

## PODE ESTAMIRA FALAR?

Francisco Alves dos Santos Junior<sup>1</sup>

### Resumo

Quem realmente fala no documentário? Levando-se em consideração que o documentário é um espaço dialógico, perpassado por poderes e potências, esse ensaio tem como objetivo analisar o espaço de fala dos sujeitos em estado de subalternização no documentário brasileiro, notadamente em *Estamira* (2005), de Marcos Prado. Podemos considerar que esse gênero cinematográfico, atualmente, vem se apresentando como um importante local de luta por visibilidade político-social e de busca pelo espaço público, e, portanto, um local de testemunho. Nesse sentido, a voz dos subalternos entrevistados nos documentários ranhura e fricciona a voz hegemônica, abrindo caminhos para o embate e para novas formas de saberes e fabulações.

**Palavras-chaves:** Documentário; voz; fabulação; ranhura; Estamira.

*Quem lhes dará voz? Quem os escutará?*

*Gayatri Spivak*

É cada vez mais comum ouvirmos dos realizadores de documentários que seu filme "dá voz ao outro". Mas até que ponto essa fala é realmente ouvida? Sabemos de antemão que o documentário é um campo conflituoso, no qual se documentam as hesitações, os encontros e as potências, etc. No caso de documentários em que a entrevista é o principal recurso dramatúrgico, diríamos, a questão da fala ou da "voz do

<sup>1</sup>Mestre em Cultura e Sociedade (PÓS-CULTURA)-UFBA, integrante do **Grupo de Pesquisa em Cultura, subalternidades e diferença** – CULT/IHAC e do **Projeto Observatório da Crítica** (PRONEC) – ILUFBA. Email: [chicoalv@gmail.com](mailto:chicoalv@gmail.com)



outro" torna-se mais latente. Se usarmos os documentários de Eduardo Coutinho como exemplo, podemos perceber que nele a palavra do outro é fundamental para a construção narrativa. Entretanto, seria inocente afirmar que as pessoas que falam ao cineasta e, por extensão, ao espectador, são verdadeiramente ouvidas. Não que suas vozes, suas palavras não representem nada, mas a questão é outra: seus testemunhos, suas lamentações e protestos ecoam verdadeiramente ao sair da tela?

Como apontam Gayatri Spivak<sup>2</sup> e Gilles Deleuze<sup>3</sup>, os sujeitos em estado de subalternização só podem ser ouvidos a partir da gagueira da fala do outro, da fala daquele que tem acesso à hegemonia, à esfera pública, ou ao debate público, como diz Jürgen Habermas<sup>4</sup>. Assim, a fala desse sujeito é ouvida a partir da mediação do diretor, que leva para a tela fragmentos, retalhos de um discurso. No entanto, mesmo com essa mediação, a voz do subalterno não passa de um balbúcio, uma vez que, o acesso à fala é negado aos subalternos, pois, com a possibilidade de falar, de ser ouvido, sua condição já não é mais de subalternização.

Cabe ressaltar que a entrevista no documentário vem se tornando uma prática cada vez mais comum. Tanto Jean-Claude Bernardet<sup>5</sup> quanto Consuelo Lins e Cláudia Mesquita escreveram sobre o uso excessivo da entrevista nas produções documentais contemporâneas. De acordo com Lins e Mesquita, a entrevista deve ser usada no documentário não como uma simples escuta do outro, mas como "um diálogo fruto de um permanente processo de negociação"<sup>6</sup>, como nos filmes de Coutinho, nos quais a entrevistada ou o entrevistado se constrói perante a câmera. A crítica de ambas nos parece pertinente, uma vez que se cria a ilusão de, que, ao ouvir o subalterno, fazem-se ressoar suas queixas, ou seja, ao "dar a voz" àquele que se filma, sua voz será ouvida pelo Estado, pela classe média, etc. Esse tipo de postura é comum em programas populares de televisão no qual o repórter visita bairros pobres para ouvir as queixas de seus moradores utilizando o argumento de que em seu programa os "pobres têm voz".

Entendemos como fala não pura e simplesmente o depoimento, a entrevista ou mesmo o testemunho de pessoas num documentário, mas a possibilidade de serem escutadas, de fazer de sua palavra uma potência política. Como nos diz Migliorin, "toda

---

<sup>2</sup>SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

<sup>3</sup>DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

<sup>4</sup>HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1984.

<sup>5</sup>BERNARDET, Jean-Claude. A entrevista (Casa de cachorro, À margem da Imagem). **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>6</sup>LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia "Contrapontos com o documentário moderno". In. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.p. 26.

discussão em torno da possibilidade do documentário 'dar voz ao outro' passa por esse problema da palavra, do poder e do compartilhamento de um espaço físico e simbólico"<sup>7</sup>. Nichols<sup>8</sup> define "voz" como um ponto de vista do realizador do filme, ou seja, a "voz" é para ele a organizadora dos códigos do documentário e não necessariamente a palavra do outro. Assim, quando dizemos que um documentário se diferencia das reportagens de televisão por causa da sua voz, estamos afirmando que no documentário o ponto de vista do diretor prevalece sobre todas as outras vozes (imagens, sons, etc.) que possam conter o filme.

A concepção de voz que usamos aqui está ligada à política, à escuta. Entendemos a voz como uma resistência, como uma fissura e não como uma opinião ou uma simples queixa ou depoimento. Miglierin, via Jacques Rancière, mais uma vez nos ajuda a pensar sobre a questão da fala:

Este direito não implica ainda na presença desta fala em um espaço comum, não implica que ela opere necessariamente uma escuta. O jornalismo, tanto impresso como eletrônico, por exemplo, é recheado por falas de excluídos que não chegam a se concretizar como uma forma de reconfiguração de uma partilha. Pelo contrário, as imagens de dor ou choro dos pais que perderam o filho em um deslizamento normalmente são as imagens e sons que reafirmam a separação, reafirmam a partilha vigente. Nesses casos, a imagem reafirma o não-pertencimento daquele que sofre ao universo daquele que produz a imagem ou ao mundo do espectador. O que sofre é isolado pelo sentimento de injustiça que rapidamente se converte em uma acusação: se o barraco caiu é problema do estado, logo, não é parte do meu mundo, posso ir para a próxima imagem, para o próximo ruído<sup>9</sup>.

Dessa maneira, podemos entender que a escuta só se efetiva a partir da potência da fala, isto é, a partir da transformação da palavra em uma partilha, em um processo de experiência sensível, no qual a palavra do outro pode ser ouvida. Eduardo Coutinho, Jean-Louis Comolli<sup>10</sup> e o crítico e teórico do cinema Ismail Xavier, autor de importantes livros sobre o cinema, dentre eles *O cinema brasileiro moderno*, acreditam que a apreensão da palavra do outro se dá pelo encontro e pelo esquecimento de si, ou seja,

---

<sup>7</sup>MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. **Revista Cinética**. Rio de Janeiro. 2008. Disponível em: <[http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar\\_miglierin.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_miglierin.htm)>. p.05. Acesso em: 15 jun. 2009.

<sup>8</sup>NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus. 2004. Ver também, NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. 2v. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

<sup>9</sup> MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. p. 06.

<sup>10</sup>COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A Inocência Perdida – Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Belo Horizonte: ED. UFMG, 2008

pela tentativa de se aproximar do outro, de se livrar dos preconceitos, etc. Tomando essa tese como aceitável, nos cabe uma pergunta: O subalterno fala no documentário brasileiro contemporâneo?

Certamente não é fácil respondê-la. Porém, se levarmos em consideração que o documentário-participativo<sup>11</sup> é um ato dialógico, isto é, nesse tipo de filmes em que a palavra do realizador é “perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro”,<sup>12</sup> a questão da fala do subalterno é importante para a construção do filme, o que não quer dizer que haja um encontro, que a palavra do outro seja de fato ouvida. Ou seja, assim como no telejornalismo, onde a palavra do entrevistado serve como “prova”, como “verdade” daquilo que o repórter transmite, em alguns documentários, a fala do outro funciona como um mero suporte de realidade, que atribui àquele que fala a “verdade” vista diante dos nossos olhos.

Portanto, se o documentário é um “ato bilateral”, como gosta de dizer Coutinho, a possibilidade de fala do subalterno associa-se à intensidade da tomada - que não se liga necessariamente apenas à duração do plano ou da fala, mas da entrega, do encontro entre as alteridades, do deslocamento de preconceitos, da transformação do subalterno em sujeito de discurso. E para tal, é necessário que o discurso alheio seja partilhado, isto é, exerça de algum modo uma reflexão, uma escuta que permita a quem ouve uma identificação. Entretanto, essa identificação não opera necessariamente uma mudança na vida do subalterno, ou seja, ao denunciar o estado de miséria e exclusão em que vive diariamente, sua fala não implica uma melhora social ou política, mesmo que sua fala opere uma subjetivação.

## **FABULAÇÃO E SUBJETIVAÇÃO EM/COM ESTAMIRA**

Filmado no lixão de Jardim Gramacho, em Campo Grande, região periférica da Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, o documentário *Estamira* (2005), de Marcos Prado acompanha o dia-a-dia de Estamira, catadora de lixo que se diz portadora da

---

<sup>11</sup>Esses documentários como nos diz Nichols, “envolvem a ética e a política do encontro, um encontro entre alguém que controla a câmera de filmar e alguém que não a controla”, no qual “vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interagem, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro”. NICHOLS, Bill. Que tipos de documentários existem? In: NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus. 2004. p.154/155.

<sup>12</sup>FIORIN, José Luiz. O dialogismo. In: **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática: 2008.

verdade das coisas. O filme, que começa com imagens em preto e branco, nos mostra a miséria em que a personagem central do filme vive. Objetos de sua casa são filmados com a finalidade de, talvez, nos ambientar no espaço em que vive Estamira, uma senhora de 63 anos que sofre de transtornos mentais. É importante mencionar que a temática do lixo ganhou mais relevância nos documentários brasileiros a partir dos anos de 1990, tendo como exemplos os filmes *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, *Boca de Lixo* (1992), de Eduardo Coutinho, *À margem do lixo* (2008), de Evaldo Mocarzel, e o mais recente *Lixo Extraordinário* (2010), de João Jardim, Lucy Walker e Karen Harley.

Nunca é demais lembrar que a questão da exclusão social e, por extensão, a "permissão" para que pessoas se alimentem e vivam dos restos é um dispositivo biopolítico como nos diz Michael Foucault<sup>13</sup>. *Estamira* é duplamente vítima do biopoder: de um lado é colocada à parte por ser pobre, e, por outro, por sofrer de problemas mentais. Duplamente marcada, ela se recusa a ser vista como um objeto. Através da "negação subalterna", para usarmos um termo cunhado por Alberto Moreiras<sup>14</sup>, Estamira produz uma resistência ao biopoder ao recusar-se a ser vista como louca. Estamira ri de si mesma, e ri da médica que lhe receita remédios controlados.

Ao analisarmos *Estamira*, outro filme nos vem à mente: *Boca de Lixo*, de Eduardo Coutinho. Assim como no filme de Marcos Prado, em *Boca de Lixo* os "refugos humanos" – expressão usada por Zygmunt Bauman<sup>15</sup> para se referir a sujeitos que vivem a catar restos em lixos - são filmados em atividade. Coutinho escolheu seus personagens a partir do encontro, do "estar presente", no calor da hora, enquanto Prado já conhecia Estamira devido a um trabalho anterior que havia feito no lixão de Jardim Gramacho<sup>16</sup>. Diferentemente de Coutinho, Prado estiliza o lixo. Em seu filme, o lixo é

---

<sup>13</sup>Foucault define como biopolítica as práticas de governabilidade que passam a gerir a vida em toda sua extensão – a natalidade, a mortalidade, a saúde, a higiene, etc. Para saber mais sobre o conceito de biopolítica, ver, FOUCAULT, Michael. **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>14</sup>MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

<sup>15</sup>BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

<sup>16</sup>Marcos Prado conheceu Estamira quando foi a Jardim Gramacho fazer fotografias do lugar. O lixão seria desativado no ano de 2005 (o que não ocorreu) e Prado queria fotografar o lixo e os trabalhadores, o que resultou no livro de fotografias *Jardim Gramacho*, trabalho realizado ao longo de 11 anos no aterro. O encontro com Estamira, segundo Prado, aconteceu em decorrência de seu trabalho de fotógrafo: "eu estava desenvolvendo um ensaio fotográfico naquele lixão. Era um trabalho que levaria 12 anos. Eu tinha proposto retratar o lixão em aterro sanitário e depois seu fechamento em 2005. O que não ocorreu. Ao longo do processo, no sétimo ano, eu fiz uns retratos. E a primeira pessoa que encontrei foi a Dona Estamira, sentada em seu acampamento. Fui até ela e perguntei se poderia fotografá-la. Ela aceitou desde que conversássemos logo depois". PRADO, Marcos. **Bate-papo com Marcos Prado** - 25/07/2006. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/marcos-prado-documentou-a-vida-de-uma-catadora-de-lixo-no-rio-de-janeiro.jhtm>>. Acesso em: 08 set. 2011. Além de diretor de

poético, estético até certo ponto. A dureza do lugar, sua insuportável existência não parece incomodar o diretor. Não há o chorume escorrendo entre os lixos<sup>17</sup>, não há o contato físico, o embate entre quem filma e quem é filmado como no documentário de Coutinho. Em *Estamira* há um recuo do diretor com o universo filmado. *Estamira* é a personagem central e o lixo parece ser apenas um lugar como qualquer outro. Parece-nos que é assim que Prado vê esse espaço.

Durante o período de divulgação de *Estamira*, em uma entrevista a um *chat* na internet, em que Prado responde a perguntas de internautas, o diretor confirma que o lixo não lhe interessa enquanto temática, mas apenas *Estamira*, enquanto uma biografia-móvel:

Em hora nenhuma o filme aborda o tema lixão. O lixão é pano de fundo. O filme é, de forma indireta, apresentar o perfil social degradante e inaceitável. Espero que o filme sirva de melhora às pessoas que ali vivem e trabalham. Por incrível que pareça, depois de 12 anos retratando aquelas pessoas, descobri que elas não querem sair dali. E o motivo é o seguinte: trabalham a hora que querem e tem gente que ganha até 1.200 Reais por mês. Claro que o contingente em um lixão está diretamente ligado à crise do país. Por mais inóspito e insalubre que possa ser, é possível sobreviver<sup>18</sup>.

A declaração do diretor deixa claro que o lixo é apenas um local comum. Claro que os trabalhadores de Jardim Gramacho não podem e não devem ser apresentados como não-produtivos, como pessoas que mereçam ser vistas como coitadas, como normalmente acontece com a mídia sensacionalista. Mas, ao mesmo tempo, a resposta de Prado ao internauta denota uma postura de distanciamento da realidade que seus olhos veem. Falar de alguém que vive do lixo sem problematizá-lo reflete uma postura de distanciamento do diretor com o lugar que lhe serve de palco, de cena para seu filme. Biografar não é apenas narrar o outro enquanto uma alteridade, como nos diz Eneida Maria de Souza<sup>19</sup>. Para ela, que vê todo texto – seja literário ou cinematográfico – como

---

*Estamira*, Prado produziu os documentários *Os Carvoeiros*, de Nigel Noble e *Ônibus 174*, de José Padilha, e também as ficções *Tropa de Elite I e II*, ambos de Padilha, sócio de Prado na *Zazen Produções*.

<sup>17</sup>Em sua crítica ao filme, o crítico e realizador Cléber Eduardo escreveu o seguinte sobre a falta de imagens do lixo: "A imagem não cheira, não suja os sapatos, não oferece riscos de doença, nem o perigo de, à noite, promover um encontro entre nós e algum rato. Essas limitações tornam possível o embelezamento plástico e a sedução de nossa sensorialidade, protegidos contra o compartilhamento da experiência vivida pelo realizador na captação. Embora ouça as verdades de *Estamira* contra as falsas verdades, Marcos Prado não quer a imagem verdadeira, chocante, cruel e desconfortável, mas uma verdadeira imagem de cinema, com suas manipulações, formalismos e atenuações da experiência real." EDUARDO, Cléber. **A mulher, o lixo e o mito**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/estamira.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2011

<sup>18</sup>PRADO, Marcos. **Bate-papo com Marcos Prado** - 25/07/2006 <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/marcos-prado-documentou-a-vida-de-uma-catadora-de-lixo-no-rio-de-janeiro.jhtm>>.

<sup>19</sup>SOUZA, Eneida Maria. Notas sobre a crítica biográfica. In: **Crítica cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

um processo ficcional, o biógrafo deve levar em consideração que a vida e a obra de seu biografado estão umbilicalmente ligadas. No caso de Estamira, o lixão faz parte da vida dela desde que se separou do ex-marido e sem poder se manter, passou a trabalhar em Gramacho como forma de sustentar os filhos.

Se o documentário de Coutinho, graças ao encontro entre as alteridades, "consegue nos fazer esquecer o ambiente nauseabundo em que essas pessoas trabalham"<sup>20</sup>, ao afirmar seus entrevistados enquanto sujeitos, Prado evita o confronto com Estamira, colocando-se como alguém que apenas registra a *mise-en-scène* de sua entrevistada. O filme sai do lixão para a casa de Estamira, mas não vemos na tela qualquer tipo de negociação entre o diretor e sua personagem – não que ela tenha sempre que existir no documentário, mas se partimos do pressuposto de que o documentário é um campo de embates, de registro de confrontos, de potências e poderes, o documentário perde sua força enquanto registro do “real”, do “aqui e agora”.

Contrariamente ao filme de Coutinho, em que o encontro torna-se quase um dispositivo, *Estamira* é um filme em que o encontro não se efetiva. A escolha da personagem, como vimos, se deu através de uma apropriação da imagem de Estamira a partir de uma fotografia feita pelo diretor. Nessa mesma entrevista na internet, uma das pessoas que dela participavam pergunta-lhe o seguinte:

- De todas as pessoas que pertencem ao ambiente do lixão (que ali trabalham e vivem), por que você escolheu a Estamira? Trata-se da técnica de escolher um personagem que tenha mais apelo do que os outros?"
- Lili, a técnica é a seguinte: você é escolhido. É assim, mesmo. Eu não procuro o encontro. Eu deixo acontecer<sup>21</sup>.

Moradora da periferia da cidade de Campo Grande, no Rio de Janeiro, Estamira vive sozinha num barraco de madeira velha. Não se vê vizinhos ao seu redor. A câmera passeia entre os objetos, flagra as mãos e o rosto de Estamira, como se procurasse invadi-la, mostrando ao espectador uma suposta intimidade com sua personagem. Estamira desata a falar. Se, no começo do filme, o diretor optou por observá-la de longe,

---

<sup>20</sup>FREIRE, Marcius. A estética contra a ética: sobre os limites da representação do outro na produção audiovisual contemporânea. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol.1. São Paulo: Hedra. 2009. p.192.

<sup>21</sup>PRADO, Marcos. **Bate-papo com Marcos Prado** - 25/07/2006. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/marcos-prado-documentou-a-vida-de-uma-catadora-de-lixo-no-rio-de-janeiro.jhtm>>. Acesso em: 08 set. 2011

em casa, busca-se aproximam-se de Estamira, criar uma interação, que, como podemos perceber, cai por terra. O distanciamento entre quem filma e quem é filmado é visível. É importante ressaltar que, ao filmar o outro, imprimem-se as relações de poder contidas nas relações cotidianas, ou seja, torna-se evidente, especialmente no caso do documentário, que a câmera é instrumento privilegiado de empoderamento por parte do diretor.

Se, em *Boca de Lixo*, Coutinho retira seus personagens do lixo para afirmá-los enquanto sujeitos - mostrando que eles têm uma vida fora daquele lugar, Prado retira Estamira do lixo e a contrapõe à família - instituição disciplinar da qual Estamira quer a todo momento fugir. Sua fala, sempre fabular, quase sempre é colocada em contraposição à de seu filho e filhas, como se fosse necessário desmenti-la e provar ao espectador que Estamira sofre, sim, de distúrbios mentais. Quando ela afirma que não quer ser internada em um Hospital Psiquiátrico porque lá o poder, ou o “Trocadilho”, como prefere chamar Estamira, se exerce de maneira indiscriminada, agindo e disciplinando o corpo, excluindo-a do contato físico e social com o resto da sociedade, que quer vê-la bem longe de seus olhos, como nos acredita Foucault<sup>22</sup>, sua filha diz que ela precisa, mas não a interna porque não quer que ela "sofra"<sup>23</sup>.

O psicanalista e acadêmico Fábio Belo, em análise de *Estamira*, ancorando-se em Bauman, nos alerta para o fato de que a implementação das instituições disciplinares e corretoras existe para garantir "a manutenção da desigualdade social e hierarquização que será levada a efeito através de 'políticas segregacionistas mais estritas e medidas de segurança extraordinárias para que a 'saúde da sociedade' e o 'funcionamento normal' do sistema social não sejam ameaçados"<sup>24</sup>. Ou seja, é necessário "expurgar" do convívio cotidiano os sujeitos que podem ameaçar a sociedade, assim como nos diz Foucault, uma vez que a marginalização do outro, do excluído, é em certa medida o que garante a melhoria da vida dos incluídos – dos consumidores, aqueles que fazem o capitalismo funcionar.

O filme não cria uma tensão sobre a questão do lixo enquanto local de absoluta exclusão, ao contrário, nos parece que o diretor vê o trabalho dos catadores com total

---

<sup>22</sup>FOUCAULT, Michel. *A história da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

<sup>23</sup>Um pouco depois da fala da filha, sabemos por Estamira que ela e sua mãe haviam sido abusadas sexualmente pelo avô, pai de sua mãe, em troca de um par de sapatos, e que entre outras coisas, sua mãe fora internada em uma instituição psiquiátrica. Para ilustrar a fala de Estamira, Prado coloca fragmentos do filme *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman.

<sup>24</sup>BAUMAN, Zygmunt *apud* BELO, Fábio. Estamira. In: PASSOS, Isabel C. Frinche (Org.). **Poder, normalização e violência**: Incursões foucaultianas para a atualidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2008. p.149.



passividade. A plasticidade que ele impõe à imagem suaviza o horror do lugar, criando uma experiência estética, que, a nosso ver, perde a capacidade crítica de ver Jardim Gramacho como a parte mais baixa da escala social, como escreve Fernão Ramos, ao afirmar que “a fotografia granulada, os planos abertos explorando a fotografia e a beleza da natureza do lixo acentuam uma espécie de composição estética do abjeto”<sup>25</sup>.

Se em *Estamira* sobra estética, a nosso ver, falta ética. Uma cena ilustra bem a postura do diretor: em casa, Estamira, com sua performance delirante, conta ao diretor que não é louca, e que sabe bem o que fala e o que faz, e que o excesso de drogas receitadas pela médica psiquiatra é uma estratégia do Trocadilho para amortizar suas palavras e pensamentos. Não satisfeito, o diretor coloca a fala da filha, que afirma que Estamira fora diagnosticada como portadora de distúrbios mentais<sup>26</sup>. Ou seja, é necessário mostrar ao espectador uma voz “lúcida”, uma voz de alguém da família, uma voz disciplinar para contrapor à voz de Estamira. A condição de subalternidade de Estamira não lhe permite ser escutada como “portadora de uma verdade”<sup>27</sup>.

Como sabemos, a ética está umbilicalmente ligada à questão da representação (e também com o poder). É a partir do aparato-câmera, que empodera quem a porta, que a alteridade é representada, como acredita Esther Hamburger. Para ela, “o controle sobre o que será representado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social”<sup>28</sup>, uma vez que o documentário é também um campo de disputa por visibilidade política, um campo de luta pelo controle da

---

<sup>25</sup>Segundo Ramos, *Estamira* é “um filme em que transparece o esforço para produzir a própria beleza. Pelo olho da câmera, por trás da imagem esteticista, está a sensação de que existe uma autoria que considera a si mesma consagrada por extrair o sublime do disforme; E acentua ainda mais o movimento do belo emergindo pelo contraste marcado com o abjeto. Sobra em *Estamira*, o travelling que Jacques Rivette proíbe na representação do horror nazista: o travelling a mais, aquele que estetiza no vazio e escorrega sem querer, justamente onde o procedimento maneirista não cabe, onde ele eticamente não pode caber”. RAMOS, Fernão Pessoa. O horror, o horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008, p. 223.

<sup>26</sup>Segundo a filha de Estamira, após ser abusada sexualmente 2 vezes, a mãe passou a sofrer de problemas mentais.

<sup>27</sup>Sabemos que a linha narrativa de um documentário sem um roteiro prévio se dá pela montagem. É a partir dela que o diretor constrói em seu filme os personagens que eventualmente apareçam em cena. Na sequência em que Estamira debate com a filha e o filho sobre sua saúde mental, o diretor espera Estamira ir para a cozinha para montar um plano em que a filha, aos sussurros conta a Prado que a mãe foi diagnosticada como esquizofrênica. Minutos depois, desta vez na casa do filho de Estamira, vemos outro plano que ratifica a loucura de Estamira: seu filho conta, em detalhes, a tentativa de internação de Estamira. Como se não bastasse, o próximo plano mostra Estamira gritando no meio do lixo.

<sup>28</sup>HAMBURGER, Esther. “Políticas da Representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*”. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (Org.). **O Cinema do Real**. São Paulo: CosacNaif, 2005. p. 197.

representação, o que quer dizer que a imagem plasmada na tela é sempre uma disputa por fala - nem sempre traduzida em escuta efetiva.

Essa disputa se traduz numa resistência. Em *Estamira* essa questão pode ser percebida a partir da “negação subalterna”, que, como vimos, fundamenta uma luta por espaço político, capaz de romper a representação estereotipada de que os subalternos são vítimas. Estamira se recusa a ser internada numa clínica psiquiátrica; nega-se, portanto, a ser representada como louca, como alguém que não pode compartilhar do convívio social. A negação aos poderes disciplinares como a família, o hospital, a escola e a religião é o que produz o processo de subjetivação da personagem, já que é a partir desse processo que o subalterno torna-se sujeito. Prado ouve a voz de negação de Estamira, e a contrapõe à de seus filhos, como se buscasse questionar as “verdades” de Estamira<sup>29</sup>.

Mas ao mesmo tempo em que Prado se utiliza da montagem como forma de contradizer a fabulação de Estamira, evita cair num denunciismo muito comum em filmes sobre subalternos (pobres, mulheres, negros, etc.), como escreveu o crítico de cinema e realizador, Cléber Eduardo, sobre o filme<sup>30</sup>. Para ele, ao deixar o lixo como um pano de fundo, o diretor evita cair num tom populista, comum a uma série de programas de televisão, que, ao mostrar imagens da miséria, se arrogam a falar pelo povo. Ao se distanciar do lixo, Prado optar por plasmar na tela a personagem em sua subjetividade, em sua performance, com sua fabulação.

Como vimos com Spivak, a mulher é marcada por sua condição de gênero. Sua condição de mulher não permite a Estamira ser ouvida sem a mediação de alguém, de um intelectual que intermedie seu discurso. A fala de Estamira, subalterna de gênero, classe e profissão não pode ser ouvida, a não ser a partir da gagueira, das brechas do discurso do outro. O que fazer então? Como conquistar um espaço político? Estamira ao resistir às instituições disciplinares não tem acesso à esfera pública, ao debate, mas cria uma ranhura no poder, na hegemonia, que visa controlar a vida em o todo seu funcionamento.

---

<sup>29</sup>Postura bastante diferente encontramos em *Boca de Lixo*, por exemplo, no qual Coutinho ouve o que seu personagem têm a dizer, sem precisar trazer uma nova voz à cena que negue o que seu entrevistado diz. Mas, ao mesmo tempo, é importante dizer que a palavra fabula ficcionaliza a história. Em entrevistas, Coutinho sempre faz questão de dizer que nem sempre concorda com tudo que seus entrevistados dizem, mas em nenhuma hipótese contradiz a fala de seus personagens com uma outra fala que busque colocá-los como mentirosos ou algo do tipo.

<sup>30</sup>EDUARDO, Cléber. **A mulher, o lixo e o mito.** Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/estamira.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2011

## Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona: Paidós, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BELO, Fábio. Estamira. In: PASSOS, Isabel C. Frinche (Org). **Poder, normalização e violência**: Incursões foucaultianas para a atualidade. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2008
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BEVERLEY, John. **Subalternidad y Representación**. Madri: Iberoamericana, 2004.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**: A Inocência Perdida – Cinema, Televisão, Ficção, Documentário. Belo Horizonte: ED. UFMG, 2008.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DUARTE, André. Biopolítica e resistência. In: RAGO, Margareth e VEIGA-NETO (Orgs.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- EDUARDO, Cléber. **A mulher, o lixo e o mito**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/estamira.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2011
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática: 2008
- FOUCAULT, Michel. **A história da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FOUCAULT, Michael. **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FRANÇA, Andréa. Ser imagem para outro. In: MÉDOLA, Ana Sílvia L. D.; ARAUJO, Denise Correa; BRUNO, Fernanda (Orgs). **Imagem, visibilidade e cultura midiática**. Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre. Sulinas. 2007
- FREIRE, Marcius. A estética contra a ética: sobre os limites da representação do outro na produção audiovisual contemporânea. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem**

**contemporânea:** cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol.1. São Paulo: Hedra. 2009.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real:** o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

GUIMARÃES, Cesar. O Documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo. **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <[http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar\\_guimaraes.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm)>. Acesso em: 15 jun. 2009.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública:** investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1984.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMBURGER, Esther. Políticas da Representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (Org.). **O Cinema do Real**. São Paulo: CosacNaif, 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão:** Guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real:** sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: BENTES, Ivana. (Org.). **Ecos do Cinema** - de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

MESQUITA, Cláudia. Em Outros Retratos – Ensaio um panorama de documentário independente no Brasil. In: **Sobre fazer documentários**. Novos Rumos Cinema e Vídeo. São Paulo. Itaú Cultural, 2007.

MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: Democracia e Biopolítica no Documentário Contemporâneo. **Revista Cinética**. Rio de Janeiro. 2008. Disponível em: <[http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar\\_migliorin.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm)>. Acesso em: 15 jun. 2009.

MOREIRAS, Alberto. Hegemonía y subalternidad. In: MORAÑA, Mabel (Org.) **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina:** El desafío de los estudios culturales. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

MOURÃO, Maria Dora. Ética e documentário: o autor frente a seu objeto e a representação das imagens. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea:** cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol.1. São Paulo: Hedra. 2009.

NEGRI, Antonio. **5 Lições sobre o Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. 2v. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: Ensaio de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PRADO, Marcos. **Bate-papo com Marcos Prado** - 25/07/2006. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/marcos-prado-documentou-a-vida-de-uma-catadora-de-lixo-no-rio-de-janeiro.jhtm>>. Acesso em: 08 set. 2011.

PRYSTHON, Ângela. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro? In: **XIII Encontro da COMPÓS**, São Bernardo do Campo: UMESP, 2004. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_607.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_607.pdf)>. Acesso em: 23 out. 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. 2v. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005.

SALLES, João Moreira. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (Orgs). **Cinema do real**. São Paulo: CosacNaify, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia da Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). **Documentário no Brasil**: Tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.