

O datado às avessas: O cinema capixaba na *contramão* da retomada do cinema nacional¹

Hudson Moura



Segundo o cineasta capixaba Ricardo Sá, o seu filme **A sabotagem da moqueca real** (2003), buscou desvendar durante o trabalho de montagem, o processo de representação fílmica numa aproximação ao distanciamento brechtiniano. A partir deste processo metalinguístico, **Sabotagem** levanta algumas questões importantes sobre o fazer fílmico em épocas políticas tão turbulentas na relação entre política, mídia e arte: o que torna o cinema “engajado”, como o filme pode ser usado como veículo para a mudança social, o desafio de incluir imagens não convencionais na mídia, e se o cinema político pode ser considerado arte?

A necessidade da criação de novas imagens através dos muitos recursos disponíveis impõe a muitos cineastas uma gama de novos aparatos que muitas vezes esvaziam a imagem de significados e gera uma utilização da técnica pela técnica. A busca pela qualidade da imagem e do som no cinema brasileiro nunca foi tão grande e tão “importante” quanto nos anos 1990. Para uma boa parte dos

¹ Uma primeira versão deste texto intitulada “O cinema capixaba na *contramão* da retomada do cinema nacional” foi publicada no dossiê Globalização e Regionalização da revista RUA em maio de 2011.

cineastas brasileiros era preciso conquistar o público e principalmente o seu respeito, no que o Cinema da Retomada desempenhou um papel fundamental. Entretanto, era preciso também simplificar a fala e a história e, principalmente, linearizar o roteiro, torná-lo de mais fácil “acesso” para que o espectador “padrão” brasileiro pudesse compreender e acompanhar a trama do filme e se identificar com os personagens, como nos cinemas de gêneros.

O cineasta capixaba Ricardo Sá não acompanhou essa tendência do renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990, muito pelo contrário. O seu filme ***A sabotagem da moqueca real***², lançado em 2003, começou a ser produzido no auge da retomada e levou sete anos para ser concluído. Um filme *politicamente* regional que discute as mídias alternativas locais e combate a estética e a proposta do cinema *mainstream* nacional. O realizador mescla elementos de uma estética e discurso mais próximos dos filmes idealistas setentistas. Ele volta aos anos 1970 onde o *trash* se mistura com o inconformismo das mesmices imagéticas que reina na mídia brasileira e acrescenta um tom político a tudo a que se refere. Estamos na época dos militares e da revolta social por excelência, na qual Ricardo Sá vai encontrar um campo prolífico de atuação para criticar a geração do pós-euforia do Plano Real. Mas o que há de novo em ***Sabotagem*** é a sua proposta de intervenção das imagens (diegética e extradiegética) e a sua discussão quanto à interação de diversas fontes imagéticas (35mm, super 8 e vídeo). Na era da globalização ele recorre a intermedialidade (convergência e interação de mídias), para estabelecer a estratégia de uma imagem “local” possível, esta que somente a “periferia” é capaz de produzir e de legitimizar.

Sabotagem narra a história de uma jovem cantora que sucumbe aos apelos midiáticos e se torna uma *pop star* de um canal de televisão comunitária. Com a ascensão da cantora ao consumo e ao *nonsense*, um jovem cinegrafista vê seus planos de programação alternativa e engajada serem desprezados pelo diretor da TV. A partir daí, ele decide sabotar o programa substituindo-o com

² ***A sabotagem da moqueca real*** (2003) Curta, 35mm, 18min. Direção e roteiro: Ricardo Sá. Fotografia: Ramon Alvarado. Montagem: Marcio Andrade e Nei Fernandes. Direção de produção: Renato Carniatto. Intérpretes: Elaine Rowena, Reginaldo Secundo, Luiz Tadeu Teixeira, Paulo de Paula e Suely Simão.

imagens “revolucionárias”. Para transmitir a indignação do personagem e quebrar com a estética massiva da televisão, o filme adota vários recursos para desnortear os padrões dessas imagens como o *trash*, o humor *nonsense*, o monólogo interior (espécie de reflexão autoral e engajada), o tom político, a intercalação de imagens com texturas, enquadramentos, cores e natureza distintas (35mm, super 8, vídeo), e o distanciamento brechtiano³ através da montagem.

Ricardo Sá buscou, durante os quatro anos de trabalho na montagem, desvendar o processo de representação fílmica numa aproximação ao “distanciamento brechtiano”, que consiste em tornar a representação no próprio objeto fílmico. O filme já seria interessante somente neste aspecto e nesta tentativa de reflexão sobre o fazer fílmico, não fosse outro aspecto ainda mais revelador e ousado, o discurso ideológico presente da primeira à última cena. Numa era em que se falar de ideologia no audiovisual gera em todos nós um certo desconforto e *azedume*, no filme de Sá, isto é tão visceral e ingenuamente genuíno quanto o ardor e a verdade com que Glauber Rocha defendia o manifesto “Uma estética da fome” do Cinema Novo nos idos dos anos 1960. Saber para que serve ou para quem **Sabotagem** fala com tanta veemência são questões que não se colocam. Mas o que se pergunta é como o cineasta conseguiu conservar num mundo de tantas imagens “enganosas” um discurso tão antigo (*démodé*) e ao mesmo tempo conseguir renovar a sua linguagem estética através da intermedialidade?

Representação como objeto fílmico

Se há um ato ou manifesto político, o filme, no entanto, não traz respostas, sermões didáticos ou panfletagem no seu enredo, mas sim um discurso mordaz e indignado. Nenhuma imagem é para substituir ou estabelecer novas



³ “O começo da crise da representação cinematográfica foi associado diretamente a uma reflexão sobre a teoria do distanciamento brechtiano.” ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*. Paris: Denoel/Gonthier, 1982, p. 9.

imagens no lugar das antigas. Fazendo uma analogia com o apresentador televisivo Chacrinha, o velho guerreiro, “eu vim aqui para confundir e não para explicar” – este lema se identifica bastante com os filmes ficcionais⁴ de Ricardo Sá. Assim, com a mesma força e voracidade com que as imagens chegam, elas “partem”, como veremos a seguir. Talvez seja esse somente um alerta aos espectadores de que elas só estão começando a chegar, como explicou o cineasta no release do filme:

A idéia é interferir na realidade do espectador, deixá-lo inconformado com sua condição social, mexer com o cidadão brasileiro, retirá-lo do papel de mero espectador e transformá-lo num agente de sua própria história social. O mesmo princípio que norteava o cinema da República de Weimar feito no início do século, quando aconteceu um movimento conhecido como cinema-operário⁵, que propunha a politização das classes proletárias, induzindo-as a uma tomada de posição. O diretor [personagem principal de **Sabotagem**] pretendeu trazer esta mesma dinâmica cinematográfica para os tempos atuais. Se ele conseguiu ou não, cabe ao público e à crítica especializada julgar.

Não é à toa que Ricardo Sá vai utilizar e atacar o meio de comunicação mais influente do país, a televisão. A televisão no filme é como o espelho da sociedade onde de repente se vê um outro reflexo: muda-se a imagem e descortina-se uma outra realidade. O diálogo ou a lógica dialética do filme se passa dentro e através da televisão, como se a televisão fosse mantenedora da estabilidade nacional. A imagem por excelência do Brasil. Mas, quando esta imagem é sabotada, as pessoas se vêem de outra forma. Assim o filme vai atuar dentro e fora da representação, como o cineasta descreveu o longo processo de montagem do filme:

A base do filme é 35mm, mas as interferências feitas durante a pirataria de tv foram feitas com uma câmera super 8, posteriormente telecinada para digital, editada e kinescopada para 35mm. O filme mistura então estes diferentes

⁴ É importante ressaltar que na vasta e prolífica produção regional de documentários de Ricardo Sá, incluindo *Cruzando o deserto verde* (2002), *O cordel dos atingidos* (2004), *Assim caminha Regência* (2005), *Sapo no pé do boi sempre sai pisado* (2006), *A estrada silvestre* (2009), *Procurando Madalena* (2010), entre outros, o gênero ou discurso fílmico que prevalece é o velho e bom cinema militante, onde não há preocupação com a imparcialidade do assunto retratado ou debatido. A exemplo de Vladimir Carvalho, a filmografia de Ricardo Sá reflete uma preocupação com o engajamento político-social e a defesa de suas idéias humanistas.

⁵ ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

formatos numa pesquisa imagética bastante complexa já que a montagem foi toda feita em moviola, me obrigando a ir e voltar várias vezes ao processo de montagem, que durou cerca de quatro anos.

A sabotagem não se dá no “real”, em ações sobre a realidade, mas na imagem, no virtual, na imagem única transmitida para 99,9% do território nacional onde a excelência da qualidade técnica se confunde como signo de “transparência” e “garantia” de objetividade da informação⁶. Talvez seja aí que a sabotagem se coloca como mais grave, pois sua repercussão é muito maior e a ação muito mais concreta do que se tivesse sido feita no espaço da realidade.

A moqueca real (que tanto se refere à realidade quanto à moeda brasileira) não é real, mas midiática. Ela se constrói no espaço das mídias. É através da mídia que ela se materializa e consolida, assim como o discurso de vencedor⁷ propagado pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso. Sá joga com símbolos das culturas locais e globais, como a panela de barro (o mais importante símbolo capixaba) ou a caixa dos cereais Kellogg’s (símbolo máximo do consumismo à la americana, aquele que não faz parte do café da manhã da família tradicional brasileira, mas que hoje é essencial para se começar o dia).

O que é mais transgressor então na sabotagem é que ela atinge o “padrão de qualidade” da imagem e não simplesmente o discurso dentro de uma mídia, como a mídia televisiva. Assim, o aspecto principal dessa transgressão é o estabelecimento de um “padrão” que não é e não representa esta “qualidade” desejada, admirada e unânime. O novo “padrão” da imagem é ruidoso, errático, profanador, inquieto e provocador. Ele não responde, mas se questiona, ele não dá estabilidade, mas tende à anarquia, não provê âncora ou porto seguro que não seja o movimento e o *nonsense*.

⁶ Leia mais sobre essa discussão no texto de Stella Senra, onde a autora analisa a função da pergunta no documentário brasileiro e no programa *Abertura* (TV Tupi, 1979-80), com Glauber Rocha: “Perguntar (não) ofende. Anotações sobre a entrevista: de Gláuber Rocha ao documentário brasileiro recente.” In MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, pp.97-121

⁷ XAVIER, Ismail. “Corrosão social, pragmatismo e ressentimento. Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados”, *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n.75, julho 2006, p. 139-155.



As heroínas estão chegando

“O filme lembra a estética dos filmes de John Waters, o diretor de *Pink flamingos* (1972) e *Cecil Bem Demente* (Cecil B. DeMented, 2000), entre outros filmes não menos anormais”, diz Ricardo Sá. No entanto, o questionamento político com a interferência na imagem fílmica está mais para Jean-Luc Godard. Sá brinca com o formato *sitcom*, chegando ao ponto de incluir a claque (trilha de risadas) em várias cenas do filme, mas também com uma estética exagerada (figurino, maquiagem, cores) e falas sem sincronização. O espectador tem a impressão de estar vendo um programa de televisão “mal” feito e não um filme de cinema. Na segunda parte do filme porém acontece uma mudança em todos os aspectos e o filme assume uma proposta realista, desvendando ao espectador a artificialidade do espetáculo cinematográfico.

É a seqüência “As heroínas estão chegando” (a catarse, o delírio, o encantamento do circo, o encontro na praia entre a santa e a profana...) que cria e estabelece essa nova imagem, esse novo espaço, mesmo que seja por alguns minutos; o espaço da não uniformidade em contraste com um mundo que também não é sincrônico, ou seja, harmônico, como se poderia pensar. A imagem não é limpa, é ruidosa, é fora de foco, a narrativa não é não-cronológica ou linear. Afinal, o que elas desestruturam? As heroínas atuam sobretudo no nível da representação (diegética) desmascarando os personagens do filme. As imagens que elas distorcem não são a realidade, mas a *imagem* da realidade: a televisão. Assim entram em cena os velhos clichês da cultura pop propagada exageradamente pela televisão, como a jovem guarda, o iê iê iê, o funk carioca, o excesso de referências e uma confluência enorme de sons e signos.

A loucura atua no filme como processo criativo e a criação como a representação da loucura. Ao verem a imagem televisiva distorcida, ou as “suas” imagens distorcidas, os personagens surtam e se desconectam do todo... com reações sem sentido ou mesmo em completo desvario.

A redenção é o mar. Mas não o mar de Glauber Rocha na busca de uma reversão do espaço físico, mas a busca do próprio “descarrego” de água salgada... a redenção é da alma, como bem mostrou a cena da mãe, sentada no sofá, com a câmera quase ao nível do chão, mostrando-a tirando a máscara. A santa *drag*

queen beija ternamente a mãe. Esta imagem não é puro jogo simbólico, pois a foto, ela mesma sobreposta afirma que estamos no mundo da representação. A sabotagem é também visceral, o discurso em *off* do personagem-sabotador Regi se torna ainda mais contundente quanto se percebe que a intertextualidade entre representação *mainstream* (oficial) e alternativa no filme se refere ao próprio filme enquanto elemento contestatório às imagens que circularam do Brasil *retomado* nos anos 1990. **Sabotagem** não é somente a representação de um discurso alternativo, mas também periférico por legitimidade.