

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

Darlan Roberto dos Santos

O *TRANSBORDO* EM *ESTAMIRA*, DE MARCOS PRADO

Belo Horizonte
2010

Darlan Roberto dos Santos

O *TRANSBORDO EM ESTAMIRA*, DE MARCOS PRADO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Eneida Maria de Souza

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Santos, Darlan Roberto dos.

P896e.Ys-t O transbordo em Estamira, de Marcos Prado [manuscrito] / Darlan Roberto dos Santos. – 2010.

164 f., enc.

Orientadora : Eneida Maria de Souza.

Área de concentração : Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa : Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 154-164.

1. Prado, Marcos. – Estamira (Filme) – Crítica e interpretação – Teses. 2. Exclusão social – Teses. 3. Cinema e literatura – Teses. 4. Literatura e sociedade – Teses. 5. Diretores e produtores de cinema – Brasil – Teses. 6. Simbolismo na literatura – Teses. 7. Documentário (Cinema) – Brasil – Teses. I. Souza, Eneida Maria de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.933

Aos meus pais, Gessy e Roberto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que contribuíram para a realização desta tese.

À Professora Eneida Maria de Souza, minha orientadora.

Aos membros da banca examinadora.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG.

À minha família e amigos, em especial: Juliana Monteiro de Castro, Cirley Henriques e Luiz Fernando de Andrade.

A Estamira, pela verdade revelada.

Eu sou Estamira. Eu sou a beira. Eu to lá, eu to cá, eu to em tudo quanto é lugar.

Estamira

RESUMO

A partir de um contexto, sobretudo, simbólico – o lixo – pretende-se problematizar a (ausência de) enunciação de subjetividades refugadas (que adquirem várias denominações relacionadas à precariedade, à marginalidade e à subalternidade, como invisíveis sociais e refugos humanos). Neste processo, que envolve discussões acerca de aspectos da pós-modernidade e da mediação na literatura e no cinema, o documentário *Estamira*, de Marcos Prado, será o principal *corpus* da tese – um *corpus* dúbio, operando, ora como objeto de estudo, ora como manancial teórico. Através de *Estamira* – personagem fabular que se projeta no filme – será proposto o conceito de *transbordo*, alusivo ao espaço crítico ocupado por aqueles que se encontram em um estágio de exclusão posterior à fronteira ou à margem: o “além dos além”.

Palavras-chave

Documentário – *Estamira* – subjetividades refugadas – conceito crítico – *Transbordo*.

ABSTRACT

From a context, above all, symbolic – of the garbage – it is intend to discuss the (absence of) articulation of subjectivities refuses (which take on various denominations related to precariousness, to the marginality and the subalternity, as invisible social and human refuses). In this process, involving discussions on aspects of postmodernism and of the mediation in literature and the cinema, the documentary Marcos Prado's *Estamira*, will be the main corpus of the thesis – a dubious corpus, operating in the other hand as an object of study, sometimes as a theoretical source. Through Estamira - fable personage that is projected in the film - will be proposed the concept of *transbordo*, alluding to the critical space occupied by those who are at a stage after the border or exclusion on the margins: the "além dos além".

Keywords

Documentary – Estamira – subjectivities refuses – critical concept – *Transbordo*.

SUMÁRIO

PREÂMBULO	10
INTRODUÇÃO	14
1. A TEMÁTICA DO LIXO	23
1.1 Invisibilidade e repulsa	24
1.2 Lixo e exclusão social: Interfaces	27
1.3 O contexto pós-moderno	31
1.4 O universo do lixo	35
1.5 O chorume que nos ameaça	39
1.6 “Podem os refugos humanos falar?”	44
2. ESTAMIRA NA TELA	52
2.1 O documentário e a realidade	53
2.2 O “outro” no cinema documental	62
2.3 O processo de criação de <i>Estamira</i> , o filme	72
2.4 Um novo sentido de ficção	78
2.5 Construindo a fabulação em <i>Estamira</i>	84
3. A RIQUEZA EPISTEMOLÓGICA DE ESTAMIRA	92
3.1 Perspectivas alternativas	93
3.2 O discurso “estamiral”	95
3.3 A arqueologia do <i>transbordo</i>	104
3.4 <i>Transbordo</i> e fronteira	108
4. A MEDIAÇÃO ESTAMIRAL: ENTRE O TROCADILO E O TRANSBORDO	117
4.1 O discurso dos subalternos	118

4.2 Reconfigurações do narrador	119
4.3 O mediador em mutação	125
4.4 A narrativa como cerne da discussão	132
4.5 A escrita multimídia na contemporaneidade	137
4.6 Estamira mediadora	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154

PREÂMBULO

“Tudo que é imaginário tem, existe, é”

Estamira

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”¹. Após uma rápida pesquisa, Prado chegou ao Lixão de Jardim Gramacho – um lugar repulsivo à primeira vista, tomado por sujeita, montes de detritos, urubus e catadores. Foram estes 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.²

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), 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. Uma metonímia do depósito de restos:

¹ PRADO. Jardim Gramacho, p. 9.

² PRADO. Jardim Gramacho, p. 9.

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.³

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.

³ PRADO. Jardim Gramacho, p. 116.

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”⁴. 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 lixão.

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...⁵

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. Entender ou não a sua mensagem é problema nosso.

⁴ PRADO. Jardim Gramacho, p. 116.

⁵ PRADO. Jardim Gramacho, p. 116.

INTRODUÇÃO

Metodologicamente, a elaboração de uma tese de doutoramento começa pela apresentação de um projeto, que deve contemplar questões como tema, objeto de estudo, referencial teórico e hipótese, entre outros. Posteriormente, esses quesitos serão devidamente burilados, para que, mediante a figura do orientador, o texto possa, finalmente, “ganhar vida”.

Ganhar vida. Talvez seja esse o ponto essencial. Ao alimentar seus questionamentos, munindo-os de leituras, percepções de mundo e experiências, o pesquisador, de certa maneira, perde o controle sobre o embrião de sua tese – aquele, expresso no projeto inicial –, ficando “à mercê” de outras possibilidades investigativas, que se mostrem mais atraentes, ou mais urgentes. Assim, a vida que emana desse empreendimento não só adquire forma, como também órgãos e membros, percorrendo caminhos, até então, inimaginados.

Esse percurso improvável tem seu lado bom: ao desestabilizar um roteiro prévio, lança seu autor em uma dimensão genuinamente nova. Tão original que surpreende aquele que, a priori, imaginava-se o protagonista de todo o processo; o condutor do saber, o responsável pela fixação de anos de estudos em páginas e páginas, que, em seu conjunto, vêm a ser chamadas de *tese*. Mas, não é mesmo esse o intuito da pesquisa? Buscar novas searas, direções, perspectivas, vertentes? E, para isso, nada melhor que perder o controle absoluto; deixar-se guiar, pelo menos por alguns momentos, atingindo, desta maneira, dimensões imprevistas – que não poderiam ser tangidas, caso um projeto fosse milimetricamente seguido.

Essa foi a senda percorrida na elaboração de minha tese. Se comparados ao projeto inicial, os capítulos que se seguem apresentam certo afastamento – de hipótese, roteiro e até mesmo de temática. A intenção primeira, de se elucidar uma “nova” escrita⁶ memorialística na contemporaneidade, permeada por implicações próprias (como o advento de novas mídias, a emergência de grupos subalternos e a espetacularização) não

⁶ A escrita é entendida, neste trabalho, em sentido amplo, tal como registro, em suas mais variadas formas.

foi de todo abandonada. Mas ganhou novos contornos, tomou atalhos, deparando-se com uma pedra, bem ao estilo drummoniano, grandiosa o suficiente para mudar o curso das coisas: Estamira.

No meio do caminho havia um documentário, um livro e um site, que arrebataram de tal maneira o pesquisador que aqui escreve, a ponto de fazê-lo enveredar por um rumo distinto daquele assinalado no início desta jornada. Evidentemente, algumas diretrizes permanecem, com importantes ajustes. O locus de enunciação que analiso não é mais exclusivamente o da subalternidade. Ousou-se ir além – “além dos além”, para ser mais exato. A evidenciação deste local distante manteve-se mediante a investigação da biografia (ou cinebiografia – uma das variantes dessa vertente literária).

Mas, antes de prosseguir nessa introdução, que também tem a concepção de um “roteiro de leitura”, convém esclarecer que, nos últimos quatro anos, entre a fruição de muitas obras, ensinamentos adquiridos e compartilhados na *PosLit* e a lapidação de minha orientadora, Eneida Maria de Souza, ocorreu-me algo, que foi decisivo na mudança de perspectivas do trabalho em curso, que ora apresento: as escritas de vidas que me propus mobilizar em minha tese (livros, documentários, sites e programas de TV⁷) não deveriam ser o ponto de partida, mas, o *meio*, através do qual poderia lançar luz sobre algumas questões referentes à sociedade e à própria literatura (enquanto representação e/ou inquiridora da realidade). Isto porque, por mais pertinentes que sejam à pesquisa, tais obras, dadas as suas idiossincrasias, poderiam, se utilizadas conjuntamente, levar-me a múltiplos destinos, descaracterizando a intenção de produzir um discurso coeso. O papel desta bibliografia (ou de parte dela) seria, então, o de ilustrar determinadas

⁷ Conforme meu plano de tese, o corpus de estudo abrangeria as autobiografias *Por que não dancei*, da ex-menina de rua Esmeralda do Carmo Ortiz e *O doce veneno do escorpião*, da ex-garota de programa Bruna Surfistinha, e os documentários *Estamira*, de Marcos Prado, e *Santiago*, de João Moreira Salles, além de experiências televisivas, como o programa *Central da Periferia*, idealizado pela atriz Regina Casé, o antropólogo Hermano Vianna e o diretor Luiz Villaça. Durante o desenvolvimento da tese, algumas obras foram definitivamente descartadas do processo – como *Por que não dancei*, *O doce veneno do escorpião* e *Santiago*. Em contrapartida, *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, e *No país das últimas coisas*, de Paul Auster, entre outras obras, foram acrescentadas.

circunstâncias, pontuando minhas considerações. A posição de arcabouço, espinha dorsal da pesquisa, seria, portanto, delegada a uma obra específica.

Após este *insight*, surgiu um dilema: Qual seria, então, meu ponto de partida? De onde “decolaria”, a fim de pairar sobre todos os locais que pretendo explorar, nessa grandiosa viagem que é a confecção de uma tese? Haveria de ser um porto seguro e, ao mesmo tempo, onipresente, capaz de dar sustentação às minhas elucubrações, durante toda a expedição. Foi quando, ao aprofundar meus estudos, me dei conta da potencialidade epistemológica de Estamira.

Agora, sim, passo a aclarar o verdadeiro mote desta tese, descoberto graças às produções de Marcos Prado, as quais me refiro, em seu conjunto, como “projeto Estamira”, composto de filme homônimo, do livro Jardim Gramacho e do site www.estamira.com.br. Deixo que o próprio autor contextualize sua obra, na expectativa de que ele possa expressar o mesmo enlevo que me conduziu aos (des) caminhos que me vi trilhando:

Foi num dia chuvoso de domingo, de 1994, que me veio a ideia de conhecer de perto o local onde era diariamente depositado o lixo que eu produzia em minha casa: o Lixão de Jardim Gramacho. Situado no município de Duque de Caxias, beirando as águas da Baía de Guanabara e rodeado por uma pequena favela. (...) Além do mar de lixo, do cheiro fétido e putrefato do ar, do fogo e da fumaça que brotavam espontaneamente do chão, do mangue morto asfixiado pelo chorume e dos urubus e garças sorvendo o que viam pela frente, o que mais me chocou em Jardim Gramacho foram as dezenas de homens, mulheres e crianças que ali se encontravam, misturados ao caos daquele cenário de abandono e desolação. (...) Aprendi mais tarde que o contingente humano do Aterro funcionava como um termômetro social. Ex-trafficantes, ex-presidiários, ex-domésticas, ex-trabalhadores, velhos e jovens desempregados: todos juntos se misturavam ali em busca do sustento vindo do lixo e, muitas vezes, em busca do alimento que ali encontravam. (...) 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.⁸

⁸ Depoimento de Marcos Prado, disponível no livro Jardim Gramacho (2004) e no site www.estamira.com.br <Acesso em 10 de outubro de 2010>

Com seu discurso desconexo (se analisado sob uma ótica cartesiana), Estamira, dada à sua forte presença, funcionou como elemento catalisador do projeto do fotógrafo e cineasta Marcos Prado. Da mesma forma, foi escolhida (ou escolheu, como, talvez, ela mesma diria) como *corpus* principal de minha pesquisa – um *corpus* dúbio, operando, ora como objeto de estudo, ora como manancial teórico.

Cabem ressaltar as principais razões dessa escolha, que não são meramente de ordem sentimental ou estética. Obviamente, a história de vida dessa senhora esquizofrênica, vítima de estupros, abandonada pelo marido e catadora de lixo, comove, assim como a extrema plasticidade de todo o universo que a cerca, captado pelas lentes de Prado. Mas a força de Estamira e as possibilidades investigativas suscitadas vão muito além de sua carga memorialística.

Estamira agrega múltiplas nuances da precariedade, da subalternidade e da segregação, que podem ser resumidas em uma única palavra: lixo. Ela é, ao mesmo tempo, metáfora e metonímia dos dejetos expurgados pela sociedade. Metáfora, porque é comparável a tudo aquilo que o *establishment* descarta e faz questão de manter longe – como os loucos nos manicômios, os miseráveis debaixo das pontes ou os “refugos humanos” – para usar uma expressão de Zygmunt Bauman, crucial nesta tese – nos lixões. Metonímia, porque Estamira, assim como outros habitantes dos depósitos de restos, é parte desse material excedente, que “nós” negligenciamos.

Ocorre que Estamira não é só resto. Como ela própria lembra, no lixão, há também descuido – que escapa às nossas mãos, às operações seletivas, e vai parar “do outro lado”, onde sobrevivem os marginalizados. Pedacos de nós, que, de alguma maneira, deixaram de ser aproveitados, valorizados. Resíduos que, sob uma perspectiva benjaminiana, merecem ser explorados, escarafunchados, até mesmo para que nos auxiliem na compreensão de nós mesmos, de nossa época.

Construir minha tese evidenciando a visão de Estamira pareceu-me a melhor estratégia, para a elucidação de várias indagações, que procuro desenvolver ao longo da pesquisa: De que modo a escrita memorialística, explorada por diversas mídias, pode, na contemporaneidade, servir aos grupos

subjugados? O que existe além da subalternidade? É possível delinear um novo lócus, entremeado pela sujeira e pela loucura? O discurso que emerge desse além dos além pode ser teorizado?

Não se trata de questões absolutamente originais – até porque, nossa constante busca por respostas, comumente, gira em torno das mesmas perguntas, instigantes o suficiente para manter nossa inquietação aguçada. A novidade reside na adoção de um ponto de vista peculiar, demarcado por uma mulher louca, dotada de incoerências, esquecida pela sociedade, mas vigilante do mundo ao seu redor; semi-analfabeta e detentora de uma filosofia particular; alguém que desistiu de uma vida convencional, mas quer revelar-nos a verdade.

Nesta empreitada, começamos pela abordagem do lixo e de algumas de suas implicações, como o desconforto e a segregação – não só do detrito propriamente, mas, também, de quem dele depende para sobreviver. E não é por acaso que enfocamos os dejetos, para chegar aos grupos subalternos. Assim como o antropólogo Hermano Vianna aponta a obra de arte como objeto mediador⁹, elegemos o lixo como matéria de mediação, entre “nós” e “os outros”. Afinal, nossos descartes – sociais, culturais e econômicos –, em grande parte, são absorvidos pelos marginalizados, que utilizam múltiplas estratégias, como a reciclagem, o reaproveitamento, a apropriação e a bricolagem, alcançando, assim, uma parte de nós, ao mesmo tempo em que nos apresentam contundentes lições de resistência e sustentabilidade.

A problematização das escritas de vidas aparece em seguida, quando, parafraseando Gayatri Spivak (1985), perguntamos: “Podem os refugos humanos falar?”. Quem os dará voz? Quem os escutará?”. A resposta a essas indagações passa pelo memorialismo, e leva em conta uma obra paradigmática: *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Em um breve subcapítulo, pretende-se contextualizar o diário desta mãe solteira, favelada,

⁹ Hermano Vianna faz considerações sobre a obra de arte, como elemento mediador, no artigo “*Não quero que a vida me faça de Otário!*”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro, publicado na obra *Mediação, Cultura e Política* (2001), organizada por Gilberto Velho e Karina Kuschnir. Segundo o autor, a obra de arte passa a exercer o papel de mediação quando o artista de vanguarda decide buscar inspiração para seu trabalho “misturando-se” à cultura popular e aos moradores da favela.

que, no final da década de 50, consegue publicar seus escritos, graças à intervenção do jornalista Audálio Dantas.

Ainda que discreta, a referência a Carolina faz-se necessária em nossa pesquisa, pela importância como marco do gênero biográfico, ao evidenciar a voz – até então, sufocada – da favela, da miséria de nosso país. Através de seu diário, a autora desmonta um certo ideal de modernidade, em que, como assinalou Nestor Canclini, esperava-se construir “a casa de todos”¹⁰. Nesta casa, afirma Carolina, o pobre fica restrito ao quarto dos fundos.

No capítulo seguinte, enfim, chegamos ao cerne desta tese: *Estamira*. Para conduzir nossa hipótese – da possibilidade de uma teorização, através da filosofia excepcional desta mulher – achamos por bem investigar o processo desenvolvido pelo diretor Marcos Prado, da captação do discurso estamiral ao seu registro, através do cinema. A sétima arte faz-se presente quando passamos a discutir a abordagem do “outro” no documentário, problematizando questões como o tratamento do real e a construção de uma fabulação, responsável pela personagem Estamira que vemos na tela. Neste ponto da pesquisa, as considerações de Gilles Deleuze, a respeito do cinema e da fabulação, serão de grande valia.

Só então passamos a examinar a filosofia particular de Estamira, tomando de empréstimo a estratégia relacional do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que, em seus estudos sobre os índios, propõe “tomar as ideias indígenas como conceitos”.¹¹

Dizendo de outra forma, buscamos evidenciar considerações de Estamira, a respeito de sua condição de marginalizada, e da sociedade em geral, elegendo alguns de seus termos, passíveis de serem convertidos em vocábulos conceituais: *transbordo* e *trocadilo*. Levar em consideração o *lócus* de enunciação onde são forjadas estas palavras é fundamental, para que possamos entender o que se passa nesse “além dos além”, identificado por

¹⁰ Em *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização* (2005), Canclini considera que, na modernidade, “A contradição estoura, principalmente, nos países periféricos e nas metrópoles onde a globalização seletiva exclui os desocupados e migrantes dos direitos humanos básicos: trabalho, saúde, educação, moradia. O projeto iluminista de generalizar esses direitos levou à ideia de que, ao longo dos séculos 19 e 20, a modernidade fosse a casa de todos”.

¹¹ VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo Viveiros de Castro, p. 116.

Estamira como o lugar do descaso, da exclusão, da precariedade. Um local que extrapola a marginalidade.

Por fim, no último capítulo, já com a discussão a respeito do *transbordo* exposta, retornamos ao “lado de cá”, buscando entender o papel do narrador na pós-modernidade, e a posição do mediador, em uma sociedade na qual profissionais das mais variadas mídias – a exemplo do *videomaker* Marcos Prado – exercem a função de evidenciadores de subjetividades tão díspares como a de Estamira. Trata-se, como afirmo ao iniciar o último capítulo, de uma estrutura labiríntica, já que parto da narrativa e das reconfigurações do intelectual – questões tão arraigadas em nossa realidade acadêmica – para chegar novamente a Estamira, na intenção de reconhecer algo surpreendente: a própria catadora de lixo é mediadora; professa seu discurso peculiar, que nos permite chegar a um lócus tão sombrio quanto negligenciado, que é o lixão – o *transbordo*, enfim.

Através da cinebiografia construída por Marcos Prado, aliada ao livro e ao site de sua autoria, entendemos que é possível sustentar toda a nossa pesquisa, obtendo, assim, o ponto de partida e o fio condutor que ansiávamos, no início do processo. O *meio* pelo qual atingiremos nossas metas inclui debates a respeito do memorialismo, da contemporaneidade (em várias de suas implicações), e de reflexões envolvendo o espaço urbano, a territorialidade e a condição de fronteira (ou, mais longinquamente, de *transbordo*, para usar um termo genuinamente “estamírico”). Tudo isso, sob a ótica dos Estudos Culturais e segundo o pensamento de Walter Benjamin, priorizando a escavação dos subsolos, como forma de desenvolvermos uma visão mais plural da sociedade, abarcando discussões sobre a (pós) modernidade e o contexto latino-americano.

Neste sentido, vale a pena mobilizar a acepção da antropóloga Adriana Facina, em artigo veiculado na obra *Mediação, Cultura e Política* (2001), organizada por Gilberto Velho e Karina Kuschmir. De acordo com a autora,

um aspecto fundamental da vida nas grandes cidades contemporâneas é a heterogeneidade entre estilos de vida e visões de mundo que convivem e se inter cruzam. (...) de alguma maneira, esse tipo de experiência marca as percepções do mundo urbano e o modo pelo qual os indivíduos

interagem entre si na cidade. A cidade produz os seus tipos sociais que são espécies de porta-vozes dessas experiências.¹²

Assim, temos Estamira como a porta-voz do lixo, dos refugos humanos, do *transbordo*. Um espaço urbano invisível para a maioria das pessoas, onde estão segregados aqueles que, dificilmente, têm a oportunidade de enunciar e, mais ainda, de serem ouvidos. Minha intenção é identificar esse lócus, examinar seus habitantes a partir de Estamira, evidenciando sua visão de mundo, a qual temos acesso graças à escrita memorialística multimídia que se processa na contemporaneidade, cujo produto exemplar é o “projeto *Estamira*”.

¹² VELHO. *Mediação, cultura e política*, p. 91-92.

1. A TEMÁTICA DO LIXO

1.1 Invisibilidade e repulsa

Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijar e cagar, temos que feder e enjoar como um monte de lixo no meio da rua. E ninguém pede esmola. É preferível a gente roubar do que pedir esmola.

Rubem Fonseca

A temática do lixo aparece de relance, embora de maneira impactante, no conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, de Rubem Fonseca (1994). A citação acima é do personagem Zé Galinha, morador de rua e presidente da União dos Desabrigados e Descamisados. Demonstra, como um desabafo, ou um grito de socorro, alguns dos efeitos da segregação, do “exílio urbano”, impostos, pela sociedade, àqueles que estão à margem – mas, paradoxalmente, transitam diariamente pelo centro da cidade, “ameaçando” a ordem metropolitana.

Em outra narrativa de Fonseca (1994), *A coleira do cão*, o sentimento de rejeição também aflora, por parte daqueles que vivem na subalternidade, mas têm consciência da relação dicotômica, quase complementar, entre morro e asfalto, margem e centro, “invisíveis” e cidadãos reconhecidos como tal:

Quando chove desce tudo (os excrementos) pelas valas, misturada com urina, restos de comida, porcaria dos animais, lama e vem parar no asfalto. Uma parte entra pelos ralos, outra vira poeira fininha que vai parar no pára-lama dos automóveis e nos apartamentos grã-finos das madames, que não fazem a menor ideia que estão tirando merda em pó de cima dos móveis. Jam todas ter um chilique se soubessem disso.¹³

Talvez o lixo não seja propriamente um tabu, mas o fato é que, raramente, ocupa lugar de destaque na literatura. Entre os escritores brasileiros, Rubem Fonseca é um dos poucos a incluir esse tema em suas

¹³ FONSECA. *A coleira do cão*, p. 221.

abordagens, comumente voltadas para o submundo, para a escória social e humana.¹⁴

No cinema, sob uma perspectiva predominantemente documental, também há poucos exemplos que mereçam destaque, como o filme *A margem do lixo*¹⁵ (2009), de Evaldo Mocarzel. Mas, por que o lixo é tão ignorado pelos autores?

Possivelmente, pelo desconforto que o tema suscita, ao desencadear sensações que inevitavelmente invadem os cinco sentidos – visão, olfato, audição, paladar e tato – de maneira desagradável. Ou, ainda pior, pelo senso comum (pelo menos, até há bem pouco tempo), de que se trata de questão menor, insignificante, ao contrário da morte ou da violência (igualmente incômodos, mas sempre privilegiados pelos literatos).

Historicamente, o lixo sempre esteve ligado ao indesejável, ao avesso da civilização: fedor, excremento, contaminação, podridão, azedume, barulho, feiura, baratas... São estas as palavras que vêm à mente da maioria das pessoas, quando se fala no assunto. Questões que a própria humanidade fez questão, durante séculos, de ocultar, quem sabe por serem aspectos mal resolvidos da barbárie que ainda reside em nós.

Tão repulsivo é o lixo, que uma das estratégias sociais mais comumente utilizadas para lidar com ele é a do desprezo – pelos detritos propriamente ditos e por todo o contexto que o cerca – mesmo que neste estejam integrados seres humanos.

Foi o que concluiu o psicólogo Fernando Braga da Costa (2004), em sua dissertação de Mestrado – mais tarde, transformada em livro – *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. Durante nove anos,

¹⁴ Encontramos, ainda, o lixo, a miséria e a degradação humana como elementos contextuais em obras como *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato; *Passaporte*, de Fernando Bonassi, e no conto Muribeca, que faz parte de *Angu de sangue*, de Marcelino Freire.

¹⁵ O filme retrata o dia-a-dia dos catadores de materiais recicláveis da cidade de São Paulo. Faz parte de uma tetralogia, iniciada em 2003 com *À margem da imagem* (sobre moradores de rua), seguido de *À margem do concreto* (que aborda os ocupantes de prédios vazios) e que deverá ser concluída com *À margem do consumo* (enfocando o espírito consumista dos moradores de uma favela). Os quatro filmes têm como objetivo traçar um panorama das estratégias de sobrevivência de uma “outra cidade” à margem da cidade de São Paulo.

semanalmente, o pesquisador travestiu-se de gari, infiltrando-se junto aos arredores da Cidade Universitária da Universidade de São Paulo (USP).

Em seu trabalho de observação participante, Braga da Costa vislumbrou um mundo novo, geograficamente tão próximo de seu cotidiano acadêmico, mas, ao mesmo tempo, tão distante de sua condição social:

Os garis abriram meus olhos. Alguma consciência emergiu. Passei a ver coisas que não via. Passei a ouvir coisas que não ouvia. Passei a sofrer por coisas pelas quais não sofria. (...) O drama da luta de classes, já tão enraizado socialmente, contaminando a seiva que vitaliza nossas relações com o outro, transformando nossa visão em cegueira, escancarou-se.¹⁶

O que o psicólogo observou sobre a vida em meio ao lixo, chamou de “invisibilidade pública”, definida por ele como: “Expressão que resume diversas manifestações de um sofrimento político: a humilhação social, um sofrimento longamente aturado e ruminado por gente das classes pobres”¹⁷.

Fernando constatou que não apenas os dejetos são rechaçados pela sociedade, mas, também, aquelas pessoas que se relacionam a eles. É como se a maioria dos cidadãos fizesse questão de ignorar o que é feio, sujo ou “inútil”, transferindo a rejeição para os sujeitos que dependem daquele contexto, que dali retiram seu sustento. Assim, de acordo com o psicólogo, ocorre o “desaparecimento intersubjetivo de um homem no meio de outros homens; expressão pontiaguda de dois fenômenos psicossociais que assumem caráter crônico nas sociedades capitalistas: humilhação social e reificação”¹⁸.

Mas esta não é uma realidade exclusiva do ocidente, indicando, talvez, que se trata de característica inerente ao próprio ser humano. Em contexto bastante diverso do nosso, na Índia, há os *dalits* – membros das castas baixas – e, por isso, desprezados, destinados a realizar tarefas indesejadas, repudiadas pelos representantes de outras castas - como limpar os banheiros, varrer as ruas e recolher o lixo. Segundo a crença do país, não se deve tocar em um *dalit*, sob pena de tornar-se impuro.

A impureza liga, então, os *dalits* e a matéria-prima que dá sentido às suas vidas: o lixo, o resíduo que ninguém quer por perto. Este grupo vive na

¹⁶ BRAGA DA COSTA. Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social, p. 137.

¹⁷ BRAGA DA COSTA. Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social, p. 22.

¹⁸ BRAGA DA COSTA. Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social, p. 63.

mais violenta segregação: evitado e até temido pelo restante da sociedade, fadado ao isolamento e à privação de direitos básicos.

No ocidente também há *dalits* (ou homens invisíveis, seguindo a nomenclatura de Fernando Braga da Costa). Não são determinados por castas, mas por integrarem o excedente social, seja do ponto de vista econômico ou ideológico. E, assim como os “intocáveis” indianos, são considerados parte do lixo que deve ser ocultado, para que a sociedade caminhe em perfeita ordem.

1.2 Lixo e exclusão social: Interfaces

A relação possível entre o lixo e os excluídos sociais evidencia-se a partir da própria semântica¹⁹. A exemplo de diversos grupos sociais, o lixo, embora indesejável, está presente na história humana desde seus primórdios²⁰. Por volta de 2500 a.C., na Mesopotâmia, os sumérios enterravam os detritos que produziam. Posteriormente, os resíduos eram desenterrados e a matéria orgânica decomposta era utilizada como fertilizante, no cultivo de cereais. Em 500 a.C., foi criado o primeiro depósito de lixo, em Atenas, na Grécia. Já no século XV, em plena Idade Média, o lixo acumulado começou a provocar epidemias, como a peste negra, febre tifóide e cólera, que aumentaram o índice de mortes no continente europeu.

No século XIX, surgiram os primeiros serviços de coleta de lixo. Em 1874, na cidade de Nottingham (Inglaterra), foram instaladas as primeiras incineradoras, que queimavam continuamente o lixo, produzindo vapor e gerando energia.

Entretanto, uma mudança radical de mentalidade, a respeito do lixo, só ocorreu efetivamente a partir da segunda metade do século XX. Até então,

¹⁹ Cf. Dicionário Michaelis; *lixo*: Palavra derivada do latim *lix*, que significa cinzas ou lixívia. De acordo com o dicionário Michaelis, “*sm* **1** Aquilo que se varre para tornar limpa uma casa, rua, jardim etc. **2** Varredura. **3** Restos de cozinha e refugos de toda espécie, como latas vazias e embalagens de mantimentos, que ocorrem em uma casa. **4** Imundície, sujidade. **5** Escória, ralé. **6** *Inform* Interferência de canais adjacentes. **7** *Inform* Conjunto de dados ou informações desatualizadas ou erradas, e que não são mais necessárias. *L. hospitalar*: lixo formado por materiais usados em hospitais, como seringas descartáveis, ampolas de remédio vazias e outros objetos. Lixo e sujeito marginalizado: ambos varridos, refugados, desnecessários. Descartáveis, imundos.

²⁰ A respeito da “história do lixo”, conferir CASADEI, MACHADO. *Seis razões para diminuir o lixo no mundo*.

prevalecia a ideia de descarte desordenado, seguindo a máxima popular de “jogar o lixo para debaixo do tapete”. Os resíduos, indesejados, eram levados para locais inóspitos, sem qualquer preocupação de tratamento (como, aliás, ainda ocorre em vários países, inclusive, em grande parte do território nacional²¹).

O alerta sobre a potencialidade do lixo e sua capacidade de “incomodar” o equilíbrio da Terra foi lançado pelo próprio planeta, através da exacerbação de problemas, até então, ignorados, como o aumento gradativo do buraco na camada de ozônio e do aquecimento global, provocados pela emissão de gases poluentes, além das ameaças às bacias hidrográficas e ao solo. A esse respeito, o biólogo Mario Moscatelli²² considera que “o terceiro cavaleiro do apocalipse é o destino final do lixo”²³. O pesquisador ressalta que, sem projeto de ocupação ordenada, sem saneamento, os loteamentos, as favelas, as comunidades e qualquer outro agrupamento humano lançam seus resíduos, não coletados ou muitas vezes impossíveis de serem recolhidos operacionalmente, nos cursos d’água. A partir daí, inicia-se uma perigosa propagação do lixo, por lagoas, baías, praias e manguezais. Outra conseqüência nefasta da falta de saneamento são os lixões, criados aleatoriamente, sem qualquer tipo de controle.

A conclusão é simples: o lixo, avesso da civilização, “efeito colateral” da vida em sociedade, só entrou na “ordem do dia” quando passou a ameaçar a existência humana. Por conta disso, a Organização das Nações Unidas (ONU) determinou, como prioridade para o século XXI, o empenho pela manutenção da saúde em nosso ambiente. Este é o tema da “Agenda 21”, documento elaborado em 1992, por representantes de governos e de vários segmentos sociais, durante a ECO-92 (encontro internacional sediado no Rio de Janeiro²⁴).

²¹ Segundo dados do IBGE, 80% da disposição final do lixo brasileiro é feita em vazadouros a céu aberto, sendo a região nordeste o pior cenário. Ver: GRIPPI. Lixo: *Reciclagem e sua história: guia para as prefeituras brasileiras*.

²² O depoimento de Moscatelli (mestre em Ecologia pela UFRJ e responsável pela recuperação e o gerenciamento de manguezais de Gramacho) está presente no livro PRADO. *Jardim Gramacho*.

²³ PRADO. *Jardim Gramacho*, p. 83.

²⁴ Na oportunidade, 179 países fixaram um acordo sobre a questão ambiental. Em relação ao lixo, considerou-se que os resíduos sólidos devem aumentar de quatro a cinco vezes, até 2025. O que fazer com todo esse volume de resíduos; eis o desafio que se coloca no terceiro milênio.

No Brasil, as discussões a respeito do gerenciamento dos resíduos sólidos e a definição de políticas públicas para o setor baseiam-se na classificação sugerida pelo CEMPRE (Compromisso Empresarial para a Reciclagem) – associação sem fins lucrativos, dedicada à promoção da reciclagem dentro do conceito de gerenciamento integrado do lixo. Definem-se, assim, sete vertentes de lixo: domiciliar, comercial, público, hospitalar, especial, industrial e agrícola²⁵.

Há, no entanto, uma vertente que não é enfocada pela classificação da CEMPRE (ou de qualquer outra entidade voltada para a questão do lixo). Trata-se de “material” produzido pela sociedade, negligenciado por ela através dos tempos e, na contemporaneidade, alvo de discussões, já que, na história recente, tem abalado as estruturas de uma organização hegemônica. Sua composição não é química, tóxica ou industrial, mas humana. A esse contingente, Bauman refere-se como refugo humano – um inevitável “efeito colateral da construção da ordem (cada ordem define algumas parcelas da população como “deslocadas”, “inaptas” ou “indesejáveis)”²⁶. O progresso econômico seria outro fator geracional dos refugos, graças à degradação e desvalorização de modelos ultrapassados de desenvolvimento, privando seus praticantes dos meios de subsistência.

Os seres humanos refugados compõem grupos sociais que estão à margem da sociedade constituída por um padrão ocidental fortemente demarcado, condizente com o ideal capitalista. Subjetividades que, se analisadas a partir da configuração moderna de indivíduo, escapam à definição burguesa do “eu”²⁷, alinhando-se, mais propriamente, a uma concepção do “outro”²⁸.

²⁵ Mais informações no site da instituição: <http://www.cempre.org.br/>

²⁶ BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*, p. 12.

²⁷ Na tentativa de desvendar o “eu” moderno, o filósofo Charles Taylor produziu uma notável obra, “O self no espaço moral”. Apoiado em pensadores de diferentes épocas, o autor mostra a importância das ciências humanas, das artes e da literatura, na definição do self que permeia a sociedade moderna. Ver, a esse respeito TAYLOR. *As fontes do self – A construção da identidade moderna*.

²⁸ Segundo Bauman, os “outros” são aqueles que não se encaixam nos mapas cognitivos, morais e/ou estéticos do mundo; “deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória”. BAUMAN. *O mal-estar da Pós-modernidade*, p. 27.

A ideia de relacionar o lixo com as subalternidades não é original – o próprio Bauman levanta esta hipótese – embora possa ser desenvolvida sob novas perspectivas. Um dos dilemas de nossa época, segundo o autor, seria lidar adequadamente com toda a escória social, de forma que esta não “atrapalhe o progresso”.

Na concisa obra publicada em 2004, Bauman apenas sugere a alegoria do lixo, ao tratar dos seres humanos refugados. Mas é preciso ir além. O problema do lixo, como se sabe, tem início não em seu descarte, mas, bem antes – em sua produção. Está presente em todas as coletividades, assim como a exclusão social. Em ambos os casos, acentua-se em sociedades mais complexas, como a nossa.

“Todas as sociedades produzem estranhos”²⁹, considerava Bauman em livro anterior, lançado originalmente em 1997. Da mesma forma, hoje consideramos que todas as sociedades produzem refugo humano – embora, como o próprio autor considere, as mais graves conseqüências desse processo ocorram na sociedade mediada pelo dinheiro e pelos bens de consumo.

Assim como os resíduos sólidos são os indesejáveis resultados da produção acelerada e da modernização social – que compreende, entre outras características, o incentivo ao uso de materiais descartáveis –, o refugo humano, na contemporaneidade, decorre da valorização de um modo de vida marcado pela industrialização, midiaticização e uniformização cultural, que trata de maneira excludente o que escapa às cercanias da pós-modernidade.

Lembrando que, segundo Benveniste, ao apropriar-se da língua, no processo de enunciação, o sujeito constitui a si mesmo como “eu”: “o ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala”. BENVENISTE. *Problemas de lingüística geral II.*, p. 84. Assim, a noção de personalidade só pode ser carregada por *eu* e *tu*. O pronome *ele* (o “outro”) não é portador do status de “pessoa”. Já Alfred Schütz afirma que o “outro” é “aquele que não compartilha de um padrão cultural de um grupo”. SCHÜTZ. *O estrangeiro – um ensaio em psicologia social*, p. 53.

²⁹ BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*, p. 27.

1.3 O contexto pós-moderno

Embora muitas sejam as considerações acerca da pós-modernidade³⁰, destacamos, em especial, uma implicação deste fenômeno social: na contemporaneidade, somos compelidos a nos “pós-modernizar”, sob pena de sermos descartados, destinados ao depósito de lixo³¹. Estabelece-se, portanto, uma divisão bastante clara, entre nós e os outros.

“Nós” estamos circunscritos à sociedade pós-moderna; usufruímos de suas benesses e ajudamos a produzi-las. Culturalmente, obtemos o privilégio de participar do processo midiático – não mais como meros receptores, mas, também, como produtores de mensagens, que rapidamente se propagam, graças às mídias – TV, cinema, internet e à própria literatura. “Os outros”, ao contrário, são representados pelo excedente: de mão de obra e de matéria-prima. “É sempre o excesso deles que nos preocupa”, afirma Bauman³².

A modernidade, a partir da qual se tornam cada vez mais escassos os lugares para sujeitos como Estamira, começa a ser forjada muito antes, mediante a apropriação de espaços – geográficos e ideológicos –, sustentada pelo Imperialismo. Neste sentido, Edward Said observa que “o Imperialismo, afinal, é um ato de violência geográfica, através do qual cada lugar é virtualmente mapeado, explorado e dominado”³³.

O grande deslocamento inicial ocorre quando o colonizador, em terras potencialmente exploráveis, dá início a um processo de desestruturação – física e simbólica – das subjetividades locais. Neste momento, uma grande

³⁰ Evidentemente, a noção de pós-modernidade não é a única a tentar elucidar o período que se segue à modernidade. Estudos como o de Jameson, sobre o capitalismo tardio (1997); Lipovetsky, com a ideia de hipermodernidade (2004), e Vattimo, a respeito da sociedade transparente (1992) potencializam a discussão e serão mobilizados, em outros pontos de nossa pesquisa.

³¹ A este respeito, Bauman recorre ao polonês Stefan Czarnowski, que descreve as pessoas “supérfluas” ou “marginalizadas” como “indivíduos déclassés, de condição social indefinida, considerados redundantes do ponto de vista material e intelectual, e encarando a si mesmo desse modo. A ‘sociedade organizada’ trata este contingente como parasitas e intrusos, acusa-os, na melhor das hipóteses, de simulação e indolência, e, frequentemente, de toda espécie de iniquidades, como tramar, trapacear, viver à beira da criminalidade, mas sempre de se alimentarem parasitariamente do corpo social”. BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*, p. 54-55.

³² BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*, p. 60.

³³ SAID. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, p. 77.

parcela das populações – principalmente, daquelas pertencentes aos “novos mundos” – começa a pagar o preço da modernidade, sob dois aspectos.

O primeiro, de natureza material, está relacionado, basicamente, à pobreza, fruto de uma distribuição desigual de recursos e oportunidades, característica do “capitalismo excludente” que se instaura no Ocidente. O segundo ônus da modernidade aproxima-se da visão empreendida por Said e pode ser resumido na “dispersão” que, como avalia Stuart Hall, obriga identidades, até então, bem delimitadas, a “negociar com as novas culturas em que vivem”³⁴.

Mesmo não sendo este o foco de nossa pesquisa, assinalamos que a globalização – paradigma da pós-modernidade – é herdeira do fenômeno instaurador da modernidade, aqui exposto resumidamente. Entretanto, há ressalvas importantes, como cita Alain Touraine, ao considerar uma “profunda mudança de perspectiva”³⁵, já que se imaginava uma unificação do mundo moderno, ante à fragmentação da sociedade tradicional. Hoje, para Touraine, ocorre o contrário, e a modernização parece levar-nos do homogêneo para o heterogêneo.

Do Imperialismo à descolonização; da experiência moderna da coesão à fragmentação pós-moderna, o *status quo* manteve a mesma (des) preocupação com a exclusão de um *contingente* que, como a própria palavra nos sugere, em um de seus possíveis significados, “não é necessário ou essencial”³⁶.

Mas, há, aí, mais uma observação importante, que pode nos ajudar a delinear a situação de escassez que acomete tantos seres humanos em nossos dias: a convivência entre culturas, na contemporaneidade, não é mais vista preponderantemente como uma “ameaça” ao ideal de pureza, ao próprio estado-nação, visto que os paradigmas já são outros.

³⁴ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 88.

³⁵ TOURAINE. *Crítica da modernidade*, p. 37.

³⁶ Ao referir-se aos excluídos, Bauman faz distinções entre o “estranho” moderno e o pós-moderno: “Os estranhos tipicamente modernos foram o refugio do zelo de organização do estado. Foi à visão da ordem que os estranhos não se ajustaram”. BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 40. Na pós-modernidade, os estranhos passam a ser definidos, essencialmente, por seu espaço de enunciação: “Na cidade pós-moderna, os estranhos significam uma coisa aos olhos daqueles para quem a “área inútil” (as “ruas principais”, os “distritos agitados”) significa “não vou entrar”, e outra coisa aos olhos daqueles para quem “inútil” quer dizer “não posso sair”. BAUMAN. *Modernidade líquida*, p. 41.

De anomalia a “sinal dos tempos”, o hibridismo sobressai como sintoma de uma nova era, em que a “contaminação” de culturas e modos de vida é cada vez mais aceita e, por que não dizer, incentivada, tendo como propulsores a mídia e as novas tecnologias³⁷. E, se é assim – se a interpenetração de identidades deixou de ser um mero “efeito-colateral” da modernização³⁸ – seria injusto continuar considerando-a um “ônus”.

O verdadeiro encargo pós-moderno – aquele que, sob todos os aspectos, é temido – passa a ser de ordem material. É a fome que consterna; a precariedade que cerceia. É aos habitantes dessa zona morta da sociedade capitalista a que nos referimos, ao tentarmos decifrar o grito de socorro, revolta ou desabafo, que emana de suas tentativas de expressão – através da escrita memorialista ou registrado em depoimentos, por exemplo.

Se, em toda a história humana, a produção de refugio sempre foi uma realidade, o que nos assombra na atualidade é a crescente emergência de pessoas refugadas, que já não são, como outrora, tão facilmente removidas para os depósitos – sejam eles as favelas, periferias, países pobres ou quaisquer outros espaços que permitam o exílio daqueles que incomodam.

Se “o planeta está cheio”³⁹ – de lixo e de refugio humano –, é porque anda produzindo mais “detritos” do que efetivamente pode eliminar. E as

³⁷ Em texto intitulado *Globalização comunicacional e transformação cultural* (In.: MORAES. Por uma outra comunicação, p. 56-86), Jesús Martín-Barbero pontua que “qualquer relação com outra cultura se dava como estranha/estrangeira e contaminante, perturbação e ameaça, em si mesma, para a identidade própria. O processo de globalização que agora vivemos, no entanto, é ao mesmo tempo um movimento de potencialização da *diferença* e de exposição constante de cada cultura às *outras*, de minha identidade àquela do outro. MARTÍN-BARBERO. *Globalização comunicacional e transformação cultural*, p. 60. Já Beatriz Sarlo é mais explícita em sua colocação. Para a autora, “as culturas urbanas são uma mistura dinâmica, um espaço varrido pelos ventos dos meios de massa. (...) “Hibridização”, “mestiçagem”, “reciclagem”, “mescla”, são as palavras usadas para descrever o fenômeno. (...) O hermetismo das culturas camponesas, inclusive a miséria e o isolamento das comunidades indígenas, rompeu-se. SARLO. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*, p. 101.

³⁸ É fundamental esclarecer que, mesmo com a mudança de paradigmas, a relação entre culturas continua representando um grande desafio, especialmente quando, em contextos pós-coloniais, observa-se a sobrepujança de uma cultura em relação a outra. Como pondera Martín-Barbero: “[A mundialização da cultura] não deve ser lida na ótica otimista do desaparecimento das fronteiras e do surgimento (enfim!) de uma comunidade universal, tampouco na ótica catastrófica de uma sociedade na qual a “libertação das diferenças” acarretaria a morte do tecido societário, das formas elementares da convivência social”. MORAES. Por uma outra comunicação, p. 61. Portanto, ao afirmarmos que a contaminação entre culturas deixou de ter o espectro negativo que tinha na modernidade, o fazemos com ressalvas.

³⁹ BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*, p. 11.

razões são as mais diversas: em primeiro lugar, pelo superávit de produção – culturas se multiplicam pelo mundo, contrariando o caráter homogeneizante da globalização. Além disso, espaços que funcionavam como depósitos de lixo e focos de segregação – como os países de terceiro mundo – passaram a exigir, nas últimas décadas, seu passaporte para a modernização, transpondo a fronteira entre os produtores de restos e aqueles que geram o que realmente interessa na pós-modernidade: mercadorias e culturas vendáveis.⁴⁰

A terceira implicação é de ordem moral e ecológica. Como se sabe, o lixo é um dos principais causadores de impacto ambiental na sociedade, fato este que só começou a receber a devida atenção há poucas décadas. Até então, todos os resíduos sólidos das cidades eram descartados em espaços distantes da coletividade, sem nenhum critério, configurando os lixões.

Nos dias atuais, a consciência ecológica, disseminada por Ongs, entidades civis e governamentais e lideranças políticas, paira sobre a civilização, atenta a abusos e atos de negligência contra o planeta. Cada vez mais, a ideia de totalidade e de interligação permeia os debates políticos e ideológicos. A premissa é simples: O planeta é um só, e todos são responsáveis por ele. Sendo assim, toda a humanidade, sem distinção, está, de alguma forma, unida em uma única causa: garantir a continuidade da vida na Terra. Com base nessa consciência, que ganha força no terceiro milênio, pensadores das mais variadas vertentes transferem o ideal ecológico para outras searas⁴¹, como o faz Bauman, ao instituir, em *Vidas desperdiçadas*, uma espécie de “ecoantropologia”.

⁴⁰ Uma visão, em certo ponto, mais “esperançosa”, acerca da pós-modernidade, será mobilizada neste trabalho, ao abordarmos, posteriormente, outras visões sobre a era contemporânea, como a “sociedade transparente”, preconizada por Gianni Vattimo. Nela, as expectativas quanto à democratização do discurso são depositadas na mídia.

⁴¹ A questão remete-nos à problematização da “diversidade cultural”. De acordo com o crítico cultural Rafael Segovia, “Esse termo é bastante novo, tem origem na terminologia ambientalista, como paralelismo à diversidade biológica”. SEGOVIA. *As perspectivas da cultura: identidade regional versus homogeneização global*, p. 88.

1.4 O universo do lixão

Eu acho sagrado o meu barraco, abençoado, e eu tenho raiva de quem falar que aqui é ruim. Sai daqui, eu tenho para onde descansar, isso que é a minha felicidade.

Sou louca, sou doída, sou maluca, sou advogada, sou essas 4 coisa. Mas porém, consciente, lúcido e ciente sentimentalmente. Agora por exemplo, sentimentalmente, visivelmente, invisivelmente formato transparente, conforme eu já te disse, eu estou num lugar bem longe, num espaço bem longe. Estamira ta longe. Estamira está em todo lugar. Estamira podia ser irmã, ou filha, ou esposar de espaço, mas não é.

Estamira

O universo privativo de Estamira, compartilhado por seus amigos do lixão e, nesta tese, mobilizado como referência, para a teorização acerca de um *lócus* de enunciação de variadas subalternidades, aproxima-se da noção de territorialidade⁴², em que pessoas compartilham não necessariamente o mesmo local, mas, interesses, valores, gostos e afetos. Desta feita, locais particulares, como Jardim Gramacho, não estão apenas circunscritos aos sujeitos; passam a ser introjetados: o shopping, a favela, o condomínio, a lan house, o lixão...

No filme fica clara essa introjeção: Estamira e seus companheiros agem como parte integrante do lixão, engrenagem essencial ao seu funcionamento. Mas o depósito de detritos também é crucial para a manutenção daquelas subjetividades, que caminham pela vida não apenas como “homens narrativa”⁴³, mas, também, como “homens lixo”. E, assim, teríamos os “homens shopping”, “homens favela”, “homens condomínio” (ou as “minas do condomínio”, como canta Seu Jorge em sua música)...

A diversidade de subjetividades é tamanha que, segundo Marc Augé,

⁴² Cf. DELEUZE, GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

⁴³ Paul Ricoeur utiliza o termo “homens-narrativa” e afirma que “a história narrada diz o quem da ação. A identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa. Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, com efeito, fadado a uma antinomia sem solução: ou se coloca um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou se considera, na esteira de Hume ou de Nietzsche, que esse sujeito idêntico é uma ilusão substancialista, cuja eliminação só revela um puro diverso de cognições, de emoções e de volições. RICOEUR, *Tempo e narrativa* – Tomo III, p. 424.

é preciso que falemos dos mundos e não do mundo, mas sabendo que cada um deles está em comunicação com os outros, que cada um possui pelo menos imagens dos outros – imagens eventualmente truncadas, deformadas, falsificadas, às vezes reelaboradas por aqueles que, ao recebê-las, procuraram nelas os traços e os temas que lhes falavam primeiramente deles mesmos, imagens cujo caráter referencial é, no entanto, indubitável, de forma que ninguém mais pode duvidar da existência dos outros.⁴⁴

E se há diversos mundos, erigidos conforme nossa percepção, qual é a nossa visão acerca do universo de Estamira, do universo do lixão? Como se dá nossa leitura desse mundo de resíduos, tão distante de nossa realidade e, ao mesmo tempo, tão intrínseco a ela? Anteriormente, discorreremos sobre a ausência de um discurso mais consistente sobre o lixo, tomando como parâmetro a literatura. Relacionamos essa lacuna ao tabu que representa, em nossa sociedade progressista, falar de dejetos, expor o ônus do sistema modernizador, o que corresponde à exposição de nossa própria falibilidade, da incapacidade de produzirmos riqueza e bem-estar sem sujar, poluir e segregar aqueles que não se encaixam na “linha de produção” capitalista.

Nesse sentido, é providencial o conciso texto de Manuel Bandeira, publicado em 1947, no qual, com ousadia, o poeta contrapõe humanidade e lixo:

Vi ontem um bicho na imundície do pátio catando comida entre os detritos. Quando achava alguma coisa, não examinava nem cheirava: engolia com voracidade. O bicho não era um cão, não era um gato, não era um rato. O bicho, meu Deus, era um homem.⁴⁵

⁴⁴ AUGÉ. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*, p. 141.

⁴⁵ BANDEIRA. *Poesia completa e prosa*, p. 48.

Interessante “reescritura” do texto de Manuel Bandeira foi feita pelo poeta baiano Júlio Nessim, do atual cenário cultural independente, intitulado *O homem, o lixo e o bicho*:

O Bicho-homem que come
Se come e consome...
É bicho!...
O bicho-homem que não some
Só come e não sente...
Não é gente!...
O bicho-homem que não é homem
É bicho...
É fome...
O homem-bicho no luxo do homem!
Sem nome...
É lixo!
O lixo do homem é lixo de bicho

O poema não trata apenas de sujeira. Não é somente uma abordagem sobre a pobreza. É a própria leitura que fazemos sobre o lixo: chocante, desagradável, repulsiva. Nas palavras de Bandeira, temos a resenha do documentário de Marcos Prado, resumo da própria vida de Estamira. Esse bicho que vasculha os detritos, que se mistura à imundície, é ela; são seus companheiros do Jardim Gramacho. Profeticamente, o escritor antecipa nossa compreensão a respeito de Estamira, antevê nosso incômodo perante as imagens captadas por Prado. Algo que emociona, desperta compaixão e até indignação, mas que, verdadeiramente, preferíamos não ter visto. Os habitantes do lixo são invisíveis aos nossos olhos, porque se trata de uma leitura repugnante. Por isso, é feita com reservas. No máximo, absorvemos *insights*, fulgurações dessa realidade paralela, que também nos pertence, mas que nos fere a retina, cegando-nos e minando nossa capacidade de reação. A meu ver, ainda precisamos aprender a enxergar Estamira. Essa leitura precisa ser decifrada.

Nesse percurso, buscamos os rastros que possam desvendar a porção de “nós” que ainda reside naqueles que, irremediavelmente, cruzaram a fronteira que nos separa do lixo. Trata-se de um caminho dúbio, através do qual, quem sabe, consigamos chegar ao quinhão de humanidade que ficou perdido no lixão. Os tais “descuidos”, que, segundo Estamira, denunciam nosso desperdício e nossa negligência para com os “outros” e o planeta.

O ensaísta Reinaldo Marques (2009), no artigo *Grafias de coisas, grafias de vidas*, nos fornece instrumental crítico para essa escavação, ao considerar que “indivíduos costumam esculpir nas coisas suas personalidades, revelar nelas suas idiossincrasias, fazendo-se presentes de modos variados nos registros materiais. De sorte que os artefatos materiais se apresentam como suportes e extensões da identidade pessoal”⁴⁶. A personalidade confusa, barrocammente erguida sobre tantas camadas de sentimentos díspares, reflete-se na mixórdia que é casa de Estamira, exposta, em detalhes, na cinebiografia.

Bicho não faz lixo

O lixo é do homem...

Do homem-lixo! (Disponível em: <http://recantodasletras.uol.com.br/poesias/768934>)

⁴⁶ SOUZA, MARQUES. *Modernidades alternativas na América Latina*, p. 338.

Seu barraco, assim como sua filosofia labiríntica, parece estar em constante expansão, ganhando novos aspectos, à medida que a personagem encontra objetos no lixão e os incorpora à sua vida.

É nessa materialidade do lixo, como já advertia Walter Benjamin, que podemos encontrar subsídios para nossa decodificação, que não é apenas dos “outros”. Seria um equívoco imaginar que os detritos não nos pertencem, apenas porque os descartamos. Mesmo os desprezando, eles fazem parte de nossa história, ajudam a contá-la. Certamente, compõem uma parte de nossa existência que preferíamos suprimir; manter permanentemente no depósito de restos.

Mas, como não existe um processo que extermine ou recicle 100% do lixo, sempre haverá resíduos – inclusive humanos, como a própria história nos mostra. Resíduos que se alimentam de resíduos. A extrema segregação a que Estamira está sujeita não lhe permite nem mesmo o acúmulo de uma coleção de vida original, composta de elementos próprios. “Restos e descuidos” encontrados no lixão compõem a materialidade que ajuda a contar a vida da personagem em questão.

Se, como afirma Reinaldo Marques, “as coleções representam também, metonimicamente, um grupo, uma sociedade”⁴⁷, a coleção de Estamira nos permite vislumbrar um mundo para além da margem, composto de subjetividades quase invisíveis, que se alimentam e se constroem daquilo que conseguem abarcar – ainda que sejam apenas descartes da sociedade instituída.

Concomitantemente, ao mobilizarmos a reflexão cancliniana sobre coleção⁴⁸ (2006), em que estas operam como dispositivos para organizar os bens simbólicos que compõem uma cultura, entendemos o quanto a coleção de

⁴⁷ SOUZA, MARQUES. *Modernidades alternativas na América Latina*, p. 339.

⁴⁸ Ao discorrer sobre o papel das coleções na sedimentação das culturas, Néstor Canclini expõe a mudança de paradigmas, da modernidade aos dias atuais: “A história da arte e da literatura formou-se com base nas coleções que os museus e as bibliotecas alojavam quando eram edifícios para guardar, exibir e consultar coleções. Hoje os museus de arte expõem Rembradt e Bacon em uma sala; na seguinte, objetos populares e arte corporal de artistas que já não acreditam nas obras e se recusam a produzir objetos colecionáveis. As bibliotecas públicas continuam existindo de um modo mais tradicional, mas qualquer intelectual ou estudante trabalha muito mais em sua biblioteca privada, em que os livros se misturam com revistas, recortes de jornais, informações fragmentárias que passará a todo momento de uma estante a outra, que o uso obriga a dispersar em várias mesas e no chão”. CANCLINI, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, p. 303.

restos referencia a própria colecionadora, já que Estamira é tão refugada quanto a matéria que recolhe em Jardim Gramacho. Cria-se, portanto, uma zona de apropriação – material e ideológica⁴⁹ – no lócus de enunciação assumido por Estamira. A “imperatriz do lixo”, que, ao ser abordada pelo diretor Marcos Prado, em uma tarde nublada de 2000, disse morar “em um castelo todo enfeitado com objetos encontrados no lixo”, tem, como reino, o lixão, nos confins da civilização, que, afinal, foi o único local que lhe restou para dar vazão a uma subjetividade contaminada pela loucura. Talvez seja mesmo impossível definir se Estamira escolheu ou foi escolhida por Gramacho.

Em certo sentido, o lócus de Estamira também se aproxima das regiões residuais citadas pela crítica chilena Nelly Richard, já que “assinalam formações instáveis de depósitos e sedimentações simbólico-culturais, onde se juntam as significações estilhaçadas que tendem a ser omitidas ou descartadas pela razão social”⁵⁰. Em âmbito material, estamos nos referindo aos detritos que a sociedade envia para o lixão. Dejetos e quinquilharias que, para nós, não têm mais serventia, mas que garantem a sobrevivência de milhares de “homens lixo”. Em outra esfera, são estes subcidadãos os estilhaços que a razão social insiste em omitir, descartar, negligenciar.

1.5 O chorume que nos ameaça

Eu não gosto de falar lixo não, né? Mas vamos falar lixo. É cisco. É caldinho. É fruta; é carne; é plástico fino; plástico grosso, e aí vai azedando; é laranja; é isso tudo. E aí imprensa, azeda, fica tudo danado e faz a pressão também. Vem o sol, esquenta, mais o fogo debaixo. Aí forma o gás. Ele é forte; ele é bravo. Tem gente que não se habitua com ele; não dá conta. É tóxico.

Estamira

⁴⁹ Ao referir-se à apropriação dos objetos, pelo colecionador, Baudrillard assinala uma mudança de perspectiva, provocada pelo novo papel assumido pelas coisas: “O meio habitual conserva um estatuto ambíguo: nele o funcional desfaz-se continuamente no subjetivo, a posse mistura-se ao uso, em um empreendimento sempre carente de total integração. A coleção, ao contrário, pode nos servir de modelo, pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal”. BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 95. Ver mais em: BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*.

⁵⁰ RICHARD. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*, p. 176.

A citação é de Estamira, não está no livro homônimo de Marcos Prado. Apenas no documentário. Ocorre quando ela tenta explicar a formação do chorume: líquido escuro e poluente, originado de processos biológicos, químicos e físicos da decomposição de resíduos orgânicos. Em Jardim Gramacho, assim como em outros lixões, é comum a incidência desse fenômeno que causa sensações desagradáveis, e pode ser maléfico ao homem e ao próprio meio ambiente, principalmente se atinge os lençóis freáticos. Estamira fala do chorume com propriedade. Acostumou-se ao seu odor fétido, ao aspecto repugnante, assustador, de caldo grosso borbulhando, semelhante às poções maléficas de caldeirões de bruxas, que habitam nosso imaginário.

O chorume é uma das mais asquerosas substâncias com as quais o ser humano pode ter contato, porque é o resto do resto; a degradação do próprio lixo. Em seu estado bruto⁵¹, faz arder os olhos, causa náuseas. Repele. Mas, para os habitantes do lixão, trata-se de mais um dos integrantes de seu cenário cotidiano, assim como as montanhas de detritos e os urubus. Não é, nem mesmo, considerado pernicioso. Apenas difícil de se lidar, como uma força da natureza.

Talvez seja porque os sobreviventes do lixo sintam-se o próprio chorume da civilização, restolho indesejável, decorrente de processos sociais, em que a decomposição de modos de vida, combinada com a distribuição desigual de trabalho e renda, suscitou nesse caldo borbulhante de revolta, desesperança e desolação, que faz arder nossos olhos, fere nossa consciência burguesa, acostumada à pobreza asséptica retratada pela mídia.

Mas, afinal, o lixo é relativo? É definido pela perspectiva que adotamos? Há um lócus que caracteriza o que é detrito, excesso ou descuido? Como todas essas implicações emergem em obras biográficas como *Estamira*?. Para investigar essas questões, optamos pelas similaridades entre lixo e impureza. A lógica é simples: relacionar tudo que é considerado refugo, o que gera

⁵¹ Nas condições ideais, nas Estações de Tratamento de Esgoto (ETEs), o chorume é submetido à degradação microbiológica. Em seguida, é lançado, juntamente com o esgoto tratado, em águas superficiais.

incômodo e, portanto, sob uma perspectiva totalizante, deve ser varrido, exterminado ou higienizado. Mesmo que se trate de seres humanos. Neste sentido, as considerações da socióloga Lucia Luiz Pinto são pertinentes. Segundo ela, nas sociedades urbanas, em especial, nas metrópoles, é considerado lixo, todo e qualquer objeto sem uso, descartável, que não tenha serventia nem valor imediato ao cidadão que detém a sua posse. Com base nessa concepção, materiais dos mais diversos, independente de sua possibilidade de reutilização e/ou reciclagem, são deliberadamente dispostos para coleta nos domicílios e para a destinação final em vazadouros, aterros e, mais recentemente, encaminhados para usinas de reciclagem.⁵²

Uma questão, em especial, chama a atenção nas considerações de Lucia, que é consultora na área de estudos socioambientais: a serventia. Só é descartado aquilo – ou aquele – que deixa de servir, perde a utilidade, aos olhos de quem detém o poder de decisão sobre o que é – ou não – necessário. Segundo esse critério, na sociedade pós-moderna, o detrito é, invariavelmente, o que excede, torna-se obsoleto ou não consegue se adaptar às demandas do mercado, constantemente renováveis. Até aí, nada demais. O advento da “era do descartável” já é de conhecimento geral e tem, além de Bauman⁵³, vários outros críticos, como Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Jean François Lyotard e Gilles Lipovetsky, que relacionam a efemeridade ao contexto contemporâneo.

A questão ganha novos contornos, e passa a mobilizar um maior número de pessoas, quando o descarte do imprestável já não ocorre de maneira fisiológica, como em um passado recente. É aí que os rejeitos passam a ser lembrados, não como algo de que conseguimos nos desvencilhar, mas, como aquilo que nos assombra, e cuja destinação representa um desafio. É quando, na era contemporânea, as biografias de marginalizados ganham destaque no mercado editorial e na mídia em geral, suscitando debates como o que permeia nossa tese, que suplanta a questão estética, tangendo implicações sociais, políticas e culturais.

Em âmbito material, sabe-se que os lixões estão saturados. O efeito mais evidente é a ameaça ao meio ambiente, principalmente aos rios e ao solo.

⁵² As considerações de Lucia Luiz Pinto compõe o livro *Estamira*, p. 41.

⁵³ Zygmunt Bauman debate a era do descartável em alguns de seus livros, como *Modernidade líquida* (2001) e *Vidas desperdiçadas* (2005), utilizado, com maior ênfase, em nossa pesquisa.

No que se refere às pessoas, vivenciamos o que Bauman classifica como “crise aguda da indústria de remoção do refugio humano”⁵⁴. Nas duas esferas, os desdobramentos são análogos: por falta de *espaço*, o que deveria ser removido para o *transbordo*⁵⁵ retorna à sociedade; emerge, contrariando o ideal preponderante de limpeza, passando a ocupar lugares inapropriados.

Eis a configuração do mais temido lixo: aquele que está fora de lugar. Este, aliás, é o critério mencionado pela antropóloga social Mary Douglas, ao analisar as divergências culturais sob a ótica da poluição. Segundo a autora:

Quando tivermos abstraído a patogenia e a higiene de nossas ideias sobre a impureza, ficaremos com a velha definição nas mãos: qualquer coisa que não está no seu lugar. Este ponto de vista é muito fecundo. Implica, por um lado, a existência de um conjunto de relações ordenadas e, por outro, a subversão desta ordem.⁵⁶

No raciocínio de Douglas, as respostas a algumas de nossas indagações: o *lócus* do lixo é relativo; compreende, basicamente, qualquer território em que não é bem-vindo, onde gera reações de desconforto. Assim, a impureza não tem sentido em si mesma, mas, na relação que a coisa ou pessoa em questão desenvolve com o meio em que está inserida: “Estes sapatos não são impuros em si mesmos, mas é impuro pô-los sobre a mesa de jantar; estes alimentos não são impuros em si, mas é impuro deixar os utensílios de cozinha num quarto de dormir”⁵⁷, exemplifica a pesquisadora. Daí sua constatação, de que o comportamento humano, diante da poluição, consiste em recriminar qualquer objeto ou ideia passível de lançar confusão ou de contradizer as nossas “preciosas e sólidas” classificações.

Por conseguinte, quando rotulamos, como lixo, algum objeto ou subjetividade, estamos nos referindo a algo que não encontra lugar pré-estabelecido em nossa sociedade. O “dejetos” que teima em sobressair, que não é devidamente banido ou reciclado, é veementemente combatido, porque representa uma ameaça, carrega em si o espectro da subversão, a potencialidade de desordenar nosso sistema social. A poluição, como apregoa

⁵⁴ BAUMAN. *Vidas desperdiçadas*, p. 13.

⁵⁵ Conceito que será elaborado ao longo da tese.

⁵⁶ DOUGLAS. *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*, p. 50.

⁵⁷ DOUGLAS. *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*, p. 50-51.

Mary Douglas, configura uma “categoria particular de perigo”⁵⁸. Por isso é relegada, fadada ao silêncio, ao exílio. Quando, por algum motivo, transborda, causa aversão:

Os “poluentes” nunca têm razão. Não estão no seu lugar ou atravessaram uma linha que não deveriam ter atravessado e este deslocamento resultou num perigo para alguém. (...) Eis a melhor definição que temos a propor desta categoria bem particular de perigos que, não estando reservados ao ser humano, se podem libertar pela sua ação. É um perigo que espreita os aturdidos. E é evidentemente um poder inerente à estrutura das ideias, um poder graças ao qual a estrutura procura proteger-se a si própria.⁵⁹

Há muito de nós na poluição – nós a geramos. Por isso a tememos. Esse, inclusive, é o pressuposto de Marcos Prado, em sua justificativa para a evidenciação de Jardim Gramacho: investigar a destinação do lixo que a sociedade produz diariamente, mas não se preocupa em gerir. O encontro com Estamira e os outros freqüentadores do lixão é consequência da curiosidade a respeito dos dejetos. Só então o mediador se dá conta que, além do lixo, também produz o *transbordo* e seus habitantes.

A exemplo do que ocorre com Prado, Estamira e todos os homens-lixo nos amedrontam e, ao mesmo tempo, nos intrigam, porque carregam consigo parte de nossa humanidade – aquela que preferíamos esquecer. Nossa negligência, nosso desperdício e nossa incúria estampam os rostos dos marginalizados, e denunciam a falibilidade de nosso sistema, que funda riquezas e progresso, mas não consegue evitar o ônus; conspurca a natureza, produz refugos humanos. Efeitos colaterais que optamos por recalcar, mas que, na contemporaneidade, retornam, exigindo da sociedade estabelecida uma revisão de posturas.

Se, nas últimas décadas, temas como a reciclagem de resíduos e a mediação com grupos subalternos, marginalizados e “transbordantes” passaram a ocupar a “ordem do dia” é porque já não era mais possível manter o chorume longe de nós. O marginal saiu da favela; a sujeira entulhou nossos rios e mares, contaminou o solo e maculou nosso território, demandando uma revisão de conceitos, acerca do que antes era só entulho.

⁵⁸ DOUGLAS. *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*, p. 119.

⁵⁹ DOUGLAS. *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*, p. 135.

1.6 “Podem os refugos humanos falar?”

Parafraseando Gayatri Spivak (1985), perguntamos: “Podem os refugos humanos falar?”. Em que momento os detritos/refugos humanos assumem a condição de protagonistas, expondo seu ponto de vista, a partir de um lócus de sujeira e precariedade?

Em sua pesquisa, Fernando Braga da Costa relata a efetiva invisibilidade que atinge determinados grupos sociais, como os garis. Segundo Costa, é inerente ao ser humano afetar-se, de alguma maneira, pela presença de um semelhante. As reações ao cruzarmos na rua com uma pessoa vão desde o olhar atento, passando pelos movimentos corporais. Entretanto, para o autor, um homem que trabalha diretamente com o lixo não suscita as mesmas atitudes: “As pessoas que passam pelo gari não parecem ter sua atenção suficientemente modificada (...) desviam-se dele como quem se desvia de um obstáculo, uma coisa qualquer que atrapalha o caminho.”⁶⁰

Escapar a esse desprezo não é tarefa fácil e diferentes estratégias são apontadas, embora não haja consenso a este respeito. Na literatura, o memorialismo⁶¹ vem sendo uma ferramenta útil, ao “dar voz àquilo que não fala; trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara (textual)”⁶².

Quando se trata de indivíduos subalternos⁶³, a necessidade de uma “máscara textual” deve ser ainda maior, já que ela pode revestir um corpo

⁶⁰ BRAGA DA COSTA. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*, p. 129.

⁶¹ Em toda nossa pesquisa, consideramos válido o ponto de vista de Leonor Arfuch: “nuestra opción de nominación, que tiene más que nada un valor heurístico, no supone que la distinción entre atribuciones auto o biográficas, en el interior o por fuera de este espacio, sea irrelevante” ARFUCH. *El espacio biográfico*, p. 53. Assim sendo, ao referirmo-nos à escrita memorialística (e expressões afins), estaremos designando de maneira ampla os gêneros que se ocupam do desvendamento de subjetividades, com ou sem a mediação de outrem.

⁶² MOLLOY. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*, p. 13.

⁶³ Gramsci denomina como “subalterno” os pertencentes às classes oprimidas, como uma forma de substituir o termo marxista “proletariado”. Alguns novos teóricos, a partir da conceituação de Gramsci que, diferentemente do termo anterior, pressupõe subordinação, submissão, começaram a perceber que as formas de opressão estão além da classe e da condição econômica e que também há opressão com bases culturais, étnicas. Assim, como uma complementação ao conceito gramsciano e à teoria marxista, o conceito de subalterno foi ampliado. Para Spivak, o subalterno é aquele que não é representado, inclusive na representação que se propõe dar a ele, porque, a partir do momento em que é representado, ele já é inserido em um discurso e perde o caráter de subalternidade. No presente trabalho, vocábulos como “marginal”, “refugo humano” e “invisível social” são utilizados analogamente ao termo “subalterno”.

negligenciado pela sociedade, fazendo-o visível por meio da palavra escrita (ou de outras mídias, que possibilitem sua inscrição no mundo).

Como reforça Philippe Artières, ao falar sobre a crescente importância adquirida pela atividade escriturária, toda nossa vida é mapeada graças à escrita: “Para existir, é preciso inscrever-se: inscrever-se nos registros civis, nas fichas médicas, escolares, bancárias⁶⁴. Entretanto, a normatização e o processo de objetivação e de sujeição, possibilitados pelo registro de nossas vidas, cedem espaço a um fenômeno de subjetivação. De mera sistematização, a escrita passa a servir a um processo íntimo, de preservação de subjetividades, através de estratégias muito particulares, como a manutenção de um diário, a produção de uma autobiografia e até a coleção de papéis que nos remetem ao dia a dia: bilhetes, embalagens de objetos estimados, recortes de jornais e revistas que nos despertam atenção... Algo que Foucault classifica como a preocupação com o eu⁶⁵. Para Artières, “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência”⁶⁶.

Quando subalternos decidem escrever, não o fazem apenas por hobby, ou como forma de extravasar a vaidade diante de feitos memoráveis. Fazem, sobretudo, como tentativa de desfazer preconceitos. Há uma diferença fundamental entre a autobiografia burguesa e a dos excluídos. Na escrita burguesa, “o passado é recriado para satisfazer as exigências do presente: as exigências da própria imagem, da imagem que, suponho, os outros esperam de mim, do grupo a que pertencço”⁶⁷.

Já a autobiografia dos refugos humanos tem, inversamente, o desafio de desconstruir uma imagem preconcebida de inutilidade e repulsa. Ao erigirem um texto, sob a égide de seu nome próprio, os seres humanos refugados

⁶⁴ ARTIÈRES. *Arquivar a própria vida – Estudos históricos*, p. 11.

⁶⁵ A preocupação com o eu, materializada, segundo Foucault, graças à prática da escrita e ao acúmulo de papéis, desenvolve-se na contemporaneidade, através de outras estratégias, viabilizadas pelos meios de comunicação e pelas novas tecnologias. Assim, fotos, cartas e diários são “substituídos” por blogs, páginas virtuais, gravações em vídeo. A cinebiografia faz parte dessa maneira atual de “arquivar vidas”.

⁶⁶ ARTIÈRES. *Arquivar a própria vida – Estudos históricos*, p. 13.

⁶⁷ MOLLOY. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*, p. 240.

estão, na verdade, reivindicando o respeito e o reconhecimento de que também possuem uma história de vida que merece ser contada e ser ouvida.

Além disso, esta vertente (auto) biográfica desestabiliza o sentido tradicional de escrita memorialística, ao deixar de privilegiar o “eu”, colocando em evidência o seu grupo de origem. Assim, a individualidade cede espaço a um narrador que fala em nome da coletividade, transformando a escrita em instrumento político e ideológico. Neste sentido, o memorialismo aproxima-se da literatura do testemunho⁶⁸, na qual, segundo John Beverley, a estratégia do narrador testemunhal exerce papel decisivo, ao conciliar uma identidade pessoal a demandas de um grupo, fazendo de histórias particulares um modo de acesso a determinadas coletividades.⁶⁹

No Brasil, um dos marcos do que poderíamos chamar de “memorialismo do lixo”, e que encontra similaridades com a literatura testemunhal é a obra *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Lançado em 1960, graças à intervenção do jornalista Audálio Dantas – “descobridor” de Carolina – o livro, escrito em forma de diário, traz o cotidiano desta mulher, que cria sozinha os três filhos em uma favela de São Paulo, sobrevivendo graças à coleta de papéis e de todo o tipo de lixo, revendido como sucata.

Para Carolina, a maneira encontrada para suportar a vida de privações é transpor para o papel a sua revolta, o seu sofrimento: “Todos os dias escrevo”⁷⁰, afirma a autora. Muito mais que um simples diário, *Quarto de despejo* configura-se como um misto de denúncia e lamento, tendo sempre, como elementos contextualizantes, a humilhação e a fome, que perduram por toda a obra e são recorrentes no dia a dia de Carolina:

Não tinha gordura. Pois a carne no fogo com uns tomates que eu catei lá na Fábrica Peixe. Pois o cará e a batata. E água. Assim que ferveu eu pois macarrão que os meninos cataram

⁶⁸ O ‘testemunho’ é produzido na América Latina desde princípios de 1950. Sua primeira teorização é realizada em 1967, pelo ensaísta cubano Miguel Barnet. De acordo com Walter Mignolo, “um exemplo paradigmático é o de *Me Lhamo Rigoberta Menchú Y así me Nació La Consciencia*. Como se sabe, o relato que lemos é o produto de uma conversa de vários dias entre Rigoberta Menchú, mulher da comunidade maia-quiché, politicamente ativa na defesa dos direitos humanos, e Elizabeth Burgos-DeBray, antropóloga venezuelana...”. CHIAPPINI (Org.). *Literatura e História na América Latina*, p. 128.

⁶⁹ BEVERLEY. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, p. 136.

⁷⁰ JESUS. *Quarto de despejo*, p. 19.

no lixo. Os favelados aos poucos estão convencendo-se que para viver precisam imitar os corvos.⁷¹

Em vários momentos, tem-se a nítida impressão de que a fome é a “personagem” principal do relato. O cotidiano de Carolina gravita, quase em sua totalidade, na preocupação em conseguir alimento – para si e os filhos –, conforme reconhece Audálio Dantas, no prefácio do livro: “A fome aparece no texto com uma freqüência irritante. Personagem trágica, inarredável. Tão grande e tão marcante que adquire cor na narrativa tragicamente poética de Carolina. (...) Carolina viu a cor da fome – a Amarela”⁷².

A própria Carolina, em diversas situações, exprime sua maior apreensão: não ter o que comer:

Hoje não temos nada para comer. Queria convidar os filhos para suicidar-nos. Desisti. Olhei meus filhos e fiquei com dó. Eles estão cheios de vida. Quem vive, precisa comer. Fiquei nervosa, pensando: será que Deus esqueceu-me? Será que ele ficou de mal comigo?⁷³

Mas não são apenas as agruras de ordem prática que afligem a catadora de papel. Em seu diário, Carolina também se ressentia por conta da invisibilidade que atinge aqueles que, como ela, não têm sua existência valorizada. Isso fica claro, por exemplo, quando Carolina se revolta contra o Serviço Social, “que diz ter sido criado para reajustar os desajustados, mas não toma conhecimento da existência infausta dos marginais”⁷⁴. Ao lamentar a morte de um conhecido, “pretinho”, a catadora de papel indigna-se ao saber que o amigo foi sepultado como um “zé qualquer”: “Ninguém procurou saber seu nome. Marginal não tem nome”⁷⁵.

A falta de respeito ao nome próprio, ao registro civil e, conseqüentemente, ao usufruto de seus direitos, aflige Carolina, assim como grande parte dos indivíduos marginalizados que se propõem a utilizar a escrita como mecanismo de resistência.

Em um dos trechos finais do livro, a catadora demonstra felicidade, quando sua história ganha destaque no jornal: “Prometeram-me que eu vou

⁷¹ JESUS. *Quarto de despejo*, p.37.

⁷² JESUS. *Quarto de despejo*, p.3.

⁷³ JESUS. *Quarto de despejo*, p. 153.

⁷⁴ JESUS. *Quarto de despejo*, p. 36.

⁷⁵ JESUS. *Quarto de despejo*, p. 36.

sair no *Diário da Noite* amanhã. Eu estou tão alegre! Parece que minha vida estava suja e agora estão lavando”.⁷⁶

A sensação de sujeira advém da fome, das privações materiais e do abandono. É realçada pelo olhar de outrem – ou pela falta de um olhar. A obra de Carolina é paradigmática por mostrar o ponto de vista da fome e do lixo – do refugio humano. A escrita, mais do que denunciar, revela um lado da cidade que a própria cidade faz questão de ignorar:

Em 1948, quando começaram a demolir as casas térreas para construir os edifícios, nós, os pobres, que residíamos nas habitações coletivas, fomos despejados e ficamos residindo debaixo das pontes. É por isso que eu denomino que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos.⁷⁷

A concepção de favela, expressa em *Quarto de despejo* e vivenciada por Carolina, embora seja útil à nossa pesquisa, e represente um grande manancial para a teorização acerca da exclusão, difere bastante do que se experencia hoje, em termos de espaços urbanos “clandestinos”.

A esse respeito, em 2006, sob o impacto de *Estamira*, Audálio Dantas lembrou que a favela do Canindé, onde Carolina vivia, era apenas um pequeno grupamento em 1958, na margem do rio Tietê: “Toda a cidade de São Paulo não tinha, na época, muito mais que 50 mil favelados. Então, a favela do Canindé, uma das que se aproximavam do centro da cidade, chamava a atenção”⁷⁸. Tratava-se de uma “novidade”, que despertava atenção, ainda tímida, da população que não estava acostumada àquele amontoado de barracos em plena cidade.

De lá para cá, o conceito de favela mudou radicalmente, aproximando-se da ideia de anomia social, e deixando para trás o ideal romântico⁷⁹, em que se

⁷⁶ JESUS. Quarto de despejo, p. 152.

⁷⁷ JESUS. Quarto de despejo, p. 171.

⁷⁸ As declarações de Audálio Dantas foram concedidas a Paulo Moreira Leite, repórter do Jornal *Estado de S. Paulo*, que mantém um blog sobre cinema e cultura em geral. DANTAS. In.: <http://blog.estadao.com.br/blog/paulo/?cat=167> <acessado em 24 de setembro de 2009>.

⁷⁹ A poetização que, nas primeiras décadas do século XX, envolvia as favelas, advinha, até mesmo, da origem desta denominação: Em 1924, Tarsila do Amaral pintou uma de suas mais famosas telas – “Morro da favela”. A artista ofertou a obra ao poeta francês Blaise Cendrars, difundindo o espaço carioca homônimo à tela: “Dessa favela foi difundido o nome Favella para o conjunto de aglomerações semelhantes da cidade (e, em seguida, de todo o país). Ver: JACQUES. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Menção anterior ao termo favela é encontrada na obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*,

“achava bonito não ter o que comer”, eternizado na canção *Ai que saudades da Amélia*, escrita por Ataulfo Alves e Mário Lago, em 1941.

O fato é que as primeiras aglomerações, surgidas no Rio de Janeiro, no início do século XX, rapidamente chegaram a outros estados, como São Paulo, até que, no período militar, ocorreram reações mais contundentes contra as favelas⁸⁰.

Atualmente, o espaço onde vivia Carolina, no Canindé, abriga o campo da Associação Portuguesa de Desportos, e não guarda nem mesmo vestígios da miséria que traspassava os barracos, espalhando a nuvem amarela da fome, tão temida pela catadora de lixo.

Entretanto, em inúmeros outros pontos da cidade – e de todo o país – as favelas se multiplicaram, e já não são exceção à regra; restritas a um pequeno número de desafortunados, que, em meio à modernização do país, “escondiam-se” em precários conjuntos habitacionais, em um universo quase paralelo ao das cidades que avançavam freneticamente.

As favelas cresceram – e apareceram. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), cerca de 28% das prefeituras brasileiras (1.519 municípios) declararam a existência de favelas em suas jurisdições⁸¹. Estima-se que mais de doze milhões de pessoas, em nosso país, vivam nesses aglomerados, onde, além da fome, outros problemas, como violência e tráfico de drogas, passaram a imperar.

Os quartos dos fundos já não ficam escondidos nos arrabaldes das metrópoles; são como feridas abertas, denunciando nossa incapacidade de estender as benesses do progresso a todos os indivíduos. Não sabemos até

lançada em 1902, na qual “favela” designava certa área geográfica em torno do arraial: “Canudos, assim circunvalado quase todo pelo Vaza-Barris, embatia ao sul contra as vertentes da favela e dominado no ocidente pelas lombas mais altas de flancos em escarpa em que se comprimia aquele nas enchentes, desatava-se para o levante segundo o expandir dos plainos ondulados”. CUNHA. *Os Sertões*, p.165.

⁸⁰ Ao longo da década de 1960 e até meados da década de 70, a intervenção estatal da favela deu-se por meio da política de remoções (que não foi de todo ausente das outras formas de intervenção), que, durante esse período, pode ser dividida em duas etapas. A primeira é relativa às remoções do governo de Carlos Lacerda (1960-1965), responsáveis pela destruição de cerca de 27 favelas, com aproximadamente 42.000 pessoas removidas. A segunda, no auge do recrudescimento da ditadura militar, principalmente entre os anos de 1968 a 1975, resultou em mais de 60 favelas destruídas e cerca de 100.000 pessoas removidas. Ver: GRZYNSZPAN & PANDOLFI. *Poder público e favelas: uma relação complicada*.

⁸¹ Dados disponíveis no site do IBGE: www.ibge.gov.br

que ponto podemos afirmar que a favela mudou – da experiência de Carolina até os dias de hoje. Talvez, seja mais acertado considerar que houve uma potencialização de questões, que se resumem em uma palavra: precariedade. Assim como em outras épocas, como ressalta a socióloga Simone Maria Rocha, a favela é sinônimo de falta, não de excesso. Não há infraestrutura — água, luz, esgoto, coleta de lixo, pavimentação de ruas. A miséria impera, assim como a ausência de regras, ou a imposição de regras particulares, invariavelmente, determinadas por traficantes e milícias. “Enfim, o lugar da carência, do vazio, do perigo”⁸².

Em aproximadamente cem anos, as favelas passaram por transformações, ganharam notoriedade, advinda, principalmente, de sua relação com o submundo do tráfico – de drogas e de armas. Entretanto, continuam abrigando pessoas “de bem” como Carolina, que sonham com o dia em que não seja necessário recorrer aos sonhos para enxergar na favela um lugar bom para se viver:

Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidade. (...) É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela.⁸³

Há, entretanto, lugares (espaciais e ideológicos) que se distanciam ainda mais daquele onde se encontra a favela. Como pudemos observar, no universo de Carolina ainda há o contato com outros universos, e a possibilidade, mesmo improvável, de mobilidade social. Aliás, esta é a ambição de grande parte dos sujeitos marginalizados, que, a exemplo da autora de *Quarto de despejo*, almejam deixar os “quartos dos fundos”. Mas, há pessoas que habitam além, e, através de escritas multimídia, na contemporaneidade, emergem, revelando-nos subjetividades distintas. E é na tentativa de lançarmos luz sobre esses sujeitos, e sobre os mecanismos que permitem a sua visibilidade, que passamos a focar Estamira, sua evidenciação através

⁸² ROCHA. *Favela, soma de exclusões e assimetrias: em busca de uma mobilidade simbólica na cena midiática*, p. 186.

⁸³ JESUS. *Quarto de despejo*, p. 52.

do documentário, peculiaridades de seu discurso e os processos de mediação que perpassam este e outros produtos culturais na contemporaneidade.

2. ESTAMIRA NA TELA

2.1 O documentário e a realidade

Na Inglaterra, as casas de cinema eram conhecidas originalmente como “O Bioscópio”, por apresentar visualmente o movimento real das formas de vida (do grego bios, modo de vida). O cinema, pelo qual enrolamos o mundo real num carretel para desenrolá-lo como um tapete mágico de fantasia, é um casamento espetacular da velha técnica mecânica com o novo mundo elétrico.

Marshall McLuhan

Se fosse possível ao teórico da comunicação Marshall McLuhan escrever sobre o cinema no século XXI, haveria, talvez, muitas discrepâncias em relação ao seu texto original *O cinema – O mundo real do rolo*, publicado como capítulo do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*, lançado em 1964. De tapete mágico, a sétima arte passou a “misteriosa máquina do tempo”⁸⁴, já que sua materialidade se desfez, com a substituição dos rolos de filmes pelo advento do digital. As sensações táteis, experimentadas no processo de captação e edição de imagens, cederam espaço ao que o cineasta Laurent Roth situa “no campo de alguma coisa habitada por uma energia interna, que atua para nós num nível inconsciente, além de ser detentora justamente da ideia de uma nova antropologia da imersão do corpo no mundo”⁸⁵.

Isto não significa, porém, que técnicas “antigas”, como o super 8, tenham sido definitivamente abandonadas. Diversos cineastas ainda fazem uso desses sistemas⁸⁶, mas, com uma mentalidade divergente daquela que poderíamos situar na era do “documentário moderno”⁸⁷. O fato é que,

⁸⁴ É atribuída, ao diretor italiano Bernardo Bertolucci, a seguinte frase: "O cinema é uma maravilhosa máquina do tempo: é possível apresentar aos jovens de hoje os jovens da década de 60 que tinham um objetivo pelo qual lutar".

⁸⁵ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 39.

⁸⁶ Em seu texto *A câmera DV: órgão de um corpo em mutação*, Laurent Roth alega razões de ordem prática, para a utilização, cada vez mais rara, do filme super 8: “Na Europa, pelo menos, encontramos pouco material desse tipo. A Kodak ainda fabrica a película, a bobina de três minutos – não sei se ela ainda fabrica bobina sonora. Mas há um obstáculo econômico: não se repõe mais o estoque do material necessário, que inclui a câmera, o visor, o projetor”. ROTH, Laurent. *A câmera DV: órgão de um corpo em mutação*. In.: MOURÃO, LABAKI (Orgs.). *O cinema do real*, p. 38.

⁸⁷ É considerado “documentário moderno”, um conjunto de obras realizadas em 16 ou 35mm, no decorrer dos anos 60, sobretudo por cineastas ligados ao Cinema Novo. Segundo LINS e MESQUITA, “são filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do

atualmente, “pensa-se em âmbito digital”. O “casamento espetacular da velha técnica mecânica com o novo mundo elétrico”, festejado por McLuhan, sucumbiu a um triângulo, onde o terceiro vértice é o DV (digital vídeo). E não estamos falando apenas de recursos materiais, mas, da possibilidade de uma nova filosofia da sétima arte, especificamente, do documentário, tema deste capítulo, no qual optamos por adotar a estrutura do próprio filme – aquele, à moda antiga.

Acondicionado em rolos, nosso texto transcorrerá numa sobreposição de camadas, “fotogramas” sobre o mesmo tema, mas, com passagens que se sucedem – podendo até se contradizer –, como cenas que, encadeadas, vão desenvolvendo o enredo, trazendo novas informações ao tema abordado. Daí o ir e vir no debate acerca do documentário e sua relação com o real, até que possamos, enfim, chegar a uma conclusão satisfatória nessa trama, cujo personagem principal é *Estamira*.

Obviamente, como ocorre com qualquer inovação, não há consenso sobre a “revolução cinematográfica”. Festejado por uns, visto com ressalvas por outros, o DV situa-se em um espaço, ainda nebuloso, dividido entre a mera evolução da técnica e a fundação de um novo estilo de tratamento do real. Em 2008, a Cinemateca Brasileira foi palco do seminário *Cinema Digital: novos formatos de expressão e difusão audiovisual*⁸⁸. Na ocasião, os organizadores do evento, Carlos Magalhães e Maria Dora Mourão preconizavam:

Graças à tecnologia digital, o cinema – e, agora mais do que nunca, o audiovisual como um todo – vive uma integração total que vai desde sua concepção até sua projeção, incluindo todos seus processos intermediários, anteriores (ensino) e posteriores (preservação e arquivo). (...) Sob essa perspectiva, é necessário restabelecer as coordenadas estéticas, éticas, pedagógicas e econômicas das distintas manifestações da arte audiovisual.⁸⁹

documentário brasileiro, problemas e experiências de classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o ‘outro de classe’ – pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados, presença constante em nosso documental desde então, sob diversos recortes e abordagens. LINS, MESQUITA. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, p. 20. Ver mais em: XAVIER. O cinema brasileiro moderno.

⁸⁸ No site www.cinemadigitalnovosformatos.org.br foi disponibilizado amplo material sobre o evento, com a programação completa do evento e considerações dos organizadores: Carlos Magalhães e Maria Dora Mourão.

⁸⁹ Disponível em: www.cinemadigitalnovosformatos.org.br

O caráter revolucionário do digital, que deu o tom do seminário, foi o mesmo defendido em 2001, pelo cineasta francês Laurent Roth, em sua conferência no Festival Internacional de Documentários *É tudo verdade*, que acontece em São Paulo, anualmente, desde 1996⁹⁰. Já no início de sua fala, Roth explicitava sua posição:

Pretendo abordar não tanto a questão da produção digital do ponto de vista da produção, mas sim a questão da transformação estética, antropológica e até mesmo ontológica que a chegada desse novo suporte fílmico provoca no cinema, e não somente no documentário.⁹¹

Diante das considerações do cineasta, entendemos que ele faz parte de uma vertente que vislumbra, no DV, a instauração de um novo momento, alinhado ao que comumente chamamos de “documentário contemporâneo”. Entre outras características, que serão abordadas ao longo do capítulo, o documentário contemporâneo pode ser definido, basicamente, por sua oposição ao “documentário moderno”, e por sua inclinação à “afirmação de sujeitos singulares”. Neste contexto, a “voz do outro” é amplificada e a mediação fica em segundo plano.

Segundo Roth, o DV potencializa essa tendência e insere-se em um dos paradigmas da pós-modernidade, apontado por teóricos como Bauman – a leveza: “Sabemos que se fala de câmera leve e, por trás dessa leveza, creio existir, com toda certeza, uma relação do homem no mundo que é uma espécie de imersão. Imersão na qual a mediação técnica, finalmente, desaparecia”⁹². Talvez possamos classificar como otimista a visão do francês, em relação às novas técnicas de gravação e tratamento de imagens. Um olhar de fascínio, pela alegada possibilidade de penetração no real, que só a câmera digital propiciaria. Graças à sua praticidade e aos recursos de captação direta do som, o DV poderia, segundo Roth, minimizar a intervenção do diretor sobre o objeto filmado, estreitando, assim, o espaço entre o espectador e a realidade.

⁹⁰ Desde 2001, paralelamente ao festival, ocorrem conferências internacionais sobre o documentário. Os eventos deram origem ao livro *O cinema do real*, organizado pelos autores Maria Dora Mourão e Amir Labaki. Na obra – uma antologia – estão transcritas algumas das conferências.

⁹¹ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 27.

⁹² MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 28.

É interessante notar que, no documentário, busca-se, cada vez mais, o caminho inverso daquele que evidenciou o cinema: a fantasia. O público que assiste a um documentário rejeita a ilusão; refuta o próprio sentido da arte cinematográfica. McLuhan considerava que o cinema era capaz de oferecer o mais mágico de todos os bens de consumo: o sonho. Pois o que se exige do filme documental é justamente o contrário: a realidade. E diretores como Laurent Roth saúdam o sistema digital, por acreditarem em sua vocação de “fabricar o real”.

Mas esta não é uma posição unânime, em relação ao DV. Na contramão da euforia diante da nova técnica, Brian Winston fez declarações contundentes, no mesmo evento em que Roth coroava o digital como algo capaz de “prolongar o desejo de liberdade, de movimentação, de indiferenciação, de troca”⁹³. Já no início de sua conferência, Winston afirmava:

Não acredito que um novo sistema de modulação digital, embora econômica e ergonomicamente eficiente, esteja também causando algum efeito (...) os antigos documentários, o cinema pré-direto, contém as sementes de todas as abordagens e métodos do documentário contemporâneo, especialmente a vitimização social como o principal tema para o documentário engajado⁹⁴.

Se é assim, caem por terra as alegações de que haveria, a partir dos anos 1990, um “novo” cinema, marcado pela ínfima intromissão dos cineastas na realidade enfocada. Teríamos, então, uma continuidade – aprimorada, evidentemente – do que já vinha sendo realizado há várias décadas:

O DV vem cumprir a promessa da câmera 16 mm na mão, pois é ainda mais leve, ainda mais sensível e, é claro, muito mais barata e fácil de usar. Mas, apesar disso, permanece o fato de a filmagem com a câmera na mão, com som direto e luz disponível, continuar sendo a matéria-prima tanto com o novo equipamento quanto o era com o velho.⁹⁵

Para Winston, o cerne do documentário é o mesmo, desde o começo dos anos 1960, quando o “cinema direto”⁹⁶ tornou-se o estilo dominante nos

⁹³ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 35.

⁹⁴ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 15-16.

⁹⁵ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 18.

⁹⁶ Conforme MOURÃO & LABAKI, o cinema direto caracteriza-se pela utilização de equipamentos leves e móveis; não permite o envolvimento do cineasta na ação e tem como uma de suas características a ausência de narração.

Estados Unidos, espalhando-se por todo o mundo. A partir daí, surgiria uma preocupação entre os documentaristas: reduzir ao mínimo a intervenção do cineasta, reverberando a realidade de modo mais fidedigno. Essa ambição só foi possível graças ao surgimento de aparelhos de captação de imagem e som mais compactos e sofisticados. Era o advento da “mosquinha na parede”, em que se primava pela espontaneidade, refutando-se recursos como voz *over*, entrevistas clássicas e direção pesada.

Entre o ontem e o hoje, uma questão em comum: o “alegado não intervencionismo”, que paira sobre o gênero. E há uma razão muito especial para que o cinema documental mantenha essa mesma filosofia, não obstante às inovações tecnológicas. Conforme já mencionamos, há uma demanda, por parte do próprio público, pela – metaforicamente falando – utilização de lentes cada vez mais transparentes, na exposição do real. O espectador não deseja perceber a presença de tais lentes, sejam elas a interferência humana ou tecnológica. Assim, conforme o autor:

Os documentários em DV, assim como os velhos documentários do cinema direto, baseiam-se na suposição de que são simplesmente evidências não mediadas, porque o público acredita que um documentário “real” pode e deve oferecer uma verdade objetiva.⁹⁷

A aproximação entre o público de documentários e o leitor das escritas íntimas é evidente. Ambos anseiam pela verdade, e os cineastas e escritores, conscientes ou não da impossibilidade de se oferecer uma realidade absoluta, esmeram-se em, ao menos, construir uma aparente verdade. Trata-se, pois, de um acordo tácito, em que criadores e espectadores comprometem-se em acatar o documentário como registro do real. Algo próximo – embora, distinto – ao “pacto referencial”, sistematizado por Philippe Lejeune⁹⁸. No tratado pela sobrevivência do gênero, acreditamos que a responsabilidade maior recai sobre os produtores, já que deverão mobilizar os mais variados recursos, de

⁹⁷ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 21.

⁹⁸ Segundo Lejeune, “a biografia e a auto-biografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificar não o “efeito do real”, mas a imagem do real. Todos esses textos comportam o que chamarei de pacto referencial, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira”. LEJEUNE, *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*, p. 36.

captação, edição, enredo e abordagem discursiva, para estabelecerem a sensação de veracidade, que deverá ser fruída durante a exibição. Os equipamentos digitais seriam apenas um elemento a mais nesse processo de “perseguição obsessiva pela autenticidade”, ou de cumprimento de um “pacto referencial” do documentário.

Como assinalamos, o assunto não é cercado de consenso. Há os que comungam da ideia de McLuhan, de que o cinema – mesmo o documental – deve oferecer nada mais do que sonhos. John Grierson⁹⁹ é um destes “macluhanianos”, a começar pela definição que tece a respeito do documentário, como “tratamento criativo da realidade”. Winston comenta o posicionamento do documentarista escocês:

John Grierson, quando criou aquela definição original, estava ansioso para distinguir os documentários dos cinejornais, dos filmes sobre viagens, dos filmes científicos etc. Ele via o documentarista como um artista, como uma pessoa que mediava a filmagem do mundo real para iluminar a condição humana através de seus próprios insights.¹⁰⁰

Talvez Grierson tenha sido “franco demais” ao explicitar aquilo que a grande maioria dos documentaristas teme admitir, embora seja de seu conhecimento, pelo próprio exercício da atividade: não existe realidade absoluta na tela, por mais naturalista que uma obra possa ser. Neste sentido, o diretor brasileiro Jorge Furtado é implacável: “O documentário sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera, o que é falso. A presença da câmera sempre transforma a realidade”¹⁰¹. Eduardo Coutinho, responsável por alguns dos mais importantes documentários brasileiros na contemporaneidade, como *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002) e *Moscou* (2009), reforça a tese:

Nenhum filme filma a verdade. Se você fizer um filme etnográfico, a câmera ficar parada três horas no quintal e depois quatro horas em uma mulher socando pilão, é uma ilusão que o cineasta está conhecendo o real. [...] Há discursos que só nascem porque estou lá filmando.¹⁰²

⁹⁹ John Grierson liderou o Movimento Documentarista Britânico, nas décadas de 30 e 40, sendo responsável pelo reconhecimento do documentário como um gênero autônomo.

¹⁰⁰ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 22.

¹⁰¹ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 109.

¹⁰² COUTINHO. *Eduardo Coutinho*, p. 110.

Seria, então, o caso de se desconfiar sempre do que assistimos, ainda que tal produção situe-se no âmbito do documentário? Poderíamos considerar o “pacto referencial” um embuste ou utopia? Em que medida a questão influenciaria em nossa visão sobre *Estamira*?

Retomamos, neste momento, um ponto crucial, mencionado anteriormente, quando abordamos a era do DV (que, na realidade, não foi responsável pela extinção absoluta da película – pelo menos, por enquanto). Entendemos que, na contemporaneidade, o que efetivamente caracteriza o cinema documental não é a utilização do aparato digital. O que está em jogo é a exacerbada *discussão* fomentada pela técnica inovadora, que extrapolou o limite da dicotomia rolo/digital e instaurou um novo olhar sobre o gênero, entre idealizadores e espectadores (talvez, até mais, por parte dos idealizadores).

Mesmo nos dias de hoje, há diretores que optam pela utilização das câmeras tradicionais – seja por questões de ordem prática ou estética. Entretanto, já não é mais possível pensar no cinema como antes. O imaginário digital, marcado pela fluidez, pela sutileza e pela manipulação de imagens, permeia a sétima arte na atualidade, de modo que o “cinema pesado”, característico de quase todo o século XX, com cenários grandiosos, aparatos tecnológicos e interferência maciça da equipe de produção, cedeu espaço ao “cinema leve”, típico da pós-modernidade, em que o virtual alia-se a equipamentos cada vez menores, e o trabalho de pós-produção, muitas vezes, sobrepõe-se à filmagem.

No documentário, “pensar em termos digitais” equivale a sublimar a interferência sobre o objeto que se pretende registrar, através do acanhamento do elemento humano, em favor de um tratamento fílmico muito mais sutil e, portanto, mais “perigoso”, quando se trata de discutir o grau de realidade em uma obra. Ainda assim (ou, justamente, por conta disso), pode-se considerar que, independente da técnica utilizada, do tipo de câmera empregada, permanece a tensão entre ocultamento/revelação/transformação da realidade.

Eduardo Coutinho cita um colega de profissão para reafirmar que o registro da realidade pura é apenas uma quimera, independentemente da técnica utilizada ou do gênero fílmico:

Há um cineasta que também é antropólogo, David MacDougall, que escreveu um livro sobre documentários (...). Ele disse algo assim: 'Na verdade, mesmo no filme etnográfico ele não filma o real, ele filma o encontro do cineasta com o mundo'...¹⁰³

A câmera – seja ela digital ou analógica – permite essa intermediação, na qual, o que sobressai não é o real, mas, múltiplos olhares: o da personagem enfocada, o do público – que pode variar muito, dependendo do contexto em que o filme é assistido e, em última instância, o olhar do próprio cineasta, já que as imagens captadas denunciam sua subjetividade – aquilo que o diretor quer destacar, para que nós também o vejamos.

O documentarista vai ao encontro do mundo, e permite aos espectadores observarem o resultado desse embate. E, embora possa almejar uma captação fidedigna de sua experiência, tem consciência do artificialismo – em maior ou menor grau – que “contamina” a produção de um filme. Portanto, a obra documental está situada em um entre-lugar, entre a reportagem e a ficção. A televisão, atenta ao gosto popular e às novas tendências, tem explorado sem pudores essa simbiose, levando ao público produções em que o próprio enredo acata, explicitamente, encenação e realidade. O gênero híbrido foi batizado de “docudrama” e seu exemplo mais conhecido é a série *Por toda a minha vida*, da Rede Globo, que aborda a vida de saudosos artistas, através de depoimentos, registros reais e dramatizações, que se alternam, durante cada episódio¹⁰⁴.

O sonho permanece, pois, como sedimento da arte cinematográfica. Ainda que sejam sonhos realistas, no caso do gênero documentário, eles respondem pela dinâmica própria do cinema – são indissociáveis a ela, ao “logro perfeito” que caracteriza a sétima arte. No ensaio *Saindo do cinema*, Roland Barthes explica:

A imagem fílmica (incluindo o som), o que é? Um logro. É preciso entender esta palavra no sentido analítico. Estou fechado com a imagem como se estivesse apanhado na famosa relação dual que funda o

¹⁰³ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 119.

¹⁰⁴ Outro exemplo atual, da aproximação entre reportagem e ficção, ocorre no próprio cinema: o ganhador do Oscar de melhor filme *Guerra ao terror*, dirigido por Kathryn Bigelow. O longa-metragem aborda as ações norte-americanas na Guerra do Iraque, enfocando um grupo real: o esquadrão especializado no desmonte de bombas. Sua estrutura é de documentário, embora utilize atores, que dramatizam o cotidiano dos soldados.

Imaginário. A imagem está ali, diante de mim, para mim: coalescente (significante e significado bem fundidos), analógica, global, prenhe; é um logro perfeito: precipito-me para ela como um animal para o pedaço de trapo 'verossímil' que lhe estendem; [...] colo à representação, e é esta cola que funda a naturalidade (a pseudo-natureza) da cena filmada (cola preparada com todos os ingredientes da 'técnica'); o Real, esse, só conhece distâncias, o Simbólico só conhece máscaras; só a imagem (o imaginário) é próxima, só a imagem é 'verdadeira' (capaz de produzir a ressonância da verdade).¹⁰⁵

Paradoxalmente, se o documentário admite um “pacto referencial”, não consegue desprender-se de um outro pacto, anterior àquele, firmado na gênese da sétima arte: o da fantasia, responsável pelo que Roland Barthes classifica como “situação de cinema”, “pré-hipnótica”, que enreda o público:

Seguindo uma metonímia verdadeira, o escuro da sala é pré-figurado pelo “devaneio crepuscular” (prévio à hipnose, no dizer de Breuer-Freud) que precede este escuro e conduz o sujeito, de rua em rua, de cartaz em cartaz, a precipitar-se finalmente num cubo obscuro, anônimo, indiferente, onde deve-se produzir este festival de afetos que chamamos de filme.¹⁰⁶

A afetação, pois, é a palavra-chave que conduz o cinema, desde a sua criação, há mais de um século, perpetuando-se até os dias de hoje, não obstante as inovações tecnológicas. Para que um filme aconteça, seja qual for o gênero ou técnica utilizada, é preciso que haja uma confluência de afetos: uma realidade, enredo ou história, capaz de seduzir um diretor, que, em seguida, assume a responsabilidade de passar esse afeto adiante, construindo um produto eficiente o bastante para “hipnotizar” seus espectadores. Deixar-se afetar por um filme demanda o desligamento da realidade, a fim de se mergulhar em outro universo – o da tela, ainda que, nela, vejamos representado o nosso cotidiano, que deixa de ser nosso, para tornar-se um dos afetos que compõem o filme. Talvez seja esse o principal sonho propiciado pela sétima arte: transformar a realidade, conferindo a ela uma aura de afetos.

¹⁰⁵ BARTHES, *Saindo do cinema*, p. 119

¹⁰⁶ BARTHES, *Saindo do cinema*, p.124.

2.2 O “outro” no cinema documental

Como se manifesta, nos documentários, a fabulação dos pobres? De que maneira o outro é representado na tela? É possível, a um filme, revelar o discurso genuíno de um indivíduo ou grupo? Essas questões foram abordadas na pesquisa conduzida por César Geraldo Guimarães¹⁰⁷, que nos traz bons subsídios para a presente discussão.

Inicialmente, algumas palavras-chave das indagações propostas já chamam a atenção, alinhando-se às primeiras considerações apresentadas sobre o documentário: fabulação, representação e discurso genuíno remetem-nos à tensão “captação da realidade/tratamento criativo do real”. A esse respeito, é pertinente a citação de Walter Benjamin, que, já na década de 1930 (mais precisamente, em 1936), intrigado com as potencialidades do cinema, dava início aos escritos sobre a sétima arte. Em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, entre outras observações, o filósofo mencionava: “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto”¹⁰⁸.

Para Benjamin, o grande fetiche trazido pelo cinema era o de permitir à massa que se visse na tela. Tal fenômeno atenderia à busca de distração, por parte da coletividade, já tão sufocada em seu cotidiano pelas relações de produção. Mas, alertava o autor, haveria também um potencial político e

¹⁰⁷ De acordo com o professor César Geraldo Guimarães, do Grupo de Estudos e Pesquisa Poéticas da experiência da FAFICH/UFMG, o trabalho consistiu em “descrever de que maneira alguns filmes da década de 90 lidaram com a representação da alteridade e refizeram, a seu modo (ora mais direto, ora mais oblíquo) alguns dos gestos criativos que animaram o Cinema Novo, quando este, pela primeira vez da história do cinema brasileiro, inventou paisagens (físicas e imaginárias), falas e figuras de personagens que de algum modo expressavam tanto os signos da exclusão e da desigualdade social (o sertanejo, o cangaceiro, o trabalhador, a gente comum), quanto os dilemas daqueles que viviam à sombra dessa mesma desigualdade (a classe média, retratada tantas vezes em seu cotidiano)”. Ao debruçar-se sobre os documentários, o pesquisador procurou descrever o modo como se manifesta, nessas obras, a fabulação dos pobres, “isto é, as narrativas construídas por aqueles sujeitos que tradicionalmente são tomados como meros objetos de uma questão previamente fabricada: aqui, ao contrário, é o outro que fabula livremente um mundo, mesmo que seja o pequeno mundo ao seu redor, animado por valores, crenças e atitudes que fazem da vida cotidiana, mesmo em sua dimensão mais difícil – atravessada pela violência ou pela pobreza – uma forma inventada. Ver mais em: GUIMARÃES, O outro no cinema. In.: FRANÇA (Org.), *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*, p. 164-165.

¹⁰⁸ BENJAMIN, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, p. 194.

ideológico na abordagem cinematográfica, ao incitar as massas a se interessarem por seu próprio ser, pela consciência de classe. Entretanto, tal interesse estaria sendo minado, corrompido pelo aparelho publicitário, pela exploração meramente industrial do cinema. Seria, portanto, o tratamento comercial dos temas o motivo pelo qual o cinema não atingia um objetivo mais nobre, de despertar o público para questões prementes, mais próximas de sua vivência, como a exploração pelo capital.

Da perspectiva marxista adotada por Benjamin à espetacularização alardeada por Guy Debord, poucos anos depois, o cinema experimentou um grande salto, ao retratar a realidade. Graças aos chamados cinema direto e cinema verdade, documentários popularizaram-se nos Estados Unidos, na França e, rapidamente, ganharam espaço em outros países, inclusive, no Brasil. Seria, finalmente, atendida, a reivindicação de Benjamin, por um cinema mais politizado, mais fiel ao registro das massas? Poderiam elas, enfim, se ver por inteiro na tela?

Provavelmente, não. Apesar dos esforços e iniciativas bem sucedidas, mas, esporádicas, o grande cinema comercial continuou realizando o que sempre soube fazer: produzir sonhos. Voltamos, então, ao cerne de nossa discussão. O documentário aprimorou-se, ganhou mais realismo, com a utilização de técnicas como a entrevista, e o surgimento de equipamentos mais leves, como as câmeras 16 mm e os gravadores de fitas portáteis, movidos a bateria. Como lembra Brian Winston:

Tais equipamentos permitiram pela primeira vez que os cineastas filmassem todo um documentário sem preparações elaboradas – na realidade, eles introduziram a abordagem ‘mosquinha na parede’, atualmente dominante. Esse tipo de filmagem casual e discreta era antes impossível.¹⁰⁹

O aparato técnico, que, assinalava Benjamin, tanto interferia no produto final do filme, estaria, enfim, retraindo-se, “saindo de cena”, com a miniaturização, o advento do portátil e, por fim, do digital, dominantes em nossa época. Mas, ao contrário do que se poderia supor, o espaço deixado pelo maquinário, na elaboração de uma obra cinematográfica, não correspondeu efetivamente a mais límpida evidênciação do real. Sensações de transparência

¹⁰⁹ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 17.

podem ter sido propiciadas desde então, mas a intervenção sobre a verdade captada continuou prevalecendo.

Do contexto benjaminiano para o cinema moderno e, posteriormente, o cinema contemporâneo, o que passou a interferir no tratamento criativo da realidade, muito mais do que a luta ideológica entre capitalistas e proletariado (esvaziada com a crise pós-moderna dos paradigmas) foi a supremacia do espetáculo, tal como “relação social entre pessoas mediada por imagens”, que, de acordo com Debord, responderia pelo atual “mundo da imagem autonomizado”, no qual as representações e imagens substituem o efetivamente vivido, estabelecendo um modo de relação social em que os indivíduos acabam se posicionando como espectadores contemplativos.

Isso não significa, entretanto, que o cinema tenha abdicado de seu potencial reflexivo, ou de sua capacidade de levar o espectador a enxergar criticamente seu próprio contexto. O que queremos mostrar é que a utilização, em larga escala, da sétima arte, como instrumento e espelho das massas, como ansiava Benjamin, nunca chegou a acontecer. “O cinema oferece sonhos”, já nos alertava McLuhan. E, mesmo ao focar fatos e situações verídicas, nunca se eximiu de sua vocação de “tapete mágico”.

O gênero documentário talvez tenha conseguido, pelo menos, criar fissuras nessa perspectiva eminentemente fantasiosa do cinema. E um dos marcos dessa transformação foi a abordagem do outro. É interessante notar a ironia dessa tese: sempre que o cinema ocidental se ocupa basicamente do contexto a sua volta, a fuga à estetização parece impossível. Mesmo em enredos históricos, como no célebre *A Lista de Schindler*¹¹⁰, a arte impera, fazendo o espectador se lembrar, a todo momento, que aquilo não passa de representação. É preciso ir além. Buscar, em outros contextos, a matéria-prima para escapar à “tirania da ficcionalização” que vigora no cinema, desde o seu surgimento.

Sem determo-nos em marcos históricos e atendo-nos ao debate conceitual, entendemos que o cinema, mais especificamente, “comercial” (aquele mantido pelos grandes estúdios, ou com acesso aos esquemas de

¹¹⁰ Filme de 1993, dirigido por Steven Spielberg, aborda a história real do alemão Oskar Schindler, que usou sua fortuna para salvar a vida de mais de mil judeus, em pleno Holocausto.

divulgação e distribuição), passa a vivenciar um contexto mais “realista” (em oposição ao mascaramento ou maquiagem da realidade) quando se defronta com o outro, representado, segundo César Geraldo Guimarães, por

universos de significações simbólicas que alimentam a vida social e que emergem, com sua diferença radical, quando as imagens e os sons, ao invés de simplesmente nos devolverem o mundo no qual nos reconhecemos narcisicamente, exibem a sua face – dura ou bela – a nos interpelar.¹¹¹

O que é diferente nos arrebatava e, talvez, por isso mesmo, não necessite de subterfúgios mais elaborados para nos prender diante da tela. Sendo assim, o cinema, que, tradicionalmente, busca dar plasticidade a tudo que passa diante da câmera, encontra, na alteridade, um exotismo intrínseco, que, por si só, já é suficiente para levar magia ao público. Assim nasce o documentário moderno, embrião do documentário a que assistimos na contemporaneidade. Um “gesto humanista de encontro com o Outro”¹¹², como resumiu Laurent Roth. Eduardo Coutinho, por sua vez, entende que “o documentário é o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferente e intermediado por uma câmera, que lhe dá um poder, e esse jogo é fascinante”¹¹³.

O caminho do documentário – e de um cinema mais naturalista – seria, então, o da evidenciação de determinados grupos sociais e subgrupos de nossa própria sociedade. Uma missão mais próxima do que vislumbrou Benjamin, ao constatar o grande poder que a tela poderia exercer sobre as massas e, por isso mesmo, deveria ser empregado em questões mais “nobres”. Seria a luta contra a invisibilidade de alguns segmentos, a verdadeira vocação do cinema, tal como almejou o teórico alemão?

Uma experiência mais próxima desse panorama tem início em meados do século passado, quando a “voz do povo” chega às telas. No Brasil, o movimento ganha força a partir dos anos 60, coincidindo com o Cinema Novo e

¹¹¹ GUIMARÃES, O outro no cinema. In.: FRANÇA (Org.), *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*, p. 165.

¹¹² MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 38.

¹¹³ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 119.

valendo-se das inovações técnicas¹¹⁴. Entretanto, neste momento, a evidenciação de modos de vida distintos ainda não é a principal meta dos cineastas, sendo mobilizada, sobretudo, na obtenção de informações que apóiam os documentaristas na estruturação de um argumento sobre a situação real focalizada¹¹⁵, configurando o chamado “Cinema Sociológico”¹¹⁶.

De acordo com Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, nessa vertente, posicionamentos de personagens ou entrevistados são mobilizados como exemplo ou ilustração de teses pré-concebidas. Ou seja: ao invés de captar uma realidade particular e, a partir daí, levar ao espectador aquela visão de mundo, os documentaristas já elaboram seus roteiros com um pré-conceito sobre um grupo ou persona. Não seria, propriamente, o caso de se ouvir a voz de outrem, mas, de confirmar, através do filme, o que nós consideramos ser o discurso desse outro¹¹⁷.

A superação do modelo sociológico ocorre concomitantemente ao seu próprio desenvolvimento. Ainda na década de 60, o questionamento a esse tipo de fazer cinematográfico já pode ser observado, e filmes nacionais como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor, entre outros, indicam um caminho diferente para o cinema documental no país, mais interessado na captação da realidade sem pré-concepções e ideias prontas. Assim, abre-se espaço para o advento do documentário contemporâneo. Os autores consideram que

Uma das respostas, já nos anos 70, aos limites da tendência “sociológica” encontra-se em curtas documentais que buscaram “promover” o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso; tentativas e propostas para que o “outro de classe” se afirmasse sujeito da produção de sentidos sobre sua própria existência.¹¹⁸

¹¹⁴ Consuelo Lins e Cláudia Mesquita assinalam que, “a partir do começo dos anos 60, a captação de som direto se torna pouco a pouco usual, com a popularização dos gravadores portáteis Nagra e de câmeras 16mm mais leves. O primeiro representante do Cinema Novo a ter contato com a técnica do som direto foi Joaquim Pedro de Andrade, que a experimentou de modo pioneiro (mas ainda precariamente, por indisponibilidade de equipamentos) em *Garrincha, alegria do povo* (1962). LINS, MESQUITA, *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, p. 21.

¹¹⁵ LINS, MESQUITA, *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, p. 21.

¹¹⁶ O conceito foi desenvolvido por Jean-Claude Bernardet. Ver mais em: BERNARDET, *Cineastas e imagens do povo*.

¹¹⁷ Artíficos como o *off* e a narração explicativa revelam tal contexto, no qual o cineasta/intelectual se julga no papel de intérprete.

¹¹⁸ LINS, MESQUITA, *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, p. 23.

Este “ímpeto de dar a voz” inauguraria o documentário no Brasil de hoje. Para Esther Hamburger, tal procedimento

coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, que, com raras exceções, nos últimos quarenta anos marcou, em larga medida, os segmentos populares deste país, como os habitantes de favelas e de bairro periféricos das grandes cidades. A invisibilidade era, e é, expressão de discriminação.¹¹⁹

Cabe reforçar o quanto, no sentido mencionado por Hamburger, o documentário aproxima-se da literatura memorialística em nosso país. Ambos seriam – cada um, em sua seara – os responsáveis pelo rompimento de uma tradição, de se ignorar certos grupos sociais, no que diz respeito às temáticas escolhidas por cineastas e escritores, na elaboração de suas obras.

Na literatura, como já assinalado em nossa pesquisa, o rompimento de paradigmas teve como marco, na década de 1960, a publicação da autobiografia de uma mãe solteira, favelada e catadora de lixo. Carolina Maria de Jesus escreveu *Quarto de despejo* e conquistou o mercado editorial, com o auxílio de um mediador, o jornalista Audálio Dantas. Na mesma década, como afirmamos há pouco, alguns filmes anunciam novas tendências, abordando problemas e experiências das mais diversas classes populares, representadas, principalmente, por marginais, pobres, excluídos e invisíveis sociais.

Na década de 70, o documentário moderno começa, enfim, a sair de cena, dando lugar a um registro mais fidedigno da realidade, sem tantas pré-concepções. Um nome desponta neste contexto: o do diretor Arthur Omar. É dele o texto-manifesto *O antidocumentário, provisoriamente*, no qual defende: “Só se documenta aquilo de que não se participa” (1972). Segundo Lins e Mesquita, Omar “implode as boas intenções dos documentaristas de então”¹²⁰. Isto porque ele delimita a distância entre o saber documental e seus objetos, reforçando que a mediação é o que verdadeiramente interessa, ao explicitar a natureza “falsa” de toda e qualquer imagem.

Em resumo: o documentário contemporâneo surge como reação ao ranço sociológico que marcava grande parte das produções da década de

¹¹⁹ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 198.

¹²⁰ LINS, MESQUITA, *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, p. 24.

1960, mais preocupadas em reafirmar saberes hegemônicos sobre determinados grupos, do que, efetivamente, permitir que estes se mostrassem como verdadeiramente são. Um olhar mais “antropológico” passa a vigorar entre os documentaristas, na evidenciação de situações e personagens obscuros.

Mas, aí vai uma ressalva: se uma das distinções básicas entre os documentários modernos e contemporâneos é a “mão pesada” do diretor/mediador de antes, sucedida pela “leveza” e fluidez pós-moderna, marcada pelos equipamentos digitais e por uma mudança de consciência dos cineastas, isso não significa que a realidade, tal como ela é, tenha, enfim, apoderado-se da sétima arte. Lembremo-nos sempre: o cinema é, antes de tudo, uma fábrica de sonhos. E, se a impressão de realidade é mais freqüente nos documentários atuais, é porque essa fábrica torna-se, a cada dia, mais eficiente em sua função de “iludir” e afetar o espectador.

E a cena fundamental para o entendimento do documentário contemporâneo começa a ser delineada com *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. O filme tem uma construção curiosa. Começa a ser rodado em 1964; é interrompido, por causa do golpe militar. Sua temática – a trajetória do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado a mando de latifundiários – causa desconforto ao governo ditatorial. Só é retomado na década de 80, após a abertura política, sendo, finalmente, concluído em 1984. Ou seja: trata-se de uma produção que, segundo a classificação do próprio cinema, começa moderna e termina contemporânea. Entretanto, a segunda vertente sobressai. Os motivos são explicitados por Lins e Mesquita:

Trata-se de abrir a câmera para a complexidade das representações que os camponeses fazem de sua experiência e de sua história, muitas vezes contraditórias. O *Cabra* de 1984, centrado em entrevistas, é um filme aberto, sem certezas. Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens; aposta no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível.¹²¹

A falta de certezas talvez seja a maior marca do documentário, a partir de então. Diretores que se viam compelidos a adotar um ponto de vista, ainda

¹²¹ LINS, MESQUITA, *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, p. 26.

na pré-produção de seus filmes, decidem encarar o desafio do desconhecido, de “se deixar envolver” pelo objeto filmado e por novos universos a serem descobertos. O “encontro com o Outro”, enfim, acontece sem tantas amarras ou armaduras, tornando-se um processo de descoberta, e isso se reflete no que vemos na tela. O próprio Coutinho conceitua esse fazer cinematográfico, batizado por ele de “cinema de conversação”, em oposição ao formalismo da entrevista convencional:

Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos “tipos” imediata e coerentemente simbólicos de uma classe, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improvisado, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer.¹²²

Neste contexto, é sintomático que o diretor refute a ideia de que o documentário retrata um povo ou grupo social: “Não encontro o povo, encontro pessoas. [...] O outro não é povo, nem uma classe social, ele tem identidade”¹²³, afirma Coutinho. Entendemos, com base nessa declaração, que o documentarista contemporâneo, representando por Coutinho, não busca alguém que possa representar sua comunidade. Almeja, antes de mais nada, uma pessoa que, pela força de seu discurso ou pela intensidade de sua vivência, seja capaz de arrebatá-lo o público. Seria essa a personagem ideal do documentário nos dias de hoje.

A transformação mais radical acontece já no fim do século XX, quando documentaristas percebem que não é preciso se aventurar no cangaço, ou em tribos indígenas, para buscar uma realidade distinta da nossa. O gênero volta-se para questões urbanas, geograficamente mais próximas, mas, ainda assim, obscuras para a sociedade constituída, para o público que efetivamente assiste a documentários. A aproximação com o jornalismo reforça essa vertente, e

¹²² BRAGANÇA (Org), *Eduardo Coutinho*, p. 15.

¹²³ BRAGANÇA (Org), *Eduardo Coutinho*, p. 91.

realça, ainda mais, o sentido de veracidade, que se torna uma espécie de “obsessão” para os diretores.

Notícias de uma guerra particular, de João Moreira Salles e Kátia Lund, é paradigmático nessa perspectiva mais “jornalística” do documentário. Marca, ainda, a parceria entre a TV e o cinema, já que a produção foi viabilizada graças à união de forças entre o canal por assinatura *GNT/Globosat* e a *Videofilmes*. A temática não poderia ser mais atual: a guerra travada entre policiais e traficantes, em morros cariocas. A ênfase recai sobre os impactos dos conflitos sobre a população de baixa renda, obrigada a conviver com a violência. Lançado em 1999, o filme não cede ao primeiro impulso – que, talvez, seria acatado no documentário moderno –, de ouvir especialistas no assunto. Salles e Lund ouvem apenas os envolvidos na “guerra”, que revelam detalhes de seu cotidiano.

Segundo João Moreira Salles¹²⁴, o filme não contou com roteiro; apostou no inesperado, nas reações espontâneas dos entrevistados – como a fala de um soldado do Batalhão de Operações Especiais, Rodrigo Pimentel, que faz um desabafo emocionado. O diretor ressalta o tom de “improvisado” e seu desejo de exercer o papel de “testemunha”, diante da realidade abordada.

Filmes como *Notícias*¹²⁵, com temática atual, preponderantemente urbana, que apostam em um tratamento mais jornalístico, são responsáveis pelo senso (quase) comum de que os documentários contemporâneos são, de fato, isentos de ficcionalização, ou, na melhor das hipóteses, de tratamento estético. Mas, uma leitura mais atenta desses filmes, como a que faremos a seguir, de *Estamira*, desmitifica esse “olhar essencialmente realista” do documental pós-moderno. Esther Hamburger enumera alguns recursos narrativos que imperam nas produções mais recentes:

Notícias e Ônibus 174 se articulam em torno de uma mesma chave narrativa, incluindo o uso da mesma trilha sonora, uma música instrumental grave que vai pontuando a descrição do quadro da tragédia. (...) Não é à toa que os dois documentários terminam no cemitério. (...) [Ambos] empregam a mesma estratégia de articulação de fragmentos de depoimentos de

¹²⁴ SALLES, *Notícias de um cinema do particular*, p. 157-8.

¹²⁵ Nesta vertente, destacamos obras como *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda, entre outros.

personagens situados em posições diferentes, até antagônicas, muitas vezes começando em *off*, como recurso para salientar os contrastes entre diferentes pontos de vista sobre um mesmo problema.¹²⁶

É interessante observarmos como é dicotômica a relação entre as palavras empregadas pelo diretor João Salles e pela professora da Eca-USP, ao se referirem ao filme. Se, de acordo com o idealizador, temos “aposta no inesperado”, “espontaneidade”, “improvisado” e o “desejo de testemunhar uma realidade”, por outro lado, a especialista aponta uma série de estratégias, como trilha sonora, escolha de imagens e cenários, voz em *off*, para denunciar a “manipulação” do real, de forma a obter-se um produto final satisfatório ao cineasta, e capaz de afetar o espectador.

Não é o caso de acusarmos o documentarista de “má fé”, ou de afirmar que ele apresenta um embuste ao público. Nosso objetivo é desvendar, sob a aparente “verdade” levada às telas através do documentário contemporâneo, os recursos mobilizados pelo gênero, que nos permitem, inclusive, reforçar a tese de que o filme acaba exercendo função semelhante à da literatura memorialística. Há o registro de uma realidade, de fatos ocorridos, porém, o burilamento é inevitável. Mesmo flertando com o jornalismo, o documentário não perde seu caráter artístico, e a câmera não consegue escapar ao que Maria Esther Maciel¹²⁷ chama de “pulsão representativa”, que faz dela um “instrumento visual de escritas de vidas”. E, como assinala Barthes, “a escrita é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da história”¹²⁸. Enquanto função, a escrita – mesmo a cinematográfica – necessita de mecanismos e executores (público/leitor e autor). Sua significação é construída culturalmente, graças a um feixe de relações, no qual a realidade é apenas um dos fios que ajudam a tecer a mensagem final.

¹²⁶ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 201-2.

¹²⁷ SOUZA, MARQUES (Orgs.), *Modernidades alternativas na América Latina*, p. 399.

¹²⁸ BARTHES, *O grau zero da escrita*, p.13.

2.3 O processo de criação de *Estamira*, o filme

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.¹²⁹

Estamira é um filme plural sob diversos aspectos. É verborrágico, mas também é visualmente rico. Trata da loucura, mas, de maneira filosófica. 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”.¹³⁰

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

¹²⁹ Sinopse do documentário, disponível na contra-capa do DVD *Estamira*.

¹³⁰ PRADO, *Estamira*, extras.

credibilidade a dona Estamira?”¹³¹, 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.¹³²

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.¹³³

A última frase proferida por Marcos é crucial. Nela, mais um argumento em favor da ideia de que houve uma mobilização da realidade, com um propósito definido: mostrar a genuinidade 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. Esta função é assumida por Estamira e sua capacidade de

¹³¹ PRADO, *Estamira*, extras.

¹³² PRADO, *Estamira*, extras.

¹³³ PRADO, *Estamira*, extras.

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 freqüentavam o lixão – e que aparecem no filme, foi ela quem o cativou, atçou seu *feeling* de documentarista, mostrando-se como uma personagem em potencial: “Alimentei a lembrança dela por um mês (...) Decidi buscá-la em seu castelo”¹³⁴, 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”¹³⁵. Desta maneira, Prado constrói o documentário, oferecendo à personagem o espaço para suas revelações, memórias e surtos de nostalgia, raiva e delírio. 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”¹³⁶. A ensaísta

¹³⁴ PRADO, *Estamira*, extras.

¹³⁵ SOUZA. *Crítica Cult*, p. 112-113.

¹³⁶ Roland Barthes enuncia em *Sade, Fourier, Loyola*, livro de 1971: “(...) Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e

explica que o conceito bathesiano “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”¹³⁷. O “biografema” “pertence ao campo do imaginário afetivo”¹³⁸, que se funda no resgate subjetivo da lembrança. Mas essas unidades mínimas de significação apóiam-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”¹³⁹.

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, a meu ver, 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 dejetos

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 soluções, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolta de um outro significante (...). BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*.

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, prenes de um “infra-saber”, 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. *A câmara clara*, p. 51.

¹³⁷ SOUZA. *Crítica Cult*, p. 113.

¹³⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*, p. 10.

¹³⁹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 118.

reaproveitáveis, que ela garimpa no aterro a céu aberto. Múltiplas 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 figuras descritas pela personagem dizem respeito ao seu cotidiano, aos traumas e alucinações que a acompanham. Estamira tem a capacidade de nomear seu particular mundo figural e age como uma espécie de Hölderlin¹⁴⁰ “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”¹⁴¹, 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 longametrageo), 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

¹⁴⁰ 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 atribuía. 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.

¹⁴¹ Cf. BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*.

Prado: “Sua missão é revelar a minha missão”¹⁴², afirmara. “Tarda, mas não falha”¹⁴³, 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. O mestre em Ciências da Comunicação Tiago Lopes sintetiza bem essa análise, em sua dissertação de mestrado, intitulada *Personagem rizoma: atualizações do personagem no curta-metragem Kilmayr*¹⁴⁴, considerando que

A performance diante da câmera, assim como a performance por detrás da câmera, pode ser entendida como o produto de uma interação entre indivíduos que se colocam em um estado específico de troca, de jogo, onde a presença do aparato técnico entre observadores e observados potencializa esse encontro e inscreve as suas marcas na imagem fílmica. Encenar, portanto, é próprio desse jogo e por isso é contestável toda e qualquer descrição que tente alocar o documentário como uma espécie de antítese da ficção, no sentido de constituir um tipo de cinema que evita a qualquer custo a encenação.¹⁴⁵

Neste 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-em-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 dirigidas¹⁴⁶

¹⁴² PRADO, *Jardim Gramacho*, p. 116.

¹⁴³ PRADO, *Estamira*, extras.

¹⁴⁴ A leitura da dissertação de Tiago Lopes foi de grande valia para a confecção deste capítulo da tese, pela aproximação entre o presente trabalho e a pesquisa de Tiago, que consistiu em problematizar o personagem nos filmes de documentário, tomando, como objeto empírico, o curta-metragem Kilmayr, de Marcio Schenatto, sobre o cotidiano de um varredor de rua.

¹⁴⁵ LOPES, *Personagem rizoma: atualizações do personagem no curta-metragem Kilmayr*, p. 88.

¹⁴⁶ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 75.

A representação, neste caso, aproxima-se do sentido “debordiano” 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 performance¹⁴⁷. 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)¹⁴⁸, é este tipo de pessoa que dá origem ao personagem múltiplo, contraditório e maleável.

2.4 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 remetermos à ficcionalização. Para Bakhtin, tais elementos, mobilizados em favor de uma narrativa – mesmo que biográfica –, ajudam a compor uma “totalidade artística”¹⁴⁹. 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.

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

¹⁴⁷ 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, *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*, p. 221. Ou, nas palavras de Paula Sibília, “Valorizamos a própria vida em função da sua capacidade de se tornar, de fato, um verdadeiro filme”. SIBILIA, *O show do eu: A intimidade como espetáculo*, p. 49.

¹⁴⁸ BEZERRA, Cláudio. Trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêia (Org.). *Estudos de cinema VIII - Socine*, p. 169.

¹⁴⁹ A este respeito, ver: BAKHTIN, *The dialogic imagination*.

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 imbui dos metarrelatos que permeiam o real. Com base nessa ideia, Deleuze apontou incongruências nas formas cinematográficas 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.¹⁵⁰

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”¹⁵¹ – 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. Um jogo de olhares, do idealizador do filme, da (s) personagem (s) e do espectador, diante do qual, o real não poderia escapar ileso. Conforme Deleuze, “se abandonava a ficção em favor do real, mantendo-se um modelo de verdade que supunha a ficção e dela

¹⁵⁰ DELEUZE, *A imagem-tempo*, p. 181-2.

¹⁵¹ DELEUZE, *A imagem-tempo*, p 182.

decorria”¹⁵². Haveria, evidentemente, um ganho em favor da veracidade, já que o enfoque recaía sobre uma realidade concreta:

Mas, em outro sentido, nada tinha mudado nas condições da narrativa: o objetivo e o subjetivo foram deslocados, não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz. Só que a veracidade da narrativa não havia deixado de ser uma ficção.¹⁵³

Talvez uma aproximação seja possível, entre as constatações de Deleuze e a análise que alguns autores fazem em relação à literatura memorialística. Afinal, ambos – a escrita íntima e o cinema do real – conservam afinidades, na perseguição a um ideal de verdade, e no “pacto” firmado com o público/espectador/leitor, no sentido de “dizer a verdade, nada mais que a verdade”. Entretanto, assim como o cinema, a literatura configura-se como narrativa, que só é possível graças a uma construção.

Mais uma vez, discorreremos brevemente a respeito dessa aproximação. No caso das autobiografias, por exemplo, além da abordagem do passado sob a égide do eu presente, há uma relação entre representação literária e experiência vivida. A literariedade reside justamente na mimese (já que a obra busca aproximar-se no real, embora não seja realidade pura). O memorialista produz uma personagem de si mesmo, para doar-se aos leitores. Assim como o romancista, ele adota um estilo, que é a maneira como irá entregar-se a outrem. Na verdade, o tipo de escrita (irônico, onírico, realista, poético, entre inúmeros outros) é sintomático, na medida em que nos diz muito sobre a maneira como o autor vê a si mesmo e a sua trajetória, e como pretende apresentar-se perante os outros.

A ilusão do autoconhecimento parece persistir no texto memorialista, embora, alguns autores, como Michel Leiris¹⁵⁴, admitam que a auto-análise efetivada pela escrita opera muito mais como uma tentativa do que, propriamente, um tratado conclusivo de si mesmo. No capítulo inaugural de sua obra autobiográfica *A idade viril*, Leiris aborda a questão:

¹⁵² DELEUZE, *A imagem-tempo*, p. 182.

¹⁵³ DELEUZE, *A imagem-tempo*, p. 182.

¹⁵⁴ Escritor e antropólogo francês (1901-1990), autor de uma série de textos autobiográficos, cuja obra inaugural, *A idade viril*, foi lançada em 1939.

Entre tantos romances autobiográficos, diários íntimos, lembranças, confissões, que de uns anos para cá conhecem uma voga tão extraordinária (como se, da obra literária, fosse negligenciado o que é criação para considerá-la tão-somente do ângulo da expressão, observando-se, em vez do objeto fabricado, o homem que se oculta – ou se mostra – por trás). A idade viril vem portanto ocupar seu lugar, sem que seu autor queira vangloriar-se de algo mais do que ter tentado falar de si mesmo com o máximo de lucidez e sinceridade.¹⁵⁵

Portanto, o relato pessoal não é somente registro, mas, também, ficção, em maior ou menor grau. Um autor nunca coloca em sua obra o decorrido puro e simples; ele joga com seu passado, subverte-o, chega até a mascarar-lo, filtrando-o de acordo com o seu momento atual. Trata-se de uma construção de si mesmo e do passado, operada através da narrativa. Paul Ricoeur conclui que

A história narrada diz o quem da ação. A identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa. Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, com efeito, fadado a uma antinomia sem solução: ou se coloca um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou se considera, na esteira de Hume ou de Nietzsche, que esse sujeito idêntico é uma ilusão substancialista, cuja eliminação só revela um puro diverso de cognições, de emoções e de volições.¹⁵⁶

Admitindo o fato de que uma identidade só existe mediante uma construção, Ricoeur considera que esse processo passa pela simbiose entre real e ficção. Este amálgama está presente, inclusive, em nossas memórias e no auto-retrato que cada um elabora. Ao transpor tudo isso para a escrita, em uma autobiografia, provavelmente os fatos estarão impregnados de fantasias. Neste sentido, Lejeune sustenta que o autor, assim como qualquer pessoa, está em constante recriação, passando a limpo os rascunhos de sua identidade. Neste processo, podem ocorrer estilizações e até simplificações. Mas não se tratam de invenções deliberadas: “Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade”.

157

¹⁵⁵ LEIRIS, *A idade viril*, p. 16.

¹⁵⁶ RICOEUR, *Tempo e narrativa – Tomo III*, p. 424.

¹⁵⁷ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*, p. 38-39.

O auto-retrato que emana das autobiografias, entretanto, é permeado pelo imaginário, e pela necessidade inerente a cada um de nós, de arquitetar uma identidade cada vez mais apurada, especialmente tratando-se de um texto potencialmente destinado ao escrutínio público. É justamente ao modelar essa persona que o escritor – intencionalmente ou não – mobiliza determinadas estratégias, como a omissão de fatos e ações ou a sua manipulação, através do discurso.

No caso das biografias, a linha entre realidade e ficcionalização é ainda mais tênue, já que, além da construção que a pessoa faz de si mesma, através do discurso, há a construção de uma segunda pessoa – o biógrafo – que atua como uma espécie de “tradutor” das memórias alheias. E o que dizer do cine-biógrafo, cujo processo de criação envolve, além do inter cruzar de visões de mundo, aparatos técnicos e o processo de várias etapas, desde a captação de dados, passando pela filmagem e terminando na edição? O resultado de todo esse percurso, segundo Deleuze, contempla a “ficção cinematográfica”: há o que a câmera/biógrafo vê, o que o personagem/biografado vê, o possível antagonismo e a necessária negociação entre ambos.

Interessante assinalar que o autor considera: “Por convenção, chama-se objetivo o que a câmera “vê”, e subjetivo o que a personagem “vê”. Tal convenção só ocorre no cinema, não no teatro”¹⁵⁸. Neste ponto, deixamos no ar uma provocação: Por que não podemos aplicar tal modo de análise ao teatro? Não haveria, da mesma forma, uma distinção evidente entre o que o dramaturgo escreve e como os atores levam essa ideia para o palco? Não seria esse o binômio objetivo/subjetivo no espetáculo teatral? Se assim for, pode-se afirmar que, tal como no cinema, a literatura memorialística e *também* o teatro são formas de expressão em que, por mais que exista a pretensão de retratar o real, permanece a fundação da veracidade da narrativa na ficção.

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

¹⁵⁸ DELEUZE, *A imagem-tempo*, p. 179-180.

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”¹⁵⁹. 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”¹⁶⁰, 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 (...)”¹⁶¹.

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 pré-estabelecidas, 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”¹⁶².

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 pré-estabelecida 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

¹⁵⁹ DELEUZE, *A imagem-tempo*, p. 182.

¹⁶⁰ DELEUZE, *A imagem-tempo*, p. 183.

¹⁶¹ DELEUZE, *A imagem-tempo*, p. 183.

¹⁶² DELEUZE, *A imagem-tempo*, p. 183.

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 sacolas 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”.¹⁶³

Estamira é tanto mais real na medida em que consegue recriar-se. Seu poder de convencimento é maior, porque sua verdade abdica de compromentimentos – 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.

2.5 Construindo a fabulação em *Estamira*

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

Estamira

¹⁶³ DELEUZE, *A imagem-tempo*, p. 184.

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, 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, autopropagando-se um “guerreiro solitário”¹⁶⁴, muitas vezes, acompanhado apenas de sua câmera, em meio às cordilheiras de lixo de Jardim Gramacho.

A alternância de imagens – coloridas, vivazes, e monocromáticas, granuladas – 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

¹⁶⁴ PRADO, *Estamira*, extras.

dramático. O monocromático confere veracidade a esses momentos, e, também, crueza, pela dimensão dos problemas registrados. Paradoxalmente, há muitas cores no documentário: 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, onde Estamira mostra seu lado “feiticeira”, orquestrando raios e trovões.

Outro elemento fundamental na plasticidade conferida à obra é o posicionamento das câmeras. Neste sentido, duas técnicas se destacam: o *plongé* e o *contra-plongé*¹⁶⁵. O *plongé* confere à cena um sentido de vigilância, como nos momentos iniciais do filme, em que o lixão é mostrado em toda a sua assustadora grandiosidade. Em diversas passagens vemos Jardim Gramacho dessa maneira, confirmando sua posição de principal cenário do documentário e da vida de Estamira. Outro efeito possibilitado pelo *plongé* é o sentido de pequenês dos personagens, diante da ampla paisagem. Em meio ao lixão visto de cima, urubus e catadores ficam ínfimos, parecem estar sendo engolidos pelos montes de rejeitos. Mostram-se organicamente dependentes daquele contexto.

Já o *contra-plongé*, em efeito oposto, engrandece o sujeito que está sendo filmado e fica em primeiro plano; remete o espectador a variadas sensações, desde a intimidade com a personagem, até o impacto diante de ângulos tão reveladores. Em seus momentos filosóficos e também de descontrole, Estamira é flagrada em *contra-plongé*. Nessas ocasiões, somos confrontados com seu olhar enigmático – ora doce, ora catatônico, ora

¹⁶⁵ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 31.

demoníaco. Não nos escapam, ainda, suas mãos reticentes, trêmulas ou inquietas, as rugas, o cabelo desgrenhado e a dentição falha. Ao tomar posse do discurso, Estamira se agiganta, enche a tela.

Em harmonia com as imagens, o som é outra peça fundamental na composição do documentário. O próprio Marcos Prado reconhece: “Um filme não existe sem o som”¹⁶⁶. Esse sentido de protagonismo do som, em parceria com a imagem, é exaltado por Laurent Roth, que classifica o cinema como arte da mão e da palavra, potencializada com o advento do digital:

Arte da mão porque, com a câmera DV, estamos diante de uma promessa da renovação ensaística, da renovação artesanal do cinema, com toda a promessa democrática que isso implica. E arte da palavra, porque acredito que a grande evolução trazida por essa câmera – para além do aspecto de ligação com o mundo visível, com o mundo sensível – está na relação com a palavra, pela facilidade de se registrar o som.¹⁶⁷

Roth é defensor da ideia de que o DV extrapolou a mera evolução tecnológica, passando a interferir na ideologia do documentário contemporâneo. Partindo deste pressuposto, é compreensível que Prado mencione a “intimidade”¹⁶⁸ que o uso do som pôde conferir a sua obra. Graças ao seu equipamento portátil, foi possível aproximar-se ainda mais de Estamira – ou melhor; aproximá-la da tela, do espectador. A “bruxa de Gramacho” embrenha-se pelo lixo, e, como verdadeira *performer*, incrementa seu depoimento, de acordo com o que recolhe, agregando os objetos à narrativa, como quando coloca uma máscara de gorila e começa a entoar uma marchinha de carnaval, ou, em momentos de surto, canta em idiomas indecifráveis; comunica-se com um interlocutor imaginário, pelo telefone retirado dos detritos. Nestes, assim como em outros episódios, a captação direta do áudio foi essencial.

Ainda, no que se refere ao som, a trilha sonora é fundamental no efeito dramático obtido. São poucas músicas, mas, com indiscutível impacto. A principal delas, *Janela de apartamento*, aparece no início e no encerramento do

¹⁶⁶ PRADO, *Estamira*, extras.

¹⁶⁷ MOURÃO, LABAKI (Orgs.), *O cinema do real*, p. 35.

¹⁶⁸ PRADO, *Estamira*, extras.

filme. Segundo o diretor, a canção – uma exótica mistura de sons – funcionou como uma “metáfora de todo o filme”¹⁶⁹, mesmo antes da montagem final:

Eu escutava aquela música e dizia – ‘isso aqui é o filme’. Basta Décio Rocha tocando seus instrumentos, criados do lixo, e Chico César interpretando, em uma catarse de vozes. Uma situação que eles geraram dentro do estúdio.¹⁷⁰

Segundo Marcos Prado, Décio Rocha¹⁷¹ criou uma trilha “antológica”, fundamental na “conjuntura de imagens lindas, músicas intensas, que compõem o filme, juntamente com Estamira e sua narrativa mágica”¹⁷². Assim, a trilha coaduna com a mensagem que se quer passar ao espectador, encaixando-se perfeitamente na estranheza causada pela personagem. Ademais, o filme todo é rico em sonoridades, das mais diversas: O barulho do vento, trovões, a chuva que cai sobre o lixão, e a própria Estamira – máquina pensante e barulhenta, com seus gritos, cantarolares e uma extrema musicalidade na voz, que, muitas vezes, dá um tom de poesia às palavras proferidas; noutros, embevece de ira e revolta seu discurso.

A observação mais atenta às imagens e 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”¹⁷³. “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 arrebatá-lo o espectador, tanto quanto o discurso estamiral. Há uma junção de forças, em favor da “espetacularização”. Em um dos vértices, a

¹⁶⁹ PRADO, *Estamira*, extras.

¹⁷⁰ PRADO, *Estamira*, extras.

¹⁷¹ Décio Rocha, responsável pela trilha sonora, foi uma escolha conceitual de Marcos Prado, diante do documentário que ele se propunha a realizar. Trata-se de um artista pernambucano, que cria seus instrumentos a partir de elementos encontrados no lixo. Interessante coincidência, que motivou o encontro entre o compositor e Estamira, registrado por Prado e disponível nos extras do DVD *Estamira*. Na casa da catadora de lixo, Décio dedilha seu violão, enquanto Estamira cantarola músicas que marcaram sua vida, como *As andorinhas* – um clássico sertanejo.

¹⁷² PRADO, *Estamira*, extras.

¹⁷³ PRADO, *Estamira*, extras.

construção fílmica, a cargo de Marcos Prado e sua equipe, utilizando os recursos já mencionados. De outro, a própria Estamira, personagem ideal, por performatizar 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...¹⁷⁴

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 resta dúvidas; a imperatriz do lixo é real.

Assim, após a longa discussão acerca da possibilidade de apreensão do real pelo cinema documental, elevamos o debate para outra perspectiva, na qual essa polêmica deixa de ser fundamental. A visão deleuziana, descortinada em sua obra *A imagem-tempo*, e brevemente citada por nós, reserva surpresas no fim deste capítulo, desconstruindo boa parte das indagações que alimentaram as últimas páginas da tese em questão.

Considerando-se que o cinema deve apreender, predominantemente, o devir da personagem real, a partir de sua ficcionalização, neste 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

¹⁷⁴ PRADO, *Estamira*, extras.

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 auto-definindo como feiticeira, habitante do além dos além, das beiradas. É essa espécie de personagem, de acordo com Deleuze, que “vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se mais real quanto melhor inventou”¹⁷⁵.

O embelezamento que Prado realiza seria, então, a maneira de aproximar a objetividade da câmera à subjetividade da personagem. Neste sentido, o tratamento dispensado à cinebiografia extrapola a discussão acerca da dose de verdade que podemos encontrar na tela. As considerações de Deleuze são libertadoras neste sentido, já que somos encorajados a descartar, até mesmo, a dicotomia realidade-ficção, em favor de outros questionamentos. O principal deles: se o diretor foi capaz de entrar em sintonia com o pensamento estamiral, possível de ser revelado apenas com a “potência do falso”.

Pelo que pudemos observar e analisar, Marcos Prado cumpre essa missão – a missão que lhe foi delegada por Estamira – de revelá-la como única, autogerada no delírio e imersa na loucura, mas, estranhamente, lúcida o bastante para cativar espectadores por 115 minutos, e angariar admiradores e seguidores no Orkut, além de dezenas de prêmios – alguns, internacionais, como o de melhor longa-metragem no Festival Internacional de Cinema de Viena, o de melhor documentário no Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano de Havana e o Grande Prêmio de Cinema de Direitos Humanos de Nuremberg (todos em 2005)¹⁷⁶.

Estamira constrói – desconstrói –, inventa-se continuamente, e é daí que advém sua verdade. É assim que ela se vê, como reveladora de algo novo, diferente do que enxergamos. Marcos Prado, ao utilizar-se dos recursos

¹⁷⁵ A esse respeito, discorreremos com mais profundidade ao enfocarmos a personagem Estamira e as implicações de seu discurso.

¹⁷⁶ O reconhecimento, entretanto, não elimina a discussão. Assim que o documentário de Prado ganhou notoriedade, surgiram críticas de que ele estaria promovendo a “glamourização” do lixo. Aliás, a discussão levantada no início deste capítulo dizia respeito a isso, à vocação do cinema de “transformar” o real, graças a elementos estéticos e aos procedimentos que permitem ao “tapete mágico” alçar vôo. Mas, após acessarmos a teoria de Deleuze, sobre a função fabuladora, é impossível não mudar o rumo da análise, passando a considerar a postura de Prado não uma “maquiagem do real”, mas a possibilidade de se vislumbrar uma outra realidade – criada por Estamira.

fílmicos, como alternância de cores, trilha sonora, posicionamentos de câmera e roteirização, ao meu ver, também esmera-se em criar uma fábula do lixo, capaz de dar suporte à fabulação da personagem. Não faria sentido perseguir uma abordagem “convencional” do lixão, na crueza de sua feiura e imundície, já que nada em Estamira é convenção. Para a bruxa do lixo, Jardim Gramacho é um santuário, onde ela se atualiza de maneira distinta da forma de identidade Eu=Eu. Estamira situa-se em outra dimensão, a do “Eu=Outro”. E foi esse Outro que Marcos quis registrar. Cartografada a cena, podemos então prosseguir em nosso estudo, desvendando a riqueza epistemológica do discurso estamiral.

3. A RIQUEZA EPISTEMOLÓGICA DE ESTAMIRA

3.1 Perspectivas alternativas

Isso aqui é um depósito de restos. Às vezes é só resto, e às vezes vem também descuido. Resto e descuido.

Estamira

Eduardo Viveiros de Castro (2008), antropólogo e crítico cultural, debate, em livro publicado na coleção *Encontros*, o “perspectivismo ameríndio”. Após um longo contato com um povo tupi-guarani amazônico, os Araweté, Viveiros de Castro acolhe o perspectivismo como instrumental para seu estudo, e ressalta sua riqueza epistemológica. O conceito antropológico, inspirado parcialmente na filosofia de Gilles Deleuze e Felix Guattari, considera a ideia de que, antes de refletirmos sobre o outro, é preciso buscar uma reflexão *do* outro, levando em consideração suas impressões mais íntimas. Mais um procedimento decisivo seria o de *experimentarmo-nos* outros, cientes de que todas essas posições – eu e outro, sujeito e objeto, humano e não-humano – são “instáveis, precárias e podem ser intercambiadas”.¹⁷⁷ É com base neste conceito que prosseguimos no aprofundamento da tese, apropriando-nos de pensamentos estamirais, que reúnem várias implicações já mencionadas, como a relação com o lixo, a invisibilidade e a segregação.

Ao defender a abstração do mundo e de si mesma, Estamira contrapõe, à densidade sufocante de sua realidade, a leveza de um mundo onde, para existir, é preciso mobilizar a imaginação. O concreto fere, “suja”, e é repudiado, em nome da liberdade que só o diáfano pode oferecer: “A gente fica formato transparente e vai. Vai como se fosse um pássaro, voando” (PRADO, 2004, p. 119). Em uma interpretação diversa, intuitivamente, Estamira define-se acertadamente como abstrata, aquela que, em consonância com a etimologia do termo, está à margem¹⁷⁸:

A criação toda é abstrata. O espaço inteiro é abstrato. A água é abstrato. O fogo é abstrato. Tudo é abstrato. Estamira também é abstrato. Tudo que é imaginário tem, existe, é. Sabia que tudo que é imaginário existe e é e tem? Pois é. Os morros, as

¹⁷⁷ VIVEIROS DE CASTRO. *Eduardo Viveiros de Castro*, p. 14.

¹⁷⁸ Etimologicamente, o vocábulo *abstração* advém do latim *abstractiōne*, que significa retirada. Já o adjetivo abstrato tem origem no latim *abstractu*, que quer dizer “incorpóreo”. O termo, traduzido como abstrair, designa, literalmente, “por à parte, arrancar, extrair, separar”. Cf. *Novo dicionário de etimologia*, p. 83.

serras, as montanhas... Paisagem e Estamira... Estamar, Estaserra... Estamira ta em tudo quanto é canto, tudo quanto é lado. Até meu sentimento mesmo vê, todo mundo vê Estamira. Eu, Estamira, sou a visão de cada um. Ninguém pode viver sem mim. E eu me sinto orgulho e tristeza por isso. Porque eles, os astros negativos ofensivos, sujam o espaço e quer-me. Quer-me, e suja tudo”¹⁷⁹.

Portanto, a abstração, no discurso de Estamira, pode ser entendida sob duas nuances: em contraposição à concretude que a cerca, calcada na materialidade do projeto modernizador de nossa sociedade, e como indicativo de sua posição, “invisível social”, alheia a um sistema hegemônico.

Muitas vezes, o discurso de Estamira soa como poesia. Noutras, como um tratado filosófico, ou coisa de doido mesmo... Ela é ousada. Transpõe o caráter tradicional do testemunho. Estamira não quer falar apenas em nome dos catadores de lixo, dos excluídos. Ela imagina-se como inconsciente coletivo, que aflora para dar voz ao que nos cala mais fundo: a opressão, a prisão pelas convenções, a barbárie que a própria civilização excludente produz.

Talvez seja mais apropriado relacionar o posicionamento de Estamira ao que Fredric Jameson (1994) nomeia de “contra-autobiografia”. Segundo ele, esta seria uma nova forma autobiográfica, existente nos países de terceiro mundo e característica da pós-modernidade, já que contradiz os dois pilares que sustentam a escrita memorialística tradicional: a subjetividade burguesa e a temporalidade da memória.

Segundo o próprio Jameson, o modelo da contra-autobiografia se distingue pela despersonalização ou retorno ao anonimato, e pela valorização da espacialidade (contexto social, histórico e político) em contraposição à temporalidade (memória). O autor esclarece, no entanto, as implicações do termo anonimato, que não seria, como se pode imaginar, a perda da identidade pessoal, do nome próprio. Na contra-autobiografia, o anonimato corresponde à multiplicação de uma subjetividade, que, através da manifestação artística ou cultural, deixa de ser mero exemplo sem rosto, para se associar a outros indivíduos, resultando em uma pluralidade de nomes e experiências de vida.¹⁸⁰

¹⁷⁹ PRADO, *Jardim Gramacho*, p. 117.

¹⁸⁰ JAMESON. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*.

Estamira, portanto, embora se apresente como singular, representa, em vários aspectos, um exército de desvalidos que sobrevivem graças ao lixo e têm suas vidas norteadas por ele. No filme, é sintomático – e chocante ao mesmo tempo – a movimentação dos catadores, similar à dos urubus, em torno dos montes de resíduos, que se agigantam com a chegada dos caminhões, vindos da cidade. O nome próprio que se multiplica através de Estamira é o da miséria – em todas as suas acepções. O que caracteriza aquelas subjetividades é, preponderantemente, o lixo, que se faz vestimenta, alimento, casa e filosofia de vida.

E, se o lixo é o revés do desenvolvimento, da complexidade urbana, Estamira também nos representa. Expõe o avesso da sociedade contemporânea, modernizada, que levanta a bandeira da causa ecológica e do politicamente correto, mas recalca a perversidade de um sistema que serve apenas a um seleto grupo de eleitos.

3.2 O discurso “estamiral”

Quem revelou o homem como único condicional ensinou ele a conservar as coisas, e consertar as coisas é proteger, lavar, limpar e usar mais o quanto pode. Você tem sua camisa, você está vestido, você está suado. Você não vai tirar a sua camisa e jogar fora, você não pode fazer isso. Quem revelou o homem como único condicional não ensinou trair, não ensinou humilhar, não ensinou tirar; ensinou ajudar. Miséria não, mas regras sim. Economizar as coisas é maravilhoso, porque quem economiza tem. Então as pessoas tem que prestar atenção no que eles usam, no que eles têm, porque ficar sem é muito ruim.

Estamira

Para aqueles que não têm nem mesmo o que comer, é impossível aceitar o dispêndio improdutivo. O modo pragmático, metafísico, de valorizar apenas aquilo que traz resultados concretos, que garante a sobrevivência, é inconciliável com a valorização de manifestações que contêm fim em si mesmas, como o luxo, os espetáculos, os cultos, as artes. Entretanto, a incoerência extraordinária de Estamira permite que ela concilie antinomias

como as que compõem a teorização de Georges Bataille, a respeito de uma noção positiva do desperdício¹⁸¹.

Estamira denuncia o perdularismo, revolta-se contra o esbanjamento, chega a citar, como exemplo, a roupa que vestimos, e deve ser preservada, lavada, para que se livre das impurezas e possa fazer-se útil novamente. Comporta-se em seu cotidiano como uma guerreira disciplinada, atenta às regras, que, diariamente, comparece ao seu campo de batalha, focada em um único objetivo: garantir o próprio sustento, recolhendo-o das montanhas de lixo. E, mesmo imersa em uma existência sem perspectivas de mudança, é capaz de se desvencilhar do exclusivo “fazer necessário”, pondo-se, também, a filosofar.

É pelo discurso que Estamira afina-se com o que Bataille assinala em sua obra, a respeito da utilidade das coisas, e ousa “gastar seu tempo” com elucubrações sem fim. Entretanto, não o faz pelo prazer, mas pela necessidade de expressar-se, de manter-se presente na sociedade, apesar da loucura e da segregação. O dispêndio verborrágico praticado pela personagem é, afinal, sua salvação, sua maneira de imprimir um devir no mundo, e que, premonitoriamente, acaba tornando-se matéria-prima do documentário de Prado, reduplicando a “inutilidade” de devaneios que, sob uma perspectiva racional e hegemônica, só poderiam ser abarcados pela arte (no caso, o cinema).

A energia que excede, entendida como manifestação artística, é, em *Estamira*, a reciclagem de uma energia primeira, também transbordante: o pensamento estamiral. Assim, o documentário em questão nada mais é que a inutilidade de uma “filosofia de lunático” burilada pela lente de Prado, com uma função essencial (que não é da ordem do pragmatismo): refletir acerca de subjetividades transbordantes como a de Estamira, que se valem do desperdício, da displicência e do descuido. Nos interstícios, nos espaços negligenciados pela sociedade, embrenham-se esses marginalizados. É ocupando esses locais, apropriando-se do que é relegado, que estes sobrevivem.

¹⁸¹ Ver mais em: BATAILLE. *A noção de despesa*.

E não foi sempre assim com os grupos rechaçados? Sob uma visão benjaminiana, consideramos a descontinuidade da história em *Estamira*: “uma sucessão inconclusa de fragmentos soltos, desprendidos pelos cortes de sentido que vagam sem a garantia de uma conexão segura, nem de um final certo”¹⁸².

O que Estamira parece almejar (se é que ela almeja alguma coisa, além do exercício de sua missão de “revelar”) é a desestruturação do mesmo sistema vigente que roubou sua lucidez, através de tantos atos de violência sofridos pela menina, pela esposa e pela idosa, sempre subjugada pelo avô, pelo pai, o marido, os homens que a estupraram já velha e, agora, por toda a sociedade, que a considera louca, e que a enxerga como parte do lixo que hoje a mantém viva.

Sob perspectiva distinta, mas útil à nossa interpretação, Nelly Richard mobiliza a crítica benjaminiana da História linear, homogênea e unívoca, e afirma que:

Somente uma narrativa precária do resíduo foi capaz de representar a decomposição das perspectivas gerais, das visões centradas, dos quadros inteiros: uma narrativa que só “deixa ouvir restos de linguagens, retalhos de signos”, juntando fios confusos e palavras inoportunas. (RICHARD, 2002, p. 65)

Em oposição ao discurso dos vencedores, calcado na lógica e na unilateralidade, uma estratégia nada ortodoxa, mas, talvez, eficaz: utilizar ferramentas próprias, que se afastem dos meios hegemônicos (como a própria noção de historicidade).

A meu ver, aí reside a originalidade da fala de Estamira. Embora – ou, justamente por isso – ininteligível, consegue fazer frente ao projeto iluminista, por se colocar em um patamar distinto. O confronto não ocorre em um mesmo plano de ideias – o que, de certa forma, resultaria apenas em uma ruminância do pensamento hegemônico, por parte do subalterno. É, antes de mais nada, forjado em um território obscuro, delineado pela própria Estamira, com possibilidade de minar a reação dos centros de poder.

A todo momento, ela reafirma sua condição, coloca-se como cidadã de Jardim Gramacho. A preocupação em ocupar um local – seja geográfico, ou

¹⁸² RICHARD. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*, p. 64-65.

tão somente de enunciação – coincide com a demanda dos marginalizados, para quem é essencial demarcar de onde se fala.

E se o “homem é produto do meio”, Estamira é cria do lixo. Sua vida é um amálgama de resíduos, que se espalham por sua roupa, pelo barracão em que vive, pela comida que prepara com o que recolhe nas montanhas de restos. Um dos momentos mais impressionantes do documentário ocorre quando ela retira do lixão um vidro de palmito, e, em sua casa, prepara o alimento, sem questionar os riscos que o produto descartado pode oferecer à sua saúde.

A antropofagia¹⁸³, em *Estamira*, dá-se por intermédio do lixo. Ela é o que absorve de nós, o que a sociedade permite que chegue até ela: sobras, mas também descuido, como a própria personagem ressalta. Atenta aos descuidos, a senhora que, durante mais de vinte anos, vasculhou os montes de detritos, aprendeu a identificar, em meio ao nosso lixo, o que pode ser aproveitado, e o que deve ser devolvido, vomitado.

Essa devolução é a marca de seu discurso. Em sua fala, há montes de entulhos, onde se encontra de tudo: alucinação, loucura, raiva, trauma, crítica... Mas é justamente neste emaranhado que encontramos matéria-prima para nossa pesquisa. Evidentemente, o manancial para este “novo pensamento” é retirado de nosso próprio contexto metafísico, do qual Estamira fez parte, antes de “começar a revelar”. Por um viés muito peculiar, durante todo o seu depoimento, a catadora de lixo fala, sempre em tom de crítica, de assuntos diversos, como religiosidade: “Eu conheço Deus, eu sei quem é Deus, e quem fez Deus foi o homem”; política: “Me perdoe qualquer coisa, mas eu adoro o cabra. Esse aí, o Bin Laden. Derrubou as gêmeas, né? Aí tava todo mundo com raiva, mas também pudera, foi eles que inventou, foi eles que ensinou ele, queria que ele fizesse o quê?” e do tratamento oferecido aos doentes mentais:

¹⁸³ Sobre a antropofagia, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro considera: “A antropofagia foi a única contribuição realmente anti-colonialista que geramos, contribuição que anacronizou completa e antecipadamente o topos cebrepiano-marxista sobre as ‘ideias fora do lugar’”. CASTRO. *Eduardo Viveiros de Castro*, p. 168. Com base na reflexão de Viveiros de Castro, consideramos pertinente a aplicação do conceito ao contexto de *Estamira*, em que a personagem evidenciada erige seu discurso desestabilizador após deglutir as sobras que lhe chegam através do lixão, ao mesmo tempo em que “vomita” os lampejos de lucidez que ainda lhe restam, misturados a toda a sua indignação perante a sociedade instituída. Sobre essa desestabilização, e a recusa de Estamira em deixar-se cooptar, discutiremos mais adiante.

“A doutora passou remédio pra raiva. Ela é copiadora. Eles estão fazendo o quê? Dopando quem quer que seja com um só remédio. O tal de Diazepan então... É uma conversinha qualquer e só copiar e toma”¹⁸⁴.

O discurso antropofágico de Estamira alimenta-se dos restos que chegam ao lixão, dos resquícios de sanidade mental que ainda residem nela. Sua forma de se pronunciar perante o mundo é o resultado dessa compactação de materiais de diferentes searas, que resultam em algo novo. Lixo reciclado; consciência transformada.

No campo das ideias, os lixões, assim como outros depósitos de marginalizados, tendem a catalisar “fragmentos de discursos julgados insubstanciais pelas rígidas categorizações do saber disciplinar; de detalhes (formas, estilos) considerados supérfluos e derivativos em relação ao predomínio central do conteúdo e da representação”¹⁸⁵. O “residual” configura-se, por conseguinte, como hipótese crítica, permitindo-nos a abstração de múltiplas significações, a partir das sobras, dos elementos secundários, não-integrados. São eles que poderão nos revelar um conhecimento verdadeiramente original, uma alternativa ao saber institucionalizado, disciplinar, do qual Estamira e outros subalternos são dissidentes.

Trata-se de uma posição semanticamente rica, que desafia o trajeto perene que é a história dos vencedores. Especialmente, quando teima em criar entrelaçamentos; sempre que, de algum modo (pelo viés da literatura, por exemplo), emerge de seu curso subterrâneo. Essa “linha descontínua”, parafraseando Walter Benjamin, poderia encaixar-se no “lugar antropológico”, mencionado por Marc Augé (2007), “simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa”¹⁸⁶.

Os “não-lugares” a que nos referimos têm em comum com aqueles delimitados por Augé¹⁸⁷ a despersonalização, conferida pelo *establishment*. São os “cinturões de irrealidade” extrínsecos à cidade, já que extrapolam a

¹⁸⁴ PRADO. *Jardim Gramacho*, p. 116.

¹⁸⁵ RICHARD. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*, p. 176.

¹⁸⁶ AUGÉ. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, p. 51.

¹⁸⁷ Para Marc Augé, “um espaço no qual nem a identidade, nem a relação e nem a história sejam simbolizados será definido como um não-lugar (non-lieu), mas essa definição pode ser aplicada a um espaço empírico preciso ou à representação que os que lá se encontram fazem desse espaço. O que é um lugar para alguns pode ser um não-lugar para outros e inversamente”. AUGÉ. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, p. 169.

tutela efetiva do Estado: favelas, zonas de prostituição, consumo e tráfico de drogas, lixões... Deixam de exercer qualquer significação, na medida em que a sociedade não se enxerga (ou não quer se enxergar) nesses ambientes de abandono. Os “não-lugares” são como espaços inexistentes, invisíveis aos nossos olhos. Os “outros” que lá residem – não só geograficamente, mas ideologicamente – simplesmente não importam, não têm voz, nem mesmo corpo. Àqueles que se encontram nessa situação, nos “além dos além”, como menciona Estamira, não é reservado nem mesmo o entre-lugar, já que não existe fronteira possível de ser atravessada.

A esse “não-lugar”, muitas vezes, intrínseco aos seus representantes, chamaremos de *transbordo* – um conceito dúbio, forjado a partir das elucubrações de Estamira. Um local que ela conhece muito bem, e, afirma, faz parte de sua missão revelá-lo a nós:

Os além dos além é um transbordo. Você sabe o que é um transbordo? Bem, é toda coisa que enche, transborda, então o poder superior real, a natureza superior contorna tudo pras reservas, é lá nas beiradas. Entendeu como é que é? Nas beiradas ninguém pode ir, homem nenhum pode ir lá. E aqueles astros horroroso, irrecuperável vai tudo pra lá e não sai mais nunca. Pra esse lugar que eu to falando, o além dos além. Lá pras beiradas, muito longe.¹⁸⁸

Estamira apropria-se desse local acreditando ser sua única habitante, já que o sentimento de segregação parece contribuir para que ela se sinta absolutamente única, solitária. Um dos indícios da dubiedade que perpassa o conceito que pretendemos forjar aparece quando “ousamos” discordar de Estamira: ela não está só. A rede de relações que se estabelece no lixão (entre os catadores de lixo, e em relação ao próprio local em que se encontram inseridos) coloca nossa personagem em uma posição de mentora (e não de solitária); alguém que (embora não tenha consciência disso) põe-se a filosofar sobre a situação de proscritos, marginalizados e desvalidos que, como ela, em algum momento de suas vidas, transpuseram os limites da convenção, dos ditames sociais, da dignidade que ideologicamente se constrói em uma

¹⁸⁸ PRADO. *Jardim Gramacho*, p. 119.

sociedade perpassada por valores muito específicos, como o dinheiro, o saber institucionalizado, a estética dominante.

O *transbordo*, onde Estamira diz se encontrar, serve como ponto de partida de sua enunciação – que não é da ordem do real, da normalidade. Mas não se trata de um relato permeado pelo lamento, ou pelo conformismo. O discurso estamiral é, sobretudo, um protesto – quase um manifesto contra a segregação:

Eu transbordei de raiva. Eu transbordei de ficar invisível com tanta hipocrisia, com tanta mentira, com tanta perversidade, com tanto trocadilo, eu, Estamira. E a culpa é do hipócrita, mentiroso, esperto ao contrário, que joga pedra e esconde a mão.¹⁸⁹

Trocadilo, outra palavra bastante utilizada por Estamira, é a síntese de tudo que nela desperta ira e mágoa. Em seu discurso, o *trocadilo* aparece sempre nos momentos de cólera, como substituto para o que lhe aflige. O *trocadilo* – neologismo polissêmico – representa a tentativa de nomear o que não é da ordem do nomeável. Invariavelmente, refere-se a “nós”, à sociedade estabelecida:

Vocês é comum, eu não sou comum. Só o formato que é comum. Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro: cegaram o cérebro, o gravador sanguíneo de vocês e o meu eles não conseguiram, porque eu to formato gente, carne, sangue, formato homem par, eles não conseguiram. É, a bronca deles é essa, do trocadilo! O trocadilo maldiçoado, excomungado, hipócrita, safado, canalha, indigno, incompetente, sabe o que ele fez? Mentir pros homens, seduzir os homens, cegar os homi, incentivar os homi e depois jogar no abismo. Foi isso que ele fez.¹⁹⁰

Em um “não-lugar” definido como *transbordo*, Estamira relaciona o *trocadilo* a todas as circunstâncias que geraram sua segregação. Sob sua perspectiva, nós também somos vítimas do *trocadilo*, por estarmos subjugados a ele. É a partir dessa lógica que Estamira nos enxerga como inferiores. É a sua maneira de suportar uma vida de privações morais e materiais: “Ó, se quer saber, eu não tenho raiva de homem nenhum, eu tenho é dó. Eu tenho raiva

¹⁸⁹ PRADO. *Jardim Gramacho*, p. 119.

¹⁹⁰ PRADO. *Jardim Gramacho*, p. 116.

sabe de quê? Do *trocadilo*, do esperto ao contrário, do mentiroso, do traidor, desse que eu tenho raiva, ódio, nojo”.¹⁹¹

Trata-se de mais uma invenção vocabular de Estamira, viabilizada graças ao seu deslocamento, frente ao aprisionamento de subjetividades por posturas ideológicas. Assim como Estamira, seus vocábulos flutuam, transitam livremente entre a loucura e a riqueza sígnica. A capacidade de forjar palavras que sirvam ao seu discurso é similar à habilidade para encontrar, nos montes de lixo, utensílios e produtos que garantam sua subsistência. Estamira utiliza, na prática, o processo de desconstrução, ao desmontar sucatas e termos de nossa língua, redefinindo-os como algo que lhe seja útil.

Sua estratégia, aplicada ao discurso, é a da apropriação, do deslocamento. O *trocadilo* (e não “trocadilho”) desafia as categorias fixas e hegemônicas da cultura, por uma operação de bricolagem, em que substituição e complementaridade ajudam a tecer uma lógica peculiar. Mantém-se o caráter lúdico da palavra original (trocadilho), assim como a ambigüidade e o tom burlesco, embora a nova acepção seja muito mais contundente, afastando-se do tom jocoso e imbuindo-se de propriedades acusadoras. Se De Certeau (1999) classifica a bricolagem como a arte do fraco, arranjo feito com ‘meios marginais’, produção ‘sem relação com um projeto’, que reajusta ‘os resíduos de construções e destruições anteriores’, Estamira faz de sua bricolagem a “arte do forte”, daquele que cria seu “próprio projeto”, em patamar distinto, alheio ao sistema. Seu arranjo é original, porque utiliza meios que extrapolam aqueles considerados marginais – trata-se de meios “transbordantes”.

O novo pensamento, no qual o *transbordo* é metáfora e *trocadilo* exerce o papel de metonímia, ergue-se na reciclagem de paradigmas – sociais e lingüísticos – refutados por Estamira, já que falharam na manutenção de sua sanidade, de sua permanência entre “nós”. Opta-se por uma nova percepção, plural, heterogênea, surpreendente – como é surpreendente a capacidade de se encontrar algo útil no emaranhado de rejeitos, imundície e mau cheiro que compõe o lixão.

Ao acatarmos a fala de Estamira, embarcando na viagem proporcionada por suas palavras errantes, despimo-nos do verniz de ordenação e eficiência

¹⁹¹ PRADO. *Jardim Gramacho*, p. 119.

que encobre o pensamento hegemônico, provocando a (pseudo) noção metafísica de que detemos a abrangência totalizante de um discurso ideal. A *episteme* eurocêntrica, que impera em nossa sociedade, *não* dá conta de todas as demandas. Não deu conta de Estamira, nem de pessoas em situações similares à dela.

Só um estratagema *sui generis* – quem sabe, próximo à metodologia proposta por Michel Foucault, na obra *As palavras e as coisas*¹⁹² - pode ser eficaz na investigação desse *trocadilo* enunciado pela personagem. O primeiro passo consiste na garimpagem de preciosas asserções, na triagem de elucubrações, aparentemente sem sentido. Uma escavação semelhante àquela empreendida por Estamira, quando, ao explorar as montanhas de lixo, consegue distinguir, em meio aos entulhos, o que lhe poderá ser útil. Afinal, as palavras e as coisas têm valor muito similar para a personagem, já que, como uma sobrevivente, ela garante sua subsistência cavoucando os nossos rejeitos. Como “missionária”, revela sua verdade customizando um discurso que, um dia, também nos pertenceu. A catadora de lixo nos “taca na cara” a crueza de seu *trocadilo*, a desconstrução de nós mesmos, munição com a qual Estamira devolve parte do lixo com o qual a soterramos. O *trocadilo* emerge dos restos, retorna como um recalque, sob a forma de protesto, de exposição das mazelas de nosso próprio sistema. É o grito que emana do *transbordo*.

A meu ver, é possível situar o *transbordo* de Estamira em um nível de *críticidade* similar (embora, distinto em sua aplicação), a outros lugares ideologicamente demarcados por críticos literários, como o *entre-lugar*¹⁹³ do brasileiro Silvano Santiago, a *mirada estrábica*¹⁹⁴ e o *pensamento fronteiroço*¹⁹⁵, respectivamente, dos argentinos Ricardo Piglia e Walter Mignolo.

¹⁹² FOUCAULT. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*.

¹⁹³ De acordo com Silvano Santiago, o *entre-lugar*, originalmente proposto para designar o “ritual antropofágico da literatura latino-americana, situa-se “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade...”. SANTIAGO. *Uma literatura dos trópicos*, p. 28.

¹⁹⁴ Ricardo Piglia utiliza a expressão ao referir-se aos escritores latino-americanos, relacionando-a à “la conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada y ajena, la conciencia de estar desplazado e inactual”. PIGLIA. *Una propuesta para el nuevo milenio*, p. 61.

¹⁹⁵ Segundo Mignolo, pensamento fronteiroço é “pensar além da hegemonia teórica ocidental (p. 10) ou “mover-se além das categorias impostas pela epistemologia ocidental. MIGNOLO.

Embora com sentidos bastante diversos, os conceitos citados – e até mesmo os *não-lugares* de Augé e Estamira – têm um ponto de confluência inegável: o que dá origem a todos, e estimula sua problematização, é a indexação a partir de uma posição, território, região, enfim; um ponto de enunciação¹⁹⁶ (ou a busca desse espaço). O que difere substancialmente o *transbordo* dos outros *loci* é a sua radicalidade, já que não existe nem mesmo o limiar entre centro e margem. O *transbordo* é “além dos além”, é beirada, deixada do lado de fora, sem prerrogativa de negociação. Mas também é paradoxal, pois emana da sociedade – foi expurgado por ela. Tem, como paradigma, uma mulher que se coloca como sua única habitante, embora concentre todos aqueles que foram submetidos à extrema segregação. O lócus enunciativo assumido pelo segregado, subalterno ou colonizado é, estrategicamente, transformado em campo de resistência, território privilegiado, de onde emanam as críticas ao sistema vigente, ao *trocadilo*, capazes – quem sabe – de desestabilizá-lo.

3.3 A arqueologia do *transbordo*

A fronteira é a fronteira da humanidade. Além dela está o não-humano, o natural, o animal. Se entendermos que a fronteira tem dois lados e não um lado só, o suposto lado da civilização; se entendermos que ela tem o lado de cá e o lado de lá, fica mais fácil e mais abrangente estudar a fronteira como concepção de fronteira do humano.

José de Souza Martins

Tem o eterno, o infinito, tem o além e tem o além dos além. O além dos além, vocês ainda não viram. Cientista nenhum ainda viu o além dos além.

Estamira

Histories/Global Designs: na interview with Walter Mignolo, p. 14. *Entrevista concedida a Elena Delgado e Rolando Romero*.

¹⁹⁶ A esse respeito, Jesús Martín-Barbero afirma que “não resta dúvida de que não é possível habitar no mundo sem algum tipo de ancoragem territorial, de inserção no local, já que é no lugar, no território, que se desenrola a corporeidade da vida cotidiana e a temporalidade – a história – da ação coletiva, base da heterogeneidade humana, pois, mesmo atravessado pelas redes do global, o lugar segue feito do tecido das proximidades e das solidariedades. Isso exige que se esclareça que o sentido do local não é unívoco. MARTÍN-BARBERO. *Globalização comunicacional e transformação cultural*, p. 58-9.

Em 1974, o escritor francês Georges Perec publicou o livro *Espèces d'espaces*, cuja proposta era interrogar os espaços, podendo abstrair das ruas de Paris uma leitura específica. O autor acreditava na existência de um “texto” da cidade, cuja decodificação se daria a partir da observação das vias públicas.

Pensar o mundo contemporâneo através da geografia cambiante de nossas cidades parece ser uma estratégia acertada, na medida em que a espacialidade adquire destaque ímpar em nossa época. Acreditamos, inclusive, que é possível ir além; estender a metodologia de Perec, ao ponto de lermos, a partir dos locais, as pessoas que os povoam.

As noções de territorialidade e de pertencimento já renderam importantes teorizações, como o entre-lugar, os não lugares e a dicotomia centro/margem, mobilizadas ao longo deste trabalho. O próprio vocábulo território é convertido em conceito crítico, por Guattari e Rolnik, na obra *Micropolítica: cartografias do desejo*, em que ampliam a noção de território, extrapolando o senso comum, desde a etologia e a etnologia. Para os autores, os seres se organizam “segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos”¹⁹⁷. Assim, o território pode relacionar-se tanto a um espaço vivido, quanto a um local onde o indivíduo sinta-se “em casa”. À luz da teoria de Guattari e Rolnik, território passa a ser sinônimo de apropriação, subjetivação fechada sobre si mesma, conjunto de projetos e representações que remetem a comportamentos e ações, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.

Neste ponto, nosso objetivo é situar o *transbordo* de Estamira e tentar fixá-lo como categoria capaz de nos desvendar qual é o lócus ocupado por pessoas como ela – homens-lixo, refugos humanos, que ultrapassam o limite da subalternidade.

Historicamente, a valorização do espaço expande-se a partir do limiar entre modernidade e pós-modernidade¹⁹⁸, quando teóricos como Walter

¹⁹⁷ GUATTARI, ROLNIK. *Micropolítica: Cartografias do desejo*, p. 388.

O geógrafo brasileiro Milton Santos, por sua vez, define o território como um “nome político para o espaço de um país”. SANTOS, SILVEIRA. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*, p. 19.

¹⁹⁸ O ensaísta português José Bragança de Miranda pontua que “o século 19 esteve inteiramente voltado para o tempo. Hegel e Marx fizeram do tempo o revelador da história. É sabido como Proust e Joyce fizeram da consciência do tempo matéria artística. Também

Benjamin¹⁹⁹ passam a engrossar o debate acerca das cidades, do fascínio despertado pelos centros urbanos, e suas implicações sobre o humano, ditando modos de vida e desdobramentos sobre a psique dos “urbanóides”. Refletir acerca do espaço nos leva a variadas metodologias²⁰⁰, no intuito de se entender como ocorre o povoamento de tais lugares, e até que ponto o homem pós-moderno é realmente influenciado pelo meio em que está imerso.

Há, entretanto, uma preocupação que, nos tempos atuais, sobressai, em meio ao mapeamento de subjetividades: o superpovoamento, ou o povoamento desordenado. Este suscita reações da própria cidade, que, como um organismo vivo, rejeita o excesso, “expulsa” o que não se adapta a sua estrutura, em que todos, de alguma maneira, desempenham papéis bastante definidos.

E qual é o papel, em nossa sociedade, dos mendigos, vagabundos, indigentes, e de todos aqueles que não configuram força produtiva e/ou consumidora, na máquina capitalista? Estamos nos referindo a esses outsiders, que excedem o lócus ocupado por pobres, favelados e semi-analfabetos. Seriam os habitantes dos “além dos além”, como menciona Estamira? Como delinear o espaço ocupado por eles?

Com base em vários autores, podemos situar o *transbordo* de Estamira em um lócus de exclusão, que extrapola o simples conflito, comum em zonas de contato entre culturas diferentes. No *transbordo*, o embate deixa de existir, já que a radical segregação remove seus habitantes para além da fronteira, do entre-lugar, da possibilidade de se estabelecer um parâmetro que possa guiar as reivindicações dos Outros, em relação a Nós. É como se toda a

Bergson e Heidegger privilegiam a temporalidade para interrogar a vida. A publicação, em 1927, de *Ser e tempo* por Heidegger parece ter constituído um ponto de viragem nessa obsessão pelo tempo. (...) Inesperadamente, ou talvez não, o espaço veio ocupar toda a cena e, nos dias que correm, tornou-se um tema de moda”. BRAGANÇA DE MIRANDA. *Geografias imaginárias da terra*, p. 374. In.: MARGATO, GOMES. *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*.

¹⁹⁹ Alguns textos de Benjamin privilegiam a temática do espaço, especialmente, das urbanidades, como *Paris, a cidade no espelho*; *Parque central* e sua obra sobre as Passagens.

²⁰⁰ Sob uma perspectiva culturalista, Anne Cauquelin mobiliza a categoria espacial, relacionando a paisagem a um “ritual, maneira de existir graças aos objetos, no instante de sua aparição”. Neste sentido, para Cauquelin, paisagem refere-se a qualquer espaço, urbano, virtual ou midiático, que passa a ser considerado “lugar de conflito”. Ver mais em: CAUQUELIN. *L'invention du paysage*.

possibilidade de contato, essencial para o conflito de ideias e modos de vida, fosse substituída por um imenso vácuo, uma incomunicabilidade.

O que Estamira reivindica? Qual é a sua demanda, em relação à sociedade? O que, em sua ótica, falta a sua vida? Em seu discurso, permeado pela revolta e, muitas vezes, carregado de agressividade, não há lamento pela pobreza, pelo abandono ou pela precariedade. Estamira não se enxerga como vítima. Ao contrário: ela “sente dó” de Nós, por não vislumbrarmos o mundo tal como ela, a partir do local *sui generis* que é o *transbordo*.

São essas percepções sobre Estamira que nos levam a relacionar, com ressalvas, o *transbordo* e a fronteira. Ambos possuem similaridades e disparidades, mantendo uma aproximação evidente, como se um fosse decorrente do outro. Seria, o *transbordo*, o estágio posterior à fronteira?

Fomentando essa discussão, utilizamos as considerações do cientista social José de Souza Martins, em seu livro *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano* (2009). Nesta obra, o cientista social expõe os resultados de anos de pesquisa, em pontos longínquos do Brasil, como Mato Grosso, Rondônia, Acre, Amazonas, Pará, Maranhão, Goiás e Tocantins, enfocando pessoas em situações nas quais a dignidade humana é negligenciada: mulheres e crianças raptadas, trabalhadores escravizados, sem-terras e índios expulsos de seus territórios. Uma primeira constatação, útil ao nosso trabalho, já se revela nas primeiras páginas de Martins, quando o autor revela que sua pesquisa aponta para uma fronteira que, de modo algum, resume-se à fronteira geográfica. Trata-se de uma fronteira plural e multi-significativa, entre a civilização e sua barbárie oculta, com implicações espaciais, culturais e de visões de mundo, “fronteira de etnias, fronteira da história e da historicidade do homem. E, sobretudo, fronteira do humano”.²⁰¹

As considerações do sociólogo não são uma novidade²⁰², embora ganhem força, na presente conjuntura, por basearem-se em um estudo

²⁰¹ MARTINS. *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano*, p. 11.

²⁰² As reflexões acerca da fronteira já renderam várias teorizações, como a “zona de resistência”, por Glória Anzaldúa. Ao discorrer sobre as tensões na fronteira entre México e Estados Unidos, a autora chicana ressalta os desafios de se viver na fronteira, que extrapolam a materialidade e referem-se, principalmente, à dura transposição cultural e econômica. Ver mais: ANZALDÚA, G. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 2nd. ed. San Francisco: Aunt Lute, 1999.

genuinamente brasileiro, que se arrisca a penetrar em um país que muitos preferem crer que não existe mais, já que, pelo menos, ideologicamente, encontra-se bem distante do esmalte cosmopolita de São Paulo – cidade-mor do Brasil, quando se trata de eleger um paradigma do progresso tupiniquim. É a partir desse lócus fronteiro que pretendemos delinear, por contraste, o *transbordo*.

3.4 *Transbordo e fronteira*

Anne Cauquelin deixa bem clara a sua posição a respeito das paisagens, definidas por algumas características marcantes, como sua vocação de conflito. Provavelmente, inspirada pelas lucubrações de Walter Benjamin, em suas *Passagens*, a escritora francesa compõe o vasto grupo de autores que situam o espaço em uma perspectiva que vai muito além da territorialidade, embora eleja, como paradigma, a cidade.

É na cidade que tudo acontece; nesse “teatro de uma guerra de relatos”, parafraseando Michel de Certeau (1997), onde, muito além do asfalto e dos arranha-céus, são as subjetividades, as culturas heterogêneas e o choque entre múltiplas vozes que erigem o espaço mais contundente, mais “urbano” das contradições que permeiam esse lugar repleto de pessoas, e cercado de paradoxos por todos os lados.

Foi esse universo, forjado a partir do século XIX, que fascinou Charles Baudelaire e despertou a atenção de Benjamin, que se dedicou a relacionar a obra do poeta às mudanças sociais na então “moderna” Europa Ocidental. A diversidade humana, por traz da aparente uniformidade da multidão, era um dos aspectos que mais incomodava o crítico alemão, ao refletir sobre o sem-fim de pessoas, de todas as classes e situações, que se apinhavam nas vias urbanas: “Não são todas seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em serem felizes?”²⁰³. Intrigava o escritor

Já a canadense Mary Louise Pratt utiliza o termo “zonas de contato” para designar “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (PRATT, 1999, p. 27). Ver mais: PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*. Florianópolis: EDUSC, 1999.

²⁰³ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas I*, p. 54.

constatar que, embora semelhantes em seus sonhos e desafios, as pessoas transitassem umas entre as outras de maneira tão frenética, alheias a quem cruzasse seu caminho, mantendo entre si apenas um “acordo tácito”, de conservar o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, pudessem fluir em sua peregrinação cotidiana, sem nem mesmo trocarem um olhar

De fato, a imagem de vários fluxos de pessoas – cada qual, estabelecendo seu próprio trajeto nas ruas das grandes cidades –, com pontos de partida e destinos diversos, é providencial, ao tentar-se desvendar o espaço ideológico que sujeitos díspares ocupam – ou almejam ocupar – na urbanidade em que todos nós habitamos²⁰⁴.

Há, pois, uma infinidade de caminhos possíveis, desde o dos trapeiros e miseráveis, eternizados nos versos de Baudelaire²⁰⁵, ao dos garis, invisíveis sociais estudados por Fernando Braga da Costa, e de outros sobreviventes do lixo, como Carolina Maria de Jesus e Estamira. Entre eles, uma mudança de paradigmas, da noção moderna de multidão, fomentada no século XIX²⁰⁶, à multidão pós-moderna, que se reconfigura, no século XXI, graças a novas implicações, como, por exemplo, a violência, a paranóia decorrente de ameaças como o terrorismo e a explosão do consumo. Os fluxos humanos continuam a existir, embora as tensões entre eles tenham se potencializado. Daí, nos dias de hoje, a manutenção, por parte das classes sociais mais abastadas, de “bolsões” de convivência, universos particulares, compostos de

²⁰⁴ Appadurai considera que os fluxos organizam-se em forma de paisagens ou panoramas (scapes), que operam como elementos formadores de “mundos imaginados”: “mundos múltiplos que são constituídos pelas imaginações historicamente situadas de pessoas e grupos espalhados pelo globo”. APPADURAI. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, p. 221.

Assim, na terminologia de Appadurai, os *ethnopanoramas* (ethnoscapes) são aqueles associados ao fluxo de indivíduos pelo mundo, por razões diversas – como a busca por trabalho, as diásporas, decorrentes de conflitos étnicos e religiosos, e a miséria, que faz com que os sujeitos subalternos não se fixem em lugar algum, tornando-se seres errantes, em busca da sobrevivência.

²⁰⁵ In Charles Baudelaire, *As flores do mal*.

²⁰⁶ Sobre a urbanidade que se experimentava em plena modernidade, o filósofo Marshall Berman escreveu: [...] a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. BERMAN. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p. 15.

carros blindados, “áreas *vips*” e locais com entrada restrita, que em nada lembram o romantismo das cidades no século XIX (e parte do século XX), em que boêmios, vagabundos, malandros e burgueses se esbarravam, conforme Baudelaire registrou em poemas como *Os olhos dos pobres* (texto em prosa, publicado no livro *O Spleen de Paris*, que reflete o espaço urbano onde ocorriam os embates entre as classes sociais).

Em comum, os proscritos de ontem e hoje têm a obscuridade. Seus espaços, na sociedade, são os becos, os terrenos baldios, os lixões... Só são notados quando ousam cruzar outros fluxos de subjetividades, derramando seus dejetos e sua miséria sobre as calçadas limpas, ou impedindo o trânsito milimetricamente definido pela sincronia dos semáforos. É quando despertam sensações desagradáveis, como repulsa e medo.

São estes, os habitantes da fronteira, ou, em posição ainda mais radical, do *transbordo*. Um não-ter-lugar, que gera reações que vão do temor à ignorância – respostas similares àquelas suscitadas pelo incômodo do lixo que gera o chorume, que, por não ter função social definida, é isolado, descartado deliberadamente, até fermentar, sob a ação da natureza: “O indivíduo marginal nada pode fazer para mudar a sua situação²⁰⁷”, sentencia a antropóloga Mary Douglas, em sua obra *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição de tabu*. Em sua constatação, reside uma das diferenças cruciais entre o *transbordo* e a fronteira: a alegada impotência, relacionada ao indivíduo marginal.

José de Souza Martins é incisivo ao afirmar que a vítima é a figura central da realidade social da fronteira e de sua importância histórica. Na categoria e na condição de vítima, podem ser destacadas duas características essenciais da constituição do humano, em suas fragilidades e dificuldades: a alteridade e a particular visibilidade do outro. Alguém que não se confunde conosco e, para nosso alívio, não é reconhecido pelos diferentes grupos sociais como constitutivo de nós.²⁰⁸ Afinal, ninguém quer ter sua imagem vinculada à da vítima da fronteira.

²⁰⁷ DOUGLAS. *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*, p. 118.

²⁰⁸ MARTINS. *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano*.

Entretanto, a vitimização, inerente à posição de fronteira, não chega até o *transbordo*. Isto porque só é vítima quem vive a mercê do outro – um outro que subjuga, oprime, escraviza. Estamira já esteve nessa posição – quando foi deixada pelo marido, estuprada, confinada em um hospital psiquiátrico –, até chegar ao “além dos além”, espaço bem diverso – embora relacional – à fronteira. A relação, basicamente, reside na ação empreendida pela sociedade sobre os sujeitos fronteiriços e os ocupantes do *transbordo*: inclui a segregação, a submissão e a cooptação (estratégias que discutiremos mais adiante).

No entanto, quando passamos a analisar os espaços expurgados pelo *establishment* pela perspectiva de seus habitantes – o que, muitas vezes, só é possível através de obras memorialísticas de indivíduos subalternos – a diferença é nítida. Não há vitimização no *transbordo*, assim como não há luta pela ocupação de outro local, do “lado de dentro” da sociedade. Quem ocupa o *transbordo* não anseia retornar. E por quê?

Stuart Hall nos apresenta sua teoria a respeito de indivíduos que, como Estamira, foram “dispersados” de sua terra natal. Segundo o autor, mesmo que mantenham vínculos com seus locais de origem e suas tradições, os “exilados” perdem a ilusão de um retorno ao passado, passando a negociar simbolicamente com as novas culturas a que se filiam. Trata-se, pois, mais do que uma noção traumática, uma tendência do mundo globalizado, como assinala Edward Said, ao enunciar que o exílio não se confunde com o destino de infelizes quase esquecidos, despossuídos e expatriados. Torna-se algo mais próximo a uma norma, “uma experiência de atravessar fronteiras e mapear novos territórios em desafio aos limites canônicos clássicos, por mais que se devam reconhecer e registrar seus elementos de perda e tristeza.”²⁰⁹

Com base nessa norma – e também no fatalismo em que foi enredada –, Estamira desenvolve seu apego ao Jardim Gramacho, território que a abrigou, que se configurou como cenário perfeito para seus delírios. Para Estamira, “retornar” seria reviver o pesadelo de um lugar onde ela já não se encaixa mais; em que a única possibilidade de reabilitação está na segregação, no hospício ou no asilo. Entre a “casa de doidos” e o “depósito de restos”, ela opta

²⁰⁹ SAID. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, p. 389.

pelo segundo, ciente que seu habitat não é na margem, mas no *transbordo*; local dos “astros horroroso, irrecuperável”²¹⁰. Estamira é um desses seres irrecuperáveis, basicamente, porque não quer ser “recuperada”.

Da mesma maneira, e comprovando nossa percepção, de que o *transbordo* não é exclusivo de Estamira – mas, estende-se a todos os outros “radicalmente segregados” –, podemos mobilizar o discurso de outros catadores, companheiros de nossa personagem, que, assim como ela, fizeram, daquele local, um refúgio, mesmo que, para nós, não passe de uma “zona morta”. Como Oscar Bernardes dos Santos, de 71 anos: “Eu não gosto de acompanhar a família não, ta certo? (...) Vim parar aqui... Enquanto eu puder ficar, eu fico. Eu já acostumei a catar de tudo, é ferro, plástico grosso (...) É isso aí... Muito prazer na vida, até quando o papai do céu mandar chamar...”²¹¹

Outro morador do aterro, Pingueleto, de 59 anos, chega a demonstrar certo orgulho de viver em Gramacho, e revela a rede de relações desenvolvida no lixão, onde a solidariedade de seus habitantes parece compensar a negligência da sociedade:

Tô morando aqui na rampa há uns 10 anos. (...) E não tenho aborrecimento nenhum aqui. Porque eu não me misturo com ninguém. Fico com os meus amigos e os meus cachorros, e tudo bem, pô! Teve um tempo atrás, que eu tinha 25 cachorros. Agora to com 17 só, mas ta bom! (...) Quem falar que falta comida na rampa, está mentindo. (...) Eu to aqui porque eu quero. A maior felicidade da minha vida? É amizade com todo mundo. Considero todo mundo, gosto de todo mundo (...) Sou magnata, pô!²¹²

O *transbordo* difere da fronteira, porque, nele, estão aqueles que, por razões das mais diversas, desistiram de almejar um lugar entre os “insiders”. No caso de Estamira, os dramas pessoais, que culminaram nos problemas mentais, podem ser os causadores dessa falta de perspectivas (pelo menos, das mesmas perspectivas das pessoas “normais”):

A vida é dura, dura, dura. A vida não tem dó não, ela é mau. Eu já agüentei muito aqui, já levei muita pancada. Já levei facada na portaria, já fui violentada 2 vezes... Eu tenho muita mancha, muita mancha, mas eu não ligo, o importante é o Superior. (...)

²¹⁰ PRADO. *Jardim Gramacho*, p. 119.

²¹¹ PRADO, *Jardim Gramacho*, p. 95.

²¹² PRADO, *Jardim Gramacho*, p. 105.

Eu sou perfeita. Meus filhos são comum, mas eu sou perfeita.²¹³

Estamira não busca respeito, amparo ou igualdade de direitos, como poderiam desejar aqueles que se encontram na subalternidade; simplesmente porque, no tempo presente, não se sente desrespeitada, desamparada ou carente de qualquer coisa. Ela imagina-se “perfeita”, talvez pela liberdade da qual se sente imbuída, após desvencilhar-se das amarras de uma sociedade opressora, que a dopava, mantendo-a restrita a ambientes manicomialis. Perfeito, para a personagem, é aquele que habita o *transbordo*. Nós, circunscritos a um sistema estabelecido, somos apenas comuns; ainda continuamos sujeitos a máculas, como as que desestabilizaram Estamira.

Sob uma ótica totalmente original, que refuta a dicotomia entre centro/margem, a habitante do *transbordo* não reivindica; apenas critica. Crê na falência do modelo reificado de nossa sociedade e afirma: “tenho dó dos homens”. Para Estamira, as vítimas somos nós:

A Terra disse, ela falava, agora que ela já está morta, ela disse que então ela não seriam testemunha de nada. Olha o que aconteceu com ela. Eu fiquei de mal com ela uma porção de tempo, e falei pra ela que até que ela provasse o contrário. Ela me provou o contrário, a Terra. Ela me provou o contrário porque ela é indefesa. A terra é indefesa. A minha carne, o sangue, é indefesa, como a Terra; mas eu, eu Estamira, a minha áurea não é indefesa não.²¹⁴

Obviamente, como assinalamos em outros momentos, não há coerência no discurso de Estamira – daí o risco de incorrerem em paradoxos, ao elaborar um conceito a partir de sua fala. Mas é justamente aí que reside sua (im) pertinência (ou, dizendo de outra forma, uma pertinência construída a partir da impertinência), dentro do que nos propomos: demarcar um espaço ideológico extrínseco a outros já definidos, sejam eles de legitimação ou crítica.

A meu ver, um discurso fomentado pela loucura e pela total segregação, além dos limites do que se convencionava classificar como humano, é capaz de fugir à lógica metafísica que paira sobre todas as propostas já encadeadas de

²¹³ PRADO. *Jardim Gramacho*, p. 124.

²¹⁴ PRADO. *Jardim Gramacho*, p. 124.

crítica social, abarcadas pela literatura e por teorizações acerca das heterogeneidades humanas.

Entretanto, a peculiaridade do discurso de Estamira não nos impede de adotar a estratégia do choque, confrontando-o com variadas teorias e autores, no sentido de tentar entendê-lo melhor. Ainda que não seja uma metodologia convencional – até mesmo, arriscada –, esta mostra-se produtiva, ao lançar luz sobre subjetividades eclipsadas e, metonimicamente, por nós relacionadas ao lixo e à sujeira.

No que tange às similaridades entre *transbordo* e fronteira, uma característica é, inegavelmente, comum aos dois espaços: “A fronteira é essencialmente o lugar da alteridade”²¹⁵, afirma José de Souza Martins. Pois, o *transbordo* também é o local em que reside o outro, o estranho; aquele que rejeita qualquer aproximação conosco e, por isso mesmo, afasta-se ainda mais de nós. Assim como o local fronteiro, o *transbordo* congrega os rejeitados. Mas é importante ressaltar que, como já dissemos, não consideramos o *transbordo* como local de confronto, no sentido de conflito. Mas é inegável o *contraste* em relação à sociedade estabelecida, fruto do antagonismo de modos de pensar e agir. Tal oposição é resultado, inclusive, da historicidade discrepante em que se encontram os representantes do *transbordo* e aqueles que vivem sob uma ordem regida pelo capital e a tecnologia (em grande parte, às custas do equilíbrio ambiental)²¹⁶.

Feita a ressalva, entendemos que o *transbordo*, assim como a fronteira, mantém-se graças a uma divergência. Só poderia, em tese, cessar, findado tal desalinho. Admitimos o privilégio da dúvida, já que, como vimos, a travessia rumo ao *transbordo* é imbuída de uma tal radicalidade que nos custa acreditar na possibilidade de retorno. “Eu sou Estamira mesmo e ta acabado. Sou Estamira mesmo”²¹⁷ – é o que sentencia nossa personagem. O habitante do *transbordo* é o que é – o que se tornou, ou o que o tornaram. Não vislumbra

²¹⁵ MARTINS. *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano*, p. 123.

²¹⁶ Neste sentido, é sintomático o modo discrepante como Estamira e os outros ocupantes de Jardim Gramacho lidam com os detritos. O que, para nós, representa sujeira e inutilidade, para eles, é revestido de potencialidades e chega a ser disputado. Estamira trata o lixo com respeito. Ele é sua razão de ser: “O sr. Cisco Monturo que eu amo, eu adoro, como eu quero bem aos meus filhos e como eu quero bem aos meus amigos”. PRADO, *Jardim Gramacho*, p. 116.

²¹⁷ PRADO, *Estamira*, DVD.

um retorno, e prefere não alimentar essa expectativa, até mesmo como estratégia de sobrevivência. Há que se acostumar com o além dos além...

Em suma, entre as principais características que diferenciam o *transbordo* de outros lugares críticos, enumeramos: sua radicalidade (por localizar-se além da margem), a supressão de um caráter reivindicatório (esse seria um estágio já superado por seus habitantes), a desindexação da lógica cartesiana (o *transbordo* não é da ordem do “normal”, do racional, por isso é tão difícil entendê-lo, assim como nos custa a entender que seres humanos sintam-se confortáveis em ambientes tão inóspitos como os lixões) e seu caráter contraditório, decorrente de sua lógica peculiar (as contradições emanam da própria Estamira, que entende ser a única ocupante desse espaço imaginário, e não se dá conta de todas as características que agregam pessoas como ela – que enfrentaram uma ruptura radical com o passado, com laços sociais estáveis, com a perspectiva de um futuro convencional).

Talvez seja mais fácil entender o *transbordo* confrontando-o com outros espaços de segregação, afinados com a margem, por exemplo. Na margem, temos habitantes como Carolina de Jesus, a mulher pobre, mãe solteira, que vivia na favela e retirava seu sustento dos papéis e outros materiais que recolhia na cidade. Ela seria uma legítima representante da margem, por transitar entre espaços tão distintos, como a periferia e o centro da cidade, almejando deixar aquele lugar de privações em que vivia com seus filhos. Em seu diário, observamos que todos os seus esforços ocorrem no sentido de mudar de vida, “emergir”. Sua escrita revela o sofrimento, a humilhação e o desespero diante de tudo que lhe falta: alimento, amparo, respeito. Trata-se de um discurso permeado pela reivindicação.

Carolina tem consciência do quanto é difícil mover-se socialmente, e essa possibilidade só se concretiza quando ela faz uso de um mecanismo determinante no *status quo*: a palavra escrita. É graças às suas memórias, registradas em rudimentares cadernos, que ela faz com que seu grito de socorro transponha o limite entre a subalternidade e a sociedade organizada, fazendo-se ouvir por um fiel representante do saber institucionalizado: o jornalista Audálio Dantas. É ele quem faz a mediação entre margem e centro,

viabilizando a ponte, que Carolina, enfim, sente que atravessou, ao deixar a favela do Canindé.

Não há como abordarmos a situação de Estamira, dos habitantes de Jardim Gramacho e de tantos outros espaços “transbordantes”, com o mesmo instrumental reflexivo empregado em relação aos marginalizados e subalternos “convencionais”, pelos diversos motivos expostos ao longo desse capítulo. Embora existam aproximações inegáveis, as discrepâncias evidenciam-se, especialmente ao concentrarmo-nos na postura divergente dos seres transbordantes. Portanto, o conceito de *transbordo*, aqui proposto, deve ser aplicado ao levarmos em consideração sujeitos “marginalizados” que não se consideram como tal; escapam aos mapeamentos realizados pelos estudos culturais ou subalternos, pelo simples fato de refutarem a condição de inferioridade, visto que abdicaram dos parâmetros que, até então, serviam, no *establishment*, para definir quem se encontra inserido, ou está “fora”.

4. A MEDIAÇÃO ESTAMIRAL: ENTRE O *TROCADILO* E O *TRANSBORDO*

4.1 O discurso dos subalternos

O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar.

Michel Foucault

Este capítulo trata de estruturas labirínticas, que se duplicam, dialogam, numa espécie de *mise em abîme*²¹⁸, cujos elementos se conectam e alternam posições, em um constante rearranjo de funções. Benjaminianamente, pretende-se escavar as diversas camadas de narrativas e mediações, presentes em algumas obras contemporâneas, nas quais se fazem ouvir vozes sufocadas, que habitam o além dos além. Um ensaio metalingüístico, poder-se-ia assim dizer, já que nos valem da palavra para tentar entender o processo narrativo, em alguns de seus aspectos mais atuais, o que coloca a escrita, neste ponto de nossa pesquisa, na posição de mediadora, entre os objetos analisados e a possibilidade de se chegar a algum veredicto acerca das representações de culturas díspares, na pós-modernidade.

Neste nosso percurso, a literatura terá papel fundamental. Ao mobilizarmos alguns autores e seus escritos, acreditamos atingir um melhor entendimento dessa estrutura em dobras, que caracteriza grande parte das produções na atualidade, no âmbito do cinema documental e das Letras, no que diz respeito à representação de sujeitos subalternos, marginalizados, transbordantes ou, simplesmente, invisíveis sociais.

O lixão – lócus enunciativo de Estamira, principal personagem da tese – é campo fértil para essa visão em substratos, que vislumbramos tratar-se de um dos pontos emblemáticos da trama que se tece hoje, quando as manifestações culturais e midiáticas decidem voltar-se para o outro – até mesmo para aquele que se encontra em terreno longínquo – o *transbordo*. Uma tendência que já encontrava antecedentes no limiar entre modernidade e pós-modernidade, no qual as concepções de narrador e mediador começavam

²¹⁸ Expressão tomada de empréstimo de André Gide. Procedimento no qual a narrativa encontra-se reduplicada – de maneira auto-reflexiva – no interior de um texto, filme ou pintura. No presente texto, refere-se às possíveis “camadas” de narrações e mediações, presentes em Estamira.

a se reconfigurar. O debate acerca desses atores sociais será o fio condutor deste capítulo, assim como a discussão acerca do intelectual e de suas novas nuances na sociedade contemporânea, na qual o anseio por visibilidade não parte apenas daqueles que se encontram nos substratos. Trata-se de uma demanda de nossos tempos, nos quais a espetacularização e a politização (ainda que, sob vários aspectos, não passe de modismo, imbuído de cunho estético) requerem abordagens múltiplas e originais, de subjetividades peculiares, performáticas e díspares, como é o caso de Estamira.

4.2 Reconfigurações do narrador

Ao filmar esses personagens anônimos que perambulam pelo espaço urbano, à margem da sociedade e invisíveis aos olhos de muitos, o *flanêur-documentarista*, tomado por uma melancolia benjaminiana, se põe a ruminar e descobrir as camadas de história que o presente guarda, bem como as múltiplas narrativas que ele abriga, fragmentadas, dispersas, mas que dão conta, de algum modo, da experiência daqueles que habitam esse lugar.

César Guimarães

“Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?”²¹⁹ A indagação de Benjamin reverberou pela primeira vez em 1933, com a publicação do ensaio *Experiência e pobreza*, refletindo o sentimento de uma época em que situações tão limítrofes como a guerra resultaram em um emudecimento dos combatentes. Poucos anos depois – mais precisamente, em 1936 –, o autor lançaria “O narrador”, reforçando sua tese, ao afirmar que “a arte de narrar está em vias de extinção”²²⁰

Benjamin relaciona a capacidade de narrar, de transmitir experiências, a dois grupos, “que se interpenetram de múltiplas maneiras”²²¹: os viajantes, que conhecem realidades distintas, e aqueles que imergem na própria realidade, extraindo dela o máximo de ensinamentos. O relato de ambos – desbravadores e reflexivos de seu próprio contexto – resultaria em uma obra aberta, narrativa que não se exaure, espécie de enigma a instigar os ouvintes, atentos à

²¹⁹ BENJAMIN, *Experiência e pobreza*, p. 114.

²²⁰ BENJAMIN, *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p. 197.

²²¹ BENJAMIN, *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, p. 198.

sabedoria errante ou arraigada do tradicional narrador. Tais concepções de narrador teriam sido substituídas, gradativamente, pelo isolamento do romance (em oposição à oralidade envolvente do relato), e pela instantaneidade da informação; a fugacidade de um discurso midiático que se esvai na mesma potência em que é propagado, tal como o espetáculo apoteótico que atrai atenções, por fúlgidos momentos.

A narrativa, hoje, já não se configura como forma artesanal de comunicação, memória breve do narrador, que, ao ser incorporada pelo ouvinte, também se torna *sua* memória. O narrador pós-moderno, como assinala Silviano Santiago, “passa uma informação sobre outra pessoa”²²², aproximando-se de um jornalista – ou de um cineasta. Em ambos os casos, temos o narrador como mediador, aquele que se distancia do que pretende narrar; realiza um trabalho de observação, fazendo, de seu olhar, um instrumento de elaboração da narrativa.

Uma das diferenças básicas do narrador tradicional para o pós-moderno é que, enquanto aquele fazia da memória e da experiência os artefatos para tecer seu relato, este adota, como recursos essenciais, o olhar e a curiosidade, elaborando um discurso que revela, em última instância, a pobreza da própria experiência e a tentativa desesperada de recuperá-la, através do olhar lançado sobre o outro. A nova configuração da narrativa relaciona-se a uma série de implicações ou dilemas, a começar pela noção de autenticidade. Afinal, quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a assiste? O biógrafo – ou o documentarista – é apenas um mediador ou um narrador pós-moderno? Para Silviano Santiago,

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.²²³

A tese do ensaísta leva em conta uma ideia que, ao longo deste trabalho, buscamos desconstruir: a da isenção do documentarista diante de seu objeto. Há, evidentemente, um certo afastamento, necessário, inclusive,

²²² SANTIAGO, *O narrador pós-moderno*, p. 44.

²²³ SANTIAGO, *O narrador pós-moderno*, p. 45.

para que o narrador cumpra o ritual do *voyeurismo* – tão comum em nossos dias e fundamental para que a narrativa pós-moderna se desenrole. Mas, tal hiato estreita-se, ao analisarmos o processo que se desenvolve, na *transformação* da experiência alheia em um produto cultural, cuja matéria-prima é o discurso.

O olhar do cineasta, assim como o do escritor, não é puro; é interposto pelas múltiplas lentes da interpretação, da contaminação de modos de vida (do narrador e do detentor da experiência), e dos recursos inerentes ao próprio mecanismo de registro do relato – seja ele o filme ou o livro. A impureza no olhar do narrador pós-moderno nem sempre é consciente, proposital (pode até ser evitada, e é, já que a intenção do documentarista/biógrafo é captar a “verdade” dos fatos e das pessoas). Mas, em maior ou menor grau, torna-se indissociável do processo narrativo, já que o “espetáculo” oferecido ao público não é a pura experiência, mas aquela filtrada pelo olhar e pela técnica de quem a sistematiza, através da literatura, do cinema, ou de qualquer outra forma de expressão.

O narrador pós-moderno reflete o clima paradoxal, de tédio e curiosidade, que impera na contemporaneidade, que assiste à superação da novidade moderna pelo refugo de ideias, e tem, como algumas de suas principais manifestações artísticas, o pastiche e a paródia. Ao constatar o que Walter Benjamin já anunciava a partir da década de 30 – o empobrecimento da experiência –, o narrador busca refúgio nas camadas subterrâneas, exaltando a experiência até então ignorada, de minorias e sujeitos periféricos. *Estamira* encaixa-se nesta concepção, já que representa o esforço do diretor Marcos Prado em fazer emergir, dentre o lixo, um discurso peculiar, que, à sua maneira, retrata aspectos do vivido. Aliás, pode-se considerar que o documentário, enquanto gênero discursivo, vem trilhando tal caminho nas últimas décadas, valorizando modelos de vida *sui generis*.

Se há algum efeito positivo no empobrecimento da experiência e no ocaso da narrativa moderna, tal benesse reside justamente no fato de o narrador, enfim, estar se livrando de um certo comportamento narcísico, eximindo-se do posto de protagonista da narração e cedendo espaço a vozes que se encontravam sufocadas, graças à hegemonia de paradigmas que

vigoraram por séculos. A essa característica pós-moderna da narrativa, soma-se a abertura de uma variedade de canais de expressão na sociedade, representados pelas novas mídias, especialmente, aquelas sustentadas pela web.

Múltiplas mônadas irrompem o fluxo unilinear de relatos, predominante em outros tempos, construindo arranjos rizomáticos, redes de narrativas que se entrecruzam no cenário cultural de nossa era. A esse fenômeno, o ensaísta italiano Gianni Vattimo chama de “sociedade transparente”²²⁴, pela possibilidade de pluralização do discurso, graças aos diversos canais que se apresentam na sociedade midiática. Para o filósofo, esse contexto caótico também resultaria em uma visão diferenciada acerca da experiência – podendo, esta, “adquirir os aspectos da oscilação, do desenraizamento, do jogo”²²⁵. Algo perceptível na própria literatura, graças a abordagens em que há uma espécie de “releitura” do “ofício” do narrador, na qual se aproveitam todas as suas possibilidades: o olhar dirigido ao outro, o espectro da ficção e o encobrimento/desvendamento de elementos autobiográficos, espalhados ao longo dos romances.

Obras recentes, que obtiveram reconhecimento e boa repercussão, inclusive no meio acadêmico, confirmam a reconfiguração da experiência, e seu deslocamento, graças ao “desapego” de autores que, através de seus personagens, nos convidam a compartilhar modos de vida distintos. Dois livros vitoriosos no Prêmio Jabuti, de 2008 – *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, e *Antônio*, de Beatriz Bracher –, merecem ser citados.

O filho eterno possui elevado teor autobiográfico, ao abordar a história de um escritor e seu filho, portador de síndrome de down. O autor catarinense, que, com a obra, conquistou o primeiro lugar na premiação, tem um filho portador da síndrome. A coincidência de atividade entre autor e personagem – ambos escritores – também reforça o caráter referencial do romance, que pode ser lido como um ato de coragem de Cristovão, ao “confessar”, através do escritor do livro, seus sentimentos e fraquezas diante de um filho “especial”, com quem estabelece uma relação que vai do menosprezo à compaixão,

²²⁴ VATTIMO, *A sociedade transparente*.

²²⁵ VATTIMO, *A sociedade transparente*, p. 65.

culminando na identificação e conseqüente enlevo. Obviamente, o rótulo de “romance” possibilita o jogo de revelação/ocultamento das memórias do autor, conduzindo o leitor por um labirinto, onde nunca se sabe o que é fato real ou fantasioso – estratégia já absorvida pela literatura contemporânea.

Antonio – romance de Beatriz Bracher – não apresenta rastros autobiográficos evidentes, mas tem a memória como elemento central. Mais precisamente, um emaranhado de memórias, como sugere a sinopse da obra:

Neste terceiro romance de Beatriz Bracher, Benjamim, o protagonista, na iminência de ser pai, descobre um segredo familiar e decide saber dos envolvidos como foi que tudo aconteceu. Três deles – a avó, Isabel; Haroldo, amigo de seu avô; e Raul, amigo de seu pai -- lhe contarão suas versões dos fatos, e é recolhendo esses cacos de memórias alheias que Benjamim montará o quebra-cabeças da história de sua família.²²⁶

A figura do narrador, que se desdobra em três personagens, remete-nos ao narrador pós-moderno de Silviano Santiago, por fazer de Benjamin, o protagonista, alguém desprovido de experiências particulares, necessitando, por isso, da intervenção de outros narradores, para construir a própria história. Mas também há muito do narrador tradicional na obra. Ou, observando-se de outro ângulo, encontramos traços do *ouvinte tradicional*, que se dispõe a absorver a experiência alheia – algo que, de acordo com Walter Benjamin, estaria em franco desuso. Benjamin (o personagem) ouve relatos sobre a vida de seu pai e de sua mãe, às vésperas de ter o primeiro filho, Antonio. Os narradores que se revezam nessa missão de transmitir a herança familiar da memória, Raul, Isabel e Haroldo, acabam por revelar não somente a história particular, mas permitem a edificação de um quadro bastante realista da classe média alta brasileira, desde a década de 1950. Novamente, vemos, em um romance, o intercâmbio entre realidade e ficção.

A alusão ao narrador e suas múltiplas possibilidades, com base nos conceitos de Walter Benjamin e Silviano Santiago, também podem ser abstraídas, de acordo com nossa análise, do segundo colocado do prêmio Jabuti de 2009. *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum, tem uma premissa simples: O narrador, Arminto Cordovil, é um velho, que, às margens do rio

²²⁶ Sinopse disponível em <http://www.travessa.com.br/ANTONIO/artigo/4141405c-2dea-4827-80b2-4da205187baf>

Amazonas, relata a um viajante a trajetória de sua vida, que começa marcada pela morte: “Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu”²²⁷. Em poucas palavras, já se observa uma série de elementos norteadores do narrador benjaminiano: a capacidade de ouvir, a rememoração, deflagrada pela iminência da morte, e a experiência do mais velho sendo repassada ao mais novo.

Lançado em 2009, com temática semelhante (guardadas as devidas particularidades), *Leite derramado*, de Chico Buarque²²⁸, desponta como um romance adaptável à linhagem brevemente descrita nesse ponto de nossa pesquisa. Mais uma vez, temos um personagem à beira da morte, que decide contar sua história, passível de ser ouvida/lida como algo particular, ou mesmo indicativo da sociedade brasileira das últimas décadas. O jogo, a tensão e a (con) fusão entre verossimilhança e registro histórico novamente fazem-se presentes, como assinala Leyla Perrone-Moisés:

A visão que o autor nos oferece da sociedade brasileira é extremamente pessimista: compadrios, preconceitos de classe e de raça, machismo, oportunismo, corrupção, destruição da natureza, delinquência. (...) A ordem lógica e cronológica habitual do gênero é embaralhada, por se tratar de uma memória desfalecente, repetitiva mas contraditória, obsessiva mas esburacada. O texto é construído de maneira primorosa, no plano narrativo como no plano do estilo. A fala desarticulada do ancião, ao mesmo tempo que preenche uma função de verossimilhança, cria dúvidas e suspenses que prendem o leitor. O discurso da personagem parece espontâneo, mas o escritor domina com mão firme as associações livres, as falsidades e os não-ditos, de modo que o leitor pode ler nas entrelinhas, partilhando a ironia do autor, verdades que a personagem não consegue enfrentar.²²⁹

Não temos a pretensão de fazer um inventário do romance contemporâneo brasileiro, mas, de apontar possíveis tendências do gênero, tomando, como exemplos, algumas obras publicadas recentemente, e que

²²⁷ HATOUM, *Órfãos do Eldorado*, p.16.

²²⁸ Sob a perspectiva que adotamos nesta análise, Chico Buarque merece ser citado não apenas pela obra mencionada. Aliás, sua atuação como artista multimídia, provindo de um discurso crítico, extrapola a literatura, e já vem desde a carreira musical, como compositor de obras paradigmáticas e realizador de trilhas sonoras para o cinema e o teatro, além da participação em programas de TV e autoria de peças teatrais. A partir de 1991, com o romance *Estorvo*, Chico Buarque passa a se dedicar, com maior ênfase, à literatura, tendo alguns de seus livros (como o próprio *Estorvo*, *Benjamin* e *Budapeste*, adaptados para o cinema).

²²⁹ O texto de Leyla Perrone-Moisés faz parte do site oficial do livro: <http://www.leitederramado.com.br/wordpress/>

mereceram destaque por parte da crítica, além do aval de seus autores, já consagrados como artesãos da “boa literatura” – ou em vias de sê-lo, pelo desempenho no mercado editorial e a inserção no meio acadêmico. O objetivo é reforçar os argumentos que nos fazem apontar *Estamira* como típico produto cultural de uma época em que a figura do narrador assume posição de destaque e é colocada em xeque. Um debate que se alicerça nas múltiplas possibilidades adquiridas pelo ato de narrar, que, como anunciamos ao abrir este capítulo, parece delinear-se em labirintos – ou dobras – nos quais há um narrador/mediador/observador que “paira” sobre a obra, mas, ao mesmo tempo, cede espaço ao narrador intrínseco à narrativa – aquele (real ou fictício), que, efetivamente, vivencia o acontecimento capturado pelo discurso.

Como vimos de maneira breve, através dos exemplos literários apresentados, o autor exerce o papel de “narrador-mor”, já que é ele quem sistematiza a narração. Mas, na concepção pós-moderna de narrativa, há, frequentemente, um outro – o narrador que emana da obra – e, se não é ele o gerenciador da palavra, podemos considerá-lo, em contrapartida, o detentor da experiência. Assim, ambos os narradores – o que paira sobre a obra e o que está intrínseco a ela – relacionam-se em uma dependência mútua, onde a palavra e a experiência são as moedas que fundamentam essa negociação que é a narrativa no romance contemporâneo (e, de forma semelhante, no documentário). Um outro aspecto dessa relação – a mediação – é o que passamos a discutir.

4.3 O mediador e o intelectual em mutação

Num contexto em que os homens mais e mais se afastam dos fenômenos, se afastam entre si e do mundo, o intelectual tem este papel mediador: entre homens, entre homens e mundo, entre homens e fenômenos. E o faz pelo discurso: tecendo narrativas, símbolos, imagens, fabricando artefatos culturais, construindo pontes em uma sociedade cada vez mais estranha a si mesma. Insatisfeito e deslocado, sem lugar definido, resguarda a capacidade de intervenção crítica.

Maria Zilda Ferreira Cury

Mediar é transitar. É assumir o entre-lugar, mas não se fixar a ele. É transportar, de um lado a outro, visões de mundo, experiências, questionamentos e demandas. O mediador pode ser visto de diferentes maneiras: tradutor, porta-voz, usurpador... Sempre no limiar de realidades distintas, com uma atuação, muitas vezes, esquizofrênica. Aproxima-se tanto dos outros, a ponto de quase tornar-se um deles. Busca representar esse outro (ou possibilitar que ele se represente), mas não consegue se desvencilhar dos paradigmas de sua própria cultura.

O mediador está por toda parte, pois os parâmetros que o classificam como tal são bastante variáveis. A mediação pode ser geográfica, temporal, mas, na contemporaneidade, é, essencialmente, cultural. Porém, não é necessariamente constituída pela *grande* diferença cultural. Não há pontes apenas entre os abismos. Pequenas ranhuras também necessitam de elos, e, aí, também, atua o mediador, dentro de uma mesma sociedade, “contrabandeando” as experiências de um grupo a outro, como assinala Gilberto Velho, quando cita as empregadas domésticas, pais e filhos-de-santo, carnavalescos e líderes comunitários²³⁰.

Estamira é mediadora em diversos níveis. Entre a sociedade e o *transbordo*; no limite entre a lucidez e a loucura; em sua participação no documentário, como portadora de uma verdade singular, que pretende expor a todos nós... Mas, o seu papel de mediação, assim como ocorre com a maioria dos mediadores dos nossos dias, é enredado em uma estrutura emaranhada, na qual há várias dobraduras, “nós” de interligação entre as culturas, *linkando* indivíduos e até coletividades. No filme, podemos identificar alguns desses nós – elos em que o lócus de mediação é flutuante, concentrando-se, ora em Marcos Prado, ora em Estamira e ora no próprio lixão, que se torna um verdadeiro personagem no enredo desenvolvido pelo cineasta.

Mas, antes de concentrarmo-nos na análise de todos esses pontos de conexão, optamos por desenvolver um pouco mais o debate acerca da mediação, que parece ser fundamental em uma discussão sob a perspectiva dos Estudos Culturais e Subalternos. Durante muito tempo, especialmente, quando ainda se respiravam ares genuinamente modernos, o papel do

²³⁰ VELHO, KUSCHNIR (Org.), *Mediação, cultura e política*, p. 27.

mediador era revestido de uma aura de “respeitabilidade”, “autoridade”, conferida, talvez, pela própria natureza daqueles que assumiam esse espaço na sociedade: inicialmente, os filósofos, passando, em seguida, aos intelectuais.

De acordo com o geógrafo Milton Santos, “os intelectuais genuínos foram, durante muito tempo, os filósofos”²³¹. Talvez, esse tenha sido o momento “efetivamente moderno”, em que o Estado-Nação e o intelectual eram atores indispensáveis à construção de uma identidade moderna. Neste sentido, um nome sobressai: o de Jean Paul Sartre. Para Douglas Kellner, “tradicionalmente, os intelectuais críticos eram aqueles que utilizavam suas aptidões de falar e escrever para denunciar injustiças e abusos de poder, e para lutar pela verdade, justiça, progresso e outros valores positivos”²³².

Kellner, na esteira de outros autores, cita Sartre como exemplo dessa geração de mediadores, que se expressava, nas palavras de Habermas, em um campo de atuação nomeado de “esfera pública do debate democrático”. Em posicionamento similar ao de Kellner, o professor e ensaísta Carlos Nelson Coutinho considera Sartre um “clássico exemplo de intelectual tradicional no sentido gramsciano da palavra”²³³, por não se vincular diretamente a nenhum aparelho de hegemonia e, mesmo assim, exercer papel fundamental na formação da opinião pública, na definição de assuntos da “ordem do dia” e no fomento de uma reflexão acerca de temas cruciais para a sociedade

Já Maria Zilda Ferreira Cury defende a tese de que Sartre foi o último intelectual moderno, e lembra que, em seu texto *Em defesa dos intelectuais* (1994), Sartre relaciona a figura do intelectual à do monstro, um Frankenstein, híbrido que defende os interesses de uma classe que não é a sua. Assim, é fadado ao ensimesmamento, por não ser reconhecido nem por aqueles a quem defende, nem por aqueles pertencentes à sua classe de origem.²³⁴

²³¹ MORAES (Org.), *Combates e utopias: Os intelectuais num mundo em crise*, p. 168.

²³² MORAES (Org.), *Combates e utopias: Os intelectuais num mundo em crise*, p. 285.

²³³ MORAES (Org.), *Combates e utopias: Os intelectuais num mundo em crise*, p. 329. Discordo parcialmente da afirmação de Coutinho, a respeito da “independência” de Sartre como intelectual. Ao meu ver, havia um “projeto hegemônico” a ser defendido pelo filósofo, que era a própria modernidade, em todas as suas implicações, até mesmo utópicas, que o permitiam vislumbrar uma possibilidade de reivindicação, em seu nome e por classes sociais distintas.

²³⁴ CURY, CAMARGOS (Org.), *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*, p. 21.

O paradigma dessa espécie de intelectuais, concebe Ferreira Cury, estaria na “manutenção da crença no poder da palavra, a percepção do intelectual como aquele que fala no lugar daqueles cuja voz não tem ressonância na sociedade”²³⁵. Um posicionamento que, afinal, foi frequentemente mobilizado, quando se tratava de definir o papel social dos intelectuais. Os exemplos são muitos. Só para citar alguns, Edward Said considera que “o papel do intelectual é, antes de mais nada, o de apresentar leituras alternativas e perspectivas da história distintas daquelas oferecidas pelos representantes da memória oficial e da identidade nacional”²³⁶. Sob uma visão humanista, o escritor define a vocação do intelectual como a luta por “aliviar de alguma forma o sofrimento humano e não celebrar o que, na verdade, não precisa de comemoração, seja o Estado, a pátria ou qualquer desses agentes triunfalistas de nossa sociedade”²³⁷.

Eric Hobsbawm, por sua vez, apresenta suas considerações no ensaio “Dentro e fora da História”, elaborado, originalmente, como conferência inaugural do ano acadêmico de 1993-4, na Universidade da Europa Central, em Budapeste. Falando aos universitários, o escritor ressalta:

Nós (pertencentes a uma determinada classe social e intelectual) podemos cuidar de nós mesmos. É para o benefício da grande maioria das pessoas, que não são particularmente inteligentes ou interessantes (a menos que, naturalmente, nos apaixonemos por uma delas), não tem um grau elevado de instrução, não são prósperas ou realmente fadadas ao sucesso, não são nada de muito especial. É para as pessoas que, ao longo da história, fora de seu bairro, apenas têm entrado para a história como indivíduos nos registros de nascimento, casamento e morte.²³⁸

Entretanto, a noção acerca do intelectual não é cercada de consenso, e tem seu debate potencializado por algumas questões, entre elas, duas bastante pertinentes ao nosso estudo: os estudos que se voltam às minorias e o progressivo espaço ocupado pela mídia na sociedade contemporânea. Embora o discurso e o acesso a ele continuem no centro das ambições sociais, o que se passa a questionar, especialmente com a sistematização dos Estudos

²³⁵ CURY, CAMARGOS (Org.), *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*, p. 21.

²³⁶ MORAES (Org.), *Combates e utopias: Os intelectuais num mundo em crise*, p. 39.

²³⁷ SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, p. 250.

²³⁸ HOBBSAWM, *Sobre história*, p. 21.

Culturais, é a eficácia de uma postura de “porta-voz” do intelectual, denunciada, por alguns autores, como erroneamente messiânica. Outros destituem o intelectual deste papel, apontando outras estratégias para a emergência de vozes dissonantes, até mesmo, desvencilhadas da mediação.

Gayatri Spivak harmoniza-se com essa perspectiva. Em *Can the Subaltern Speak?*, a autora demonstra ceticismo quanto à possibilidade de efetivação da fala de grupos e indivíduos verdadeiramente subalternos, em especial, de grupos femininos. Diante das práticas e estratégias coloniais e ações homogeneizantes da sociedade capitalista, Spivak afirma que “não existe um espaço de onde o sujeito subalterno possa falar (...) O sujeito subalterno feminino não pode ser ouvido ou lido”²³⁹. Há, nas considerações de Spivak, um grande teor de criticidade, como atesta John Beverley. Segundo o crítico, o célebre questionamento de Spivak, a respeito da possibilidade de manifestação dos subalternos, e a constatação da própria autora, de que tal feito é improvável, sem que haja a intervenção do intelectual solidário e “comprometido”, é o traço de uma construção literária de um outro, com o qual se pode falar (ou que se presta a falar conosco), “suavizando así nuestra angustia ante la realidad de la diferencia o del antagonismo que su silencio hubiera provocado, y naturalizando nuestra situación de privilegio relativo en el sistema global”.²⁴⁰

A autora dá continuidade à sua análise em *Who Claims Alterity?*, onde esclarece que a figura do subalterno gendrado compreende tanto aquela figura feminina que é considerada apenas como um objeto de conhecimento, um informante nativo das histórias orais de sua cultura, quanto a mulher indiana que, embora pertencendo a uma elite intelectual, ainda é considerada um sujeito subalterno, que vai contar uma história alternativa, e que não necessariamente reflete a situação real vivenciada pelo outro tipo de sujeito subalterno. Ao utilizarmos as reflexões de Spivak, evidentemente, transpomos a barreira étnica, ampliando o conceito de subalternidade para outros contextos marcados pela colonização – como é o caso do Brasil, e para situações

²³⁹ SPIVAK., *Post-Colonial Studies Reader*, p. 129.

²⁴⁰ BEVERLEY, *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*, p. 135.

provocadas pela lógica capitalista, cujo processo de segregação ocorre em diferentes níveis, sejam eles econômicos, culturais ou sociais.²⁴¹

Homi Bhabha, em uma perspectiva, mais “otimista”, assinala que há possibilidade do subalterno fazer-se ouvir, quando este imita parodicamente o discurso dominante, subvertendo e ameaçando a autoridade que legitimou o discurso do colonizador. Em certo sentido, essa estratégia também funcionaria como um esforço, por parte desses excluídos, de se encaixar no discurso hegemônico. Desta feita, o hibridismo passa a ser visto como forma altamente eficiente de oposição subversiva, expondo as formas de discriminação e dominação colonial. Featherstone enxerga essa tentativa de representação e identificação local como conseqüência do processo de globalização:

Pareceria mais fácil interagir com aqueles outros que compartilham o estoque de conhecimentos de que dispomos, sobre os quais todos estão de acordo e com quem podemos estabelecer tipificações que nos são familiares práticas rotineiras. Isso pode ser citado como um dos motivos pelos quais o processo de globalização não apenas produz novas variedades de cosmopolitismo, mas também desencadeia uma série de reações desglobalizantes, o refúgio em vários localismos, regionalismos e nacionalismos.²⁴²

Em abordagem distinta, Zygmunt Bauman denuncia ações recorrentes ao longo da história, que busca marginalizar, excluir ou enfraquecer o *outro*. O autor nomeia duas dessas estratégias. Uma delas, “antropoêmica”, consistiria em “vomitar os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com os do lado de dentro”. A outra, “antropofágica”, ocorreria com o aniquilamento da alteridade, seguido de sua transformação, no sentido de fazê-la semelhante. Neste sentido, o posicionamento do intelectual/mediador seria alvo de crítica, por corroborar com o processo de uniformização do outro, ao “filtrar” sua fala pela língua e cultura dominantes.

Afora a tentativa de se delinear as implicações acerca do intelectual/mediador, a discussão desdobra-se em outro aspecto, inerente à

²⁴¹ Na introdução a *Companion to Postcolonial Studies* (2000), Gayatri Spivak considera que estudos pós-coloniais têm destacado questões de gênero em suas especificidades. Ela expressa o desejo de que tais estudos se desenvolvam em uma perspectiva autocrítica, e que as chamadas “minorias modelo” não nos façam esquecer de que outras minorias ainda são “subalternizadas” e se encontram “alijadas da possibilidade de mobilidade social”.

²⁴² FEATHERSTONE, *Cultura de consumo e pós-modernismo*, p.117-118

contemporaneidade: a “intromissão” dos meios de comunicação, que adquirem a prerrogativa de desempenhar uma função referencial, na qual a postura de mediador também pode ser assumida por profissionais da mídia. A imagem de determinados grupos, projetada pela mídia e absorvida pela sociedade, passa a depender da postura desse profissional, que “recorta as variadas realidades do cotidiano e as recompõe de acordo com construções mentais (e recursos técnicos), recriando e instaurando novos contextos, afirmando e reafirmando os sujeitos no mundo”²⁴³.

Ao se pronunciar sobre a “transição” do papel de mediador, do intelectual para o profissional da mídia (que, acreditamos, trata-se, muito mais, de uma multiplicação deste papel), George Yúdice cita a “cidade letrada” de Angel Rama, e lembra que, quando os setores subalternos não tinham acesso aos mecanismos de representação, o intelectual podia exercer a função de “redentor” da população, sendo encarado, com freqüência, como um messias. A constatação de Yúdice adquire um tom crítico, ao alegar que, embora tenham advogado em favor dos subalternos, os intelectuais também monopolizaram o lugar que outros poderiam ter criado.²⁴⁴

O autor prossegue em sua análise, afirmando que, na contemporaneidade, o intelectual perde o status de mediador-mor, na medida em que “os meios e as novas tecnologias de comunicação, assim como a solidariedade internacional (por exemplo, a das ONGs) têm facilitado esse novo protagonismo”²⁴⁵. Em nossa pesquisa, corroboramos com as considerações do autor, destacando que, hoje, não é apenas o intelectual, mas, principalmente, o “profissional das novas mídias” – como o jornalista, o videomaker e o diretor de TV – quem *traduz* o discurso do subalterno – ou, em obras como *Estamira*, consegue realizar a mediação com a sociedade.

Acreditamos que o rearranjo de papéis sociais, com a transferência da “função” de mediador, de intelectuais para profissionais da mídia, representa um indício dos tempos pós-modernos, notadamente permeados pela atuação dos meios de comunicação de massa. Neste sentido, a perda de espaço do intelectual moderno talvez se explique pelo próprio caráter de sua atividade,

²⁴³ VAZ (Org.), *Narrativas fotográficas*, p. 9.

²⁴⁴ MIRANDA, (Org.), *Narrativas da Modernidade*, p. 313.

²⁴⁵ MIRANDA, (Org.), *Narrativas da Modernidade*, p. 315.

apoiada em uma escrita essencialmente erudita ou “pouco popular”, o que se torna problemático em uma era dominada pelos recursos audiovisuais e por um empobrecimento do discurso sistematizado pelas “belles lettres”.

Advertimos, entretanto, que a visibilidade proporcionada pelos *mass media* pode ser problemática, já que é através dela que a sociedade atual constrói sua visão de mundo e dos *outros*. Como ressalta Ricardo Fabrino Mendonça²⁴⁶, a veracidade e a objetividade são quimeras difundidas como metas pelo jornalismo – e a mídia, em geral. Mesmo cientes de que a imparcialidade não passa de uma utopia, tais instituições alimentam sua crença. Em contrapartida, a confiança do leitor no jornal, e nas mensagens veiculadas pelos mais diversos meios de comunicação, conduz a um “pacto fiducionário” entre ambos. “É nesse pacto que o jornal [e as demais mídias] adquire um grande poder: a autorização para narrar o mundo ao público. Assim, os jornalistas [e demais profissionais da comunicação] acabam por usufruir de um certo discurso autorizado e legitimado.”²⁴⁷

Portanto, a mediação realizada na contemporaneidade, pelos profissionais das mídias, é capaz de conduzir subalternos à visibilidade, embora esse fato não seja garantia de uma representação fidedigna de tais grupos; razão pela qual os Estudos Subalternos ainda se fazem necessários, não só para assinalar a mudez de grupos subestimados, mas, também, buscando entender as novas formas de acesso destes grupos ao discurso, e denunciando o modo equivocado como, muitas vezes, são retratados pela mídia.

4.4 A narrativa como cerne da discussão

A ficção é mais real do que muitos acontecimentos reais, pois se impregna de toda realidade da linguagem e se substitui à minha vida, à força de existir.

Maurice Blanchot

²⁴⁶ As observações colocadas entre colchetes, ao longo da citação, são acréscimo nosso às considerações de Mendonça, e condizem com nossa análise.

²⁴⁷ VAZ (Org), *Narrativas fotográficas*, p. 30.

Em meio às discussões e reconfigurações do intelectual e do seu papel social como narrador e/ou mediador, um aspecto do complexo arranjo intelectual/sociedade/sujeito subalterno permanece como elemento central: sua estreita relação com a palavra, estando, esta, no epicentro das discussões. Seja na reivindicação da palavra para outrem, na tentativa de decifrá-la, ou na intermediação entre discursos díspares, os intelectuais de ontem e de hoje têm em comum a valorização da expressão (ou a denúncia de sua supressão), como indicativo de uma situação de desequilíbrio na sociedade. Como assinala Said, “a narrativa alcançou atualmente o status de uma importante convergência cultural nas ciências sociais e humanas”²⁴⁸.

O autor considera que a narrativa está presente, até mesmo, na teorização acerca da pós-modernidade, apontando a tese de Jean-François Lyotard, segundo a qual as “duas grandes narrativas de emancipação e esclarecimento perderam seu poder legitimador e foram substituídas por narrativas menores (*petits récits*), cuja legitimidade se baseia na “performatividade”, ou seja, na capacidade do usuário de manipular os códigos a fim de fazer as coisas”²⁴⁹.

Lembremo-nos, ainda, que, para o intelectual, cujo parâmetro (ainda que seja mencionado como antítese) continua sendo Sartre, não há melhor alternativa que o engajamento. E este se revelaria produtivo através de uma mobilização eficiente do discurso, tomando a palavra como arma – seja para defender a ideia de inclusão, ou para colocar-se ao lado dos oprimidos (ou suprimidos), assumindo a tarefa de ligação entre *loci* enunciativos distintos. Talvez, daí advenha a análise de Said, de que, nos últimos anos do século XX, o escritor passou a assumir atributos do intelectual, em uma postura mais politizada, em atividades como “falar a verdade para o poder, testemunhar a perseguição e o sofrimento, fornecer uma voz dissidente em conflitos com as autoridades.”²⁵⁰

“Falar”, “testemunhar” e “fornecer uma voz” correspondem, pois, a articulações da palavra, que, como consideramos há pouco, constitui-se tarefa atemporal do intelectual, contribuindo para a elaboração de um conceito mais

²⁴⁸ SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, p. 131.

²⁴⁹ SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, p. 133.

²⁵⁰ MORAES (Org.), *Combates e utopias*, p. 32.

perene acerca desse ator social. Sua similaridade com o escritor (ou vice-versa) pode ser exemplificada através de diversas obras ficcionais, lançadas nas últimas décadas, nas quais romancistas²⁵¹ mobilizam metaforicamente suas obras, articulando, assim, debates que extrapolam as cercanias do livro, configurando-se como peças contundentes de um quebra-cabeças que se delinea na sociedade, através de discussões teóricas e ideológicas. Quando tais romances adquirem potencialidade crítica (ou a tem descoberta, geralmente, por meio de pesquisas acadêmicas), estabelece-se, de fato, a aproximação entre escritor e intelectual, ou torna-se flagrante a admissão, por um mesmo sujeito, dos dois papéis.

Temáticas como o lixo e a fome encontram guarida na inventividade de autores que se põem a abordar tais assuntos sob a égide da ficção, tendo a possibilidade de nos tocar, de modo ainda mais pungente, que a realidade crua. *No país das últimas coisas*, do norte-americano Paul Auster²⁵², encaixa-se nessa categoria de romances cuja característica preponderante parece ser a surpreendente capacidade de remeter os leitores a questões de nossa sociedade, mesmo que suas histórias sejam, em princípio, “fantasiosas”.

Na obra de Auster, descrita em resenha de orelha como uma “extraordinária parábola sobre o futuro da humanidade”, a personagem Anne habita uma cidade sem nome, pós-apocalipse, na qual a carência absoluta vai desde as necessidades materiais mais elementares – como alimento e moradia – às relações humanas. É nesse contexto de privações que a jovem vaga em

²⁵¹ Há vários autores, inclusive, brasileiros, que se encaixam nessa perspectiva: Silviano Santiago, Ricardo Piglia, Mário Benedetti, Edward Said, Mia Couto e Darcy Ribeiro são bons exemplos. Em *O falso mentiroso*, lançado em 2004, Santiago coloca em xeque, através da narrativa, uma série de preceitos, a começar pela noção de autobiografia. Vida e obra do personagem-narrador se misturam, em algumas passagens, com a existência do autor. O romance apresenta um grande manancial crítico, com variadas possibilidades, como os limites entre verdade e mentira na ficção e na escrita biográfica, o estatuto da originalidade em nossa sociedade e a configuração do narrador pós-moderno. Entretanto, optamos pela análise da obra de Paul Auster, *No país das últimas coisas*, que se relaciona, com mais propriedade, à tese.

²⁵² O escritor, crítico e tradutor Paul Auster, a exemplo da linhagem de romancistas citados neste trabalho, tornou-se reconhecido pela aproximação que realiza em suas obras, entre realidade/ficção, narrativa/crítica social. Confesso admirador de André Breton, Hölderlin e Blanchot, Auster lançou, em 2010, *Invisível*. Sobre o romance, o crítico James Wood, da revista americana *The New Yorker* considera que Auster repete uma fórmula recorrente em sua carreira: a de escrever uma história em que o protagonista é um intelectual. E ressalta: “Paul Auster é provavelmente o romancista pós-moderno mais conhecido dos Estados Unidos”. In.: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/tag/paul-auster/>>

busca do irmão e, vendo sua missão fracassada, decide escrever a um de seus antigos afetos, com quem conviveu em seu local de origem, antes do ocaso que se abateu sobre a Terra.

O livro em questão nos serve em diversos aspectos. O primeiro deles, já exposto, é a mobilização da ficção com o intuito de abordar temas de interesse geral, graças às potencialidades da linguagem. A temática enfatizada na narrativa comprova a afinidade da literatura com problemas frementes de nossa sociedade, como a fome. Anne, assim como Carolina de Jesus, vaga pelas ruas a procura de comida. A exemplo de Estamira, retira dos detritos sua sobrevivência. Há, em diversos pontos da história, contada em primeira pessoa, similaridades entre a personagem e essas duas mulheres reais. Como Carolina, Anne é atormentada pela fome, e posiciona-se criticamente diante desse dilema: “Os que pensam demais em comida, só têm problemas. (...) São os que erram pelas ruas, a qualquer hora, em busca de sustento”²⁵³. Se, para Carolina, a fome é amarela, para a anti-heroína de Auster, a fome é um imenso buraco negro, uma “maldição diária”.

Em decorrência da extrema miséria, o lixo, em *No país das últimas coisas*, adquire importância vital: “Como foi tão pouco o que restou, nada mais é jogado fora e se encontra utilidade em tudo o que, outrora, era desprezado como lixo. Isso tem a ver com uma nova maneira de pensar. A escassez inclina sua mente a buscar novas soluções...”²⁵⁴. É interessante notar que as considerações da personagem poderiam, perfeitamente, ser atribuídas a Estamira, Carolina e tantas mulheres e homens marginalizados de nossa sociedade (excetuando-se, evidentemente, a correção gramatical). É aí que comprovamos a verossimilhança da obra.

A alusão ao lixo e ao colapso social alertado por tantos cientistas e intelectuais segue permeando a trajetória de Anne, como uma amedrontadora – mas plausível – profecia:

A merda e o lixo tornaram-se importantes recursos; com a redução de nossas reservas de petróleo e carvão a níveis perigosamente baixos, são os dejetos que nos fornecem boa parte da energia que ainda somos capazes de produzir. (...) Para os pobres a solução mais comum é a coleta do lixo. É o

²⁵³ AUSTER. *No país das últimas coisas*, p.11.

²⁵⁴ AUSTER. *No país das últimas coisas*, p. 31.

trabalho dos que não têm trabalho (...) O lixeiro recolhe as coisas imprestáveis, o caçador de objetos procura o que se pode aproveitar.²⁵⁵

Como caçadora de objetos, a personagem nômade atravessa a cidade dilacerada, recolhendo, além dos cacos da civilização, rastros que possam levá-la ao irmão desaparecido – um jornalista, enviado àquele local com a missão de recolher relatos sobre o mal que se abateu sobre a civilização. Seu objetivo não é concluído, mas, em contrapartida, passa a acumular encontros e desencontros com outros desafortunados, os quais são revelados em sua carta, em forma de diário.

Outra característica fundamental da obra, que justifica sua menção neste ponto da pesquisa, é a prática da escrita, como elemento de sobrevivência. Em *No país das últimas coisas*, o autor parece privilegiar essa proposição, a começar pela estrutura de seu livro, em tom de rememoração, através da missiva elaborada por Anne. Uma carta que se aproxima mais de um diário, escrito no valioso caderno que a personagem herda de Isabel – a senhora com quem mora por um tempo, após salvar sua vida.

É graças a esse diário que Anne segue em frente, apesar das tragédias que se sucederam, culminando com a constatação de que não existem perspectivas de mudança: “Só consigo narrar, não posso fingir compreender”²⁵⁶, afirma, lacônica. Mesmo assim, a jovem prossegue narrando, embrenhando-se através das palavras e conduzindo a história, registrando-a no papel, talvez, na intenção de preservar sua memória: “Não é só que as coisas desapareçam, mas, uma vez desaparecidas, esfumaça-se também a lembrança delas. (...) Não sou mais imune que os outros a essa doença e, sem dúvida, há muitos desses vazios em mim”²⁵⁷.

Para evitar o apagamento de sua própria história – ou seria para sentir-se viva? – Anne passa a escrever, tendo em mente um destinatário, que opera, sobretudo, de modo simbólico, já que, para ela, não importa ser lida. O que prevalece é o ato de narrar:

²⁵⁵ AUSTER. *No país das últimas coisas*, p. 32, 33 e 35.

²⁵⁶ AUSTER. *No país das últimas coisas*, p. 25.

²⁵⁷ AUSTER. *No país das últimas coisas*, p. 77.

Ali estava o caderno com todas aquelas páginas em branco e, de repente, senti o irresistível impulso de pegar um lápis e iniciar esta carta. Agora, é a única coisa que me interessa: tomar finalmente a palavra, registrar tudo nestas páginas antes que seja tarde demais.²⁵⁸

Como já mencionamos, Anne guarda uma equivalência muito grande com Carolina de Jesus e Estamira, no que diz respeito à sobrevivência graças ao recolhimento de restos e descuidos da sociedade. Com Carolina, há ainda a similaridade pela manutenção de um caderno, no qual escreve suas memórias, registra seu cotidiano, não apenas com o intuito de transmitir a outrem suas impressões. A carta/diário funciona como um “amuleto”, objeto com propriedades mágicas, de manter ambas vivas, dispostas a enfrentar os dias que se seguem, não apenas para buscar migalhas com que se alimentar, mas, principalmente, a fim de preencherem as páginas em branco – e, simbolicamente, fazerem-se presentes, ocupando um espaço que lhes pertence: o de detentoras da própria história. Em *Estamira*, essa estratégia é cumprida pela fala, também encarada pela catadora de lixo como uma missão.

Em comum, essas três mulheres também contam com um mediador, alguém que permite que suas narrativas cheguem até nós, ouvintes/leitores. Seja na ficção, através do autor de *No país das últimas coisas*, na escrita memorialística, com o jornalista Audálio Dantas, ou no documentário de Marcos Prado, a mediação se faz presente, e, instrumentalizada pela linguagem, permite que Anne, Carolina e Estamira sejam ouvidas além do fim do mundo, além da fronteira, além dos além.

4.5 A escrita multimídia na contemporaneidade

O cinema é uma máquina de reduzir a alteridade sem expulsá-la e para não expulsá-la, uma máquina para fabricar algo de próximo com o longínquo, algo de homogêneo com o heterogêneo, algo de “todos juntos” com o “cada um por si”. Das antigas magias, o sortilégio cinematográfico herda a tarefa de conjurar e domesticar o desconhecido – aquele que se coloca no “fora”: fora do campo, fora de cena, fora das luzes, fora do discurso, fora da língua. Filmar o inimigo é incluí-lo, filmar o estrangeiro é fazê-lo entrar no circuito.

Jean-Louis Comolli

²⁵⁸ AUSTER. *No país das últimas coisas*, p. 71.

Seria o teor crítico emanado da literatura de autores/mediadores como Paul Auster, Audálio Dantas, Marcos Prado e tantos outros, um elemento identificador do escritor/intelectual/profissional das mídias, ou a capacidade de desencadear a discussão é uma característica inerente à ficção, ao cinema e às produções contemporâneas em geral? As tentativas de responder a essa questão ajudam-nos a delinear a figura no intelectual pós-moderno – e, mais, do narrador/mediador, que se projeta através da literatura e do espaço midiático ao qual estamos circunscritos.

Começemos pelo fim da indagação. As produções contemporâneas, não apenas literárias, mas também imagéticas, como o cinema, apresentam, ao meu ver, uma “predisposição” à abordagem de questões de ordem social, tais como a configuração do sujeito pós-moderno e a tensão entre subjetividades díspares. Uma espécie de *Zeitgeist*, ou espírito de nosso tempo – ou “estruturas de sentimento”, conforme proposição de Raymond Williams²⁵⁹. É sintomático que obras literárias e até aquelas de cunho pop, de mídias como a TV e o cinema, estejam ganhando espaço na Academia, sendo temas de pesquisas de Mestrado e Doutorado, inclusive em departamentos de Letras, Sociologia e Filosofia. Os exemplos são inúmeros, na própria Universidade Federal de Minas Gerais – o mais próximo é esta tese – e, em grande parte deles, os objetos de estudo desencadeiam ou reforçam teses relacionadas às tensões de um momento de transição, de busca por novos paradigmas e pela reconfiguração de espaços sociais, potencializada pela própria expansão midiática, com todo o seu potencial de amplificação dos discursos.

É com base neste contexto que esboçamos uma nova visão do intelectual contemporâneo – descentrado, desterritorializado, híbrido. Um intelectual que co-habita o solo pós-moderno, juntamente com os remanescentes da modernidade – intelectuais “convencionais” e, portanto, mais facilmente identificáveis. O “novo” intelectual é aquele cuja atuação dá-se, principalmente, na esfera midiática. O discurso essencialmente crítico, o ensaio

²⁵⁹ De acordo com Maria Elisa Cevasco, o termo refere-se à “(...) presença de elementos comuns a várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social”. In.: CEVASCO, *Para ler Raymond Williams*, p. 153.

e os textos propriamente teóricos ou teorizáveis continuam sendo mobilizados em favor do debate social – mas não apenas estes. A ficção, o espetáculo, o simulacro e o entretenimento também podem ser perpassados pelo “atual” discurso (passível de ser) intelectualizado, que, muitas vezes, configura-se como produto midiático, mas, adquire contornos críticos, ao ser descortinado pelo olhar especializado de outros intelectuais e, principalmente, da Academia (como é o caso de *Estamira* e tantas obras legitimadas criticamente por pesquisadores).

A vocação crítica, outrora assumida pela literatura, expande-se para outras manifestações artísticas e culturais, inclusive aquelas inseridas no âmbito da Indústria Cultural, que, após quase 80 anos, desde seu delineamento, pelos frankfurtianos, adquire maturidade como mecanismo da engrenagem capitalista, ao mesmo tempo em que tem seu papel definitivamente consolidado na sociedade. Ao que parece, na medida em que a cultura de massa passa, de “indesejável reflexo” de uma época dominada pelo capital e pela diluição da arte, a inegável espaço de manifestação do homem pós-moderno, mesmo “apocalípticos” (para usar o termo de Umberto Eco) se vêem compelidos a conviver com o circo midiático que impera em nossa época, negociando com ele a manutenção de “espaços” que consigam desgarrar-se de características nefastas, como a standardização dos gostos e a narcotização do público, elencados pelos teóricos alemães.

Um bom exemplo da possibilidade de uma simbiose entre intelectualidade e cultura de massa ocorre com a participação do antropólogo Hermano Vianna em programas da Rede Globo, em parceria com a apresentadora Regina Casé. A dupla já realizou vários produtos televisivos²⁶⁰, com temáticas semelhantes, sempre evidenciando minorias. Foi assim, por exemplo, com *Central da periferia*, cujo objetivo já se encontrava expresso na nomenclatura: elevar sujeitos das periferias de cidades brasileiras à categoria de astros do programa, ressaltando suas mais variadas formas de expressão e peculiaridades, reveladas no linguajar, no vestuário, nos hábitos cotidianos e, principalmente, na música. Para o antropólogo, um objetivo, em especial,

²⁶⁰ Entre os diversos programas e séries televisivas idealizados por Regina Casé e Hermano Vianna, com temática culturalista, destacam-se: *Central da periferia* (2006), *Minha periferia* (2006), *Minha periferia é o mundo* (2007) e *Vem com tudo* (2009).

deveria ser cumprido; abrir espaços na mídia para múltiplas manifestações de massa:

Acho que é uma situação com a qual as pessoas estão se acostumando agora, esta possibilidade da existência de grandes fenômenos de massa fora da cultura de massa oficial. Era isso que nos impressionava muito: como estas músicas de massa estão fora da mídia oficial de massa? Então, havia um problema na relação da mídia de massa com a cultura de massa.²⁶¹

O cerne dessa evidenciação está na possibilidade de democratização do discurso, potencializada pelos avanços tecnológicos e sua popularização. O que muito se aproxima da ideia de sociedade transparente, concatenada por Gianni Vattimo. Assim, paralelamente aos grandes circuitos midiáticos, representados pelos conglomerados de comunicação, gravadoras e editoras, estaria sendo estabelecida uma rede da “massa”, com destaque para a internet, fomentando a flexibilização dos discursos que permeiam a sociedade:

Porque tem uma nova realidade tecnológica onde a produção de discos é facilitada, assim como a distribuição, feita por camelôs. (...)Todas as pessoas nas favelas têm Orkut. As pessoas aprenderam noções de WEB 2.0, que são discutidas hoje, de uma forma que todas as iniciativas do governo de fazer inclusão digital não chegaram perto daquilo.²⁶²

É interessante avaliar a atuação de Vianna, em meio à “explosão” das mais variadas formas de expressão, de grupos distintos (como moradores de favelas e demais espaços periféricos, além das manifestações captadas nos centros das grandes cidades, como catalisadores de tipos humanos dos mais diversos). Trata-se de uma postura muito mais contemplativa do que, propriamente, reflexiva, na medida em que o principal interesse não está em “desvendar” ou “entender” a cultura do outro, mas, simplesmente, permitir que ela se processe, em suas nuances mais peculiares, sem a pretensão de torná-la adaptável a modelos hegemônicos ou elaborar teses que a coloquem como fenômeno extraordinário, peça de museu ou material de laboratório: “O *Central da periferia* não quer falar por esses ídolos e projetos periféricos, mas sim abrir

²⁶¹ <http://www.reportersocial.com.br/entrevista.asp?id=123>. Entrevista.

²⁶² Disponível em <http://www.reportersocial.com.br/entrevista.asp?id=123>

espaço para amplificar as múltiplas vozes da periferia, para que elas converseem finalmente com o Brasil inteiro”²⁶³.

A verve de intelectual aflora em Hermano Vianna na maneira como ele conduz os projetos midiáticos, com a consciência de que não se trata de mero entretenimento ou “circo televisivo”. Embora, nos programas de TV, o antropólogo não tenha a intenção de teorizar acerca das culturas captadas pelo Brasil afora, por sua própria formação, ele tem consciência do que representam essas iniciativas de evidenciação, e busca compreender os caminhos que as culturas díspares percorrem na contemporaneidade. Em entrevistas e textos publicados em jornais e revistas, Vianna tem a oportunidade de expressar essa visão crítica sobre as periferias, que, segundo ele, não são mais dependentes do mediador tradicional:

Não tenho dúvida nenhuma: a novidade mais importante da cultura brasileira na última década foi o aparecimento da voz direta da periferia falando alto em todos os lugares do país. A periferia se cansou de esperar a oportunidade que nunca chegava, e que viria de fora, do centro. A periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo. Antes, os políticos diziam: "vamos levar cultura para a favela." Agora é diferente: a favela responde: "Qualé, mané! O que não falta aqui é cultura! Olha só o que o mundo tem a aprender com a gente!"²⁶⁴

O antropólogo prossegue em sua análise, e apresenta exemplos de como as culturas periféricas, nas sociedades urbanas, têm buscado canais de expressão, sem esperar pelas pontes outrora edificadas ao “bel prazer” do *establishment*, através de instituições com a Academia e os meios de comunicação tradicionais. A extensa citação é pertinente, na elucidação deste ponto de vista, do qual compartilhamos em nossa tese:

De um lado, há milhares de grupos culturais, surgidos na periferia, que em seus trabalhos juntam - de formas totalmente originais, e diferentes a cada caso - produção artística e combate à desigualdade social. Os exemplos da CUFA (Central Única das Favelas), que produziu o documentário *Falcão*, e do Afro Reggae, que inventou projeto para dar aulas de cultura para policiais, são apenas os mais conhecidos. Na maioria das periferias onde chego, em todas as cidades

²⁶³ Texto de Hermano Vianna, publicado pela TV Globo como anúncio em vários jornais brasileiros, no dia 08 e abril de 2006, data da estréia do programa *Central da Periferia*.

²⁶⁴ Idem.

brasileiras, mesmo bem longe das capitais, encontro grupos muitíssimo bem organizados, com propostas de ação cultural cada vez mais surpreendentes. Para citar apenas mais alguns: a Fundação Casa Grande, de Nova Olinda (região do Cariri, interior do Ceará), com suas equipes de rádio e TV formadas por crianças e adolescentes; a ONG Altofalante, do Alto José do Pinho, Recife, com suas lições de rádio e hip hop; o Instituto Oyá, de Salvador; a Companhia Balé de Rua, de Uberlândia... Há muito mais. (...) Calcula-se que mais de um bilhão de pessoas vivam atualmente em favelas de todos os países (os "chawls" da Índia, os "iskwaters" das Filipinas, os "baladis" do Cairo, as "colonias populares" do México, as "vilas" de Porto Alegre, os "aglomerados" de Belo Horizonte, e assim - quase infinitamente - por diante). Cerca de metade dessa população favelada tem menos de vinte anos. Quase todo mundo com trabalho informal. É muita gente, jovem. Governos e grande mídia não sabem o que fazer diante dessa situação. Muitas vezes não sabem nem se comunicar com essa "outra" população, que passa a ser invisível para as estatísticas oficiais, a não ser para anunciar catástrofes. Essa gente toda vai fazer o que com toda sua energia juvenil? Produzir a catástrofe anunciada? É só isso que lhe resta fazer? Sumir do mapa para não causar mais problemas para os ricos? Em lugar de sumir, as periferias resistem - e falam cada vez mais alto, produzindo mundos culturais paralelos (para o espanto daqueles que esperavam que dali só surgisse mais miséria sem futuro), onde passa a viver a maioria da população dos vários países, inclusive do Brasil.²⁶⁵

O retrato descrito por Vianna inclui, ainda, uma revisão da ideia de representação/mediação das culturas periféricas, na medida em que, segundo ele, os modelos aplicados até então não coadunam com o novo cenário, no qual o protagonismo de grupos subalternos, cada vez mais, é uma realidade, e tais grupos deixam de acatar docilmente o papel de recebedores das benesses de uma cultura hegemônica que almeja a "inclusão":

A própria ideia de inclusão cultural tem que ser repensada - ou descartada - diante dessa situação. Quando falamos de inclusão, partimos geralmente da suposição que o centro (incluído) tem aquilo que falta à periferia (que precisa ser incluída). É - repito - como se a periferia não tivesse cultura. É como se a periferia fosse um dia ter (ou como se a periferia almejasse ter, ou seria melhor que tivesse) aquilo que o centro já tem (e por isso pode ensinar a periferia como chegar até lá, para o bem da periferia).²⁶⁶

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ Idem.

A tendência vislumbrada pelo antropólogo admite uma “inclusão social conquistada na marra”, através de uma postura ativa da periferia, que refuta a condição de desprivilégio ou atraso, substituindo-a pela estratégia da criatividade, da ocupação de espaços alternativos (como os circuitos culturais citados por Hermano), por linguagens e expressões artísticas que possam apresentar à sociedade algo de original, que escape à nostalgia do passado que circunda o cenário pós-moderno. Metaforicamente, é como se, em *Estamira*, tivéssemos uma mostra dessa forma contemporânea de contato entre as margens e o centro, na qual o indivíduo marginalizado é capaz de surpreender, subverter a ordem pré-estabelecida, tornando-se o protagonista da ação, tomando, para si próprio, a missão de revelar algo singular, sem a humildade ou a solicitude esperada pelo mediador.

Esses elementos, por si só, já são suficientes para classificarmos *Estamira* como um modelo “ultradimensionado” da nova postura subalterna, que desafia o espaço hegemônico, escapa às suas fórmulas pré-determinadas, e acaba por ocupar um espaço verdadeiramente seu – e que, dadas às suas especificidades, não poderia se encaixar em outro lugar. A genuinidade de *Estamira*, construída através da loucura e de sua filosofia delirante, seria, portanto, comparável à originalidade de culturas que pululam pelos mais diferentes espaços e substratos sociais, e que, de acordo com Hermano Vianna, vêm escapando ao “apartheid cultural”, por seus próprios méritos e pela apropriação de ferramentas forjadas nas novas mídias.

Em suma, o intelectual pós-moderno não é mais aquele encarregado da mediação – não do modo tradicional, em que se buscava uma “verdade” através do discurso. Hoje, são os verdadeiros atores sociais que fazem este papel – intencionando a problematização de questões inerentes ao seu contexto. Embora a mediação do diretor do filme ainda se faça presente, não há conotação de autoridade; *Estamira* fala por ela, “transborda” e nos revela sua energia delirante, embora dirigida pelo outro (que detém o instrumental técnico e a possibilidade de veicular o discurso da personagem na mídia, mas não tem autoridade sobre o discurso propriamente dito). O intelectual moderno falava das elites para o povo, pois achava que este não tinha capacidade de

falar. Atualmente, a postura paternalista, ou patriarcal, perde espaço, diante da emancipação de vozes abafadas, que passam a se rebelar.

4.6 Estamira mediadora

Vocês não vai entender de uma só vez que eu sei, por isso que eu ainda estou aqui visível, formato homem par.

Estamira

Concentramo-nos, enfim, na análise do ato narrativo e da mediação em *Estamira*, que, acreditamos, será útil como fator catalisador de várias de nossas considerações, acerca das possibilidades narrativas, do papel de mediador e suas reconfigurações em nossa época, intimamente ligadas ao *modus operandi* do intelectual e do profissional da mídia em nossos dias. Afinal, quais mediações vislumbramos em Estamira? Há aquela mais evidente, realizada por Marcos Prado, que exerce a função de “descobridor” de Estamira, possibilitando, através de sua produção fílmica, a expressão da alteridade, a perspectiva desta mulher, como representante de um grupo subjugado, em diversas de suas nuances.

Esta poderia ser uma leitura mais evidente da mediação, ainda fortemente influenciada por uma visão moderna, segundo a qual o intelectual, graças à sua posição dentro de um sistema hegemônico, realiza o papel quase redentor²⁶⁷, permitindo que uma voz dissonante se faça ouvir na sociedade instituída. Mesmo que, para isso, seja necessário “moldar” essa voz, torná-la audível para um público que tem aguçada “curiosidade” em relação a outros modos de vida – desde que estes sejam apresentados de maneira “confortável”, inofensiva à ordem pré-estabelecida. Um público que não almeja nenhuma mudança ou “contaminação” pelos *outros*.

Sob essa perspectiva, Prado afina-se com o intelectual moderno²⁶⁸, canonicamente considerado o elo de ligação entre culturas, graças à sua

²⁶⁷ Uma visão sacralizada, refutada por autores como Spivak, ao considerarem o intelectual mediador como paternalista e até cerceador.

²⁶⁸ Um sintoma da relação do diretor (e, de um modo geral, de todo o cinema documental) com a moderna intelectualidade e toda a sua “onipotência” diante do “objeto retratado” é expresso na própria natureza do cinema (e das artes sistematizadas na sociedade hegemônica), através

capacidade de manejo do discurso, e à habilidade de negociação com alteridades representadas por sistemas e indivíduos. Uma linhagem de intelectuais que, como mencionamos, começa a ser fortemente questionada a partir dos Estudos Subalternos, e, nas décadas recentes, vê-se compelida a buscar novas possibilidades de atuação, levando em conta, até mesmo, mudanças dentro da própria sociedade (como a proliferação das mídias e de novos canais de expressão).

Neste âmbito de mediação, conduzida por Prado, ele também exerce a função de narrador, através do “olhar” de sua câmera, e dos variados recursos de edição e pós-produção do documentário (incluindo-se a trilha sonora, imagens de arquivo e cenas do lixão, que ajudam a compor o enredo de *Estamira*). É quando opera o narrador pós-moderno, próximo do repórter, ou do intelectual que se debruça sobre a experiência alheia. Um narrador que se apropria da riqueza de outras vivências, fazendo delas o manancial para sua própria narrativa. Mas, ainda assim, há muito do narrador/mediador na obra. O interesse de Marcos Prado por *Estamira*, como o cineasta reconhece, nasce de uma preocupação anterior, com questões inerentes à sua própria realidade, como a destinação do lixo. Aliás, a capacidade do narrador pós-moderno de se enxergar naquele que observa é o que nos ajuda a entender a recorrência em temáticas bastante específicas do documentário contemporâneo, entre elas, a criminalidade, as drogas e a violência – (re) versos do que vivenciam os diretores; do que todos nós, de alguma maneira, vivenciamos e/ou tememos.

Assim como assinalamos que, no romance, não há ficção totalmente desgarrada da realidade, desprendida de um fio sequer, que nos conduza até o seu autor, não existe, na narrativa pós-moderna, separação absoluta entre o narrador extrínseco e aquele que, de fato, detém a experiência. A simples atitude de ter seu olhar capturado por aquela vivência denuncia, no narrador pós-moderno, sua afinidade com o que julga válido narrar. Há muito de *Estamira* em Marcos Prado, assim como há também em nós, ao ponto de nos identificarmos com sua jornada entre o delírio e a dura realidade.

da inevitável “contaminação” do real (abordada no capítulo anterior) – mesmo quando se busca a espontaneidade do discurso mediado.

Mas há outras leituras possíveis; talvez, graças à postura de Marcos Prado, respeitosa às idiossincrasias da catadora de lixo. Ou, quem sabe, provocadas pela extrema originalidade de Estamira, que, mais do que alguém que fabula a própria existência, é capaz de vivenciar a fabulação, e defendê-la como sua visceral filosofia de vida. Em seu delírio, Estamira transita entre o aqui e agora e o “além dos além”, e também se constitui como mediadora – a tradutora de uma outra ordem, a qual, segundo ela, não temos acesso, a não ser pelo seu discurso.

A personagem é nosso meio de conexão com o submundo do lixo, satisfazendo a curiosidade inicial de Prado, a respeito da destinação dos resíduos e do modo de vida de todos aqueles que sobrevivem graças aos dejetos da sociedade. Estamira é múltipla também como mediadora, graças aos inúmeros mundos em que habita, no trânsito entre a consciência e o surto, entre a cidade e o lixão, do ambiente familiar à comunidade de invisíveis sociais da qual faz parte, quando adentra em Jardim Gramacho.

As múltiplas camadas que mencionamos, ao iniciar este capítulo, também dizem respeito à riqueza de significados que o documentário em questão nos oferece; quase sempre, através de sua estrutura semântica, similar a uma ponte: entre a sociedade e o *transbordo*, entre a loucura e a lucidez, entre Estamira e nós. Em meio a tantos entre-lugares, surge a possibilidade de problematização de um tipo distinto de sujeito periférico, que, diante da extrema segregação, deixa de reivindicar, e passa a desenvolver novos centros de sobrevivência e de significação, como alternativas aos paradigmas convencionais. No caso de Estamira, após tantas violências e distanciamentos, parece ter sido mais viável enveredar por um caminho inovador, uma “terceira margem”, alheia à razão e deslocada da margem ou do centro. Uma das grandes potencialidades críticas de *Estamira* está justamente em desvelar esse *outro* lugar – o *transbordo* –, cujos referenciais são o lixo e a loucura e, a partir dele, vislumbrar possibilidades também em outros contextos – algo, talvez, próximo ao que Hermano Vianna aponta como experiências de protagonismo por todo o país.

Estamira – e tantos outros documentários, programas televisivos e manifestações midiáticas – tem em comum com as obras literárias enumeradas

ao longo da tese o fato de operar uma alternativa, quando se trata de representar o outro através do discurso. Sua potencialidade ocorre ao suplantar o mero espetáculo (assim como os livros citados suplantam o simples deleite da leitura), permitindo que abstraíamos camadas de narração e mediação, tão significativas na contemporaneidade.

Neste contexto, já não é mais possível entender o narrador à maneira de Benjamin, ou de Silviano Santiago. Talvez, o mais adequado seja acatarmos uma simbiose de todas as caracterizações do processo narrativo, fazendo, deste, um labirinto em que o discurso é sinuoso, cambiante, liberto de um único lócus enunciativo, como demonstramos com os exemplos apresentados, e com *Estamira*, onde há dobras discursivas, fazendo emergir, concomitantemente, Marcos Prado, Estamira, o próprio lixão e essa zona obscura que é o *transbordo*, com todas as suas antinomias e *trocadilos*. O resultado é, como diria Vattimo, o caos; primeiro sintoma da “sociedade transparente”, em que múltiplas vozes ainda buscam uma maneira de negociar a utilização de espaços que se abrem a diferentes narrativas. No cerne desse desafio pós-moderno está a mediação, que já não é tarefa exclusiva do intelectual, e nem mesmo do profissional da mídia, mas, que, certamente, impulsiona a aproximação dos dois, em prol da sobrevivência de um discurso intelectual que se queira fazer ouvir (e, para isso, depende dos meios de comunicação), e de uma mídia que almeje um espaço social maior e mais útil que o do entretenimento/alienamento do público (o que pode ser alcançado com o apoio do intelectual).

Estamira seria um dos exemplos dessa simbiose entre mídia e intelectualidade²⁶⁹, por reunir elementos comuns às duas instituições, tendo, como um de seus resultados mais significativos, a evidenciação de um discurso original, que ultrapassa o sentido do espetáculo, mas, por outro lado, não se deixa contaminar pelo ranço da mediação cerceadora, tao criticada por Spivak. Embora, existam, no documentário em questão (e em outras produções de nossos dias), traços de ambos os pólos de representação, pelo menos, o

²⁶⁹ Reiteramos que não se pretende alçar Marcos Prado à categoria de “intelectual” (não em seu sentido “tradicional”), mas, apontar características em seu documentário que o tornam apto a ser mobilizado em uma discussão crítica, talvez, encaixando-se em uma concepção contemporânea de intelectualidade.

emaranhado, o caos, o rompimento de dicotomias como realidade/ficção, narrador/narrado e mediador/mediado, abrem espaço para a possibilidade de novos papéis, quem sabe, desvencilhados de relações de poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A função social da literatura – e das artes, em geral – está apoiada, basicamente, em sua capacidade de abordar temas relevantes, das mais diferentes searas. Algumas, até, ininteligíveis, em um primeiro momento. O que é *Frankenstein*, de Mary Shelley, senão uma metáfora a respeito da obsessão da ciência pela criação da vida? E *Pinóquio*, de Carlo Lorenzini, não seria uma fábula sobre a inteligência artificial? Não obstante a suposições como estas, o fato é que a linguagem, em suas variadas manifestações, nos permite tanger em questões cruciais, como a destinação do lixo que nossa sociedade produz, e não consegue processar de maneira satisfatória. Foi o lixo que abriu o primeiro capítulo deste trabalho, assim como foi ele quem levou Marcos Prado a realizar o “Projeto Estamira”. Os detritos foram a ponte entre o diretor e a personagem que ele tanto ansiava, para dar vida à sua obra. A exemplo do cineasta, subvertemos o processo; começando pelos dejetos, vasculhando entre escombros e camadas subterrâneas, até chegar a um produto final: esta tese.

Na coleta de restos e descuidos que me fossem úteis, iniciei a abordagem mobilizando teorias acerca de subalternidades extremas, como a do psicólogo Fernando Braga da Costa, segundo a qual indivíduos que sobrevivem em meio ao lixo tendem a sofrer uma “invisibilidade pública”, provocada pelo desprezo e a repulsa que todos nós sentimos pelos detritos, e que tendemos a transferir para essas pessoas. São estes, os “outros”, classificados por Zygmunt Bauman como os refugos humanos – vidas desperdiçadas, que sobrevivem à nossa revelia, apropriando-se do que descartamos, do que nos escapa ou do que nos subtraem. Um primeiro objetivo foi delineado: levantar questões a respeito desse excedente que nos preocupa, nos ameaça, nos envergonha, já que representa a falência de um sistema que não consegue abarcar a todos de maneira satisfatória, oferecendo-lhes iguais oportunidades e sobrevivência.

“Outros” que, embora “invisíveis”, estão por toda parte: nas ruas, nas favelas, nos lixões. Territorialidades introjetadas; sujeira que não se limpa, porque impregna não apenas as roupas e o corpo desses indivíduos, mas sua própria existência. Como considera Mary Douglas, sujo é aquele que está fora de lugar. Portanto, segundo minha análise, os “sem-lugar” estão fadados a

permanecerem imundos. A visibilidade, através das escritas multimídias, seria uma possibilidade de transpor essa sujeira, fazendo-nos vislumbrar o ser humano por trás do lixo.

Toda essa trajetória – evidentemente, aqui resumida em apenas alguns de seus sustentáculos teóricos e críticos – foi necessária para que chegássemos a *Estamira*, o filme. Sob a égide do documentário, uma obra que pretende fornecer o “registro do real” – uma realidade paralela, desta catadora de lixo, esquizofrênica e solitária, que encontra em Prado a pessoa disposta a ouvir seus devaneios, viabilizar sua missão de nos revelar a verdade.

O que apreendi, ao discutir a capacidade do cinema, de nos desvelar singularidades tão díspares como a de *Estamira*, é que, embora haja a interferência da técnica e a “manipulação” do real, não devemos encarar o documentário como um embuste – pelo contrário²⁷⁰. A ficcionalização, em um processo complexo como a produção de um filme, torna-se instrumento a nosso favor, quando se trata de penetrar em um universo tão rico quanto hermético, no qual nossa lógica cartesiana de nada valeria.

O diretor utiliza a fabulação de *Estamira* a serviço de seu projeto fílmico, o que, ao meu ver, resulta em benefício para os espectadores, que são apresentados ao *transbordo* de maneira lúdica, o que permite que nos aproximemos, na medida do possível, desta personagem que se encontra em um lócus tão distante e, na tela, assim como em seus delírios, conversa com entidades invisíveis, rege raios e trovões, profere línguas estranhas e filosofa – à sua maneira. Esta é a realidade registrada pelas lentes de Prado; não com a intenção de nos mostrar o cotidiano pesado da catadora de lixo, mas a leveza delirante da imperatriz de Jardim Gramacho. A teoria de Deleuze, a respeito da fabulação, ajudou-nos a compreender que a *Estamira* que chega até nós, graças ao cinema, não tem nenhum compromisso com a realidade metafísica. Seu comprometimento é com a fantasia; é lá que habita a “verdadeira”

²⁷⁰ Cheguei a conclusão similar em minha dissertação de Mestrado em Letras: *Autobiografia e julgamento em Feliz Ano Velho, de Marcelo Rubens Paiva*, a respeito da autobiografia, que, mesmo perpassada por elaborações, e sujeita aos (des) caminhos da linguagem e do processo de escrita, mantém sua potência reveladora de subjetividades que se propõem a “dizer a verdade, somente a verdade”, ainda que essa seja uma utopia.

Estamira, aquela que ficcionaliza sua existência, como estratégia para escapar à segregação.

Passando ao desvendamento do discurso estamiral, encontrei, na “imperatriz do lixo”, uma filosofia radicalmente oposta à nossa maneira de pensar. Desvendar sua incongruência foi meu maior desafio. Estamira não é lógica, não é pertinente, não mantém coerência alguma – por isso considero que ela representa um novo lócus de enunciação, ainda mais precário e distante que a margem ou a fronteira.

O lixo, fonte inesgotável de inspiração para nossa personagem, não é rejeito – é garantia de sobrevivência. É também moradia, ocupação, terapia, elo com seus semelhantes. Para Estamira, somos nós quem estamos sujos, já que nosso modo de pensar está fora de lugar. Ao se colocar como figura central, ela subverte a dicotomia centro/margem, e nos dá o primeiro indício a respeito do *transbordo*: um espaço que abdica de qualquer cartografia a partir da sociedade instituída, optando pelo além. O *transbordo* não é complemento, nem suplemento ou parte. É excesso. Falando a partir deste local excedente, Estamira nos desloca, desestabiliza nosso cômodo arranjo social, e nos faz pensar. Se, ao mobilizarmos outra catadora de restos e descuidos – Carolina Maria de Jesus – testemunhamos seu lamento a respeito da dicotomia casa dos patrões/quarto de despejo, em Estamira observamos postura distinta, altiva, daquela que, de seu castelo imaginário, erigido sobre as montanhas de lixo, professora: “Vocês é comum, eu não sou comum. Só o formato que é comum”.

Sob uma perspectiva benjaminiana, durante toda a tese, procurou-se evidenciar Estamira, em meio aos entulhos, aos substratos compactados pela segregação, a violência e a loucura, a fim de que pudéssemos, de alguma maneira, acessar a epistemologia ímpar da personagem. Mas, ela mesma advertia: “Vocês não vai entender de uma só vez que eu sei”. Findado todo o processo que culminou nestes escritos, não espero, de fato, que haja um entendimento pleno acerca do *transbordo*, do *trocadilo* e de tudo o que deixa Estamira indignada. O objetivo, afinal, não é sistematizar o discurso estamiral – até porque, uma vez sistematizado, domesticado, este deixaria de pertencer ao *transbordo*.

O que este além dos além nos apregoa, afinal, é que há subjetividades que conseguem escapar aos arquétipos fomentados ou rechaçados pelo *establishment* – e que, de uma forma ou de outra, só existem em função dele (como é o caso de burgueses e marginalizados). O *transbordo* não é exclusivo a Estamira (como a própria poderia imaginar). É, metaforicamente, o lócus daqueles que conseguem, de algum modo radical, como a loucura, ou o total desapego, desvencilhar-se da ambição de pertencer a um centro, do qual emanam, com a mesma intensidade, a ilusão de bem-estar e a violenta capacidade de destruir, dominar e subjugar. Como resume Estamira, trata-se das beiradas, onde ninguém pode ir, homem nenhum pode ir lá. “E aqueles astros horróroso, irrecuperável vai tudo pra lá e não sai mais nunca. Pra esse lugar que eu to falando, o além dos além. Lá pras beiradas, muito longe”. Estamira está longe, e não quer ser recuperada. Só deseja revelar a nós, os *trocadilos*, os “espertos ao contrário”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Gloria E. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1999.

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica de Argentina, 2002.

ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida – Estudos históricos*. São Paulo: Centro de Pesquisa e Documentação Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

AUSTER, Paul. *No país das últimas coisas*. Trad. Luiz Araujo. São Paulo: Best Seller, 1987.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

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

BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BARTHES, Roland. *Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

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

BARTHES, Roland. Saindo do cinema. In: METZ, C., KRISTEVA, J., GUATTARI, F. e BARTHES, R. *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global, 1980.

BATAILLE, Georges. A noção de despesa. In: *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *A Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BOLLE, Willi (Org.). *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1986.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Os pensadores – história das grandes ideias do mundo ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BENJAMIN, Walter. Paris, a cidade no espelho. Declaração de amor dos poetas e artistas à 'capital do mundo'. In: *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: BENJAMIN, Walter. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. Organização de Flavio Kothe. Coordenação de Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre a filosofia da história. In: BENJAMIN, Walter. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. Organização de Flavio Kothe. Coordenação de Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BENVENISTE. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEVERLEY, John. *Una modernidad obsoleta: estudios sobre el barroco*. Los Teques (Venezuela): Fondo Editorial A.L.E.M., 1997.

BEVERLY, John y ACHUGAR, Hugo (eds.) *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima/Pittsburg : Latinoamericana Editores, 1992.

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

BHABHA, Homi K. Signs Taken for Wonders. *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft et al. London: Routledge, 1997. pp. 29-35.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRACHER, Beatriz. *Antônio*. São Paulo: Editora 34, 2010.

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Paris, Galilée, 2004.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. Chapecó (SC): Ed. Universitária Argos: 2002.

BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua: nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CANCLINI, Nestor. *Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CASADEI, Silmara Rascalha; MACHADO, Nílson José. *Seis razões para diminuir o lixo no mundo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, 2000.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHIAPPINI, Lígia (Org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

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

COSTA, Fernando Braga de. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Globo, 2004.

COUTINHO, Carlos Nelson. Intelectuais, luta política e hegemonia cultural. In: MORAES, Dênis de. *Combates e utopias: os intelectuais num mundo de crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

COUTINHO, Eduardo, Xavier, Ismail, FURTADO, Jorge. O sujeito (extra) ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CUNHA, A.G. *Novo dicionário de etimologia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1986.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Intelectuais em cena. In: CURY, Maria Zilda Ferreira; WALTY, Ivete Lara Camargos (Org.). *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 1995.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques de Corneille à Sartre*. Paris: Perspectives critiques, 1988.

DOUGLAS, Mary; SILVA, Sonia Pereira da. *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*. Lisboa: Edições 70, 1991.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Olivé, 1991.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

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

GARCÍA CANCLINI, Néstor; LESSA, Ana Regina; CINTRÃO, Heloisa Pezza. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. Volumes 1 e 2.

GRIPPI, Sidney. *Lixo: reciclagem e sua história*. Rio de Janeiro: Interciência, 2006.

GRYNSZPAN, Mário; PANDOLFI, Dulce. *Poder público e favelas: uma relação complicada*. In: OLIVEIRA, L. Lippi (Org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografia do desejo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, César. *O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo*. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm. Acesso em: 25 outubro de 2009.

GUIMARÃES, César. O outro no cinema. In.: FRANÇA (Org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 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: Cosac Naify, 2005.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

HOBBSAWN, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Fredric. Sobre a substituição de importações literárias e culturais no Terceiro Mundo: o caso da obra testemunhal. In: *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2000.

KELLNER, Douglas. Intelectuais e novas tecnologias. In: MORAES, Dênis de. *Combates e utopias: os intelectuais num mundo de crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LEIRIS, Michel. *A idade viril*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

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

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LOPES, Tiago. *Personagem rizoma: atualizações do personagem no curta-metragem Kilmayr*. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2008. (Dissertação de mestrado).

LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papyrus, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1993.

MACIEL, Maria Esther. Vidas entrevistas - a biografia no filme Edifício Master, de Eduardo Coutinho. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo Martiniano (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. Grafias de coisas, grafias de vidas. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo Martiniano (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Denis de (org.) *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2009

MARTINS, José de Souza. *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano*. São Paulo: Contexto, 2009.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2005.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Identidade e representação: as marcas do fotojornalismo na tessitura da alteridade. In.: VAZ, Paulo Bernardo (Org.). *Narrativas fotográficas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 17-57.

MIGNOLO, Walter. Local Histories/Global Designs: na interview with Walter Mignolo - Entrevista. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/demo/discourse/>. Acesso em 21 abril 2009. p.7-33.

MIRANDA, José A. Bragança de. Geografias imaginárias da terra. In: MARGATO, Izabel; Gomes, Renato Cordeiro (Org.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

MIRANDA. Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MOCARZEL, Evaldo. *A margem do lixo*. São Paulo: SP Produções, 2009. Filme

MOLLOY, Sylvia; SANTOS, Antônio Carlos. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Chapecó, SC: Argos, 2004.

MOREIRAS, Alberto. Ficções teóricas e conceitos libidinais: o neolibidinal na cultura e no Estado. In.: MIRANDA, Wander M. (Org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 279-304

PEREC, Georges. *Espécies de Espacios*. Trad. Jesús Camarero, Barcelona: Montesinos, 1999.

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

PIGLIA, Ricardo. *Una propuesta para el nuevo milênio*. Revista Margens. Belo Horizonte/ Mar del Plata / Buenos Aires: Editora UFMG, n. 2, p. 1-3, outubro de 2001.

PRADO, Marcos. *Estamira*. Disponível em: www.estamira.com.br. Acesso em: 24 outubro 2010.

PRADO, Marcos. *Estamira*. Rio de Janeiro: RioFilme/Zazen, 2004. Filme

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

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*. Florianópolis: EDUSC, 1999.

QUINET, Antônio. *Teoria e Clínica da Psicose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo III*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

ROCHA, S. M. *Favela, soma de exclusões e assimetrias: em busca de uma mobilidade simbólica na cena midiática*. Salvador: Contemporânea, 2005.

ROTH, Laurent. A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Trad. Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward W.; SOARES, Pedro Maia. *Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward. O papel público de escritores e intelectuais. In: MORAES, Dênis de. *Combates e utopias: os intelectuais num mundo de crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SALLES, João Moreira. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SALLES, João Moreira. *Notícias de um cinema do particular*. Revista Sexta-feira, v.8, 2006, p. 157-8.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Prosa literária atual no Brasil*. In: Revista do Brasil, ano 1, n. 1, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Milton. O intelectual, a universidade estagnada e o dever da crítica. In: MORAES, Dênis de. *Combates e utopias: os intelectuais num mundo de crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record; 2003.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

SCHÜTZ, Alfred. *O estrangeiro: um ensaio em psicologia social*. In: Geraes, Belo Horizonte, n. 53, p. 50-59, 2002.

SEGOVIA, Rafael. As perspectivas da cultura: identidade regional versus homogeneização global. In: BRANT, Leonardo (Org.) *Diversidade Cultural: Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas*. São Paulo: Escrituras Editora: Instituto Pensante, 2005.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades Tardias*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

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

SOUZA, Eneida Maria. *Janelas indiscretas*. Revista de Cultura Margens/Márgenes, Belo Horizonte, n. 5, p. 92-101, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. Máriowsald pós-moderno. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? In: ASHCROFT, B. GRIFFITHS, G (org.). *Post-Colonial Studies Reader*. London, New York: Routledge, 1995, p. 24-28.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Foreward: Upon Reading the Companion to Postcolonial Studies. A Companion to Postcolonial Studies*. Eds. Henry Schwarz and Kay Sangeeta. New York: Blackwell: 2000. pp. xv-xxii.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies and Dialogues*. New York: Routledge, 1990.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Who Claims Alterity. Remaking History: Discussion in Contemporary History*. Eds. Barbara Kruger and Phil Mariani. Seattle: Bay Press, 1989. pp. 269-292.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

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

TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Biblioteca de filosofia contemporânea. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1989.

VELHO, Gilberto; KUSCHNIR Karina (Org.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

VILLAÇA, Luiz. *Central da Periferia*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2006. DVD.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

YÚDICE, George. Pós-modernidade e valor. In.: MIRANDA, Wander M. (Org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 305-320.