

Dossiê: Autoria no documentário

PERDER DE VISTA OU ENXERGAR MAIS LONGE: OLHARES SOBRE A ALTERIDADE NOS DOCUMENTÁRIOS *ESTAMIRA* E *A PESSOA É PARA O QUE NASCE*

Loosing Sight or Seeing beyond: Perspectives on Alterity in the Documentaries Estamira e Born to Be Blind

Perder de Vista o Mirar Lejos: Enfoques sobre la Alteridad em los Documentales Estamira y A Pessoa é para o que Nasce

Mariana Duccini Junqueira da Silva¹

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i26.14263

Resumo: A experiência do outro como vivência singular faz com que a presença dos sujeitos comuns seja uma tendência cada vez mais presente no documentário brasileiro. Há nisso uma implicação ética fundamental: se o documentário se engendra a partir do encontro entre uma instância que filma e outra que é filmada, como abordar histórias marcadas pela vulnerabilidade e pelo choque dos sujeitos com as instâncias de poder? Propomos uma análise dos documentários *A pessoa é para o que nasce* e *Estamira*.

Palavras-chave: Documentário brasileiro. Alteridade. Indeterminação. *A pessoa é para o que nasce. Estamira.*

Abstract: Taking up the other's experience as a singular way of living is a trend in Brazilian documentary. Since these films are engendered by an intersubjective encounter between those who film and those who are filmed, there are huge ethical implications. How to deal with these lives, marked by extreme vulnerability conditions and by the confrontation with the social instances of power? This article proposes an analysis of the documentaries *Born to Be Blind* and *Estamira*.

Keywords: Brazilian documentary. Alterity. Indetermination. *Born to Be Blind. Estamira.*

Resumen: El tema de la experiencia del otro como una singular vivencia hace que la presencia de los individuos comunes sea una tendencia en los documentales contemporáneos. Hay así una implicación ética esencial: puesto que esos filmes se caracterizan por un encuentro entre una instancia que filma e otra que se deja filmar, como abordar las historias de los sujetos vulnerables e sus confrontos con las instituciones de poder? Esto articulo analiza los documentales *A pessoa é para o que nasce* e *Estamira*.

Palabras-clave: Documental brasileño. Alteridad. Indeterminación. *A pessoa é para o que nasce. Estamira.*

¹ Doutora. Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, Brasil. marianaduccini@gmail.com | <https://0000-0002-6189-551X>

Introdução

A tematização da experiência do outro como vivência singular, irreduzível, faz com que, nas últimas décadas, a presença dos indivíduos comuns seja uma tendência cada vez mais sensível no documentário brasileiro². As relações que se estabelecem entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados interpõem questões de ordem ética que conformam o próprio papel dessa tipologia fílmica no âmbito das práticas socioculturais: “Não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem” (Salles, 2005, p.71).

A dimensão do personagem na prática documentária pressupõe uma complexidade de fundamento: os sujeitos chegam à situação-filme com suas histórias de vida, as formas como negociam e expressam suas subjetividades, o desempenho de uma imagem de si, em uma situação que se ordena em vista de um encontro³. Seria ingênuo pressupor a possibilidade de superação de distâncias hierárquicas entre a instância que filma e a que é filmada, aquela que outorga um *direito* de fala e aquela que aquiesce com essa investida, quase nos termos de um *privilégio*. Existem distâncias que não se elidem, mas a regulação da dissimetria torna sensíveis os termos dessa troca:

Saindo de si, o sujeito filmado coloca em suspenso sua relação com outros sujeitos. Ou seja, reforça sua relação com a máquina cinematográfica. É precisamente por se tratar de

² Para uma abordagem mais aprofundada, ver Silva (2013), capítulo 2.

³ Em consistente estudo sobre a mobilização de imagens como procedimento epistêmico no campo da História, Burke ressitua o caráter de “evidência” que conformaria o estatuto da imagem como documento e forneceria acepções razoáveis sobre a alteridade: “Imagens do outro, carregadas de preconceito e estereótipos, parecem minar a ideia de que vale a pena considerar com seriedade a evidência fornecida por elas. Mas, como sempre, precisamos fazer uma pausa e perguntar: evidência de quê? Como evidência do que outras culturas ou subculturas realmente eram, muitas das imagens (...) não possuem muito valor. Por outro lado, o que elas realmente documentam muito bem é um encontro cultural e as reações a esse encontro por membros de uma determinada cultura” (BURKE, 2004, p.173, grifo nosso). Ainda compreendido como um discurso assentado na referencialidade, o documentário – cremos – partilha dessa dificuldade que Burke reconhece no campo da História: mais do que representações sobre o outro, a presença das imagens nesses dois domínios reverbera um encontro entre sujeitos ou entre culturas.

uma máquina (coisa em parte não humana) que a questão do corpo erótico do ator entra em combustão, e faz com que o homem ordinário do documentário, atuando contra uma máquina, intérprete a si mesmo e se dê mais inteiramente do que um ator profissional. Com o risco de perder-se. É este risco aceito e assumido que faz o ser filmado passar do estatuto de personagem ao de “sujeito do filme” (Comolli, 2007, p.134, grifo do autor).

Jogo de antemão marcado pela referida disparidade de posições subjetivas, no documentário a mediação do aparato cinematográfico, em sua dimensão fenomenológica, é decisiva sobre os modos como o corpo, os gestos e as expressões do outro serão recebidos e integrarão determinado sistema de visibilidade, aqui entendido como o próprio filme em sua dimensão de produção cultural.

Nessas obras que tomam a *mise en scène* da vida comum como matéria de composição, torna-se sensível o tratamento destinado àqueles que, para além de uma existência comum, foram enredados nas malhas normativas de uma época segundo os signos do desvio, da anomalia, da extravagância – os homens e mulheres infames, segundo a terminologia foucaultiana, cujas “vidas singulares [foram] tornadas estranhos poemas” (Foucault, 2003, p.205), existências reconhecidas somente na medida em que entraram em contato (mais especificamente, em confronto) com alguma forma de poder, sendo interpeladas pelos juízos valorativos da normatização e da disciplina.

À luz dessas reflexões, pensamos o cinema documentário, ele próprio, como um dispositivo de poder, que reverbera as injunções culturais que calibram o normal e o desviante no exercício de construir imagens do outro. Propomos, assim, uma análise contrastiva dos documentários *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2005) e *Estamira* (Marcos Prado, 2006), obras que trabalham com o signo da indeterminação e que oscilam em gradações distintas entre a reificação e a desnaturalização de estereótipos sociais no movimento de re(a)presentar a alteridade.

Tendo como protagonistas as irmãs Maria, Regina e Conceição Barbosa, *A pessoa é para o que nasce* retrata como as limitações físicas das personagens (elas são cegas) determinam suas formas de relação com o cotidiano (as três sobrevivem à custa de esmolas, tocando ganzá nas ruas do município paraibano de Campina Grande), além de explicitar a mudança na vida delas, em virtude da produção e da difusão do próprio documentário. As investidas autorreflexivas (mostração de câmera, inscrição do realizador na cena, negociação explícita com as personagens e recorrência a outros campos socialmente legitimados, como os programas jornalísticos de rádio e TV, articulam o sentido de que o filme tenha funcionado como meio de redenção para essas mulheres.

As personagens são construídas conforme uma ambivalência: o *sagrado* da comunhão com a natureza e o *maldito* da deformidade física. Em termos de linguagem fílmica, esse efeito é alcançado, por exemplo, com o uso de lentes grande-angulares que capturam *close-ups* dos rostos das personagens. A explicitação dos detalhes acentua os efeitos da pobreza e do desamparo: a falta de dentes, a pele vincada, a opacidade dos globos oculares, os cabelos em desalinho (Duccini, 2011).

Em *Estamira*, a matriz de composição da personagem funda-se em uma espécie de perversão que ela encarna. Catadora de lixo no aterro sanitário do Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, Estamira inscreve em cena uma versão peculiar de sua história, marcada por traumas de abandono e violência sexual que derivam nas perturbações psíquicas que a acometem. Autoatribuindo-se a prerrogativa de significações revelatórias, libertadoras (o que se expressa na repetição constante da fala: “Eu e o poder real”), Estamira, como personagem, é construída pelo documentário em uma economia da disjunção e da exorbitância. Disjunção relativa a um discurso de coerência e racionalidade triviais, próprio ao senso-comum. Exorbitância no que corresponde aos registros da visibilidade e da audibilidade que se materializam no filme. Imagens em que Estamira expõe sua intimidade física, gritos, situações de conflito,

propõem uma fruição do excesso que resvala em um efeito de constrangimento – situações catalisadas pela presença da câmera.

Tal excesso, entretanto, modula-se prioritariamente por uma elaboração poética dos fragmentos sonoro-imagéticos de um universo próprio à personagem, o que atribui a ela, nos termos da construção de um *outro*, uma potência estético-narrativa. O tom profético das falas de Estamira assume uma correspondência na produção de imagens que transformam o ambiente do lixão em um “mundo paralelo” que se deslinda dos territórios do cotidiano. Esse tratamento formal se engendra ora pelas imagens em preto e branco, cuja superfície granulada sublinha um sentido de atemporalidade, ora na produção de imagens antirreferenciais (em preto e branco ou em cores) carregadas de lirismo: revoada de pássaros, sacos plásticos que flanam ao vento, fogo que brota do solo.

As experimentações de linguagem demonstram coerência com a singularidade do ser-Estamira, marca de um sujeito cuja forma em presença se dá via paradoxo: “Eu sou perturbada, mas sou lúcida, sei distinguir a perturbação. Se eu não der conta de distinguir a perturbação, eu não sou Estamira, eu não era, eu não seria”. O lixo e a decomposição não se equivalem a uma degradação da personagem, mas a um modo de refletir sua especificidade de ser *aquela que é*. Há um deslocamento do estigma da loucura, então elaborada como meio de expressão e de negociação com o mundo empírico. Mas essa relação não é isenta de ambiguidades, do confronto com discursos estabilizados que se põem em consonância com os dispositivos de poder, corporificados pelos depoimentos dos filhos de Estamira e, de maneira menos direta, com o domínio da psiquiatria.

A indeterminação como impasse

“Todo mundo tem que nascer com alguma coisa, tem o destino de nascer para alguma coisa”. Expressa em diferentes situações em *A pessoa é para o que nasce*, essa fala de uma das protagonistas corrobora um determinismo que seria próprio às personagens e ao papel que o filme se autoatribui na conversão do destino das três irmãs cegas, que vivem na pobreza e no anonimato. A explicitação do encontro entre as personagens e o realizador, ao mesmo tempo em que dilui um efeito de transparência, modula suas formas de inscrição no filme conforme um sentido de romantização (o que ganha um contorno literal no transcorrer do documentário, como abordaremos).

A câmera se imiscui na casa, no cotidiano e nas relações familiares de Maria, Regina e Conceição: elas são captadas enquanto dormem, comem, vestem-se com extrema dificuldade. A ambiguidade é propulsionada pelo tratamento estético, que assume a não referencialidade como recurso poético e propõe significados cambiantes entre uma natureza que tanto expõe uma face idílica e apaziguadora (como nos romances da literatura do período romântico), quanto uma face degradante, reduto das perversões do homem (própria aos romances do período naturalista).

As protagonistas são, por um lado, dispostas em cenários que sublinham sua comunhão com o universo: estiram-se na relva, deslocam-se entre árvores, em circunstâncias em que se destaca a iluminação natural. A estruturação desses planos faz lembrar a arte dos ceramistas figureiros do Nordeste brasileiro: forjada na simplicidade do barro, ganha formas e cores que moldam tanto imagens populares quanto sagradas – ambivalência que o filme estende à construção das personagens, a exemplo da sequência em que Regina, deslocada para um dos cantos do quadro, canta uma música regional em um cenário que contrasta as cores de seu vestido com as do céu e as de um pé de mandacaru: signos da

natureza lendária, restos de um mundo intocado nas bordas de uma sociedade conformada pelas leis do capital.

Por outro lado, quando figurativizada sobretudo em ambientes fechados (a casa em que vivem as irmãs, na maioria das vezes), essa natureza se torna defectiva e infamante: um plano em *superclose* dos olhos esbranquiçados pela cegueira é acompanhado por uma luz que pisca ininterruptamente e pelo som de tambores que, em lugar da fruição tranquilizadora, ordenam um perturbador efeito de excitação sensorial.

Essa dinamização do par opositor: exterior *versus* interior, que deslancha acepções ora euforizantes ora disforizantes quanto aos sujeitos do filme, assinala sua condição de indeterminação sob o signo do impasse e não da abertura a diferentes possibilidades subjetivas – e é aí que se engendra um espaço para que o filme se autolegitime, conferindo um significado e uma ordenação à anomia. A reiteração de uma identidade difusa, incerta, das personagens (que flui entre o sagrado e o maldito) torna a intervenção do filme quase uma demanda por parte delas mesmas, visto o adensamento do sentido de vulnerabilidade que atravessa suas vidas. A inscrição física da cegueira, quando as protagonistas proferem frases como: “Parece que estou vendo” ou “Agora escureceu tudo”, é constantemente lembrada ao espectador, na associação dessas falas com planos inteiramente pretos ou branco-leitosos.

O filme traça um movimento de autoenaltecimento quando converte as personagens em celebridades, inicialmente na Paraíba e depois pelo país afora. Um plano em panorâmica da cidade de Campina Grande, combinado com o som extradiegético da locução do jornal radiofônico Matutino Borborema, alude ao fato de as irmãs serem protagonistas do documentário, tornando-se “estrelas de cinema”. A sequência seguinte mostra uma afluência de repórteres à casa delas: repete-se a expressão

“estrelas de cinema” – os microfones e câmeras de TV, exibidos com destaque, convertem-se em índices de remissão a uma cena enunciativa⁴ validada: a do exercício do jornalismo segundo valores de produção e difusão de acontecimentos marcados por abordagens supostamente incomuns. A espetacularização da miséria confere ao documentário um caráter salvacionista, sintetizado pela frase de Maria aos jornalistas: “Deus escolheu um pra vir pra cá contar a nossa história”.

Um aparente tensionamento dessa retórica sobrevém quando Maria interroga o diretor, Roberto Berliner, sobre a origem do projeto documental – há certa insinuação (que ela atribui a “muitas pessoas”) sobre o possível interesse financeiro dele na exploração da história dela e das irmãs. Nesse momento, o discurso do filme trabalha mais uma vez para se autolegitimar: aproveitando uma fala de Maria, que diz sonhar em ser conhecida, a câmera faz um movimento ascendente, mostrando as três mulheres, no topo de um monte, de baixo para cima (enquadramento conhecido como *contre-plongée*). Um sentido de triunfo é atribuído às personagens – intensificado com a música, de tom épico, que acompanha o deslocamento da câmera.

As personagens são decisivamente conduzidas à fama quando participam de um show em Salvador, no ano 2000. Imagens captadas nos camarins mostram o encontro entre elas e os músicos Naná Vasconcelos e Gilberto Gil. Ao modular uma atitude ao mesmo tempo embevecida e paternalista, os músicos referem explicitamente o papel fundamental do realizador do documentário na trajetória das irmãs.

É nesse contexto de glamourização que um dos momentos mais incômodos do documentário toma forma, introduzido por uma sequência em que, durante um show em São Paulo, Maria, Regina e Conceição entoam uma canção cujos versos dizem: “Como é bom a gente amar” e “Teu olhar me

⁴ A noção de cena enunciativa retoma o conceito de Maingueneau (2004), como espaço socialmente instituído que conforma todo ato de enunciação.

seduziu”. Já no quarto do hotel em que estão hospedadas, Maria se declara apaixonada, mas reconhece que o romance não vai dar certo. “Ele é casado, né?”, pergunta Berliner, aparentemente dissimulando o fato de saber que ele mesmo era o objeto do sentimento. “É”, responde a personagem, “mas acho que ele já percebeu. Eu *era* feliz se conseguisse o que estou dizendo [a correspondência amorosa], mas as pessoas é para o que nasce...”. O realizador deixa o quarto e depois volta, para explicar didaticamente a diferença entre “gostar muito” e “amar”. Sai novamente e deixa a câmera acomodada em um tripé. Maria ouve, pelo rádio, uma música romântica de Roberto Carlos e chora. O efeito de não intervenção da câmera que apenas observa, “sem ser operada por ninguém” – em um aparente afastamento estratégico do realizador, que “retira o corpo da cena” –, é tornado ambíguo com a montagem, que, após essa sequência, traz novas cenas de um show das irmãs, que cantam: “Eu não tive amor... é sofrimento demais”.

A sequência suscita o questionamento quanto à necessidade de mostração dessas imagens – mais precisamente até, da (re)elaboração delas por meio da montagem –, já que condensam um dos princípios elementares do filme: a exaltação das personagens que, entretanto, se dá paradoxalmente com o adensamento de suas vulnerabilidades. Movidos por uma vontade de *estar em filme*, os sujeitos postos em relação no documentário garantem sua permanência no jogo ocupando posições bastante esquemáticas e, a rigor, proibidas de reversibilidade, ainda que momentânea, o que de certa forma é expresso na frustração sentimental sofrida por Maria.

Essa proposição é sublinhada pela recorrência ao estatuto da confissão como meio de se redimir alguém de suas faltas ou pecados. Não é necessário dizer que o caráter confessional, ao buscar a verdade irreduzível do sujeito, delinea uma dissimetria de forças: confessa aquele que é mais fraco, que assume em primeira pessoa seus desvios. Ouve a confissão aquele que, em tese, detém um poder *restaurador*. Em tudo se trata de um exercício coercitivo, o de “fazer passar pelo fio da linguagem o

mundo minúsculo do dia a dia”, visto que, “ao mesmo tempo, aquele que fala é aquele de quem se fala” (Foucault, 2003, p. 210).

Três anos depois de Maria, Regina e Conceição terem sido ovacionadas no show de Salvador, o realizador, acompanhado da mulher e do filho, volta a Campina Grande para visitá-las. A despeito de morarem em uma casa maior – comprada, como se ressalta, com o dinheiro que ganharam com a fama a partir do documentário –, duas das irmãs continuam esmolando nas ruas da cidade. O realizador vai até elas e fica sabendo que Conceição “foi enganada” por um homem. “Por que vocês não disseram nada para mim?”, inquire. Já em casa, a personagem, constrangida, relata: “Afinal eu vou dizer, não é para eu dizer? Eu dormi com ele, aí quando foi no outro dia, ele separou de mim”. Arremedando o papel do confessor, o realizador pergunta: “Você beijou ele? Abraçou ele? E foi muito bom?”. Conceição apenas confirma discretamente, mas, como todo ato de confissão, esse também requer uma penitência, que é tanto mais eficiente quando se efetiva sob o olhar de um terceiro. Recorrendo a Maria, o realizador pergunta se ela gostaria que Conceição se casasse, ao que ela responde afirmativamente, para que a irmã não ficasse abandonada quando ela morresse. A câmera se detém em um plano de detalhe do rosto de Conceição, que então chora copiosamente.

Essa tensão se dilui momentaneamente com as últimas sequências, cuja montagem reafirma o papel redentor do filme – se as três irmãs continuam ou não pedindo esmolas, se Conceição enfim se casa, essas se tornam perguntas sem resposta, aparentemente sem pertinência até. Isso porque a memória das irmãs prevalece sobre o cotidiano ordinário, desprovido de qualquer glória. Deitadas na mesma cama, elas reavivam essas memórias, alternando suas impressões: “As coisas boas ninguém esquece”; “Eu gostei de conhecer o Gilberto Gil”; “Tem hora que o cego vê, quando tá sonhando... eu já sonhei com o mar”.

Como última figurativização de *realização de um sonho*, de um encontro com o destino, a câmera acompanha ao longe as personagens em uma praia deserta. Elas andam de maneira incerta e vagarosa, de mãos dadas, sentem a areia com os pés e então começam a se despir. Completamente nuas, caminham em direção ao mar.

O sentido de reencontro com a natureza ancestral, no entanto, é clivado pela própria imanência da cena. As personagens, que não veem, são oferecidas à visão alheia despojando-se do último recurso que as resguarda da invasão de olhares tão difusos quanto imponderáveis: as próprias roupas. O que até então se afigurava como uma distância respeitosa por parte da câmera se converte em patente *voyeurismo*. Olhar sem ser visto (no caso por uma limitação da própria fisiologia) e, além disso, ser dado a ver em uma tela de cinema (experiência de que as irmãs jamais tiveram conhecimento) remetem outra vez à alienação dos sujeitos quanto a um saber sobre eles: sua condição de vulnerabilidade oferecida como espetáculo. Essa tensão é sublinhada na montagem, pela inserção da última fala (em voz over) de uma das personagens: “A pessoa tem que cumprir com aquele destino que Deus dá”.

A indeterminação como possibilidade

Se em *A pessoa é para o que nasce* muitos dos planos de detalhe trabalham para isolar e amplificar as deformações físicas das protagonistas – como se as partes explicassem o todo –, em *Estamira* esse recurso parece propor o sentido de que a personagem, complexa demais, não pode ser apreendida em uma totalidade. Ela só nos é dada a ver aos poucos, inicialmente de costas, depois por meio de enquadramentos das mãos que tremulam e que seguem o compasso da música extradiegética que cobre a sequência inicial. A câmera acompanha Estamira em seu tortuoso percurso até o aterro sanitário do

Jardim Gramacho. Pelo caminho, a linguagem fragmentária vai compondo os indícios daquele universo, com as imagens granuladas e em preto e branco.

Tendo chegado ao lixão, a personagem troca de roupa e, com o olhar fixo na câmera, mostrando-se de frente enfim, faz um sinal afirmativo com a cabeça, como se desse a ordem para o filme começar, em uma espécie de pacto com o sujeito da câmera. É só aí que surge na tela o título do documentário, vinculando aquela mulher que começamos a conhecer com a protagonista homônima da narrativa.

A imagem se colore pela primeira vez (a oscilação entre o colorido e o preto e branco perpassa todo o filme) para denotar sacos plásticos flando ao vento, enquanto a protagonista diz sobre sua missão revelatória de uma verdade, em um tom profético mas sóbrio: “feia desse jeito, velhinha desse jeito, boba desse jeito... Estamira está em tudo quanto é canto”. Comumente, Estamira refere-se a si em terceira pessoa nas circunstâncias em que seu ser não coincide com o da mulher pobre e acossada pela loucura estigmatizadora: estranha estratégia de autoafirmação marcada por uma subversão da própria pessoa⁵.

O documentário corrobora a dinâmica própria à inscrição das vidas dos indivíduos infames. Para que tivessem alguma existência no amplo horizonte social de uma época, esses modos de existência tiveram de se tornar iluminados por um foco que só poderia vir de um espaço a eles exterior, “espécie de imposição para desalojar a parte mais noturna e cotidiana da existência” (Foucault, 2003, p.216). Ocorre, entretanto, que o filme atribui à personagem uma possibilidade de enunciação a partir de seu próprio lugar de fala.

⁵ Chamada de embreagem actancial, essa estratégia tem o efeito de despojar o enunciador/locutor de sua subjetividade, fazendo emergir o ser social (Fiorin, 2002, p. 86). Em Estamira, a autoatribuição de poderes revelatórios pela personagem reitera esse sentido de uma missão que extrapola a dimensão do próprio eu.

Há aqui um duplo viés na dinâmica composicional do filme: ao mesmo tempo em que a personagem é impelida a falar, a modulação dessa fala não é sustentada por uma interpretação “transcendente”, nem por uma recomposição do dito por uma instância exterior a ele, a não ser em ocasiões bastante circunstanciadas. É nesse sentido que *Estamira* abdica de uma pretensão redentora em relação à personagem, no sentido de desalojá-la de seu espaço cotidiano e conferir ordem e remissão à anomia, em interessante contraste com *A pessoa é para o que nasce*.

O trabalho poético com a fotografia torna o lixo e a decomposição algo distantes do espectador, mas esse intuito também é um meio de dar a ver uma cosmologia própria a Estamira, no processo singular de inventar maneiras de atribuir um sentido ao mundo – e de negociar com ele as maneiras de sua inserção.

Mesmo no momento em que uma imagem inegavelmente intensa é exibida (o cadáver nu de uma mulher em meio ao lixo), a câmera não investe na devassabilidade da cena. Nessa estruturação, reitera-se o efeito de distanciamento, já que a tomada não é colorida e, além disso, interliga-se a uma reflexão de Estamira sobre a transitoriedade da vida material: “Tem o eterno, tem o infinito, tem o além e tem o além do além, que vocês ainda não viram. A carne dissolve, derrete”.

O filme, entretanto, não é alheio a uma perspectiva normatizadora, que se expressa pelos depoimentos de Carolina e Hernani, filhos de Estamira, e pela relação da personagem com o universo da psiquiatria. Em dimensão cênica, essas construções guardam certa correspondência, em termos do exercício de dar a ver a personagem, com uma tematização dos universais semânticos de “ordem e desordem”, “racionalidade e irracionalidade”, “cotidiano e transcendência”. Torna-se sensível o papel da câmera, enquanto mobilizadora do evento fílmico, de suscitar uma espécie de catarse por parte da

personagem (frequentemente mobilizada por seus acessos de cólera), que se engendra em termos do transbordamento de significados latentes na auto-*mise en scène* de Estamira.

Esses momentos, marcados pelo conflito extremo, se constroem por meio de contrastes. Ao discurso escatológico e fatalista da protagonista, (cor)respondem os referidos depoimentos dos filhos, assim como fotografias de família de um tempo em que a perturbação mental ainda não havia alcançado a protagonista. Além disso, a câmera acompanha as visitas de Estamira a um Centro de Assistência Psicossocial, onde recebe remédios para o tratamento de seus transtornos.

Tais manifestações de uma ordem estabilizada advêm como uma espécie de “bordejamento” ao universo de Estamira, denotando, ainda que pontualmente, sua condição mental na chave do desvio e da anomalia. Os filhos debatem sobre a “loucura” da mãe, tentando uma contextualização. Carolina pontua as dificuldades da época em que o pai vivia com elas, já que ele se envolvia com outras mulheres e maltratava Estamira, mas reconhece que “aquela era uma vida, uma vida de verdade”, como se essa prerrogativa fosse alheia ao modo como sua mãe tecia a existência no tempo da captação do documentário. Hernani, que entra em constantes embates com Estamira, foi o único que se dispôs a interná-la, em duas ocasiões, e assim toma de empréstimo o discurso da medicina para validar suas atitudes: “Clinicamente ela é louca, com laudo médico”.

A filha refere-se ainda à série de estupros sofridos pela protagonista, à guisa de uma chave explicativa para o agravamento de suas alucinações. Essa sequência se estrutura por um efeito de antítese, que, no entanto, parece validar circunstancialmente o ponto de vista de Carolina. Em um momento de divagação, Estamira expressa com uma voz de lamento que progressivamente vai sendo tomada pela raiva: “Eu te amo... mas você é indigno, incompetente, otário, pior que um porco sujo”, momento em que um *insert* apresenta a foto do marido, já falecido. Carolina então começa a relatar sobre

os estupros praticados por outros homens, mas essa fala é antecedida por um curto plano em preto e branco, aparentemente do lixão, em que a câmera se fixa em uma placa com os dizeres: “Cuidado: viralatas neuróticos”.

À mesma maneira, a relação da protagonista com a instituição médica transparece um dissenso sem possibilidade de conciliação. Investindo-se de uma fala bastante crítica, Estamira mostra incontáveis cartelas de remédio em que ela nem sequer tocou, pois acredita que eles sejam “da quadrilha da armação, dos dopantes”. Desautoriza ainda a médica que a atende, que “passa uma conversinha e depois só *copeia* [receita Diazepan]”.

Aqui, no entanto, o documentário relativiza a autoridade da psiquiatria, expressando um reconhecimento à voz de Estamira no antagonismo com esse discurso institucionalizado: a personagem lê, para a câmera, o próprio laudo médico, que cita termos como psicose, alucinação, ideias de influência e discurso místico. A sequência retoma as cartelas cheias de remédio e movimenta uma composição metafórica: um gatinho pequeno e indefeso esquiva-se atrás de um muro. Embora débil como o gatinho aos olhos do mundo, Estamira de alguma forma não se aliena em um discurso sobre si mesma que vem do exterior: pelo gesto do filme, entra em contato com ele, tem a chance de confrontá-lo, ainda que na ordem da vida cotidiana nem sempre saia vitoriosa. Esse efeito é realçado por imagens de arquivo de manicômios cariocas em que os internos são mostrados em completo abandono, situações de extrema degradação física e moral.

As sequências em que as vozes socialmente autorizadas dão conta de margear e normativizar a existência inapreensível de Estamira não penetram o ambiente do lixão. À espécie de um “além mundo”, esse espaço se configura como o universo inalienável da personagem, lugar onde ela modula sua subjetividade, desenvolvendo relações afetivas com outros companheiros catadores de lixo.

Reconhecendo-se “homem de formato par”, por ser mulher e portanto capaz de dar origem a um outro ser, Estamira exerce a maternidade possível no trato com seus amigos do aterro sanitário, dedicando-lhes um cuidado extremo, assim como em relação a Maria Rita, a terceira de seus filhos, que foi afastada do convívio com a mãe biológica quando era ainda pequena. Nessas formas de interação, a personagem demonstra conhecer os protocolos sociais que conformam uma imagem de maternidade, que não aparecem em sua relação com Carolina e Hernani. Isso possivelmente porque frequentes vezes eles tentam prevalecer nas discussões que travam com a mãe aludindo ao nome de Deus – a quem a personagem apenas reconhece na condição de *Trocadilo*, o “esperto ao contrário”, força maligna que trairia os homens e os afastaria do caminho da verdade, tarefa que Estamira reivindica para si.

Em uma inversão da lei suprema, de que a personagem se autoinveste (“Minha missão é revelar”), Deus só pode então ser tomado como um trocadilho. Dizendo possuir o controle superior, Estamira grita para o alto e um trovão risca o céu. Na composição estético-narrativa que prevalece no documentário, ela comanda a natureza, desentranha as forças de um poder invisível – algo que, evidentemente, só se torna sensível por escolhas formais que promovem esse tipo de relação associativa, individualizando a personagem⁶.

A loucura, nesse âmbito, é aquilo que Estamira tem de mais próprio, qualidade que singulariza seu ser e, ao mesmo tempo, o faz “ser mais além”. Na elaboração de provérbios próprios, a personagem caracteriza o lixão nos moldes de sua própria aventura existencial, dizendo que aquilo é um depósito de restos – e, às vezes, só restos, mesmo –, mas onde às vezes também aparece o descuido. Em contraponto ao descuido por parte de uma sociedade que a transformou em resto, ela enuncia suas

⁶ Lins e Mesquita (2011, p.29) veem em Estamira uma radicalização do processo de subjetivação da personagem, que se delinea, não de maneira tão incisiva, já em filmes como *Boca de lixo* (1993), de Eduardo Coutinho: “O documentário [Estamira] nos permite refletir sobre o esvaziamento da vontade de representatividade, a favor de uma aposta na afirmação singular de uma única mulher”.

verdades absolutizadoras, ora com uma ira incontrolável que torna difícil compreender aquilo que é dito; ora em momentos de quietude e contemplação eloquentes.

O filme, então, se deixa guiar esteticamente pelo mundo cosmológico de Estamira, impregnando-se das imagens e dos sons do lixão, mas atribuindo a esses fragmentos um investimento poético afim à própria característica de indeterminação da personagem, que ela mesma parece enxergar para além de si, como caráter inerente à humanidade: “O homem, consciente, lúcido e ciente, o único condicional”. Uma razão condicionada, sujeita às contingências, marcas da relação subjetiva da protagonista com o mundo.

Tal forma de relação não se deixa – e essa nem parece ser mesmo a pretensão do documentário – enredar nos parâmetros interpretativos ou explicativos de um discurso convencional. Dois longos planos mostram uma poça de chorume e captam o som das borbulhas (que Estamira chama de “puquê” e explica serem derivadas do gás carbônico produzido pela decomposição do lixo). Essas imagens, cuja expressividade se adensa com o som das bolhas, evocam algo que é próprio à personagem, em sua condição de alteridade que não se reduz: “Tem gente que não se habitua, não dá conta, é tóxico”, ela relata. O documentário, assim, não busca conciliações, nem parece querer que nos *habitue*mos, já que o hábito, grande surdina⁷, tende a acovardar a percepção, naturalizando a distância e o estranhamento de maneira a torná-los inofensivos.

Ao final do filme, Estamira também se encontra com o mar, a exemplo do que ocorre na última sequência de *A pessoa é para o que nasce*. Aqui, entretanto, essa aproximação não é idílica nem apaziguadora, mas traduz esteticamente o mundo interior de Estamira, identificado ao mar revolto.

⁷ “O ar está cheio de nossos gritos. Mas o hábito é uma grande surdina” (Beckett, 1976, p. 178).

A personagem mais uma vez invoca uma espécie de poder invisível, fustiga a água, chama pelo nome de entidades que deveriam estar sob o seu comando. O mar, então, é visto como alegoria da violência criadora típica da indeterminação de um sujeito que escapa aos conceitos categorizantes, às ideias essencialistas, às formas de pertencimento a qualquer grupo, por mais que o processo de estigmatização tenha trabalhado em sentido contrário: “Estamira nunca vai mudar o ser”, sustenta a voz da personagem em uma narração em over marcada pelo emprego de uma terceira pessoa que não coincide com o ser ordinário Estamira – e que por isso mesmo jamais vai se deixar apreender. Catalisadora de um espetáculo catártico pela personagem, a câmera oferece à instância espectral um efeito de sentido de desajuste entre *ser* e *ter* que marca irremediavelmente a personagem: “Eu nunca tive aquilo que sou: sorte boa”.

Empreendendo uma experiência com a matéria-prima do real que, no entanto, não pretende aprisionar esse real em suas consequências últimas, o documentário potencializa sua autoridade enunciativa ao “pilhar” a última das falas de Estamira: “Tudo que é imaginário tem, existe, é”.

Conclusão

Instância privilegiada para a abordagem e a composição da alteridade, o cinema documentário, como espaço de prática, deve fazer frente a uma implicação ética de fundamento: como cooptar os gestos, as expressões e os modos de vida do outro sem reduzir sua presença à reificação? Risco que se agrava com a percepção de uma dinâmica discursiva em que os discursos hegemônicos atribuem ao *lugar do outro* um caráter de reiterada (ou ainda, reencenada) imutabilidade, conforme reflete Homi Bhabha:

SILVA, M. D. J. Perder de Vista ou Enxergar mais Longe: Olhares sobre a Alteridade nos Documentários Estamira e A Pessoa é para o que Nasce.

Esferas, ano 13, vol. 1, nº 26, janeiro-abril de 2023 | ISSN 2446-6190

A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável, como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... (Bhabha, 2007, p. 105).

Não nos parece excessivo mobilizar as assunções de Bhabha para pensar criticamente nos objetos de análise que aqui apresentamos. Ao reconhecer – e assumir – o caráter de indeterminação dos sujeitos filmados, esses documentários modulam de formas distintas suas investidas enunciativas. Em *A pessoa é para o que nasce*, a despeito da estruturação episódica que desenvolve uma sucessão de ações, a alteridade se conforma sob os motes da fixidez e da repetição (o que, em parte, explica o caráter de *tutela* a que o próprio filme se autodetermina). Em *Estamira*, certo deslocamento das representações estereotípicas permite que entremos em contato, como espectadores, com uma experiência de afirmação singular de uma mulher habitualmente relegada às margens.

Às protagonistas de *A pessoa é para o que nasce*, é designado um lugar no mundo em razão da conversão do estigma em exotismo: elas são *diferentes*, mas em tudo se trata de uma diferença iluminada pela curiosidade. As personagens não ameaçam, não desordenam as representações sociais estabelecidas, prestam-se aos olhares incitando tanto o distanciamento piedoso quanto a admiração condescendente pela façanha que alcançaram, afinal, tornaram-se conhecidas, artistas, “estrelas de cinema”, como se repete à exaustão no próprio documentário. Inicialmente imobilizadas por um impasse em que o desamparo e a pobreza inviabilizavam a glória, são *redimidas* pelo gesto do filme, que se autoriza igualmente em nome da “descoberta” das personagens e do empenho em transformar suas

vidas vulneráveis em experiências espetaculares, mas à custa da intervenção invasiva e indiscreta do filme na vida das três irmãs.

Em *Estamira*, a indeterminação da personagem como aquilo que ela tem de verdadeiramente seu, sua moeda de negociação com o mundo exterior, impõe que a aproximação pelo filme não extrapole certos limites, ou seja, não enverede pelo caminho do estabelecimento de relações causais quanto à condição mais evidente da personagem, sua loucura. Trata-se da assunção do devir da personagem como aspecto produtivo do discurso fílmico. Em determinados momentos, o documentário investe em uma contextualização de viés interpretativo, mas esse gesto logo se detém, pela extensão à protagonista da possibilidade de elaborar o sentido de sua experiência. Em um propósito de não intervenção na dimensão propriamente cênica, *Estamira* lança mão de propriedades estéticas que recobrem de um teor lírico as imagens e os sons da degradação, do lixo, dos restos.

Aproximação curiosa, os dois documentários finalizam-se com imagens da natureza, figurativizando um estatuto que simboliza a indeterminação – a *natureza* do homem – atribuída às protagonistas. Elas terminam sua aventura fílmica indo ao encontro do mar. Em nenhuma das sequências, trata-se da alegoria do mar como força revolucionária (Nagib, 2006), metáfora da liberdade e da autonomia, mas do mar que se toma em sentido individualizador, quanto àquilo que seria próprio às personagens: apaziguador e controlável em *A pessoa é para o que nasce*; conflituoso e incontrolável em *Estamira*.

Referências

BECKETT, S. (1976). *Esperando Godot*. São Paulo: Abril Cultural.

BHABHA, H. (2007). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

SILVA, M. D. J. Perder de Vista ou Enxergar mais Longe: Olhares sobre a Alteridade nos Documentários *Estamira* e *A Pessoa é para o que Nasce*.

Esferas, ano 13, vol. 1, n° 26, janeiro-abril de 2023 | ISSN 2446-6190

BURKE, P. (2004) *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC.

COMOLLI, J.-L. Os homens ordinários, a ficção documentária. (in) SEDLMAYER, Sabrina. et al. (Orgs.) (2007). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

DUCCINI, M. (2011). *Um outro de quem se fala: autoridade e autoria em A pessoa é para o que nasce*. Rumores, USP, São Paulo. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2011.51259>

FIORIN, J. L. (2002). *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática.

FOUCAULT, M. (2003). A vida dos homens infames. (in) _____. *Ditos e escritos IV: estratégia poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

LINS, C., & MESQUITA, C. (2011). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar.

MANGUENEAU, D. (2004). *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez Editora.

NAGIB, L. (2006). *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify.

SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. (2005). (in) MARTINS, J. S. et al. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC.

SILVA, M. D. J. (2013). *Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado em Ciências de Comunicação apresentada à Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes. São Paulo.