

# ANÁLISE DE FILME

## ESTAMIRA – (QUASE) DEZ ANOS DEPOIS

*Igor Costa Pereira Pereira de Souza*<sup>3</sup>

### RESUMO

Trata-se de uma análise do documentário *Estamira*, de 2004, filme de Marcos Prado, que tem por tema a construção fílmica da legitimidade da personagem de mesmo nome. O presente trabalho pretende fazer uma análise fílmica do documentário em questão, considerando suas imagens, sons, narrativa, tentando compreender *o universo fílmico* em sua própria realidade (SORLIN, 1985). É no interrogar do *espaço social fílmico* de *Estamira* que serão apreendidas suas regras, estruturadas de determinada maneira na intenção de gerar determinados sistemas de legitimidade e percepção - por parte dos espectadores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sociologia do cinema. *Estamira*. Documentário.

O filme *Estamira*, de direção de Marcos Prado, é uma produção nacional de 2004 que demorou quatro anos para ser concluída e conta a história de *Estamira*, uma trabalhadora do Lixão de Jardim Gramacho (Duque de Caxias – RJ). Marcos Prado, que desde 1994 fotografava o local, conheceu *Estamira* nos anos 2000 e tornaram-se amigos. Foi depois que *Estamira* disse a Marcos Prado que sua missão era a de revelar a verdade que o diretor decidiu produzir um documentário sobre a vida desta mulher, a qual, além de trabalhadora do Lixão, tem uma visão de mundo bastante peculiar e intensa (CLEBER, 2012).

O documentário nos fornece algumas informações logo de início sobre as opções técnicas e estéticas adotados pelo diretor. Uma sequência de imagens em preto e branco e os cenários precários mostrados no filme – barracos de madeira, bairros em situação de risco e sem aparente infraestrutura pública intercalados com uma música forte - nos remetem à sensação de que adentraremos em um cenário de relativa pobreza e precariedade social.

Merleau-Ponty afirma sobre os usos das imagens: “O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme, e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados” (MERLEAU-PONTY, 1985,

---

<sup>3</sup>Graduado em História pela Universidade de Santo Amaro. Atualmente cursa o Bacharelado em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Possui graduação em História pela Universidade de Santo Amaro.

p.111). Desta forma, percebe-se que a escolha e organização das imagens não foram feitas de maneira aleatória, mas permeadas pela intenção de captarmos o cenário de precariedade ali representado: tomadas aéreas, zooms, grandes planos e os sons do ambiente (como trovões, latidos e ventanias) ajudam na composição de um cenário futurista e, ao mesmo tempo, apocalíptico.

André Bazin (1985), ao apresentar sua crítica ao efeito da montagem (já presente no cinema mudo da década de 1920), estratégia essa que se caracterizaria por se mostrar invisível ao espectador e por criar sentido somente através das relações e sobreposições de outras imagens - organizadas e selecionadas tanto anterior quanto posteriormente - ao que é mostrado, demonstra como o sentido do que é visto não está objetivamente na imagem em si, mas antes no que se deseja mostrar como realidade - operando sempre em conjunto com a consciência e percepção do espectador – atrelando-se a estas outras técnicas cinematográficas como som e cor. Além disso, a filiação aos grandes planos-sequência que possibilitariam uma “(...) profundidade de campo que reintroduz a ambiguidade na estrutura da imagem, se não como uma necessidade, pelo menos como uma possibilidade” (BAZIN, 1991, p. 77) permitiria uma sensação de continuidade espaço-temporal em relação àquilo que é mostrado.

Tomadas exteriores dos ambientes familiar e profissional de Estamira e de seus ciclos sociais se unem à música, que em conjunção com a imagem consuma uma totalidade irreduzível que comparte a uma organização interna e impensada pelo criador do filme (MERLEAU-PONTY, 1985), e é através desta que todo o longa-metragem será percebido. É importante ressaltar o esforço de desconstrução destas cenas de forma a não separar a ação conjunta dos elementos – sons, vozes, imagens, cores etc. – considerando que “no cinema, a palavra não tem a missão de aduzir ideias às imagens e, nem a música, sentimentos. O todo nos comunica qualquer coisa bem determinada (...)” (MERLEAU-PONTY, 1985, p.114)

Deve-se ressaltar que já as primeiras tomadas e a montagem do filme aludem para uma construção fílmica com certos traquejos cinematográficos dominados pelo espectador<sup>4</sup> – como, por exemplo, o *close* em seu suspiro de cansaço – que perduram durante toda a obra. Aliado ao fato de que o diretor do filme é também fotógrafo, parece-lhe inevitável construir sua narrativa desta forma, segundo uma noção que podemos encontrar em André Bazin: “A fotografia se

---

<sup>4</sup>Interessante observar a comparação acerca do aprendizado da linguagem cinematográfica, como definido por Jean-Claude Carrière (1985), ao mencionar os exemplos do “povo das montanhas argelinas” ou dos caçadores de hipopótamos no Níger.

beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua representação.<sup>5</sup> (...) Nessa perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica.” (BAZIN, 1985, p.126).

O tom inicial do filme apresenta a personagem Estamira como detentora de algo, uma missão terrena de “*revelar a verdade, nada mais que a verdade*”. Ela afirma que não existem mais inocentes, mas sim “*esperto ao contrário*”, e se coloca como alguém incomum, acima de todos ao seu redor, pois não foi manipulada pelo “*trocadilo*”. No decorrer do filme, Estamira mencionará diversas vezes o “*trocadilo*” como algo no qual está contido o mal da humanidade, gerador de humilhação, mentiras, manipulação, exploração e como o culpado pelas péssimas condições da existência humana no mundo. Sendo ela, Estamira, superior a todos por esta sua condição de enxergar a verdade e ter de revelá-la a nós, coloca-se também como presente em todos os lugares, como se essa presença fosse condição essencial para a existência de todas as outras coisas materiais e simbólicas, incluindo aí o próprio ser humano. Estas características de onisciência, onipresença e onipotência nos remetem rapidamente ao espaço do sagrado. Estamira, assim, demarca o passado, o presente e enseja um futuro.

Roberto Damatta, no capítulo inicial de *A Casa & a Rua*, procura demonstrar como tempo e espaço são delineados a partir de relações e contrastes nem sempre bem delimitados, e que cada um dos espaços sociais se ordenam por éticas, lógicas e ações distintos. Comportamentos, atitudes e crenças expressos em ambiente privado nem sempre podem ser operacionalizados no ambiente público e vice-versa, mas ambos espaços se encontram em intensa inter-relação. O autor procura exemplificar a dicotomia indivíduo e pessoa, presentes em cada um. O discurso baseado no outro mundoseria uma tentativa de harmonização (englobador) entre os discursos da casa (avesso ao individualismo, à mudança, à imoralidade e às heresias) e o da rua (defensor, entre outros, do progresso individualista, da competição, de maiores liberdades comportamentais)<sup>6</sup>. Neste sentido, acreditamos que o espaço do sagrado, pelo qual o discurso de Estamira transita, apresentaria maior mobilidade e legitimidade para o que é dito, pois como afirma Damatta (1997, p.22):

(...)as leituras pelo prisma do outro mundo são falas inteiramente relativizadoras e muito mais inclusivas, onde as misérias do mundo são criticamente apontadas. Seu

---

<sup>5</sup>Para ver críticos desta concepção acerca da representação/representado ver: ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, Senac, 2009.

<sup>6</sup>Ao comentar especificamente o caso brasileiro, Damatta, associa a predominância de um determinado tipo de discurso ao segmento social de quem o realiza. As classes trabalhadoras realizariam esse discurso a partir do espaço da casa em que ocorreria uma naturalização excessiva das relações sociais e uma ordem social e moral decidida por uma força superior – normalmente pelo Deus cristão – mas no caso de Estamira a verdade foi estabelecida pelo que ela chama de forças invisíveis.

tirocínio é que há um outro lugar e uma outra lógica, que nos condena a todos a uma igualdade perante forças maiores do que nós.

Quando Estamira fala sobre a morte e a reencarnação, é apresentado ao espectador um par de conceitos vinculado à ideia do sagrado que persistirá durante a trama: o de visível e invisível, remetendo respectivamente à vida e à morte. Enquanto ela desenvolve suas formulações acerca destes conceitos, a imagem é a de um corpo humano inerte encontrado entre os dejetos. Os trabalhadores estão próximos ao corpo, inclusive Estamira. Deparamos-nos, assim, com uma legitimidade conferida a seu discurso através desta sobreposição de sua fala e da imagem, como se fosse legítimo à personagem formular uma teoria própria sobre vida e morte, uma vez que sua experiência com estes acontecimentos é cotidiana, próxima e intensa. Utilizando-se dos discursos do *além*, Estamira discorre sobre sua realidade e suas expectativas.

O espectador, então, é motivado a apreender a profundidade da ideia através desta intercalação entre voz, imagem e os sentidos apreendidos dos mesmos. A síntese desses elementos acaba por constituir dois grupos sociais presentes no filme: os trabalhadores do lixão e a família de Estamira (grupo que possui o discurso *de casa*, como descrito acima). Tais grupos, assim formados, possuem vozes legitimadas perante o espectador: estão autorizados tanto para relatar, criticar ou defender seus modos de vida e visões de mundo. Sobre as diferentes vozes e subjetividades presentes nos discursos de Estamira, Santos (2010, p.95), afirma:

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a narrativa, as categorias criadas por Estamira, inicialmente como mero devaneio, parte da construção de sua suposta loucura, como o “*trocadilho*” e os “*espertos ao contrário*” começam a fazer sentido na lógica de sua história e por sua história, de forma que o espectador pode relacioná-los aos conflitos centrais construídos durante a obra.

O filme é montado de maneira que os comportamentos e falas de Estamira são legitimados por sua história de vida, condições materiais e simbólicas de existência, o que permite

uma inversão da sua posição social<sup>7</sup>. Estamira – de moradora da periferia, portadora de problemas mentais e trabalhadora na coleta de materiais recicláveis - ela torna-se respeitada e com legitimidade suficiente para ser escutada, ser vista e tornar-se personagem central nesta produção fílmica.<sup>8</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André. In: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. São Paulo. Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: \_\_\_\_\_. *O cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1985.
- CLEBER, Eduardo. *Estamira, de Marcos Prado*. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/estamira.htm>>. Acesso em: 24 dez. 2012.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a Rua*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GONZALES, Horácio. *O que São Intelectuais*. 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- MERLEAU-PONTY. O cinema e a nova psicologia. In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Graal, 1985.
- ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, Senac, 2009.
- RUBY, Jay. *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*. In: Rosenthal, Alan. *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988.

---

<sup>7</sup>É possível estabelecer uma relação entre a concepção de Gramsci sobre o intelectual orgânico e a construção fílmica de Estamira. Sobre as características de um intelectual orgânico em Gramsci, Gonzales (2001, 95) afirma:

“(…) Como procederá esse intelectual diante da consciência popular? Primeiro baseia-se nela, porque todos são filósofos (...) registra a atividade cultural já existente – vestígios de todas as formas anteriores de dominação, mas também de todas as formas anteriores de reflexão que podem ter servido como instrumento para se livrar dessa dominação. E depois, ‘de dentro’ dela, tenta torná-la crítica; de ‘dentro’ dela...porque não há pensamentos ‘falsos’ ou ‘verdadeiros’ em si mesmos, mas pensamentos que expressam com mais ou menos clareza a presença dos interesses de classe”

<sup>8</sup>Ressaltamos aqui a importância desta inversão tendo em mente o texto de Jay Ruby, *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*, quando este autor menciona que os filmes documentários, que normalmente ocultam uma tríade denominada produtor-processo-produto sob o pretexto de objetividade, impossibilitam um pensamento crítico por parte do público que os assistem. Neste sentido, filmes que provocariam uma reflexividade total, ou seja, possibilitariam a visão de um *todo* do que é visto e sentido estariam mais próximos do gênero ficção do que do gênero documental. Ao apresentar tais questionamentos, tanto éticos e teóricos quanto práticos do fazer cinema, Ruby situa o filme documental como uma possível ferramenta de controle simbólico e visual do mundo, em especial, das classes dominantes sobre as classes menos privilegiadas. Para ele, é interessante reparar como essas produções, assim como pesquisas nas ciências sociais dificilmente tratam das realidades das classes dominantes, dando preferência assim, em retratar os mais frágeis nas relações sociais e econômicas (RUBY, 1988).

SANTOS, Darlan Roberto dos. *O Transbordo em Estamira, de Marcos Prado*. Belo Horizonte, 2010. 164 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8CBNCL;jsessionid=C60658F11E5C1AD962E0DDAD4AC2B0F3?sequence=1>> Acesso em: 01 jun. 2013.

SORLIN, Pierre. *Sociologia Del Cine*. Fundo de Cultura Económica. México, 1985.