

**Vidas desperdiçadas? Uma análise de
Estamira, de Marcos Prado, e No quarto de Vanda, de
Pedro Costa**
Mônica Horta Azeredo¹

Você é comum. Eu não sou comum.
Estamira

No século XXI, no Brasil e no mundo, dar voz à mulher, notadamente à mulher pobre, àquela destituída “de formas e meios de sobrevivência” dignos, continua sendo uma prática eficaz no que diz respeito à ampliação do lugar do feminino nos mais variados espaços. E, se, conforme destaca o filósofo Zygmunt Bauman, é fato que nas sociedades modernas não “há um lugar que se destine a receber o ‘refúgio humano’” (Bauman, 2005, p. 21), torna-se imperioso pensar nesse contingente.

A intenção neste texto é, a partir da questão título que remete à obra homônima de Bauman (2005), interrogar acerca do “desperdício” que toca as protagonistas Estamira e Vanda, dos filmes *Estamira* (2004), do brasileiro Marcos Prado, e *No quarto de Vanda* (2000), dirigido pelo português Pedro Costa – menos com relação às pessoas reais do que à sua representação. Propõe-se aqui a ideia de que sua exposição serve para além de uma simples espetacularização da miséria. Em seu lugar encontra-se, antes, um terreno fértil para o que seria a reflexão transformadora.

Uma outra questão reforça a importância de se abordarem esses textos fílmicos: eles colocam em cena o *olhar* do subalterno. Ao discorrer sobre a produção literária brasileira contemporânea, a pesquisadora Regina Dalcastagnè chama atenção para o fato de que “há muito, a narrativa vem perseguindo a multiplicidade dos pontos de vista” (Dalcastagnè, 2012, p. 20). Essa observação aplica-se bem a essas obras.

Prado e Costa colocam em cena o que a pesquisadora defende como importante – a diversidade –, já que Estamira e Vanda podem “ver e expressar o mundo de diferentes maneiras” (Dalcastagnè, 2012, p. 20). De acordo com Dalcastagnè, a fala de si é legitimante, pois, “mesmo que outros possam ser sensíveis e solidários a seus problemas, nunca viverão as

¹ Doutora em português pela Université Rennes 2 (UHB), França, doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brasil. E-mail: monicahortaazeredo@gmail.com

mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente.” (Dalcastagnè, 2012, p. 20).

E, entre os mais relevantes instrumentos capazes de tirar do silêncio os esquecidos, está o cinema. Poderosa, essa mídia, considerada por muitos estudiosos do tema a arte mais completa, tem demonstrado, desde o seu tímido nascimento em 1895 até os dias atuais, que é uma arma de grande valor no que concerne à construção e à representação do universo feminino, mas também de um rico imaginário acerca desse tema nas diversas sociedades em que esse produto é consumido.

Além de mulheres, as protagonistas dos filmes têm em comum a ascendência africana: Vanda, cabo-verdiana da hoje República de Cabo Verde, colônia portuguesa do século XV até 1975, e Estamira, filha de um Brasil que ainda não se esqueceu de sua colonização equivocada, do tráfico de escravos e do abandono dos afrodescendentes após o fim da escravatura. Como bem destaca a protagonista do longa brasileiro, “Isabel² soltou e não deu emprego para os escravos. Sem ter o que comer e sem educação é muito triste” (Estamira, 2004).

Em Portugal não foi diferente com alguns imigrantes cabo-verdianos como Vanda, que têm que viver em condições precárias. Além disso, o bairro português Fontainhas não quer mais o *lixo* de Cabo Verde, mas os prédios para pessoas com maior poder aquisitivo. Tanto em um quanto em outro filme, independentemente de quando se dá a transformação, o que impera é a figura do velho dando lugar ao novo, nos termos de Bauman (2005).

Ainda no campo das proximidades, destaca-se a sensação de realidade com a qual o espectador é convidado a interagir. Tanto Vanda Duarte quanto Estamira Gomes de Souza³ são pessoas que existem ou existiram fora do texto fílmico, homônimas de seus personagens. Essa dualidade remete ao terreno limítrofe que separa ficção de documentário e acaba por transformar as protagonistas em “mitos de si mesmas” (Bragança, 2010, p. 108). Assim, tanto a obra do realizador português quanto a do brasileiro podem ser inscritas no gênero cujo neologismo docuficção pretende explicar. Adiante no texto, desenvolvem-se mais longamente as questões que tocam esse hibridismo.

E, se há muito em comum entre essas obras, há também uma série de diferenças. Estas, em vez de esvaziar um possível diálogo, servem para contribuir para a reflexão que pretende fazer avançar a leitura da

² Referindo-se à princesa Isabel.

³ Estamira morre em um hospital público, no dia 28 de julho de 2011, no Rio de Janeiro, vítima de septicemia causada por um ferimento no braço que não teria recebido os cuidados médicos necessários.

paisagem social onde estão inseridas essas mulheres, protagonistas de certo *real*.

Para o desvendamento das questões propostas neste texto opta-se por utilizar como metodologia a análise do discurso das personagens, bem como dos instrumentos cinematográficos utilizados pelos respectivos diretores, observando ainda o *não filme*, ou seja, a documentação relativa aos filmes, porém, externa às obras. Para o embasamento teórico, utiliza-se a teoria da narrativa e seus cruzamentos com pressupostos das teorias da identidade e da teoria das representações sociais, ao mesmo tempo em que se propõe dialogar com o pensamento de Mikhail Bakhtin e Zygmunt Bauman. Do ponto de vista da conceitualização de documentário e do confronto deste com a ficção, recorre-se a Bill Nichols e Manuela Penafria, e, para iluminar a questão do real no documentário, a Roland Barthes e Jean Louis Comolli.

Do gênero

A primeira notícia que se tem de uma docuficção data de 1926, quando o cineasta Robert Flaherty lança, nos Estados Unidos, o filme *Moana*. Flaherty é precursor também da prática cinematográfica que seria conhecida como *etnoficção*, na qual se enquadra também o português Pedro Costa. A principal característica dessa maneira de fazer cinema é a reprodução, no objeto fílmico, de um determinado grupo de pessoas. No caso de Costa, especialmente em seus últimos filmes, o que se vê é a representação da vida de cabo-verdianos que imigraram para Portugal, em constante relação com portugueses empobrecidos.

Diversos filmes propositores de um diálogo entre a ficção e a realidade foram lançados nos últimos vinte anos, dentre os quais *No quarto de Vanda* (2000). Mas há também *Mortu nega* (1988) e *Po di sangui* (1996), de Flora Gomes, um dos principais cineastas da Guiné Bissau. O primeiro filme português considerado docuficção foi *Maria do mar*, de Leitão de Barros (1930). O filme conta o drama de um homem chamado Falacha, que indiretamente provoca a morte de alguns conterrâneos. Sentindo-se culpado, ele suicida-se. Mais tarde, sua filha é salva da morte por afogamento no mar, justamente pelo filho de um dos seus conterrâneos mortos.

Em 1997, Costa lança seu *Ossos*, obra que, assim como *No quarto de Vanda*, está inscrita na mesma categoria de produção cinematográfica. Em 2006, Costa completa a trilogia com o inusitado *Juventude em marcha*. Seus filmes, além de ter grande valor estético, repousam no terreno das produções que buscam expor as feridas sociais, o que Costa confirma quando

diz que “a função primeira do cinema é nos fazer perceber que alguma coisa não está justa” (Costa, 2010, p. 147). Sua preocupação é retratar o real:

A primeira fotografia impressa nos jornais mostrava ao mundo os cadáveres da Comuna de Paris, exibia os corpos dos “*Communards*”. Então você começa a perceber que no primeiro filme exibido vemos pessoas saindo de uma prisão, e na primeira foto publicada num jornal, pessoas mortas que tentavam mudar o mundo. Quando falamos desse cinema ou da fotografia, do documentário ou da ficção –, estamos falando de seu princípio *realista* (Costa, 2010, p. 147, grifo nosso).

Forte tendência nos últimos anos, as produções híbridas expandem seu domínio para além da tela do cinema, mantendo o mesmo desejo de reproduzir e denunciar realidades que não estão “justas”. A proximidade com a realidade é o grande atrativo desse gênero de filmes. O espectador sabe que o que vê distancia-se em muito dos contos de fadas, de uma pseudo-realidade, do aspecto *falso* da produção ficcional.

As obras pautadas no conceito de docuficção buscam representar certa realidade e trazem em seu bojo, nuançada, a noção de verdade, mesclando e propondo, em grande parte dos casos, o confronto entre as versões oficiais e não oficiais de uma mesma história. Esse tipo de obra desvela a inovação da linguagem cinematográfica e do fazer cinema, localizando seus realizadores no importante espaço de formadores de opinião pública e (re)construtores da memória cotidiana.

De acordo com Roland Barthes, o real é “o que não pode ser atingido e escapa ao discurso” (Barthes, 2007, p. 21) e, por esse motivo, não pode ser totalmente apropriado por nossas representações. Para ele, a obra de arte realista é a que toma esse real como objeto de desejo (Barthes, 2007, p. 22). Para Jean-Louis Comolli, o real é algo “que já está aqui para ser apreensível, e que nos apreende, a nós, sob a forma do acidente, lapso, surpresa, gag, pane, afasia, silêncio ou grito” (Comolli, 2008, p. 100).

No gênero docuficção, a apreensão do real como propõe Comolli, ele próprio documentarista, também é tarefa inglória. Não se deve perder de vista, no entanto, a tentativa intencional ou não dos cineastas Prado e Costa de fazer seus espectadores enfrentarem o desconforto do terreno fronteiro e híbrido que encerra suas obras. Fato é que ambos, ao se valem desse neogênero evidenciam as potencialidades do cinema de ligar as figuras femininas representadas ao mundo no qual operam.

Para entender melhor o gênero docuficção, propõe-se uma reflexão em torno do que diz Bill Nichols (2008) acerca dos filmes em geral. Para ele, a

configuração de histórias a partir de narrativas desvela “a voz ou perspectiva dos cineastas sobre o mundo que criam e, indiretamente, por intermédio desse mundo imaginado, sobre o mundo histórico que compartilham com os outros”. De acordo com Nichols, “todo filme é um documentário” (Nichols, 2008), o que vem ao encontro da ideia de Penafria quando esta afirma que tanto o documentário quanto a ficção são, ambos, modos de “documentar, de comentar o mundo” (Penafria, 2005, p. 4).

Nichols defende que é o espectador e sua crença no que está vendo quem define se se trata de ficção ou não ficção. E afirma que “não podemos garantir que o que vemos seja exatamente o que teríamos visto se estivéssemos presentes ao lado da câmera” (Nichols, 2008, p. 19). Esse potencial para a interatividade com o espectador em muito contribui para as noções de *verdade* e *realidade* suscitadas por essas produções.

A pesquisadora Stella Bruzzi afirma que buscar o real por meio do documentário é impossível, já que o “documentário afirma-se na relação dialética entre aquilo que almeja e o que potencializa, de forma que o documentário revela as tensões entre a sua busca pelo autêntico modo de representação do factual e a sua impossibilidade” (Bruzzi, 2000, p. 4). Ao misturar, pois, ficção e documento, a docuficção toca essa tensão e torna-se ainda mais complexa do que a ficção e o documentário, individualmente, circulando por campos de terras movediças. Ora implicam o espectador, ora o próprio conteúdo narrativo na construção e representação de histórias, que por vezes dialogam com o real, sem no entanto apropriarem-se de sua totalidade, como é o caso das obras em questão.

A presença do real só se apresenta de maneira precária e fragmentada nas nossas representações. De acordo com Comolli (2008, p. 100) a realidade é construída por um determinado real que se ancora em uma representação e é submetido a uma entrada em cena. Para ele, o real é um, mas as realidades podem ser várias. Só se tem acesso a elas por meio de relatos orais, escritos, visuais etc., sendo eles configurados como versões locais, datadas, históricas do real que teimam em distanciar-se da prisão proposta por nossas representações.

A presente leitura de *Estamira* e de *No quarto de Vanda* transborda a intenção de categorização do gênero. Mas destaca-se que as películas aqui estudadas estão longe de poderem ser consideradas à luz do caráter documental de fundo ingênuo, como o eram os primeiros filmes documentais dos irmãos Lumière. Traduzem-se, antes, como veículos de “um olhar e de um poder” (Silvestre, 2004).

Da gênese das obras

As obras brasileiras são resultados de um projeto que teve início em 1993, após a II Conferência Mundial para o Meio Ambiente e Desenvolvimento, a Rio-92, realizada no Rio de Janeiro. Os filmes só foram finalizados onze anos depois. O que seria apenas um ensaio fotográfico tendo como tema central o lixão do Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, acabou transformando-se em dois filmes, um longa (*Estamira*) e um média-metragem (*Estamira para todos e para ninguém*)⁴. A intenção de Prado, desde o início do projeto, é mostrar o estado das coisas e pessoas ocupantes de um lócus que deixaria de existir – *status* similar ao do bairro Fontainhas, em Portugal. Isso porque um dos planos de ação da Rio-92 era desativar o lixão até 2005, já que nessa época a capacidade do local de receber resíduos urbanos estaria esgotada⁵.

Em 2000, Prado dá-se conta de que as fotos produzidas desde 1993 contam a história do local, mas deixam de lado o ser humano. “Faltava ser mais próximo de pessoas”, afirma o diretor (*Estamira*, 2004, bônus). Nesse mesmo ano Prado volta ao Jardim Gramacho e conhece Estamira, tida como a *Bruxa do Lixão*. O diálogo entre os dois o leva a notar que a mulher tem algo de importante a dizer. Ele, então, aceita o desafio de trazer às telas o que Estamira afirma ser uma *missão* de vida: sua Verdade. Ambos firmam um pacto e, a partir daí, o diretor toma a missão de Estamira na condição de sua própria. Após quatro anos de filmagens “esporádicas, porém intensas” (*Estamira*, 2004, bônus), e apesar de todas as dificuldades logísticas e financeiras, dentre outras, Prado e sua equipe finalizam o longa *Estamira*.

O filme coloca em cena a história de Estamira, uma brasileira idosa e empobrecida, portadora de distúrbios mentais e que, durante cerca de duas décadas, vive e trabalha num lixão, em péssimas condições de vida. É ela quem *fala de si*. Em muitos momentos, no entanto, Prado opta por ouvir amigos e parentes que ajudam a *realizar* a representação da protagonista e de sua vida, especialmente no passado. Mas também lança mão de fotos e até de um filme, datado de 1987, num movimento dialógico com outros textos, nos termos do russo Mikhail Bakhtin. Assim como *No quarto de Vanda*, o cenário onde são filmadas as películas é exíguo, limitando-se, na maior parte dessas obras, ao lixão e à casa de Estamira, na antiga estrada Rio-São Paulo, no Rio de Janeiro. A pobreza caracteriza os dois espaços.

⁴ Ler mais sobre *Estamira* em Azeredo (2012).

⁵ O lixão do Jardim Gramacho só foi desativado em 3 de junho de 2012.

No quarto de Vanda segue um caminho similar ao adotado nos filmes brasileiros. É a partir de um contrato simples, verbal, que o processo de filmagem é deflagrado. Basta apenas que Vanda aceite a presença de Costa. A partir de então, ele adentra seu espaço íntimo, posiciona sua câmera, e senta-se num longo movimento de espera, de deixar surgir o novo, que, na condição de óvulo fecundado naquele contrato inicial, posiciona-se frente a um devir ainda obscuro. “E é dessa visualidade permitida, que nasce o filme” (Bergala, 2010, p. 145).

Essa obra é também um marco na vida do diretor. O ensaísta e curador de cinema Mateus Araújo Silva aponta que a partir desse filme Costa opta por um caminho onde “os personagens são quase sempre homônimos dos atores, a situação e o espaço ficcionais daqueles tende a retomar, no todo ou em parte, assim como a situação e o espaço reais destes, ainda que a ficção instaure as diferenças e rearranje as peças” (Silva, 2010, p. 117).

Da escassez técnica

O mínimo para o mínimo pode gerar o máximo parecem dizer as produções de Costa e Prado. Tanto um quanto o outro constroem seus filmes com grande parcimônia no que tange aos recursos financeiros. No caso de Prado, uma necessidade imposta pela realidade de um cineasta em produção de seu primeiro filme. Em Costa, esse movimento é resultado de uma escolha profissional. O minimalismo econômico da produção estende-se aos roteiros – que, basicamente, inexistem nessas obras –, bem como à narrativa bastante tênue.

As histórias parecem nascer tão-somente nas mesas de montagem, ao final das filmagens. A redução de todo o aparato cinematográfico não interfere na qualidade do produto. Ao contrário: ao abdicarem de um caminho considerado ideal pela maioria dos cineastas, Prado e Costa optam pelo livre-arbítrio e notadamente pela produção distante da noção de pressa. É no contexto do livre pensar e criar que ambos se lançam no universo do outro, e formalizam uma estética de grande qualidade, apesar das dificuldades. Movidos por um desejo de adentrarem o mundo de suas heroínas – que por motivos diversos admiram –, os realizadores apreendem parte da realidade de Vanda e de Estamira, despidos dos cânones que orientam a construção tradicional da narrativa cinematográfica.

A tentativa nessas obras é de escuta e captura da fala e, portanto, do ponto de vista do outro. E é justo a escuta do outro a responsável pela construção do Eu, na concepção de Mikhail Bakhtin, conforme destaca Ponzio (2010), um dos principais estudiosos da obra do teórico russo. A

alteridade, para Bakhtin, é o principal ponto do diálogo (Ponzio, 2010). Essa fala de si é construída a partir de planos longuíssimos, rebentos de uma paciente câmera que apenas em alguns momentos perde de vista a protagonista, sem no entanto fazer com que deixe de ser o centro do debate. Acredita-se que a visualidade desses seres ajuda o espectador, em alguma medida, a construir a noção de si próprio, porque “é o outro quem torna você único. E não você mesmo. E o diálogo é justo a *incapacidade* do Eu em ignorar o outro” (Ponzio, 2010, grifo nosso).

Costa e Prado parecem crer que é possível capturar a essência de suas protagonistas e procuram trazer para a sala escura o máximo dessas mulheres complexas e suas realidades difíceis. A despeito de serem Prado e Costa homens que representam mulheres, eles o fazem construindo e projetando pessoas bem distantes dos estereótipos que teimam em empobrecer o feminino. Estas não são, portanto, mulheres dóceis, domesticadas, amantes. São mulheres fortes, ainda que em situação de desvantagem, que saem do silêncio por meio do cinema, que as propõe como contadoras de suas próprias e complexas existências.

Prado e Costa corroboram, pois, as ações propostas pelos feminismos, nos termos de Tânia Navarro Swain, que afirma que “os feminismos estão trabalhando para que as mulheres se afirmem enquanto sujeitos políticos, sujeitos de ação, de consciência e reflexão” (Swain, 2012). Eles lutam pelo não silêncio da mulher ao mesmo tempo em que admitem o quanto também eles precisam respeitar o poder que elas exercem sobre eles, apesar de serem os *donos da câmera*⁶.

Do diálogo com o espectador

Cinema é escolha, e essa escolha reflete o poder de quem decide o que vai compor o quadro, a tela. O quadro é o que o diretor quer que o espectador olhe, forçando-o, limitando e restringindo seu espaço visual natural. “O quadro cinematográfico leva ao enclausuramento da ‘pulsão escópica’ em um quadro que lhe impõe bordas, limitando-a e retendo-a” (Comolli, 2010, p. 88). Esse direcionamento do olhar do espectador não é nunca aleatório. É resultado de uma decisão.

Costa destaca que, em seus filmes, o espectador estará “situado na dificuldade do mundo” (Costa, 2010, p. 153). Em *No quarto de Vanda*, a impressão que se tem é de que não há fuga possível. A câmera teima em

⁶ Sobre isso, assistir à entrevista de Prado no bônus de *No quarto de Vanda* e à entrevista de Prado no bônus de *Estamira*.

ficar parada ou movimentar-se com parcimônia grande parte do tempo, focalizando insistentemente a rotina de Vanda e seus vizinhos. Em alguns momentos é quase sufocante assistir ao filme. “Tem que ter estômago”, diz Costa em entrevista no bônus do filme. Prado também tem consciência do poder de provocar um sentimento desagradável no outro. Ele classifica o filme de *perturbador* e afirma que assistir ao documentário em nada se assemelha ao movimento por vezes leve e divertido de ir ao cinema.

Vanda e Estamira, as mulheres, são dadas ao outro como pessoas que vivem uma realidade sórdida. A primeira é jovem, enquanto a segunda é uma mulher idosa. Porém, tanto uma quanto a outra são inscritas no universo da dor e da pobreza. Sua representação é um convite à reflexão sobre os processos identitários que as constroem. O que as figuras de Estamira e Vanda não permitem é a indiferença. O universo feminino implicado nesses filmes é por demais pungente para passar despercebido. Assistir a *No quarto de Vanda* e a *Estamira* é também transformar-se por meio da reflexão.

Os filmes em questão têm em comum, portanto, a implicação efetiva do espectador. Mateus Araújo Silva aponta que em alguns de seus filmes Costa convida o espectador a concretizar em seu imaginário o que não é materializado esteticamente. Segundo ele, ao assistir aos últimos filmes ficcionais de Costa o espectador é levado a ver os imigrantes como prisioneiros e deportados, o que reforça “a dimensão política do cinema de Costa” (Silva, 2010, p. 126). O mesmo se dá com o filme de Prado e sua relação com o Brasil de Estamira, levado pelo filme ao centro do debate.

Do grotesco e do belo

As obras aqui abordadas remetem sistematicamente à corporeidade das protagonistas. Esses corpos são parte integrante e indissociável do discurso fílmico. Linda Hutcheon lembra que, ao analisar a obra de François Rabelais, Bakhtin enfocou “o baixo corporal, material” como sendo reflexo de uma “obsessão” daquele autor pelas aberturas do corpo e tudo que a elas se relacionam, como o comer, o beber, o defecar e o urinar (Hutcheon, 2010, p. 264-265).

Ela destaca que, contemporaneamente, a ficção e a metaficção “parecem compartilhar estas obsessões”. Hutcheon afirma que, “quando um autor contemporâneo quer chocar, sempre recorre ao sexo anal ou oral” (Hutcheon, 2010, p. 264-265). A boca, em Vanda, protagoniza o filme na medida em que atua como elemento central do ato de drogar-se dos personagens do filme. O fumar parece levar as pessoas a um processo lento

e dicotômico que coloca frente a frente a vida e a morte das próprias entranhas. Pela boca entra o prazer. E, tanto na obra de Costa quanto na de Prado, pela boca, saem as palavras.

O corpo de Estamira é por diversas vezes elemento central das falas. Numa dessas, sua filha mais velha, Carolina, relata o estupro sofrido pela protagonista, dando ênfase ao momento em que ela é violentada e tem o ânus penetrado. A filha de Estamira chega quase a afirmar que esse estupro teria sido o deflagrador das primeiras crises de loucura da catadora. O ânus volta ao centro do debate em outra sequência do longa quando Estamira, em discussão com seu neto – que afirma ser ela um *produto* de Deus, o que ela veementemente nega –, pergunta ao menino se por acaso Deus estaria “enfiado no seu [do neto] *cu*” (Estamira, 2004).

De acordo com Bakhtin, ao analisar a obra de Rabelais, o obsceno, o escatológico, o grotesco não era só uma questão “abusiva”, mas representações de “vitalidade e liberdade irreprimíveis” (Hutcheon, 2010, p. 265). Ao buscar-se o apoio no que Bakhtin afirma da intencionalidade de uma linguagem que se vale do grotesco, ousa-se supor que também Costa e Prado buscam, com esse movimento, protestar contra a cultura oficial do decoro e expor, como sugere Bakhtin, o “triunfo da vida sobre a morte”, o que o autor russo, conforme Hutcheon, considera positivo (Hutcheon, 2010, p. 265).

Paradoxalmente a essa noção de vida, o que se percebe em *No quarto de Vanda*, por exemplo, ao contrário de uma suposta energia física, é o corpo esquelético da protagonista e o insistente uso da droga, seguido de acessos ferozes de tosse. Esses momentos convidam o espectador a imaginar sua morte iminente. Mas isso não acontece. Sua aparente fragilidade física é desmentida pelas imagens que garantem sua permanência no tempo e no espaço diegéticos do princípio ao fim da película.

Nos documentários brasileiros, a fragilidade do corpo físico de Estamira também é suscitada. Mas, assim como em *No quarto de Vanda*, é como se a protagonista fosse bem maior do que o sofrimento, do que as provações às quais é exposta. Desde muito cedo, Estamira vive uma espécie de vida à deriva, em companhia de uma mãe também portadora de distúrbios mentais. Ainda menina, perde o pai e é abusada pelo avô. Este mesmo homem leva-a para uma casa de prostituição, onde novamente seu corpo será penetrado pelo outro indesejado. O corpo e a mente de Estamira são representados como espaços de dor.

A corporeidade é também forte elemento construtor de identidades na narrativa em questão, especialmente no que diz respeito ao que se ingere. De acordo com Woodward, “a análise das práticas de alimentação e dos

rituais associados com o consumo de alimentos sugere que, ao menos em alguma medida, [...] nós somos o que comemos” (Woodward, 2000, p. 44).

Ao comer lixo, Estamira, sua família e seus amigos expõem ao espectador uma economia doméstica intrigante, em que o dejetivo é ressignificado. Se, por um lado, a ação das pessoas que participam do filme provoca o asco na sala obscura, por outro, incita ao debate: o meio ambiente, como contexto macro, sustenta, *grosso modo*, a urgência de uma mudança de paradigma com relação ao consumo em nível global. Nesse ponto, ainda que distante do lugar comum da sociedade onde vive, Estamira é representada como alguém *consciente*. Ela, ao expor suas ideias, sua *missão*, busca defender os interesses da humanidade.

Uma questão, no entanto, que remete ao distanciamento entre as obras e merece destaque é a preocupação com a representação do belo. Ao mesmo tempo em que Prado se atém de maneira quase óbvia em dar espaço ao belo, Costa limita seu olhar à crueza da vida de Vanda e seus pares. No longa brasileiro, a tentativa de romper com a dor e a peleja do ponto de vista imagético pode ser notada já ao final da primeira sequência do filme, quando a música de fundo cessa, e com ela as figuras da dor e do choro parecem distanciar-se.

Essa ruptura é notada também por meio do colorido que, nesse plano, ganha a cena. O preto e o branco de até então abrem espaço para um céu de absurdo azul. Nele, ainda por meio de uma câmera em contraplano, um vento invisível protagoniza a cena e mantém suspensa e em movimento uma série de papéis coloridos. Lixo no céu. Sujeira no “além dos além”, nos termos de Estamira.

Outro sinal de que a sequência seguinte à primeira do filme apresenta outra proposta narrativa pode ser observado no movimento corporal da protagonista, que respira fundo, levanta os ombros e encara a câmera como se dissesse “cheguei!”. O plano reforça que ali termina sua trajetória trôpega e difícil em direção ao trabalho no lixão. Vestida com seus andrajos destinados à lida com os dejetos descartados pelos habitantes da Cidade Maravilhosa, ela tem tudo de que precisa para começar sua luta diária.

Na próxima sequência, o som direto corrobora a presença do vento, responsável pela coreografia dos objetos no céu, mas também dá o tom de um aqui-agora que pretende contextualizar a fala de Estamira – dessa vez não como o ser sem identidade definida que marcha em direção ao Jardim Gramacho na apresentação do filme, mas como alguém cujo nome é impresso sobre o céu azul, em letras pretas garrafais. A câmera deixa o céu e o balé do lixo e desce para encontrar Estamira. Ela move-se com

uma tábua de madeira nas mãos, e um cigarro a meio caminho na boca. Essa é também a primeira vez que a voz da protagonista é materializada no filme: “A minha missão, além de eu ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade” (Estamira, 2004).

Em seguida, novamente um plano belíssimo de pôr do sol atravessa a narrativa, com um alaranjado predominando no quadro, coberto pela voz em *off* de Estamira. Ela descreve o que vê a partir de uma leitura poética e sensível da natureza que a cerca. E desvela que mesmo daquele lugar, do fétido e perigoso lixo sobre o qual apoia suas pernas sujas e doentes, está o *belo*.

O visual em questão, fica claro ao espectador, está disponível não só àqueles que estão distantes da pobreza mas também à protagonista e a quem se dispuser a olhar em direção ao horizonte generoso que é posto em cena por uma câmera obediente à indicação da catadora: “Paisagem e Estamira, estamar, esta serra, Estamira está em tudo quanto é canto, tudo quanto é lado, até meu sentimento mesmo veio, todo mundo vê Estamira”. A fala e a música de fundo que adentram a imagem num crescendo corroboram a visão poética do filme e da própria mulher que dá nome à obra. Essa não será a única sequência do filme em que o belo, o poético, a sutileza da emoção da personagem estarão presentes.

Enquanto *Estamira* privilegia o espaço externo, *No quarto de Vanda* o diretor português não tem olhos para o que está fora, mas apenas para o que acontece dentro das moradias, como se fossem a prisão que emoldura os corpos e os aspectos grotescos que os traduzem. Com exceção de uma feliz utilização do jogo de luzes em diálogo eventual com alguns espelhos, no longa português, também não há intenção em se materializar o lírico, o belo.

Costa parece preferir não se lançar nessa seara, o que acabaria por concorrer com a pobreza, o sofrimento e o minimalismo cênico escolhidos para representar a vida da protagonista e de seu entorno. Se em *Estamira* é dado ver a pujança da natureza, *No quarto de Vanda* a natureza é morta e, ainda assim, vista em apenas alguns breves planos onde são postos em cena ora buquês de flores, ora alimentos – normalmente alface e couve, que são vendidos pela própria Vanda.

O filme português não quer fugir ao título, e a câmera instala-se desde os primeiros planos e por longos períodos no quarto da protagonista. Na sequência de abertura veem-se Vanda e sua irmã Zita. Vanda tosse, fuma e geme. Zita fuma. Vanda volta a tragar seu cigarro com o olhar perdido no teto. A música de fundo, cantada em francês por uma voz feminina, dá o tom do encontro entre as duas mulheres. Além delas, vê-se a cama,

encostada à parede, exprimindo de maneira incontornável a economia espacial. Elas e a cama ocupam o quadro e são tomadas por uma câmera que as mira ora de cima, ora horizontalmente. Falam de amenidades. O que protagoniza a conversa, no entanto, é a insistência de Vanda com relação à irmã no sentido de que esta não pare de fumar: “Fuma, fuma, pra tirar a ressaca”, diz.

O preto invade a tela ao final dessa sequência de apresentação da personagem, e sobre ele é colado o título do filme em letras de um branco contrastante. A proposta de apresentação é similar à do filme brasileiro. O barulho do bate-estaca, oriundo da desconstrução que acontece bem próximo ao quarto, ganha lugar. O olhar da câmera passa a ocupar-se do corpo nu de um homem negro. Ele lava-se, enxuga-se e cai, enquanto tenta vestir-se. As máquinas estão invadindo, e as pessoas parecem não se importar com isso, visto que em momento algum até então o tema vem à baila por meio da voz dos personagens. A preocupação é outra: cada qual vive seu aqui-agora como sobrevivente da demolição que se aproxima de seu corpo.

Apenas um homem que carrega umas muletas parece importar-se com a situação e diz: “Ajude-me, senhor!”. Enquanto isso, são vistas as pessoas colocando para dentro substâncias que as entorpecem e as fazem provavelmente aceitar com menos dor o seu destino, máquinas entram nas casas, como mãos gigantes e impiedosas, destruidoras implacáveis de um presente em lento processo de desaparecimento.

Do inacabamento e do devir

No quarto de Vanda e Estamira não remetem o espectador a um final feliz. Muito longe disso. A função dos filmes é desvelar o lado bruto da vida por meio da representação dessas realidades em que o futuro ameaça apagar o presente. Ao propor uma analogia com relação à descontinuidade observada nas atividades de mineração, Bauman afirma que “o novo não pode nascer a menos que algo seja descartado, jogado fora ou destruído” (Bauman, 2005, p. 31). Ele afirma que “o novo é criado no curso de uma metódica e impiedosa dissociação entre o produto-alvo e tudo mais que se coloque no caminho de sua chegada” (Bauman, 2005, p. 31). Da mesma forma, os espaços onde estão inseridas essas mulheres são representados antes ou no momento mesmo de sua destruição, o que deixa as protagonistas frente a um futuro “sem chão”.

Ao optar pela figura do inacabado, uma espécie de *não-The-End*, Costa abre mão de fechar o ciclo, de encerrar a protagonista e sua história. E com

esse movimento traduz a impossibilidade ôntica de completar o ser que é construído e representado na tela. Essa é mesmo uma tarefa inglória. Além disso, como lembra Ponzio (2010) ao discutir o pensamento de Bakhtin, o ser humano não pode ser apreendido em sua totalidade e, justamente por isso, essa totalidade repousa no terreno do inalcançável, do eterno devir. E não há como ser diferente: a narrativa, por vezes caótica, não convida a uma leitura linear. E Vanda não repousa no terreno do *início-meio-fim*, mas é eternizada precisamente pela ideia de inacabamento proposta no filme.

Mateus Araújo Silva observa que as obras do diretor português não apresentam conclusões, fechamentos e *happy ends*: “Os filmes de Costa trazem finais cada vez menos esperançosos” (Silva, 2010, p. 127). Em Vanda, destaca, essa desesperança é representada pela ameaça da demolição de Fontainhas e “pela dissolução do sentimento de comunidade” (Silva, 2010, p. 127).

Em *Estamira*, no entanto, percebe-se a *tentativa* de construção do que seria um *gran finale* no qual a protagonista, após trilhar todo um percurso de inadequação, sofrimento e dor, parece viver uma redenção simbolizada pela água – como se ela tivesse feito as pazes com aquele passado de dificuldades e estivesse pronta para viver um futuro mais *limpo*.

Essa *limpeza* pode ser vista na sequência final do longa *Estamira*, onde ela se banha, dialogando com um mar revoltoso. A natureza, com toda a sua pujança, se sobrepõe ao lixo, à miséria, à loucura. Estamira mistura-se com a água ao mesmo tempo em que trava com as ondas uma batalha para a defesa do seu espaço, do seu corpo. Simbolicamente, nessa sequência ela não é menor do que o mar que é visto na tela. Estamira é mostrada frente à imensidão líquida, numa espécie de medição de forças e, num arroubo de coragem, adentra esse universo e deixa-se banhar, lavar-se. Como se preparasse a si mesma para um futuro desconhecido, a mulher inscreve-se, com novo fôlego, no terreno do devir.

Conclusão

Apesar de parecer que as vidas de Vanda e Estamira são vidas “desperdiçadas”, os filmes dão a ver bem o contrário. As obras posicionam-se longe da representação simplista do que seria a espetacularização da pobreza e da miséria das protagonistas. Cada qual com seus instrumentos estéticos e escolhas narrativas, essas obras incitam o olhar em direção a essas protagonistas, a esses universos, desde muito silenciados.

O espectador é convidado a pensar que, se por um lado a existência dessas mulheres pode ser lida como a de simples “montes de lixo”, por

outro, deixa ver que “os odiosos montes de lixo só poderiam *não existir* se, antes de mais nada, não tivessem *sido feitos*” (Bauman, 2005, p. 9), ou seja, se a elas tivesse sido permitida uma existência mais digna e cidadã.

Com a visualização desses filmes, parece bastante pertinente uma questão que o próprio Bauman propõe a respeito do lixo, quando reflete sobre a moda que se sobrepõe a outra moda, e assim por diante: “As coisas são descartadas por sua feiúra, ou são feias por terem sido destinadas ao lixo?” (Bauman, 2005, p. 10). Seriam Vanda e Estamira descartadas por sua pobreza, ou sua miséria repousaria no fato de terem sido descartadas?

Costa e Prado não constroem heroínas, simplesmente. O termo “construído” por si só remete à noção de algo fixo, imutável, estável, sem movimento. Ambos, com suas produções, trazem um suposto real para as telas, perpetuando o grito dos silenciados, dos excluídos, dos esquecidos. Reforçam, ambos, o gênero cinematográfico que não se preocupa em ser ficção ou documento. Antes, brincam com as duas palavras-chave constituidoras do cinema dando lugar aos inusitados pontos de vista de suas heroínas.

Da relação primária que se observa no início do processo entre autor e herói, surgem outras, ainda que imaginárias, notadamente entre personagem e ator, herói e espectador, espectador e autor, numa teia de caráter riquíssimo que não se completará (ainda bem) em momento algum. As duas obras propõem os infinitos diálogos que serão originados das diversas leituras desses textos, configurando, assim, relações outras.

Costa e Prado não são seres passivos. Ambos são absolutamente interventores nas realidades que criam com a realização de seus filmes. Exercem seu poder de enquadrar, de determinar ao espectador o que este verá, sabendo, desde sempre, que a visualidade do espaço do outro em situação de fragilidade, de miséria, de sofrimento é algo *perturbador*, como uma *guerra*, mas jamais um desperdício, se representado por meio do cinema.

Referências

AZEREDO, Mônica Horta (2012). *A representação do feminino heroico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de despejo: diário de uma favelada* (Carolina Maria de Jesus), *Estamira*, e *Estamira para todos e para ninguém* (Marcos Prado), *De salto alto* e *Tudo sobre minha mãe* (Pedro Almodóvar). Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília; Université Rennes 2 Haute Bretagne, Lettres Étrangères, Portugais.

BARTHES, Roland (2007). *Aula*. São Paulo: Cultrix.

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

- BERGALA, Alain (2010). Duplo negro. In: DUARTE, Daniel Ribeiro *et al.* (orgs.). *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil.
- BRAGANÇA, Felipe (2010). Vanda e Ventura: elogio aos ruídos como fonte de beleza. In: DUARTE, Daniel Ribeiro *et al.* (orgs.). *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil.
- BRUZZI, Stella (2000). *New documentary: a critical introduction*. Londres: Routledge.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. (2010). Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: *Ossos, No quarto de Vanda, Juventude em marcha*. In: DUARTE, Daniel Ribeiro *et al.* (orgs.). *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil.
- COSTA, Pedro (2010). Uma porta fechada que nos deixa a imaginar (transcrição parcial do curso de cinema na Escola de Cinema de Tóquio), In: DUARTE, Daniel Ribeiro *et al.* (orgs.). *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2012). *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: EdUERJ.
- ESTAMIRA (2004). Direção e roteiro: Marcos Prado. Produção: Marcos Prado e José Padilha. Depoimentos: Estamira e outros. Edição: Tuco. Música: Décio Rocha. Distribuição: Riofilme / Zazen Produções Audiovisuais. Brasil. 1 DVD (116 min).
- HUTCHEON, Linda (2010). O carnavalesco e a narrativa contemporânea: cultura popular e erotismo. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. (orgs) *Mikhail Bakhtin*. Linguagem, Cultura e Mídia. São Carlos: Pedro e João Editores.
- NICHOLS, Bill (2008). *Introdução do documentário*. Campinas: Papirus.
- NO QUARTO DE VANDA (2000). Direção e roteiro: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos, Karl Baumgardner e Andres Pfaffli. Montagem: Dominique Auvray e Patricia Saramago. Música: Phillippe Morel. Portugal, Alemanha, Suíça, Itália.
- PENAFRIA, Manuela (2005). Em busca do perfeito realismo. *Revista Tecnologia e Sociedade*, Curitiba, n. 1.
- PONZIO, Augusto (2010). *Bakhtin: literatura, cultura e linguagem*. Conferência, 3 nov., Brasília.
- SILVA, Mateus Araújo Silva (2010). Pedro Costa e sua poética da pobreza. In: DUARTE, Daniel Ribeiro *et al.* (orgs.). *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil.
- SILVESTRE, Cláudia Sofia Varela (2004). *Documentarismo português na televisão: o discurso nos documentários com expressão no programa Docs da RTP2*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Escola de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal.
- SWAIN, Tânia Navarro (2012). *A construção das mulheres: a renovação do patriarcado*. <<http://gefem.blogspot.com.br>>. Acesso em: 30 out. 2012.
- WOODWARD, Kathryn (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) (2000). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes.

Recebido em maio de 2012.
Aprovado em outubro de 2012.

resumo/abstract

Vidas desperdiçadas? Uma análise de *Estamira*, de Marcos Prado, e *No quarto de Vanda*, de Pedro Costa

Mônica Horta Azeredo

Vanda e Estamira seriam apenas mulheres comuns, inseridas em universos sociais desfavorecidos e em vias de extinção. Mas, alçadas pelas mãos de cineastas, são transformadas em personagens de si mesmas e ganham o lugar que historicamente lhes foi sempre negado: o da fala. Ao mesmo tempo em que aproximam o real do representado essas docu-ficções convidam à reflexão acerca do que Zygmunt Bauman define como “vidas desperdiçadas”. Com uma linguagem cinematográfica contrária à dos cânones, os cineastas Marcos Prado e Pedro Costa contribuem, por meio de um raro recorte, para a construção identitária de parte das sociedades portuguesa e brasileira. E ainda que seja grande a distância espaço-temporal que separa essas duas mulheres, a comparação das obras é algo possível e fecundo.

Palavras-chave: crítica cinematográfica, representação, gênero, sociedade.

Wasted lives? An analysis of *Estamira*, by Marcos Prado, and *No quarto de Vanda*, by Pedro Costa

Mônica Horta Azeredo

Vanda and Estamira would only be taken as ordinary women placed in under-privileged social universes and on the brink of extinction. However, when hoisted by the hands of filmmakers, they are transformed into characters of their own and make room for something that has always been historically denied to them: the speech. While approaching the realistic to the represented, these docu-fictions are an invitation to ponder over what Bauman defines as “wasted lives”. By making use of a cinematographic language contrary to the ones of the canons, the filmmakers Pedro Costa and Marcos Prado contribute to, by means of a rare snip, an identitary and partial construction of the Portuguese and Brazilian society. Despite of the substantial temporal-spatial distance between these two women, the comparison of the works of art is something possible and high-yielding.

Keywords: cinematographic criticism, representation, gender, society.