ArReDia
Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / UFGD

PODE ESTAMIRA FALAR?: O CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO E A VOZ DO SUJEITO SUBALTERNO

Can Estamira talk?: The Brazilian documentary and the voice of the subaltern

Marco Aurélio de Souza[i]
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Resumo: O artigo analisa a representação de Estamira, personagem principal no documentário homônimo de Marcos Prado, lançado em 2006, visando responder, num contexto concreto e específico, a questão ou problema teórico elaborado por Gayatri Spivak (2010) em seu clássico estudo sobre o discurso intelectual e a possibilidade de voz das populações marginalizadas. Se Spivak lançava a pergunta "pode o subalterno falar?", aqui, a tentativa será a de responder se, através de uma representação fílmica, pode Estamira falar. Além do clássico de Spivak, o referencial teórico discutirá ainda determinadas especificidades do gênero documentário e sua estreita vinculação entre ficção e realidade, bem como as contribuições teóricas de Michel Foucault (2009) relacionadas à vida dos homens infames e a existência do seu discurso condicionada às situações de cruzamento com o poder. Minha leitura da situação discursiva de Estamira, portanto, busca problematizar a possibilidade do intelectual, aqui na figura do cineasta, de dar voz ao subalterno através de suas produções e representações. Respondendo afirmativamente tal questão, o artigo se conclui, contudo, considerando que o discurso da mulher Estamira dispensa a análise ou a tentativa de racionalização do intelectual/cineasta para adquirir sua força, dado que a descontinuidade da sua fala é justamente o que revela as tensões do cruzamento do sujeito com o poder.

Palavras-chave: Discurso subalterno. Texto fílmico. Marcos Prado.

Abstract: The article analyzes the representation of Estamira, the most important character in the documentary with the same title by Marcos Prado, released in 2006, aiming at answering, in a concrete and specific context, the question or theoretical problem elaborated by Gayatri Spivak (2010) in her classic study about the intellectual discourse and the possibility of voice for marginalized population. If Spivak asked "can the subaltern talk?", in this investigation, it is tried to answer if, through the filmic representation, Estamira can talk. Besides Spivak's classic study, it will be discussed some specifications of the movie related to the documentary genre and its closeness to fiction and reality, as well as some theoretical contributions by Michel Foucault (2009) referring to the life of men without fame and the existence of their discourse related to situations where power is present. My reading of Estamira's discourse situation, therefore, aims at questioning the possibility of the intellectual person, represented by the movie director in this case, to give voice to the subaltern through his productions and representations. Answering this question affirmatively, the article concludes, however, considering that Estamira's discourse acquires force without the analysis or the rationalization of the intellectual/movie director, that the disconnection of her speech is what reveals the tensions between the subject and the power.

Keywords: Subaltern discourse. Movie. Marcos Prado.

No aterro sanitário Jardim Gramacho, Rio de Janeiro, câmeras de cinema registram o cotidiano de precariedade material de uma senhora que, aos 63 anos, já há duas décadas vive e trabalha no local. Seu nome é Estamira. Um

tanto sem direção, ela pergunta: "ó, tá escutando?", e como se recebesse então uma chamada espiritual, a catadora segura um objeto plástico simulando um telefone e inicia sua ligação com o imaginário: *B-T-G-P-T-1-4-0-5-9! Câmbio Exu! (...) Fala Mageté, fala!*. A conversa tem sua continuidade numa série de construções gramaticais incompreensíveis (*19-3-pois, 19-3-pois!*), digressões e exclamações proferidas como que num idioma desconhecido, inventado por Estamira, talvez no intuito de estabelecer seu vínculo com uma realidade além daquela que vivencia em meio ao lixo.

A cena ora descrita é parte do documentário dirigido por Marcos Prado, batizado com o nome de sua principal personagem, Estamira (2006). Se aqui ela nos serve enquanto introdução, não é porque o pitoresco toma vulto no artigo, mas sim porque a passagem simboliza o drama da catadora segundo a ótica que será privilegiada. Renegada pela sociedade em que vive, diagnosticada como esquizofrênica pelo sistema de saúde, o isolamento de Estamira se concretiza não apenas através da interdição e da restrição social, mas também através da dificuldade, por vezes impossibilidade, de comunicação, que é potencializada por sua situação de extrema carência e vulnerabilidade.

Assim, o artigo que segue analisará a representação[1] de Estamira na produção cinematográfica, visando responder a uma questão enganosamente simples: pode Estamira falar? Para tanto, serão discutidas algumas especificidades do texto fílmico ligado ao gênero documentário, bem como as contribuições teóricas de Michel Foucault (2009) e Gayatri Spivak (2010) em relação ao discurso do subalterno e dos homens infames. Munido de tal repertório, o intento será o de viabilizar uma leitura da situação discursiva de Estamira em seu contexto social, problematizando a possibilidade do intelectual, aqui na figura do cineasta, de dar voz ao subalterno em um caso concreto e específico.

O cinema documentário entre o discurso e a realidade

Por certo que tomar o artefato cultural representativo enquanto a própria realidade a que o produto nos chama atenção é um equívoco primário. Se falamos de Estamira, a catadora de carne e osso apresentada pelo filme de Marcos Prado, evidente que não podemos negligenciar a moldura que lhe é imposta pelo cinema. Por meio do texto fílmico, ainda que pretensamente não-

[1] O termo representação será utilizado aqui conforme a conceituação elaborada pelo filósofo da história Frank Ankersmit (2012). Para ele, a representação é uma operação de três lugares que "(1) define um representado (2) em termos dos quais o mundo (3) é visto – e devemos evitar a confusão entre (2) e (3). (...) a representação apresenta-nos a certos aspectos da realidade representada, de forma que você pode chamar a atenção de alguém para certas características de algo" (2012, p. 194).

ficcional, não se trava contato direto com a mulher Estamira, mas sim com o olhar subjetivo, intencionado e estético dirigido àquela por um grupo de indivíduos envolvidos em determinada produção cinematográfica. A rigor, portanto, o material a ser analisado não se configura enquanto auto-representação de Estamira, mas sim sua voz e seu corpo atravessados pelo filtro de terceiros. A impossibilidade da realidade absoluta e objetiva deve permanecer nas entrelinhas como aporia do conhecimento nas ditas humanidades.

Contudo, não tenho como objetivo ressaltar, nesta abordagem, as contingências narrativas de que todo texto representativo, fílmico ou não, é portador. Ao contrário, a especificidade do gênero documentário do cinema é aqui invocada por sua capacidade de resgatar o objeto representado para o foco das atenções, reafirmando a possibilidade de um encontro com a realidade por meio do compromisso ético, ainda que esta mesma realidade nos apareça um tanto borrada pelos tons subjetivos que marcam e configuram o universo discursivo. Para nos situarmos nesta discussão, as considerações de Fernão Ramos (2001) podem nos auxiliar na compreensão de tal compromisso.

Renomado teórico do documentário, Fernão Ramos procura desvencilhar a definição deste gênero dos debates contemporâneos que apontam para o entrecruzamento da realidade e da ficção. Tal postura não se pauta em absoluto numa crença de que o documentário esteja livre de tais hibridismos, mas sim por perceber coordenadas de ação neste cinema que ultrapassam tais controvérsias. Para Ramos, as principais características do gênero ficam, dentro desta discussão sobre a auto-reflexividade narrativa, à margem, em detrimento de aspectos que, ainda que apareçam em determinadas produções, de modo algum constituem o traço definidor do cinema documentário.

Assim, o teórico postula dois conceitos centrais para a definição do campo: "proposição assertiva" e "indexação" (RAMOS, 2001, p.5). O primeiro trata do documentário enquanto discurso fílmico carregado de asserções e afirmações sobre a realidade, propondo um saber sobre aquilo que é representado. Diferente do cinema de ficção, não faz parte do horizonte enunciativo do documentário "o logro do destinatário" (idem, 2001, p. 6). Se Marcos Prado nos apresenta Estamira trabalhando em um aterro sanitário da Baixada Fluminense e, posteriormente, descobrimos que uma atriz fora contratada para o papel de Estamira e que o filme foi gravado em um lixão de São Paulo, na condição de espectadores, entenderíamos tal desvio como uma impostura ética, como uma farsa mal-intencionada visando a enganar o público.

No que se refere ao conceito de indexação, ele

> aponta para a dimensão pragmática, receptiva, do documentário. A idéia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental

> ou ficcional. Como espectadores, fruimos a narrativa em função deste saber prévio. Novamente aqui, o logro do espectador é possível, mas está longe de se constituir regra. (RAMOS, 2001, p. 06)

Neste sentido, as considerações acerca do filme documentário o aproximam de gêneros literários não-ficcionais como a autobiografia, as cartas e o diário. Ainda que estes gêneros possam se cruzar com a ficção, tal cruzamento não deve ser encarado como constitutivo, e o compromisso com uma realidade extra-textual deve ser respeitado, sob o risco da acusação, em caso contrário, de farsa ou engodo. O conceito de indexação, deste modo, se assemelha à ideia de pacto autobiográfico desenvolvida por Lejeune (2008). É através de nosso conhecimento prévio em relação a determinados filmes que, diante de um documentário, não esperamos de tais títulos uma liberdade ficcional no tratamento de lugares, pessoas e eventos: aquilo que seria observado com naturalidade no campo da ficção, no documentário pode assumir a conotação de farsa ou mentira.

Para exemplificar o funcionamento de tais conceitos, Fernão Ramos pensa na hipótese de, como espectadores, assistirmos a cenas de morte explícita. Se nosso conhecimento prévio sobre tais imagens nos disser que são montagens ficcionais, nossa reação será uma, se nos disser que são cenas documentais, será outra (comumente, a de repúdio). Da mesma forma, se informados sobre o aspecto documental das cenas, descobrirmos posteriormente se tratar de uma ficção, mudaremos nossa avaliação a respeito de tal produção.

O cinema documentário, portanto, ainda que não negue sua dimensão discursiva – quantas horas de filmagens são, em geral, reunidas para a montagem de apenas uma? –, trabalha com o efeito de transporte à realidade extra-textual, buscando nos aproximar de um tema, de uma vida, de uma história ou comunidade. No que diz respeito a este artigo, *Estamira, o filme*, dirige nossa atenção para Estamira, a mulher, e este o motivo pelo qual será analisada sua linguagem e seu discurso, enfatizando a discussão da possibilidade de o subalterno mostrar a sua voz, verificando em que medida a interpretação cinematográfica faz-se necessária no intuito de problematizar o contexto social da catadora. É nesse sentido que as visões de Michel Foucault e Gayatri Spivak podem nos interessar enquanto posturas teóricas e também éticas.

Entre os infames e subalternos, uma postura ética e teórica

Em vigoroso ensaio de 1977, Michel Foucault iniciava sua apresentação declarando ao leitor que, a despeito de tratar da vida de homens infames do século XVIII francês, o texto não constituía uma obra de história, mas antes

"uma antologia de existências" (2009, p. 89). O autor se justifica: seu sonho era, por meio de uma análise, restituir a intensidade daquelas vidas esquecidas em arquivos e velhos documentos. Porém, uma vez que, nas palavras do filósofo, o seu "discurso era incapaz de as comportar como deveria ser, não seria melhor deixá-las na forma mesma que mas tinha dado a sentir?" (FOUCAULT, 2009, p. 92). Assim, em seu herbário de vidas singulares, Foucault buscou recolher "fragmentos de discurso que consigo levam fragmentos de uma realidade da qual fazem parte" (idem, p. 96), relatos de homens que, não fosse pelo confronto quase aleatório com os mecanismos de poder, sumiriam de todo da história humana, passando ao largo de todo discurso e toda glória.

O fascínio de tais relatos, também chamados pelo autor de "poemas-vida", é produzido na justa medida em que os entendemos como a expressão verdadeira de uma subjetividade esmagada pelo poder, que obtém sua redenção por meio do discurso. Nestes fragmentos, Michel Foucault enxerga o clarão que nos dá acesso a uma existência que já não será mais possível – buscamos na leitura destas vidas o murmúrio secreto de uma verdade íntima, não revelada. Discretos e despretensiosos avisos da condição humana. Aí residem sua força, sua beleza e seu assombro.

Contudo, a impossibilidade de análise proclamada pelo autor, se nos encanta pelo que traz de libertário, não pode ser entendida como imagem neutra do indivíduo, como janela para o sujeito velado. É o próprio Foucault quem nos diz: apenas ao se atravessar no poder é que os homens infames adquirem uma possibilidade de discurso. Mas se aquela leitura não se sustenta explicitamente pelo texto do filósofo – já que este frisa a função de moldura que os mecanismos de poder do Estado francês exercem no entorno de tais relatos –, caberá a uma intelectual do terceiro-mundo formular a crítica à renúncia da análise do discurso do subalterno efetuada por pensadores do pós-estruturalismo.

É de conhecimento geral, no âmbito filosófico, o desmanche realizado pelo chamado "pós-estruturalismo" no que se refere à coerência e unicidade do sujeito. A noção de descentramento e de diferença, pulverizadas nos discursos da filosofia contemporânea, funcionam no sentido de ressaltar a fragmentação do sujeito e sua multiplicidade. À noção de subjetividade, muitos autores preferem o uso de um termo mais circunstancial: a subjetivação. Entretanto, Gayatri Spivak questiona em "Pode o subalterno falar?" (2010) a categoria de sujeito em dois dos mais importantes pensadores do pós-estruturalismo: Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Spivak, importante crítica e teórica do pós-colonialismo, reinsere a problemática e o conceito de ideologia frente ao debate do pós-estruturalismo francês acerca do sujeito soberano (e sua impossibilidade). Enfatizando que, a

despeito das contribuições teóricas relacionadas às redes de poder/desejo/interesse e à constituição do sujeito, ambos os filósofos mencionados ignoram a questão da ideologia, a autora indiana considera que, ainda que sem o propósito, Foucault e Deleuze permitem que a noção de sujeito soberano e coerente se reinstale na teoria. Isto porque, crentes na possibilidade de o subalterno falar por si mesmo, os filósofos postulam a voz do indivíduo como vinculada ao desejo e ao interesse próprios – formulação que, do ponto de vista da ideologia, estaria equivocada. Em suma, numa simplificação talvez um tanto grosseira, porém didática, Spivak acredita que, numa concepção falsamente democrática, dando voz ao subalterno, mas desconsiderando o papel da ideologia na fragmentação do sujeito moderno e ignorando os antagonismos e conflitos de interesse que um mesmo sujeito pode vivenciar em seu discurso, os intelectuais referidos se colocam a um passo na direção de reassumir o sujeito centrado e coerente – um retrocesso teórico e filosófico.

Assim, à pergunta "pode o subalterno falar?", Spivak dirá: nem sempre. Tomando por exemplo o contexto do terceiro-mundo pós-colonial, a autora considera que, por vezes, a ideologia dominante fará com que o subalterno da antiga colônia expresse valores que somente à antiga metrópole interessam, dado o papel da ideologia nos conflitos de classe. Desse modo, na visão da teórica, passam a ser/são necessárias a interpretação e a crítica do intelectual frente aos discursos do subalterno. Privar-se de tal posição seria, nesta perspectiva, uma omissão e uma impostura ética, dado que o intelectual estaria em condições favoráveis à desconstrução de discursos hegemônicos e opressores e, sob a alegação de dar voz ao subalterno, não o faz.

Em meio a este debate, tentarei, a princípio, não me vincular a qualquer posição, assumindo que uma e outra possam ter validade de acordo com as circunstâncias e o material a ser analisado. A questão levantada por Spivak, portanto, não comporta uma resposta única, mas deve ser respondida a cada momento em que, entoada uma voz particular, possamos ouvi-la com atenção. Certo é que Estamira, a mulher de carne e osso, é dona de um discurso. Resta-nos agora responder se sua voz pode ser ouvida ou é abafada pelo coro ensurdecedor da ideologia e do poder hegemônico.

Mas afinal, pode Estamira falar?

Altamente estilizado, traduzindo por meio de sua fotografia e dos planos utilizados a miserabilidade do contexto que retrata, o documentário Estamira apresenta o cotidiano de uma mulher infame, no sentido foucaultiano do termo, do sujeito sem fama, desconhecido, que pouco se cruza com os caminhos do poder. Ambientamo-nos com uma personagem que, a despeito de sua luta pela sobrevivência, não consta no rol dos realizadores de grandes feitos, ainda que

buscar o equilíbrio em meio à pobreza, ao abuso sexual e à violência seja por si uma tarefa hercúlea.

Em dosagens medidas, o filme intercala o dia-a-dia de Estamira com suas declarações sobre a vida, sua visão de mundo e sua história, ora contada pela mesma, ora narrada pelos familiares. Sofrendo de distúrbios mentais, sua frequente dispersão comunicativa diante dos eventuais interlocutores com quem se relaciona, bem como sua agressividade diante de determinados tópicos, é tomada pelos familiares enquanto sintoma do quadro psicótico atestado pelo sistema de saúde. Contudo, se Estamira às vezes fala uma língua só dela, se busca desesperadamente contrapor com um berro a tudo aquilo que é dado como certo em seu contexto social, isto se deve não apenas à sua doença, mas também à sua rebeldia orgânica e à sua inconformidade legítima – a resposta possível ao mundo que a impeliu para seu estado de vulnerabilidade social.

Em suas inúmeras digressões, deparamo-nos com a descontinuidade do seu discurso, por vezes fragmentado a tal ponto que a comunicação parece impossibilitada.

> Vocês é comum, eu não sou comum. (...) Só o formato é que é comum. Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro. É... cegaram o cérebro. O gravador sanguíneo de vocês. E o meu eles não conseguiram porque eu tô formato gente, carne... sangue, formato homem-par, eles não conseguiram. A bronca deles é essa, do Trocadilo, do Trocadilo! (06min)

Recortes isolados da fala de Estamira sugerem que seja ela dona de um discurso incompreensível. Na medida em que nos ambientamos com sua linguagem, contudo, determinados termos passam a adquirir significado, mesmo que a imprecisão e a diluição do sentido sejam parte de sua enunciação. Seu pensamento é rico em metáforas. A divisão dos sexos, a título de exemplo, assume a forma de Homem-par e Homem-ímpar. A escolha dos termos se dá em função da maternidade: somente o homem formato-par (a mulher) pode carregar outra vida em seu próprio corpo, dividindo-se através do nascimento dos filhos.

Do mesmo modo, o termo *Trocadilo* parece indicar ora as injustiças que sofreu em sua trajetória de vida, ora, um tanto nebulosamente, a própria encarnação do Mal, uma entidade maligna – tudo aquilo que busca confundir e prejudicar os homens. De acordo com as circunstâncias de enunciação, o Trocadilo pode assumir formas concretas de opressão, ou ainda, em outros casos, simbolicamente ser apontado em formas às quais socialmente se atribui significações de elevação moral – nestes casos, o Trocadilo parece designar a hipocrisia daqueles que se escondem por trás de tais signos, porém nada fazem para tornar a sociedade mais justa. Decorre disto a conflituosa relação de

Estamira com a religião, constantemente vinculada a uma negação agressiva da existência de Deus. Na visão crítica da catadora, tal existência é impossível, pois a imperfeição reina no mundo, e sua descrença é uma forma de dizer a todos que nenhuma graça lhe foi dada ao longo dos anos: ao contrário, sua vida foi uma coleção de infortúnios.

Sua visão entra em choque com os valores familiares. Hernani, seu único filho homem (duas mulheres fecham o trio de descendentes, Carolina e Maria), por sua fé fervorosa no evangelho, entra em conflito com a mãe, suspeitando que sua loucura seja derivada de uma incorporação demoníaca, o que explicaria seu comportamento herege e suas blasfêmias. Estamira atende à simples menção do nome de Deus com uma agressividade verbal que impressiona. Indagada por seu neto sobre sua descrença em Deus, a avó irritada grita com o menino e, mostrando-lhe suas partes íntimas, afirma: "não foi Deus que pariu sua mãe não, fui eu que pari! (...) é daqui que tua mãe veio!" (01h:37min)[2].

Mas se Estamira é veemente em sua negação da divindade, seu discurso é permeado por concepções cósmicas e transcendentes do universo, também passíveis de uma leitura que encontre em sua fala delírios de grandeza. Por vezes, Estamira sugere uma relação pessoal entre ela e figuras cósmicas ("o senhor ouviu o toró? Eu estava brigando com o meu pai astral" - 40min:38). Parece-me, contudo, que a evocação de uma auto-imagem dotada de atributos divinos seja parte de uma cosmogonia própria, que não exclui o conceito de Deus, ainda que o termo seja rejeitado por sua associação com a sociedade que Estamira critica e denuncia. O filme é repleto de referências à abstração do corpo físico, à relação entre o mundo concreto e sua contrapartida espiritual e da propagação de ideias por meio da encarnação terrestre, oriundas do discurso da protagonista, razão pela qual interpreto afirmações tais como "Ninguém pode viver sem mim, ninguém pode viver sem Estamira" (14min) como parte de sua visão mística da existência. Assim, a negação da religião é, antes, um ato de inconformidade aos valores vigentes do que uma racionalização do pensamento ou um impulso verdadeiramente cético.

Conquanto não esteja suprimida de seu discurso, a discussão relacionada à desigualdade social parece estar subordinada nas afirmações de Estamira à voluntariosidade dos homens. Em suas falas, a pobreza parece mais o fruto de atitudes mesquinhas individuais do que o resultado de um sistema econômico ou político injusto. Em determinados momentos, a catadora parece aceitar sua condição resignada, criticando inclusive aqueles que, vivendo ou não no aterro sanitário e redondezas, falem mal do lugar. "Eu tenho raiva de quem falar que aqui é ruim" (34min), diz Estamira.

[2] As marcações de tempo dentro de parênteses fazem referência aos momentos do filme em que as cenas e falas citadas são exibidas.

Talvez neste ponto, Gayatri Spivak confirmasse sua tese de que cabe ao intelectual racionalizar a condição do subalterno de um modo que o próprio não foi capaz de fazer. Contudo, cabe aqui o questionamento: estritamente ligada à sua leitura particular da vida e da humanidade, não seria deturpar o discurso de Estamira procurar dar conta de sua situação de pobreza por caminhos diversos que não os de seu pensamento? Sua denúncia, que atravessa as formas contemporâneas de apagamento identitário (a escola que só ensina a copiar, os doutores que passam receitas idênticas a indivíduos com sofrimentos distintos), não buscaria justamente impedir a conformação de seu discurso à palavra do intelectual? Pelo dito, racionalizar em moldes acadêmicos seu pensamento seria desrespeitar aquilo que mais lhe distingue, qual seja, sua profunda insubmissão à imposição de normas de conduta e leitura de mundo.

Por este motivo, parece-me necessário avaliar a situação discursiva de Estamira por uma escala mais ampla. Os fundamentos de sua vulnerabilidade são explicados pela catadora por meio de uma crítica ao falso-moralismo (mais comumente atrelado à religiosidade) e seus apelos ressoam na revolta pela qual Estamira busca desorganizar aquilo que parece certo aos valores dominantes. A força de sua linguagem reside justamente naquilo que nela é grotesco, é incompreensível, é desconexo, é agressivo, e não necessariamente naquilo que se estabiliza enquanto sentido.

Ao longo do documentário, tomamos conhecimento da história de vida de Estamira, nem sempre pelo seu próprio ponto de vista. Em alguns casos, é preciso o depoimento de um familiar para que importantes lacunas sejam preenchidas. Os problemas de sua mãe parecem se repetir em Estamira tal como as características físicas. Igualmente portadora de distúrbios mentais, ela é apresentada pela catadora enquanto alguém que, diferente da filha, não conseguia distinguir a lucidez da loucura. Seu pai, avô de Estamira, abusava sexualmente de ambas, filha e neta. Estes, portanto, os primeiros casos de violência sexual pelos quais Estamira passou. Aos 12 anos, o avô da catadora a levou para um bordel. Prostituindo-se por toda a adolescência, apenas aos 17 conheceu Miguel, seu primeiro marido, pai de Hernani, que a tirou da prostituição. Traída com frequência, Estamira se mudou para Brasília com seu filho, onde conheceu seu segundo marido, pai de Carolina. Nas palavras da filha, um homem "grosso, temperamental" (35min:28), e que, mesmo aparentando gostar muito da esposa, também a traía com outras mulheres, gerando conflitos conjugais. Com as brigas e a insubmissão de Estamira, o pai de Carolina expulsou-as de casa, forçando-as a mais uma vez lutarem pela sobrevivência em situações amplamente desfavoráveis.

É ainda Carolina quem nos conta que, já separada e trabalhando há cinco anos no Jardim Gramacho, Estamira foi convencida pelos filhos a procurar

outro emprego. Atendendo aos pedidos, a catadora passou a trabalhar na cidade. Naquele tempo, era ainda muito religiosa, fato que se modificou após trágicos acontecimentos ocorridos em sua vida. Estuprada duas vezes, Estamira confessou à filha que, quando do segundo caso, enquanto era violentada, implorava ao estuprador: "pára, pelo amor de Deus", ao que o criminoso respondia, "que Deus? Esquece Deus" (47min). Carolina encontra aí o divisor de águas na vida de sua mãe: a partir de então, as ditas alucinações e a sua revolta com Deus tornaram-se constantes.

Assim, sua inconformidade com a religião é uma resposta à sociedade elaborada de acordo com sua experiência de mundo. Não sendo fruto de doença, ao contrário, é o modo encontrado por Estamira para explicar a realidade cruel e injusta que percebe. Síntese de sua filosofia anti-clerical: "quem já teve medo de dizer a verdade, largou de morrer? Quem anda com Deus dia e noite, noite e dia na boca, ainda mais com os deboche, largou de morrer? (...) Largou de passar fome? Largou de miséria?" (49min). A morte simbolizando o sofrimento da humanidade, e assim, Estamira questiona a pretensa superioridade daqueles que proclamam uma fé. Todos igualmente vulneráveis, sujeitos à desgraça e ao abismo, exatamente como a catadora, que antes de ser estuprada mantinha acesa sua crença religiosa.

Expressão muito comum nas falas de Estamira, "o homem como o único condicional" parece ser sua fórmula para explicar o funcionamento do mundo. Para ela, Deus nada interfere na realidade. São os homens que possuem o poder de mudar as coisas e, por isso, a omissão humana frente à miséria dos semelhantes se torna motivo de revolta, sobretudo quando justificada ou amparada no manto religioso. É nossa protagonista quem acusa: os religiosos lhe causam fúria, pois foram "ele que renegou os homens como único condicional" (50min). Sua revolta não é com Deus, mas com aqueles que não lutam para transformar a sociedade, esperando pela ação divina ou pelo paraíso pós-morte.

Sua visão de mundo, portanto, é radicalmente imanente, e sua denúncia social é pautada em carências materiais e problemas concretos. Como se vê, Estamira não está alienada, e muito menos carrega uma ideologia dominante. Sua fala é a resposta possível para a injustiça que sofre e sofreu na vida, dadas as condições em que se encontra. A desordem de seu discurso é o próprio caos do seu mundo, repleto de restos de lixo e gente – em suas palavras, cheio de resto e descuido. O mesmo descuido, contudo, não pode estar presente naqueles que procuram ouvir a sua fala. O conteúdo de seu discurso deve ser percebido dentro dos moldes sociais que pouco a pouco são construídos por suas declarações. A trajetória de vida e o contexto social, pois, são importantes recursos interpretativos da voz de Estamira.

Neste sentido, o intelectual, aqui representado pelo cineasta, pode contribuir muito para que o subalterno possa falar, mas de modo algum sua análise nos é indispensável. Estivéssemos diante de uma gravação ininterrupta da mulher Estamira, a forma de seu discurso denunciaria o isolamento e a opressão sobre o indivíduo. Cada qual que quiser ouvi-la terá diante de si os mesmos elementos para compreender o apelo da catadora. Nela, não é a crítica racional que faz a diferença, mas a retórica selvagem que derruba os parâmetros sociais do diálogo e nos mostra, pelas frestas das ruínas da língua, o ser humano escondido em meio à miséria. A descontinuidade do discurso não constitui uma opção, muito menos um jogo: é impositivo, já que o poder a invade por todos os lados.

Mas se Estamira pode falar, queremos ouvi-la?

A conexão telefônica de Estamira com o Exu, passagem com que iniciei este breve ensaio, é o símbolo de tudo aquilo que a catadora-personagem representa. Por certo, ela pode falar e, se o fizer, será ouvida. Mas sua voz, por mais grave e imponente que seja, será ouvida apenas para que, no minuto seguinte, seja ignorada enquanto o balbucio e o esbravejo de uma louca. Ela dirá, aos ouvidos que não sabem medir a força e a transgressão de uma linguagem, o nada-com-nada: confortável enquadramento para todos aqueles que, vivendo no mundo do tudo-com-tudo, podem deitar e dormir sem remorso, pois o apelo de Estamira, como de tantas outras, é julgado incompreensível – ele não se faz entender. Mais uma das hipocrisias dos homens? Para Estamira, sua mensagem já é senso-comum: "felizmente, tá quase todo mundo alerta. Erra só quem quer" (09min).

A força do clarão de sua língua, deste modo, serve bem àqueles que percebem, na desordem de sua fala, o rearranjo necessário do mundo: Estamira destrói e recompõe a forma das coisas e das palavras para que aquilo que está do outro lado da linguagem, a vida-poema escondida e revelada por trás de toda voz, permaneça exposta como as entranhas de um bicho aberto ou como o lixo amontoado de um aterro sanitário. Para esses, Estamira pode falar, pois a superfície de sua expressão não se desgruda de uma revolta contra a injustiça praticada contra o homem e pelo homem. Para além de toda e qualquer forma de lógica, sua mensagem é a própria irracionalidade eventual do mundo, este mesmo mundo que não se furta, quando convém, a ser o porta-voz de hipocrisias e mentiras. Sua voz, pois, desvela o mundo em que vive, destruindo a inocência daqueles que antes a ignoravam. Por isso, é preciso compreender a desilusão da catadora com o mundo em que encarnou, afinal, o mundo quase todo em estado de alerta, só erra quem quer – não obstante erramos todos e ainda.

Referências

Estamira. Ficha técnica: Brasil, 2006. Direção: Marcos Prado. Produção: Marcos Prado e José Padilha. Colorido, 116 min.

ANKERSMIT, Franklin Rudolf. *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rosseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é Documentário? Estudos de Cinema 2000* – SOCINE, Porto Alegre: Sulina. p: 192-206, 2001.

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

[i]E-mail do autor: aurelio.as25@yahoo.com.br