já me perdia de novo, no labirinto. Afinal, a esquivança do filme em dar estribo para a sua compreensão é uma vantagem ou um defeito? Há argumentos para os dois lados. O fio da navalha, ou a navalha do fio. *Mar de Rosas* é, além do mais, ambíguo. O filme é irredutível, escorregadio, nos resiste. Ele não simplifica nossa tarefa, não se rende fácil, mantém diante de nós várias entradas que são armadilhas, várias armadilhas que são entradas. Por exemplo: algumas falas de Felicidade, em defesa melodramática da existência autêntica, o que representam? Buscas de autenticidade ou provas rombudas de inautenticidade, proclamadas numa linguagem de literatice e lugares-comuns arquidesmascarados? O próprio nome da personagem já é um desafio. Ela se chama Felicidade e é a mais infeliz das criaturas. Mas, será mesmo? No fundo, há em sua conduta, na sua rendição ao machão tirânico, uma fruição masoquista, um desejo de servidão que vale pelo mais requintado dos orgasmos. Os repelões de rebelião e independência, no filme, podem ser apenas a rotatividade nas posições de um jogo fechadamente sado-masoquista, onde os pólos opostos são comutativos. Todo mundo é todo mundo, os personagens se equivalem, não há identidades íntegras e vigorosas, os papéis se trocam uns com os outros, — deslizam — sem que se possa dizer quem é quem.

E, aí se chega ao miolo do filme. A autora diz, em entrevista, que sua obra trata do problema do poder. Concordo plenamente, por um lado. Na fita, há os que querem o poder e há os que se submetem a ele. Felicidade tenta matar o marido opressor mas é amante do capanga do marido e a ele se entrega, num canto de banheiro. Felicidade é masoquisticamente tarada pelo sadismo do marido. Mas, ao mesmo tempo, é sádica, na medida em que tenta cortar o pescoço deste a gilete. Ela é as duas coisas, é cúmplice do marido, não se diferencia dele e, portanto, não pode — e não quer — lutar contra ele, libertariamente. Ela tenta cortar o pescoço do marido. Mas, ao fugir com a filha, esta lhe enterra no pescoço um alfinete de fralda. A menina se identifica com a mãe, quando esta ataca o pai. A mãe, por sua vez, como vítima, é o pai a quem a menina, como mãe, ataca. Por último, ambas são, ao mesmo tempo, mãe e filha. O pai, sádico, também se identifica com a mãe, masoquista. Casamento indissolúvel. *Manjaram?*

O problema fundamental do filme é que, nele, não há sujeitos. Não há protagonistas, agentes, seres psicológicos de quem se pode e se deve pedir coerência, ação estruturante e estruturada, entendimento das coisas, responsabilidade. O grande personagem do filme, que invade tudo, e nivela tudo e todos, é o discurso da banalidade, a palavra vazia, propriedade comum de todos, Todos falam as mesmas coisas, participam do mesmo pântano, chafurdam nele igualmente. Todos são iguais. Perante a lei? Não, perante o nada, perante o vazio do qual todos se embebedam, aos sorvos largos.

Mar de Rosas é uma farsa, bastante trágica, sobre a tragédia da palavra vazia. Como ninguém tem nada a dizer, em nenhum momento, o recorte definidor das coisas, que é sempre simbólico, não chega a fundar-se. O filme começa com uma menina que, agachada, urina na estrada. Os pais, logo depois, aparecem num automóvel, em

viagem, e discutem de maneira bastante vulgar, mas convincente e realista. Chegam a um hotel. A discussão prossegue. A menina, durante o bate-boca, agrada o pai, mostra um carinho que, logo depois, se revela sem a menor consistência. No banheiro do hotel, a mãe sangra o pescoço do pai e foge com a filha. De automóvel. Ambas estão tranqüilas, como se o assassinato não houvesse ocorrido. Na verdade, não ocorreu. Na verdade, nada ocorre, nem vida nem morte, pois tudo é possível — ou passível — de ocorrência comutativa. Não há ação histórica, *as pessoas não são agentes de sua própria história.* São, isto sim, objetos de um discurso que todos conhecemos, eletrônico, eletrodoméstico, submetido à censura, a cores, de cor, fabricado com banalidades e chavões.

No automóvel, fugindo, a filha demonstra absoluta indiferença pelo destino do pai. A mãe idem, idem. De repente, a filha pega de um alfinete e o enterra no pescoço da mãe. Esta dá um berro e alguns cascudos mornos na filha. Não houve em verdade nada, já que tudo é mentira. O discurso vazio é destituído de tensão criadora, de drama genuíno, de dialética. Dentro de seu espaço não há lei e, nesta medida, possibilidade de transgressão autêntica. A filha não é uma transgressora e não pode, portanto, ser castigada, mesmo porque fez com a mãe o que esta fez com o pai. A mãe é igual ao pai, sendo este igual à mãe. As identidades — repetimos — são comutativas, cada qual usa uma máscara e desempenha um papel. Todos são todos e, conseqüentemente, ninguém é ninguém.

Um crítico de cinema do JB considera que a chave do *Mar de Rosas* é o desabafo. Felicidade, no início do filme, diz: "Me deixa falar!" A um primeiro exame, ela parece querer falar, tomar a palavra. Ela quereria, portanto, desabafar, limpar o goto, proclamar a pessoa que é. Esta interpretação me parece otimista e generosa. Na verdade, o problema é mais grave — mais canceroso. Felicidade não quer falar, ninguém no filme quer falar. *Mar de Rosas* é a história de um abafo, de um sufoco, de um horror à palavra, na medida que esta, significante e significativa, tem a possibilidade de fundar o sujeito humano, agente de sua história.

Ninguém, no filme, é sujeito, todos são alienados de sua condição de sujeitos. Cada qual equivale a cada um, isto é: cada um equivale a cada qual. O que ocorre, no filme, é uma rarefação da subjetividade, uma espécie de *arenização* semântica, revelada por um discurso insignificante, que é comum a todos — lugar-comum. Está claro que há repelões de revolta, uma nostalgia difusa de vida autêntica, principalmente em Felicidade. Mas tais repelões, no fundo, servem apenas para provar que as barras de ferro da prisão são sólidas e que, portanto, podem aguentar o tranco do corpo que se arremessa contra elas. Para libertar-se? Não. Para fruir, masoquisticamente, o poder das barras de ferro que me prendem e assim afirmam, gozosamente, que estou dispensado de ser livre e, portanto, de ser sujeito e ter discurso próprio.

Para caracterizar *Mar de Rosas*, há uma imagem melhor. É como se os personagens se movessem dentro de uma redoma de vidro, cujas paredes jamais conseguissem romper. Moscas numa redoma de vidro, cobrindo um prato de doce, num botequim de subúrbio. A redoma é transparente e as moscas, ao se chocarem contra ela, podem ter a ilusão de que chegaram ao vertiginoso limite da própria liberdade. Esta monstruosa ilusão pode conferir às moscas a embriaguez do ato gratuito, nülista. Nos limites da liberdade falsa, tudo é permitido. A menina — mosca morta — ateia fogo no vestido da mãe, no posto de gasolina, para explodir mãe, posto e tudo. Que importa? Tudo vale qualquer coisa, tudo é nada, e nada existe.

Ou melhor: existe a parede de vidro, o espesso limite do espaço da redoma. Esta parede tem sumo poder e curva como um campo de gravitação às costas de milhões de seres humanos. Sendo transparente, dá a impressão de que não existe. Posso ver o lado de lá, mas pelo lado de cá, dentro da redoma. Podem revogar o AI-5. É desejabilíssimo que o façam, para que os discursos possam voltar a ser históricos, isto é: para que as pessoas possam tentar dizer livremente o que pensam e possam organizar-se livremente, afirmando a sua condição de sujeitos. A revogação do AI-5 corresponde a uma dilatação do espaço da liberdade. Mas a redoma — insuperável salvaguarda — existe. O vidro penitenciário insiste.

Como? O sistema, multinacional, cria o seu sutil e transparente discurso, em esperanto multinacional. Este discurso visa à banalização da vida. Ele castra a possibilidade de surgimento do sujeito. Somos todos moscas, insetos dentro da redoma. Quem circunscreve e traça a arquitetura do presídio de cristal são os formidáveis interesses que movem a máquina do mundo. Os *mass media* com seus meios irresistíveis modelam a mente das massas, massa de manobra, massa de barro, de macarrão, de *marshmellow*, modeladas pelos meios de comunicação de massa. O discurso sub-reptício, subliminar, eletrônico, define tudo e todas as coisas. Ele dita, inclusive, o tipo de rebelião e de insatisfação que posso ter. Minha rebelião, se conseguir trincar o vidro da redoma, simplesmente servirá de argumento para que sua espessura se multiplique. Essa espécie de rebelião serve ao sistema, à redoma. Ela é sua secreção mais espúria, simulacro perverso de liberdade.

O filme de Ana Carolina é belo e grave porque denuncia, com negro humor, uma realidade

Norma Bengell, Otávio Augusto e Cristina Pereira.

trágica. Ele denuncia o discurso cotidiano da alienação brasileira, muito mais sutil do que a dominação óbvia à qual, por tanto tempo, estamos submetidos. Ele nos mostra que, se não tivermos insone consciência, e não buscarmos nossa inalienável e intransferível palavra, marcharemos para o ocaso de nossa humanidade, para o fascismo, a delinqüência, a psicose destrutiva. Que o diga Betinha, a filha de Felicidade e Sérgio, boa candidata a terrorista do grupo Baader-Meinhof. (Hélio Pellegrino, *Jornal do Brasil)*

HUMOR NEGRO

Um filme diferente. Gostando ou não de *Mar de Rosas*, é forçoso reconhecer: ele não se parece com nenhum outro da produção recente brasileira e mesmo estrangeira. Existem poucos exemplos que poderiam ser citados como termo de comparação, talvez *Diabólicos Sedutores/ Black Flowers for The Bride* (que já não é tão novo assim), mas este segundo longa-metragem da cineasta Ana Carolina continua sendo uma obra isolada e, por isso mesmo, em destaque. Mas o que faz *Mar de Rosas* tão diferente dos demais filmes brasileiros? A resposta está em sua própria estrutura, que se apóia em um chão sólido, mas no qual poucos se aventuram a erguer suas construções: o humor negro, a influência benéfica de Luis Buñuel, o anarquismo, o absurdo.

Um filme estimulante. Bom ou ruim, *Mar de Rosas* intriga abertamente seu público. Sair no meio ou se deliciar com os atos e palavras de Cristina Pereira? Curtir sua maneira irreverente de ver os demais — Dr. Dirceu (o dentista/poeta maravilhosamente vivido por Ary Fontoura) e sua mulher D. Niobi (Miriam Muniz), D. Felicidade (Norma Bengell) e Orlando Barde (Otávio Augusto) — ou se aborrecer profundamente com a maneira muito à vontade com que Ana Carolina encara os valores mais tradicionais da nossa sociedade? *Mar de Rosas* incomoda os que pretendem permanecer indiferentes — e isso é muito bom.

Anarquismo: Cristina Pereira quase põe fogo em Norma Bengell, enche um consultório com um caminhão de terra, apronta mil outras coisas. E daí? E daí, nada. O anarquismo não é uma solução em si, é tão somente um começo. Mas um bom começo. Disso, Ana Carolina sabe muito bem: ao final, Cristina — depois de ter passado por cima de uma série de valores que tentaram lhe impor, de cima para baixo, aproveitando sua condição de adolescente com aparência de débil mental — está livre para tentar escolher um caminho seu. Aquele trilho de estrada de ferro, no qual segue o trem que a leva embora, é apenas seu marco zero, seu início, sua fortuna e sua desgraça, outra história. Ali começa sua aventura.

Mar de Rosas é um filme que se apóia na força e surpresa de suas imagens. Em outras palavras, prescinde inteiramente de suportes literários ou de qualquer outra espécie. Não me parece justo para com o espectador ficar citando muitas passagens do roteiro, muitas atitudes dos personagens. Seria retirar de quem for ver o filme o prazer único de acompanhar a trajetória de Cristina e suas maravilhosas loucuras. Explicar ou analisar essas loucuras — creio — seria apenas uma forma de reduzi-las ao lugar-comum (com o qual elas têm muito a ver, embora permanecendo originalíssimas), de empobrecê-las. E loucuras ou são vivenciadas ou permanecem inexplicáveis.

Mas gostaria, antes de encerrar, de chamar a atenção para a maestria com que Ana Carolina dirige seus atores, pois depende muito deles para chegar onde quer. Ou mesmo o enorme progresso que ela apresenta em relação a seu primeiro filme, o documentário em longa-metragem *Getúlio Vargas*. Mesmo apresentando momentos onde a inspiração não foi tão feliz (a seqüência em que Otávio Augusto possui Norma Bengell, na casa do dentista), *Mar de Rosas* é uma obra inteligente e oportuna demais, para ficar longe dos melhores do ano. Por fim, só me resta recomendar o filme — que o vejam, se possível, mais de uma vez — o que faço com muito prazer. (Paulo Augusto Gomes, *Estado de Minas)*

MAR DE ROSAS

Cristina Pereira.

O PODER DA LINGUAGEM

Em um primeiro nível de leitura, o que fascina em *Mar de Rosas* é o modo como foi construído e elaborado, tanto ao nível da direção quanto do roteiro: um modo cujos procedimentos estilísticos (e críticos) são informados por uma saudável dose de modernidade e inventividade que investe, a princípio sutilmente e, em seguida, corrosivamente, contra o código mais elementar de um naturalismo fetichista e alienante. E é por este caminho que todos devem procurar ler/ver o filme e descobrir neste trajeto que a perversidade e a ambigüidade são os signos mais evidentes de sua formulação e, por conseqüência, de sua fabulação. Tanto a perversidade quanto a ambigüidade do discurso podem ser percebidas através do estilo francamente representado e interpretado que Ana Carolina adotou para seus intérpretes (em uma permanente referência crítica a si mesmos) e da maneira como os articula com a câmara (gélida e propositadamente distante, reflexiva) e com o *décor*. Assim, todos poderão sentir (e entender) que a linguagem (e o poder que ela representa) é, certamente, um dos pólos centrais do interesse de *Mar de Rosas*. Neste sentido, toda a seqüência na pequena casa da cidade do interior é exemplar por sua extraordinária ousadia, pela expressiva significação da *mise en scéne* e, principalmente, pelo que ela encerra de discussão e contestação da linguagem bem composta. Um filme surpreendente e admirável, *Mar de Rosas* representa o primeiro sinal da renovação de que o cinema brasileiro tanto precisava. (Marcos Ribas de Faria, *Jornal do Brasil)*

DECLARAÇÕES DA DIRETORIA

"Mesmo tratando-se de um quadro familiar limitado, o que se discute no *Mar de Rosas* é: com quem está o poder? Com o pai? Com a mãe? Com qual elemento dessa família toda?" (*O Globo*, 12/11/1977)

"*Mar de Rosas* procura desmontar esse lado sonso do Brasil que está entranhado em todos nós. Isso fica claro pelo modo como falam as personagens; elas pensam clichês, sentem lugares-comuns e vomitam provérbios." (*Veja*, 15/2/1978)

"Acabou a fantasia de que o cinema é o caminho para se tomar a dianteira cultural e política. Hoje vejo o cinema como meu caminho de vida e por isso faço um cinema adulto, consciente e sem rótulos. Ou seja, para mim não se trata de cinema feminista ou coisa que o valha, mas sim de um cinema de cineasta, e aí não importa se o realizador é homem ou mulher." (*O Estado de São Paulo*, 21/12/1977)

"Todas as mulheres de *Mar de Rosas* são os vários lados de uma só mulher. Cada personagem é um desdobramento do outro. O mesmo acontece com os homens: eles são os vários lados de um só homem." (*O Globo*, 12/11/1977)

"Em momento algum embarco no drama pessoal de minhas personagens. Mostro suas desgraças como Henfil exibe os tormentos da Graúna. O beco sem saída em que se encontram não chega a provocar pesadelos, apenas sugere o absurdo dos desenhos animados. Acredito, aliás, que o humor é a melhor maneira de se abordar coisas sérias." (*Veja*, 15/2/1978)

"O que eu quero falar está nos meus filmes, não nas minhas entrevistas." (*Jornal da Tarde*, 13/6/1978)

Direção: Ana Carolina. *Argumento* e *Roteiro:* Ana Carolina. *Diálogos:* Ana Carolina, Isabel Câmara e Alice. *Fotografia:* Lauro Escorel. *Música:* Paulo Herculano. *Montagem:* Vera Freire. *Elenco:* Norma Bengell (Felicidade), Hugo Carvana (Sérgio), Cristina Pereira (Betinha), Otávio Augusto (Orlando Barde), Ary Fontoura (Dr. Dirceu), Miriam Muniz (D. Niobi). *Produção:* Área Produções Cinematográficas, Mário Volcoff, Produções Cinematográficas R.F. Farias, Embrafilme. *Distribuição:* Embrafilme. Brasil, 1977.