

## **ESTAMIRA: ARTE COMO NARRAÇÃO DA MEMÓRIA DO OUTRO**

**Darlan Santos**  
Faculdade Santa Rita

**Jacques Fux**  
Unicamp/Fapesp – Harvard University

**Abstract:** This article presents Estamira, a plural film in several aspects. It subtly works with madness, but in a philosophical and artistic way. It shows a marginalized character who creates a different world through art and garbage. This documentary/film/work or art operates as a “diary”, in which the spectator is driven to Estamira’s life and her magical, poetic and realistic speech, characterized by a very particular cosmology of living. She is authentic, unique and able to reveal the “true” guided by the hands of the film director.

**Keywords:** Estamira; memory; madness; documentary.

### **1 Estamira: A cidadã do lixo**

O “projeto Estamira” teve início em 1994, quando seu idealizador, o fotógrafo e cineasta Marcos Prado, decidiu conhecer de perto o local em que, segundo ele, “era diariamente depositado o lixo produzido em casa” (Prado, 2004b: 9). Após uma rápida pesquisa, Prado chegou ao Lixão de Jardim Gramacho – um lugar repulsivo à primeira vista, tomado por sujeira, montes de detritos, urubus e catadores. Foram esses

últimos que atraíram a atenção do diretor, que, inicialmente, pensou em desenvolver um estudo fotográfico sobre aquelas pessoas, sob uma abordagem antropológica e, ao mesmo tempo, ambiental. Desde aquele momento, uma questão intrigava Prado: os motivos que levavam seres humanos a permanecerem no lugar mais degradante e inóspito de nossa sociedade.

Em 2000, seis anos após a coleta de informações e fotos, Marcos Prado conheceu Estamira – uma senhora de 63 anos, portadora de distúrbios mentais, que há vinte anos trabalhava no aterro:

Esbarrei-me com uma senhora sentada em seu acampamento, contemplando a imagem de Gramacho. Aproximei-me e pedi-lhe para tirar o seu retrato. Ela me olhou nos olhos consentindo e disse para me sentar a seu lado. [...] Estamira era seu nome. Contou que morava num castelo todo enfeitado com objetos encontrados no lixo e que tinha uma missão na vida: revelar e cobrar a verdade (Prado, 2004b: 9).

Estamira acabou se tornando a principal personagem do livro de Prado (*Jardim Gramacho*), sendo retratada em um capítulo especial. Posteriormente, o projeto foi ampliado, dando origem ao documentário (desta vez, totalmente dedicado à Estamira e que leva seu nome) e a um site ([www.estamira.com.br](http://www.estamira.com.br)), no qual estão disponíveis diversas informações sobre a obra, como depoimentos, sinopse e trailer, entre outras.

Trata-se de uma “cidadã do lixo”, que fez de Jardim Gramacho o seu habitat e, mais do que isso, integrou-se àquele ambiente como parte dele, tornando-se uma metonímia do depósito de restos:

Eu nunca tive sorte. A única sorte que eu tive foi de conhecer o sr. Jardim Gramacho, o lixão, o sr. Cisco Monturo que eu amo, eu adoro, como eu quero bem aos meus filhos e como eu quero bem aos meus amigos. E eu não vivo por dinheiro, eu faço o dinheiro. Eu que faço (Prado, 2004b: 116).

Na cidade administrada por Estamira, os delírios são conselheiros. As relações não são mediadas pelo dinheiro, como em nossa sociedade capitalista, mas pelos detritos retirados das montanhas, alimentadas diariamente pelos caminhões da Prefeitura. Ao adentrar no lixão, logo no início do filme, tal como uma personagem – a imperatriz do lixo –, Estamira despe-se dos poucos indícios de uma vida convencional e rapidamente assume uma vestimenta mais condizente com o ambiente – para nós – hostil.

Como num preâmbulo em preto e branco, a câmera aproxima-se de um pequeno barraco, feito de telhas assimétricas de zinco. Capta alguns detalhes: uma garrafa vazia jogada ao chão, uma lagartixa morta, o bule enferrujado, uma faca sem o cabo. Uma cachorra e sua ninhada ajudam a compor o cenário, misto de vida e morte, abrigo e lixeira. Não; ainda não estamos no lixão de Jardim Gramacho. Esta é a casa de Estamira.

Antes de sermos apresentados a ela, uma rápida vistoria pelo local. Novamente os detalhes chamam a atenção: um velho crucifixo, o fogão obsoleto, um enfeite em formato de lua, muitos entulhos. A velha senhora deixa o barracão rumo ao seu verdadeiro lar. Passos ágeis, caminha em direção ao ponto de ônibus, e nele segue até Gramacho.

No trajeto, vemos, pela primeira vez, seu rosto. Rugas, cabelos grisalhos e desgrenhados, olhar perdido. No percurso, uma placa sugestiva: “Gramacho – última saída a 1 km”. Já no aterro metropolitano, Estamira dirige-se rapidamente à “rampa” (espécie de “QG” dos catadores de lixo). Lá, troca suas roupas convencionais – saia e blusa – por uma calça mais larga e uma espécie de “jaleco”. Na cabeça, uma touca para prender os cabelos. Agora sim; nossa personagem está pronta. A imagem, até então monocromática, ganha cores e vemos os créditos iniciais: “Estamira”. Começa o relato de uma vida misturada ao lixo e imersa na loucura.

Às vezes imperatriz, em outras, guerreira ou operária, Estamira transita pelos entulhos com a desenvoltura de quem está em seu próprio ambiente: “Tem 20 anos que eu trabalho aqui. Eu adoro isso aqui, a coisa que eu mais adoro é trabalhar” (Prado, 2004b: 116). Um ambiente inóspito para nós, mas familiar para os que dali retiram não só o alimento material, como também o que sustenta sua própria identidade. Há uma simbiose entre o lixo e Estamira. Não é por acaso que, além do Jardim Gramacho, ela só se sinta à vontade no barracão construído a duras penas, graças ao lixo.

Estamira não faz rodeios e, já em sua primeira fala, diz a que vem:

A minha missão, além d’eu ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade. Seja capturar a mentira e tacar na cara, ou então ensinar a mostrar o que eles não sabem, os inocentes... não tem mais inocente, não tem. Tem esperto ao contrário, esperto ao contrário que tem, mas inocente não tem não. Vocês é comum, eu não sou comum. Só o formato que é comum. Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro... (Prado, 2004b: 116)

A partir daí, tem-se um truncado jogo de palavras, neologismos, divagações – nem sempre inteligíveis, mas, em alguns momentos, sintomáticos de um contexto de segregação, preconceito, violência social e ideológica. Estamira reage a tudo isso – a sua maneira. Através de sua própria filosofia, ela tem posições muito contundentes sobre a existência de Deus, a luta de classes, o desperdício em nossa sociedade. Aquela senhora, considerada psicótica, cumpre o que promete: ao longo do filme, revela as respostas para os dilemas, sofridos especialmente por aqueles, que, como ela, compõem o contingente de excluídos sociais. Qual seria a discussão, portanto? O que deseja, inventa e sonha Estamira? Como, através sua arte, Prado representa, reinventa e idealiza a cidadã do lixo? Entender ou não a mensagem cifrada de Estamira (e do filme) passa a ser nosso problema.

## 2 O filme e a criação de Estamira

Estamira levanta questões de interesse global, como o destino do lixo produzido pelos habitantes de uma metrópole e os subterfúgios que a mente humana encontra para superar uma realidade insuportável de ser vivida.<sup>1</sup>

*Estamira* é um filme plural sob diversos aspectos. É verborrágico, mas também é visualmente rico. Trata sutilmente da loucura, mas, de maneira filosófica e artística. Aborda uma personagem marginalizada, que se imagina superior. Transmite a sensação de total liberdade, desafia a metafísica, ignora as dicotomias diretor/personagem, autor/escrita, mas – ou, talvez, por isso mesmo – continua sendo arte. Na tela, a impressão que se tem é de plena autonomia da personagem, que não se deixa guiar, rejeita parâmetros e censuras. Desta forma, a história que chega até nós, espectadores, através do filme, apresenta um estilo muito mais próximo da personagem do que, propriamente, de seu idealizador, que, generosamente, cede a Estamira o papel de “roteirista”.

Em grande parte, o trabalho do diretor concentrou-se na lapidação do “material bruto” que era a vida de Estamira. Uma existência captada, preponderantemente, em suas implicações filosóficas, já que o cotidiano vivenciado por ela é bastante simples, alternando-se entre o lixão e seu barraco, com pouquíssimas variações (como no dia em que Estamira vai até o posto de saúde). Já o interior da personagem é riquíssimo, intrigante o bastante para que Prado se dispusesse a produzir um filme, que não estava previsto em seu processo de trabalho (a intenção primeira era realizar apenas um trabalho fotográfico). O filme acaba por operar como um “diário”, através do qual é possível acompanhar, além do cotidiano de Estamira, seu discurso mágico, poético, caracterizado por uma cosmologia de vida muito particular: “Ela inventou a cosmologia de vida dela e eu nunca vi ninguém fazer isso; usando as

metáforas dela. Não copiou de ninguém, é autêntico, é original” (Prado, 2004a, extras).<sup>2</sup>

Em meio a um manancial tão rico, um dos grandes desafios de Prado acaba sendo a definição de uma estrutura fílmica, que dê suporte a uma personagem tão especial: “Como fazer essa (sic) biografia? Como vou dar credibilidade a dona Estamira?” (Prado, 2004a, extras), questionava-se. As respostas a essas indagações ajudam a dessacralizar o documentário como “espelho da verdade”, que até pode se fazer presente, mas de forma eclipsada, com as distorções que são próprias do espelho, em maior ou menor grau. De acordo com o diretor, uma primeira opção foi a ausência de enredo, especialmente, na primeira parte do longa:

Nos 27 minutos iniciais, optou-se por não ter história. É dona Estamira em diversos momentos. Resolvi mostrar Estamira para as pessoas se convencerem. E só então, no vigésimo oitavo minuto, a história começa a ser contada. Aparece a família e a história biográfica de Estamira (Prado, 2004a, extras).

Outro recurso revelado pelo diretor é o da repetição. Mais uma vez, a fala de Prado torna-se essencial:

O filme tem redundâncias propositalmente, para mostrar que a cosmologia de Estamira é dela; não foi uma inspiração momentânea, que ela teve em um dia especial. Não! Toda a cosmologia do esperto ao contrário, do controle remoto, tudo que ela fala e repete, dos astros e outros mais... Acho que tudo isso tinha que ser pontualmente repetido, para as pessoas entenderem. Estamira é isso, o tempo todo. Foi mais uma tese que a gente quis sustentar (Prado, 2004a, extras).

A última frase proferida por Prado é crucial. Nela, mais um argumento em favor da ideia de que houve uma mobilização da realidade, com um propósito definido: mostrar a ingenuidade do discurso estamiral; realçar a originalidade da personagem; conquistar o público pelo que Estamira tem de surpreendente. Uma postura que se aproxima, com ressalvas, do documentário sociológico. Assim como nesta vertente

cinematográfica, havia uma tese a ser confirmada: a da extraordinária descoberta de uma filosofia imersa no lixo, personificada por Estamira.

É interessante lembrarmos-nos que o trabalho de Marcos Prado começa como uma “investigação” de Jardim Gramacho, motivada, como ele mesmo afirma, por sua curiosidade em relação aos detritos que todos nós produzimos diariamente. Entretanto, o lixo, afinal, deixa de ser o elemento fundador do documentário. Essa função é assumida por Estamira e sua capacidade de transcender o papel social a ela designado (ou a ausência de um papel). Mesmo na condição de marginalizada, Estamira serve ao propósito de desmitificar o lixo como mero resíduo, que, no filme, passa a ser entendido como suplemento. Isso porque a personagem é capaz de nos desvelar uma nova perspectiva acerca dos detritos que nós produzimos. É deles que ela retira o sustento; é em meio a eles que ela ergue seu arcabouço filosófico. E isso só é possível graças à fabulação de si mesma e do próprio lixo, que ganha, sob seu ponto de vista, ares de preciosidade, de tesouro invisível aos nossos olhos, mas essencial para aquela senhora e seus companheiros de jornada.

A escolha, portanto, é elemento-chave na construção do documentário. Estamira escolheu (ou foi escolhida por) o lixo. E Marcos Prado escolheu Estamira – não há dúvidas a respeito disso. Entre tantos outros catadores que frequentavam o lixo, e que aparecem no filme, foi ela quem o cativou, atigou seu *feeling* de documentarista, mostrando-se como uma personagem em potencial: “Alimentei a lembrança dela por um mês [...]. Decidi buscá-la em seu castelo” (Prado, 2004a, extras), revelaria o diretor.

Ao realizar sua cinebiografia, o fotógrafo e cineasta adota uma linguagem condizente com o que Eneida Maria de Souza classifica como uma das tendências do memorialismo contemporâneo, tomando “o ato da escrita como narração da memória do outro, na medida em que o ausentar-se atua como presença, e a experiência do escritor conta

menos do que aquela vivenciada pelo outro” (Souza 112-3). Desta maneira, Prado constrói o documentário, oferecendo à personagem o espaço para suas revelações, memórias e surtos de nostalgia, raiva e delírio. Apresenta episódios soltos, que dão ao espectador a impressão de que não há um roteiro definido. O *videomaker* parece seguir à risca o que Estamira preconiza, utilizando a obra cinematográfica como veículo para que ela cumpra sua missão, de “revelar a verdade”.

Outra tendência apontada por Souza, que diz respeito à forma de “escrita”, também está presente no documentário: o “biografema”.<sup>3</sup> A ensaísta explica que o conceito barthesiano “responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole” (Souza 113). O “biografema” “pertence ao campo do imaginário afetivo” (Perrone-Moisés 110), que se funda no resgate subjetivo da lembrança. Mas essas unidades mínimas de significação apoiam-se, também, na fragmentação, na irrupção de fatos descontínuos, com espaços vazios, o que representaria uma novidade em relação à produção biográfica tradicional. Essas imagens fragmentadas, que poderiam perder-se na dispersão, conformam, individualmente, seguindo o pensamento de Barthes, “a ideia musical de um ciclo (Bonne Chanson, Dichterliebe): cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas” (Barthes 118).

Assim, *Estamira* é composto por fragmentos – em forma de imagens, captadas pela câmera de Marcos Prado; e através das palavras desconexas de Estamira (transcritas no livro *Jardim Gramacho*). A literariedade do “projeto *Estamira*” reside, acreditamos, na complexidade do discurso da personagem enfocada, que não pode ser apreendido em sua totalidade; somente pelos lampejos que emanam da catadora de lixo, similares aos detritos reaproveitáveis, que ela garimpa no aterro a céu aberto. Múlti-

plas camadas de lembranças e visões de mundo, dispersas entre a lucidez e o total devaneio, que, vez ou outra, emergem nas reflexões fracionadas de Estamira.

Os biografemas ou as figuras descritas pela personagem dizem respeito ao seu cotidiano, aos traumas e às alucinações que a acompanham. Estamira tem a capacidade de nomear seu particular mundo figural e age como uma espécie de Hölderlin<sup>4</sup> “pós-moderno”, já que faz do discurso o instrumento para lidar com a loucura. Aqui, no entanto, não se trata de uma narrativa do enlouquecimento, mas da loucura já instituída, uma loucura poetizada.

Tal como “cinzas lançadas ao vento”,<sup>5</sup> os biografemas captados pela lente de Marcos Prado compõem-se de cores (o documentário intercala imagens em preto e branco e a cores), texturas (o diretor alterna a captação em super 8 e 33mm, o que suscita diferentes sensações no espectador) e cenas (há closes de objetos – no “barraco” de Estamira e no lixão, e de diferentes partes do corpo da personagem – olhos, mãos, pés, cabelos). A similaridade é clara: apesar da estrutura de documentário, com um objetivo demarcado (apresentar a história e o cotidiano de uma catadora de lixo, através de depoimentos), *Estamira* é uma miscelânea visual, um emaranhado de biografemas imagéticos, motivados, talvez, pela própria experiência de Marcos Prado, como fotógrafo. Sendo a fotografia seu principal meio de expressão, é através dela (perpassada pelo movimento, no caso do longa-metragem), que o produtor consegue retratar o caráter *particular* (íntimo e, ao mesmo tempo, sustentado por múltiplas partículas), *biografêmico*, do discurso de Estamira.

Mas, como afirmamos anteriormente, Estamira não é uma personagem clássica, tampouco, uma pessoa convencional. Ela não participa passivamente do processo de escolha. A própria catadora, messianicamente, esperava por Prado: “Sua missão é revelar a minha missão”

(Prado, 2004b: 116), afirmara. “Tarda, mas não falha” (Prado, 2004a, extras), disse a Marcos, quando ele foi buscá-la em sua casa, propondo formalmente a realização do filme. Desta maneira, o encontro entre documentarista e documentado obedece a uma dialética, em que a figura de comando fica indefinida. Uma espécie de jogo, no qual, segundo o documentarista argentino e autor de vários textos sobre o gênero, Andrés di Tella, não se revela a realidade propriamente dita, mas, aquela que suscita da combinação, da alquimia entre as pessoas que estão à frente e atrás da câmera. Nesse jogo, cuja encenação funciona quase como um ritual, envolvendo observadores e observados, o documentário contemporâneo apresenta especificidades. Os sujeitos focalizados tornam-se “performers”, dotados naturalmente de *mise-en-scène*. Essa seria uma característica determinante do gênero em nossos dias. Assim

A escolha de protagonistas para os documentários começou a ficar parecida com um *casting*, em que o que se procurava eram personalidades extrovertidas que se comportavam espontaneamente diante de uma câmera e atuavam por um motus próprio, sem necessidade de serem dirigidas (Mourão; Labaki 75).

A representação, neste caso, aproxima-se do sentido “debordiano”<sup>6</sup> de espetacularização da vida, em que cada pessoa faz de seu próprio cotidiano um enredo, conferindo-lhe carga dramática e uma boa dose de “encenação” – não como fingimento, mas, como performance.<sup>7</sup> Daí a importância que se dá, no documentário, ao sujeito performático – posição em que Estamira se encaixa perfeitamente (mesmo, evidentemente, sem ter a mínima noção do que isso signifique). Nas palavras do documentarista e estudioso da sétima arte, Cláudio Bezerra (2007:169), é esse tipo de pessoa que dá origem ao personagem múltiplo, contraditório e maleável.

### 3 Um outro sentido de ficção

*E no real, às vezes as histórias são tão ricas  
que não há ficção que consiga superar.*

Eduardo Coutinho

Não há como falar em representação ou performance sem re-metermo-nos à ficcionalização. Para Bakhtin, tais elementos, mobilizados em favor de uma narrativa – mesmo que biográfica –, ajudam a compor uma “totalidade artística”.<sup>8</sup> O teórico ressalta, no entanto, que não há, aí, qualquer coincidência com a experiência *vivenciada*, o que eliminaria a ilusão alimentada, durante anos a fio, pela teorização de Philippe Lejeune, da escrita íntima (em seus diferentes formatos) como instrumento revelador de vidas em sua plenitude (cf. 2008).

Porém, ter consciência do elemento ficcional não é de todo desastroso, mesmo para aqueles que defendem veementemente a potencialidade das artes como reveladoras da verdade humana. Pelo contrário; fazer emergir essa problematização pode ser algo libertador, quando se trata de analisar modos de expressão como a escrita memorialística, ou o cinema documental. Em última instância, corresponde a um novo tipo de olhar (quem sabe, “pós-moderno”?, ou determinado por outra acepção que se quiser dar), no qual a relação entre realidade e ficção deixa de ser radicalmente dicotômica, configurando-se como um tratado de dependência, ou de suplementação.

Neste sentido, algumas considerações de Gilles Deleuze são providenciais. Para o autor, a ficção, forjada em uma sociedade como a nossa, intrinsecamente ligada a ideologias hegemônicas, estabelece estreita relação com a realidade – mas não de antítese e, sim, dialética –, de maneira que ajuda a alimentar os mitos que sustentam tal realidade, ao mesmo tempo em que se imbuí dos metarrelatos que permeiam o real. Com base nessa ideia, Deleuze apontou incongruências nas formas ci-

nematográficas que recusavam a ficção, nas quais se encaixaria o documentário moderno. Nas palavras do filósofo:

O cinema de realidade queria ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas viam sua situação, seu meio, seus problemas. Sumariamente, eram o pólo documental ou etnográfico, e o pólo investigação ou reportagem (Deleuze 181-2).

O problema, de acordo com Deleuze, estaria no equívoco cometido pelos cineastas, ao recusar a ficção em prol de um “ideal de verdades que dependia da própria ficção cinematográfica” (Deleuze 182) – presente na relação dialética entre ambas, assinalada há pouco. Tal ficção do cinema, capaz de interferir na verdade apresentada na tela, corresponde ao processo mesmo da sétima arte, composto por elementos como apreensão da realidade pela câmera e o ponto de vista da personagem – nem sempre coincidentes. Trata-se de um jogo de olhares, do idealizador do filme, da(s) personagem(s) e do espectador, diante do qual, o real não poderia escapar ileso.

Retornando às considerações de Deleuze, destacamos que, segundo ele, a postura crítica adotada em relação à ficção passa a ocorrer, aproximadamente, a partir de 1960, graças a representantes de movimentos como o “cinema do vivido” e “cinema verdade”. Pierre Perrault, ligado ao “cinema do vivido”, é apontado pelo autor como paradigmático, por constatar que a ficção seria responsável por um “modelo de verdade preestabelecido”, que “necessariamente exprime as ideias dominantes ou o ponto de vista do colonizador, mesmo quando ela é concebida pelo autor do filme” (Deleuze 182). Como escapar a essa cercania? De que maneira a realidade hegemônica poderia ser “sabotada”, em nome de outras visões de mundo, capazes de fugir, até mesmo da ficção fundada pelo *Establishment*? Para Deleuze, a alternativa seria um novo modo de narrativa, no qual a ruptura não ocorre entre a ficção e a realidade (que,

como vimos, é ineficaz, quando se trata de escapar aos limites impostos pelas convenções sociais).

Percebe-se que a tese do autor é imbuída de cunho político, na medida em que busca, acima de tudo, uma “nova” realidade, liberta do ideal vigente. E isso só seria possível acatando-se uma “função de fabulação” (Deleuze 183), levada a cabo pelos pobres e marginalizados,

na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. [...] o que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcionalizar”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas [...]” (Deleuze 183).

A complexa teoria de Deleuze torna-se um pouco menos nebulosa neste ponto, quando percebemos o que ele defende: um escapismo ao ideário hegemônico, composto de realidades preestabelecidas, ficções fundadoras e interferências da própria arte cinematográfica. A estratégia: um posicionamento controverso da personagem, quando esta “se põe a fabular sem nunca ser fictícia” (Deleuze 183).

No caso de *Estamira*, tal função fabuladora é clara, graças à postura da personagem, que devaneia o tempo todo. Ela torna-se outra, ao refutar a verdade preestabelecida de mera catadora de lixo, pobre e louca. Encarar-se apenas desta maneira corresponderia à passiva aceitação da posição social que lhe foi delegada. Do mesmo modo, se a abordagem de Marcos Prado ficasse restrita a essa visão de Estamira, enfocando somente sua situação de miséria e sofrimento, ele próprio atuaria em favor do *Establishment*, mostrando nada mais que a realidade viciada que se alimenta da ficcionalização do cinema convencional.

A abordagem do cineasta afina-se com a fabulação da personagem, em que o lixo não é repugnante – o desperdício, sim. E aquele lugar, na beira do mundo, é catalizador de forças tão poderosas como a de Estamira, louca e feiticeira, que orchestra raios e flutua entre redemoinhos de saco-

las de plástico. Talvez Prado tenha percebido algo similar ao que Deleuze aponta, ao considerar que, em determinadas obras, a personagem deixa de ser real ou fictícia, tanto quanto deixa de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: “é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (Deleuze 184).

Estamira é tanto mais real na medida em que consegue recriar-se. Seu poder de convencimento é maior, porque sua verdade abdica de comprometimentos – só é fiel a si mesma. Não há o que comprovar; não existem parâmetros. Apenas o delírio que se faz verbo, o lixo que se torna reino, e a catadora que se converte em ser superior. O tamanho da verdade de Estamira é proporcional à sua capacidade de inventar e de acreditar em si mesma. O ato da fabulação, afinal, não é responsável apenas pela vivacidade da personagem Estamira, mas, também, da pessoa Estamira. Daí a intensidade tão arrebatadora que encontramos na tela; mais impactante que qualquer realidade que se pudesse extrair de Jardim Gramacho, e da vida simples de uma catadora de lixo.

#### **4 Construindo a fabulação em *Estamira***

*Eu sou Estamira mesmo e tá acabado. Sou Estamira mesmo...  
Eu nunca tive aquilo que eu sou. Sorte boa...  
Estamira*

Som e imagem cumprem papel fundamental nesse processo de fabulação. Mais do que isso, ambos os elementos tornam-se ferramentas, compondo o arcabouço que dá sustentação ao discurso de Estamira – a personagem. Assim, reafirma-se a condição de “construção” do cinema, na qual o que vemos na tela é resultado de um processo bastante complexo, em que a elaboração é inevitável.

Com relação à imagem, a escolha de Prado, pelo uso de duas câmeras – a digital e a super 8 – foi determinante em toda a estilização que permeia a obra. Mas não se trata apenas de estética. A utilização de equipamentos portáteis interfere, até mesmo, na viabilização do longa metragem, especialmente se levarmos em conta que *Estamira* era o primeiro trabalho solo de Marcos como cineasta. Acostumado à individualidade do ofício de fotógrafo, ele transpôs esse sentimento para o documentário, autoproclamando-se um “guerreiro solitário” (Prado, 2004a, extras), muitas vezes, acompanhado apenas de sua câmera, em meio às cordilheiras de lixo de Jardim Gramacho.

A alternância de imagens – coloridas, vivazes, e monocromáticas, granulosas – muitas vezes funciona como marco entre “capítulos” que compõem o filme: momentos de revelação da personagem, ataques de fúria, registros do cotidiano; cenas que se sucedem e, sem o recurso da mudança de cores e texturas, poderiam ser vistas apenas como uma emaranhado de imagens sem continuidade.

Ao contrário, a captação em equipamentos distintos ajuda a demarcar o enredo que, no caso de *Estamira*, não se constitui de uma sequência lógica de acontecimentos, mas de colorações, como matizes da controversa personalidade daquela senhora. Não há uma divisão exata, mas observa-se a opção do diretor em registrar o lixão em preto e branco. O efeito é de envelhecimento, deterioração, mas, também, confere um “ar jornalístico” às cenas, talvez, no intuito de denunciar uma realidade que urge por medidas de despoluição e saneamento. É assim, por exemplo, com os flagrantes da chegada de caminhões ao aterro, despejando detritos, que imediatamente são disputados por pessoas e urubus. Ou, quando são apresentadas fotografias de *Estamira* e sua família, enquanto, em *off*, seus filhos revelam seu passado dramático. O monocromático confere veracidade a esses momentos, e também crueza, pela dimensão dos problemas registrados. Paradoxalmente, há muitas cores no documen-

tário: o azul do céu, o vermelho do fogo, que tremula em latões por todo Jardim Gramacho, as múltiplas tonalidades captadas na casa de Estamira, um mosaico de quinquilharias garimpadas no aterro.

A alternância de cores, além de demarcar momentos do enredo, alimenta a expectativa diante do que é mostrado na tela, já que, assim como o discurso “estamiral”, que nos surpreende a cada nova revelação, as imagens abdicam de um uníssono estético, deixando uma dúvida constante: o que virá a seguir? Prado não nos frustra diante dessa indagação, e extrai o máximo de sensações visuais do lixão: aves em bando; objetos, dos mais diversos, quase anônimos no emaranhado de dejetos; lixo borbulhante; rodamosinhos formados com resíduos leves, além de impressionantes tempestades, através das quais Estamira mostra seu lado “feiticeira”, orquestrando raios e trovões.

## **5 Considerações finais**

A observação mais atenta às imagens e aos sons presentes no documentário serve como embasamento para a desmistificação do filme como um retrato da realidade, como espelho daquilo que Estamira – a pessoa – é “verdadeiramente” (sob uma perspectiva cartesiana, lembremo-nos sempre). O diretor reforça essa nossa ideia, ao declarar: “A narrativa de Estamira é toda poética, toda filosófica. Então cabia qualquer excesso de beleza, de embelezamento, de estética, de perfeição” (Prado, 2004a, extras). “Eu sou perfeita” – repete Estamira, por diversas vezes, ao longo do filme. Prado parece utilizar a afirmação como metonímia para sua obra, ao buscar uma estética impecável, capaz de arrebatar o espectador, tanto quanto o discurso “estamiral”. Há uma junção de forças, em favor da “espetacularização”. Em um dos vértices, a construção fílmica, a cargo de Marcos Prado e sua equipe, utilizando os recursos já

mencionados. De outro, a própria Estamira, personagem ideal, por formar a própria vida, cumprindo sua função fabuladora.

A cena final do longa-metragem ilustra bem a relação dialógica entre a elaboração fílmica e a potencialidade da personagem. O próprio diretor relata:

Estamira chegou para mim e falou: - Marcos, preciso muito ir na praia. Quando ela me falou que estava preferindo pernoitar na praia, ela estava, na verdade, querendo mudar o ambiente dela, voltar para uma praia onde ela havia ido há algum tempo. [...] Eu levei na praia; é o fim do filme. E, sabendo que ia entrar uma ressaca gigante, perguntei se poderíamos ir na quinta-feira. Não vejo nada de errado; se tem o consentimento da pessoa que você está filmando, uma vontade intrínseca desta pessoa, de fazer alguma coisa, você não está inventando... (Prado, 2004a, extras).

E nesse cenário, à beira da praia, diante de ondas gigantescas, termina o filme. Prado interfere na rotina de Estamira, ao levá-la para o litoral. “Mas o desejo de ir até lá foi dela”, adverte. A plasticidade da cena, realizada em dia de ressaca, fica por conta da sensibilidade do cineasta, que escolheu minuciosamente o dia do passeio. Por fim, coroando a junção entre cinema e realidade, ficção e verdade, fabulação e documentário, a imagem monocromática, Estamira de cabelos soltos, captada em *plongé*, e sua voz em off: “Tudo que é imaginário existe, tem e é... Sabia?!”. Não restam dúvidas; a imperatriz do lixo é real.

Considerando-se que o cinema deve apreender, predominantemente, o devir da personagem real a partir de sua ficcionalização, nesse processo de “narrativa de si mesma”, a pessoa, convertida em personagem (pelo próprio ato do discurso), reinventa-se, tornando-se figura paradigmática de um tipo humano muito particular, impactante o suficiente para conquistar o público. E, para a obtenção de tal efeito, ninguém mais providencial que Estamira, a mulher que, desde o primeiro contato com Prado, quando nem se cogitava sua participação no documentário,

fabula compulsivamente, dizendo morar em um castelo todo enfeitado, se autodefinindo como feiteiceira, habitante do além dos além, das beiradas.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sinopse do documentário, disponível na contracapa do DVD *Estamira*.

<sup>2</sup> Talvez essa originalidade artística através da “loucura” possa ser encontrada, também, em Arthur Bispo do Rosário.

<sup>3</sup> Roland Barthes enuncia em *Sade, Fourier, Loyola* (1979), livro de 1971: “[...] Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo da imagens (esse flumen orationis, em que talvez consista a ‘porcaria’ da escrita) é entrecortado, como salutares soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolva de um outro significante [...]”.

O neologismo biografema passou a fazer parte da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, corpus da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade.

Mais tarde, em 1980, o semiólogo francês define, em *A câmara clara*, seu neologismo: “[...] Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenhes de um ‘infrassaber’, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, ‘pontes metafóricas entre realidade e ficção’” (Barthes, Roland. *A câmara clara*, p. 51).

<sup>4</sup> Nascido em março de 1770, Friedrich Hölderlin é um dos mais inclassificáveis poetas de língua alemã. A própria crítica ficou perplexa perante o seu singular classicismo, hesitando em considerá-lo um romântico, apesar de ter participado da geração que impulsionou o movimento e da influência que sobre ele exerceu Fichte. O aspecto mais original de sua poesia está talvez nessa “lucidez misteriosa e transparente” que Jorge de Sena lhe atribuíra. Uma profética lucidez suspensa sobre os abismos da loucura onde mergulhou a partir dos 36 anos e em que acabou por viver a segunda metade da sua vida.

<sup>5</sup> Cf. Barthes, 1979.

<sup>6</sup> Referência à *Sociedade do Espetáculo* de Guy Débord, de 1973.

<sup>7</sup> Ao discorrer sobre a espetacularização da vida na contemporaneidade, Neal Gabler utiliza, como parâmetro, o cinema, e constata que, atualmente, tende-se a avaliar a própria vida “segundo o grau em que ela satisfaz as expectativas narrativas criadas pelo cinema”

(Gabler, 1999: 221). Ou, nas palavras de Paula Sibilia, “Valorizamos a própria vida em função da sua capacidade de se tornar, de fato, um verdadeiro filme” (Sibilia, 2008: 49).

<sup>8</sup> A este respeito, ver: Bakhtin, *The dialogic imagination*.

## TRABALHOS CITADOS

BAKHTIN, M. M. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. São Paulo: Ed. 70, 1979.

BEZERRA, Cláudio. Trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêia (Orgs.). *Estudos de cinema VIII – Socine*. São Paulo: Annablume, 2007.

COUTINHO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

GABLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, Marcos. *Estamira*. Rio de Janeiro: RioFilme; Zazen, 2004a. DVD.

PRADO, Marcos. *Jardim Gramacho*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004b.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: \_\_\_\_\_. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: UFMG, 2002.

TELLA, Andrés Di. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

**Darlan Roberto dos Santos** é Pós-Doutorando, desenvolvendo a pesquisa “Na mídia, na rua: O lixo em evidência e a desestabilização do discurso crítico”; sob orientação da professora Ivete Walty (PUC-MG). Doutor em Literatura Comparada (Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural) pela UFMG. Possui graduação em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1998) e mestrado em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2006). Tem experiência na prática jornalística, docência e pesquisa nas áreas de Comunicação,

Ciências Sociais e Letras, e interesse nos seguintes temas: teorias da comunicação, cultura de massa, identidade cultural, autobiografia e subjetividades refugadas.

**Jacques Fux** é pesquisador visitante na Universidade de Harvard, pós-doutorando em Teoria Literária na Unicamp e tradutor da Editora UFMG. Vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura em 2013, com o livro *Antiterapias*, e vencedor do Prêmio Capes de Melhor Tese de Letras/Linguística do Brasil em 2010, é formado em Matemática, Mestre em Ciência da Computação e Doutor em Literatura Comparada (UFMG), bem como tem o grau de *Docteur en Langue, Littérature et Civilisation Françaises* pela *Université de Lille 3*. É autor dos livros: *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO* (Tradução Planalto, 2011) e *Antiterapias* (Scriptum, 2012).

Artigo recebido em 30/09/2013. Aprovado em 03/02/2014.