

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

CAROLINA RIBEIRO GONÇALVES

**ESTAMIRA E OS REFUGOS SOCIAIS:
A Reflexão do Documentário como documento histórico**

UBERLÂNDIA
MARÇO/2017

CAROLINA RIBEIRO GONÇALVES

ESTAMIRA E OS REFUGOS SOCIAIS:

A Reflexão do Documentário Como Documento Histórico

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, na linha de pesquisa História, Trabalho e Cidade enquanto requisito para obtenção do título de Bacharel e Licenciatura em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Célia Rocha Calvo.

UBERLÂNDIA

MARÇO/2017

GONÇALVES, R. Carolina.

ESTAMIRA E OS REFUGOS SOCIAIS: A Reflexão do
Documentário como documento histórico. / Carolina Ribeiro
Gonçalves, 2017. 41f.:il.

Orientadora (o) Célia Rocha Calvo.

CAROLINA RIBEIRO GONÇALVES

Estamira e os refugos sociais: a reflexão do documentário como documento histórico.

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, na linha de pesquisa História, Trabalho e Cidade, sob a orientação da professora Dr^a. Célia Rocha Calvo, para obtenção do título Bacharelado e Licenciatura em História.

Banca examinadora:

PROF. DR^a. Célia Rocha Calvo
(Orientadora)

PROF. DR^a. Janaína Ferreira Silva – UFU

PROF. Artur Nogueira Santos e Costa - UFU

Uberlândia, 09 março de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a professora Célia, que me orientou nesta pesquisa, a quem me faltam palavras para agradecer o acolhimento, profissionalismo e contribuição. Suas reflexões e apontamentos foram inspiradores. Agradeço também ao Artur, que contribuiu muito para este resultado, solucionando todas as dúvidas que tive de forma muito clara e motivadora.

Agradeço minha família pelo incentivo, em especial minha mãe Carmen, que também é pai, e que mais que qualquer outra pessoa certamente estará orgulhosa e tranquila com esta realização. Mãe, muito obrigada por tudo.

Ao meu tio Cláudio, meu anjo protetor, obrigada.

Aos amigos que fiz durante a graduação, que dividiram casa e colo e se tornaram também minha família. Ao Hugo, pela troca diária de companheirismo e vida, que nos propomos dividir por amor. Leticia, Marcus, Ester, Natália, que também fazem parte dessa história e que também contribuíram na superação de vários obstáculos até aqui. Ao Cáio, pelo tempo e vida que dividimos e por todo o incentivo. Ana Tereza, que contribuiu imensamente na realização deste trabalho e pelo que temos compartilhado ultimamente. Amigos, muito obrigada.

Agradeço também aos companheiros com quem trabalhei neste período e que também dividiram as angústias desse processo. As pessoas inspiradoras que conheci e que também me motivaram nesse caminho. Em especial a Livia, que sendo amiga e irmã me ensinou que tudo o que deve ser nosso, perto ou longe, sempre está guardado.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre o documentário *Estamira*, de Marcos Prado. A análise do filme é o ponto de partida para entender as possibilidades do documentário enquanto objeto de pesquisa e suas várias possibilidades de documentar a realidade construída socialmente em espaços que são marginalizados, relegados ao esquecimento e ao distanciamento. Considerando sempre a intencionalidade do diretor diante das escolhas realizadas para produção da obra, a intenção desta pesquisa é levantar pontos de problematização social existentes no documentário, possibilitando uma reflexão em torno dos problemas da sociedade capitalista em que estamos inseridos. Entre estes problemas estão as diferentes formas de segregação, a prospecção de pobreza contínua, o aumento descontrolado do consumo e a forma como, diante do cruel processo modernizador, são criados espaços de descarte nas cidades, descarte do que não se encaixa no ideal de pureza, higienização sociocultural, modernidade e progresso, resultando na criação de espaços sociais refugados.

Palavras-chave: Documentário. Documento. História. Refugo.

ABSTRACT

This work is a reflection on the documentary *Estamira*, by Marcos Prado. The analysis of the film is the starting point to understand the possibilities of the documentary as object of research and its various possibilities of documenting the socially constructed reality in spaces that are marginalized, relegated to oblivion and distancing. Considering the intentionality of the director before the choices made for the production of the work, the intention of this research is to raise points of social problematization in the documentary, allowing a reflection around the problems of capitalist society in which we are inserted. Among these problems are segregation, poverty, the uncontrolled increase in consumption and the way in which, in the face of the cruel modernizing process, discard spaces are created in cities, discarding what does not fit into the ideal of purity, modernity and progress, resulting in the creation of social refugee spaces.

Keywords: Documentary. Document. History. Refuse.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	07
2	CAPÍTULO I: CONSTRUÇÕES CINEMATOGRAFICAS E HISTORIOGRAFIA	13
2.1	O DOCUMENTÁRIO COMO GÊNERO PLURAL	15
2.2	DOCUMENTÁRIO E SUAS POSSIBILIDADES ENQUANTO DOCUMENTO HISTÓRICO	19
2.3	A TEMÁTICA DO LIXO	20
3	CAPÍTULO II: ESTAMIRA E OS REFUGOS SOCIAIS	25
3.1	ESTAMIRA NA TELA	25
3.2	ESTAMIRA E OS REFUGOS HUMANOS	31
4	CONCLUSÃO	38
5	BIBLIOGRAFIA	41

1. INTRODUÇÃO

“A lá... os morros, as serras, as montanhas, paisagem da Estamira. Esta mar, esta sombra, a Estamira está em tudo quanto é canto, tudo quanto é lado. Até meu sentimento mesmo vê, todo mundo vê a Estamira.”¹ Esta descrição não parece ser de uma paisagem hostil. Logo em seguida, vemos a imagem de uma mulher em meio a uma montanha de lixo, sentada em um sofá como se estivesse na sala de casa. Um sofá que foi descartado por alguém, em algum canto da cidade, obviamente por ser considerado excessivo em algum espaço, e na vida de alguém que, provavelmente, comprou um novo sofá que irá utilizar confortavelmente. Como explicar o incômodo causado por esta cena presente no documentário *Estamira*, do diretor Marcos Prado?

A relação entre o cinema e a história passou por vários embates teóricos desde o seu surgimento. Algumas teses foram fundamentais para mostrar que o cinema pode ser usado como documento de sua própria época, seja encenando o passado ou o presente, seja apoiado em uma escolha que prioriza a retratação do que é tido como real - como é o caso dos documentários - adquirindo assim um caráter ainda mais aparente de documento histórico, responsável por transmitir valores, projetos e ideologias. Tal aproximação entre estes dois campos de conhecimento constituiu possibilidade de um novo olhar sobre as formas de integração social, levando a uma mudança de mentalidade acerca das estruturas sociais predeterminadas, e principalmente sobre o trabalho do historiador na sociedade.

O historiador deve buscar no filme o “sentido que emerge de sua estrutura” e, através da análise fílmica, perceber e reconhecer o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, dando ao cinema a dimensão de fonte histórica, no sentido de que, como afirma Maria Vieira em “*A pesquisa em História*”:

Interessam ao investigador as lutas reais; não só aquelas que se expressam sob formas organizadas (sindicatos, partidos, associações várias) como também as ‘formas surdas’ de resistência, estratégias ocultas de subordinação e controle. Isto significa incorporar grandes áreas da experiência humana sem as quais a compreensão do social se torna precária. (VIEIRA; PEIXOTO; KHOURY, 1989. p.18).

A partir desta premissa, entendo que o cinema age como forma de expressão da modernidade e acaba sendo um elemento fundamental na representação das diferentes

¹ PRADO, Marcos. *Estamira*. Rio de Janeiro: RioFilme.Zazen, 2004. Filme

culturas e ideologias, respeitando suas características plurais que podem ser evidenciadas na obra, as quais é nosso papel identificar e reconhecê-las como pontos de uma análise fílmica subjetiva. Esta reflexão toma o filme como um produto de significados que não são somente cinematográficos, pois, “as questões colocadas hoje aos filmes de ontem não podem deixar de ter efeitos sobre a maneira pela qual nós concebemos as nossas próprias imagens e o que está implicado na realização e no uso destas”².

A escolha do documentário *Estamira* como objeto de análise deste trabalho, se deu primeiramente pelo interesse em utilizar o cinema como documento histórico, pois, assim como aponta Wim Wenders:

O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. O filme é a testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranquilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas. O filme testemunhou as destruições das duas guerras mundiais. O filme viu os arranha céus e os guetos engrossarem, viu os ricos cada vez mais ricos e os pobres, mais pobres. O cinema é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem. Mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essência das coisas, de captar o clima e os fatos de seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível. (WENDERS, 1994. p.181).

A definição para o termo “documentário” encontrada no dicionário é: adjetivo, que tem valor ou caráter de documento; cine tv, filme informativo e/ou didático feito sobre pessoas, animais, acontecimentos – históricos, políticos, culturais – ou ainda sobre objetos, emoções, pensamentos, culturas diversas, entre outros. Neste trabalho, utilizo o termo documentário em referência a filmes que se utilizam de imagens e personagens “reais”, pois acredito que o documentário consegue abordar o mundo em que vivemos. Para desenvolvimento dessa análise, utilizo a definição de Fernão Pessoa Ramos, presente na obra *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* em que o mesmo infere que:

[...] podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa

² PIAULT, Marc Henri. *Real e Ficção: onde está o problema?* In: KOURI, M. G. Pinheiro (Org.). *Imagem e Memória, Estudos em Antropologia Visual*. Garamond: Rio de Janeiro, 2001.

documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008. p. 22).

Considero que, para muito além de qualquer definição restrita e/ou cristalizada de um fato/sujeito, através do cinema, o espectador tem acesso ao passado/presente de um personagem – ou seja, tem acesso a suas memórias e vivências – e a representação que fazemos disso a partir do contexto presente. Esse contato abre possibilidade de reflexão crítica e ética em torno da história da sociedade/conjuntura específica que retrata, e principalmente quanto a inserção desse recorte histórico em relação à produção Historiográfica em geral. Desse modo, reconhece-se nesse estudo a importância do filme enquanto objeto de pesquisa, no que se refere ao filme abordar em sua essência o universo histórico e contribuir moldando uma representação própria desse mundo, em uma perspectiva ou ponto de vista singular fruto de concepções das partes envolvidas em sua idealização e produção, especialmente quanto às escolhas subjetivas do diretor.

A partir do interesse na apropriação da linguagem do cinema para construção deste trabalho foi feita a escolha pelo estudo do documentário *Estamira*. A escolha se dá com base na ideia de que, enquanto documentário fundamentado na exposição da desigualdade e produção da miséria humana, se faz rica fonte de produção de significados sobre o social, espaço de disputas subjetivas sobre o qual nos debruçamos enquanto historiadores.

Em um primeiro contato, identifico como primeira sensação diante do filme um profundo e indeterminado estranhamento. O lixo não é algo comumente retratado enquanto conceito subjetivo de uma sociedade com base no consumo e modelo capitalista, principalmente no cinema. É fato que não se trata de um filme exibido em grandes cinemas, para grandes públicos, mas é um documentário comprometido com a intervenção crítica, ganhador de prêmios importantes, e que demonstra a necessária sensibilidade para poder tocar o espectador. É impossível ter contato com a história de Estamira e não sofrer algum tipo de mudança em relação ao que pensamos sobre a sociedade, e mais ainda, em relação ao lugar que acreditamos ocupar nessa sociedade.

Para desenvolvimento desta análise foi necessário o contato com aparato teórico e historiográfico. A reflexão partiu deste tema relacionado à História Social como caminho norteador historiográfico, corroborando sua proposição nesse sentido, após a revolução dos *Annales* e a chamada Nova História, marcado pela interdisciplinaridade e reformulação de procedimentos, através da utilização de novas metodologias de pesquisa, entre eles o trato com a produção em cinema. À luz dessa corrente historiográfica e por meio da apropriação

acadêmica do documentário *Estamira* como objeto de pesquisa, procurei enfatizar, primeiramente, a existência de uma classe formada por trabalhadores de um ambiente hostil como os lixões das grandes cidades – especificamente o Lixão de Gramacho – uma classe constituída de homens e mulheres em suas ações e relações sociais, uma massa de sujeitos relegados à segregação social em um sistema que silencia as subjetividades e experiências existentes nesses espaços. De acordo com Thompson, a formação dessas classes se dá da seguinte forma:

[...] ocorre efetivamente e cuja ocorrência pode ser demonstrada nas relações humanas (...) a noção de classe traz consigo a noção de relação histórica (...) A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses diferem (e geralmente se opõem dos seus). (THOMPSON, 1987. p.9-10).

Para tanto, ao longo desta pesquisa, refletiremos sobre a perspectiva adotada por Marcos Prado evidenciando as escolhas utilizadas neste documentário. Por qual motivo o filme começa daquela maneira e qual a intenção na construção do fim se relacionado com este início? Que tipo de relação havia entre o diretor e espaço de produção? Como essas questões compõem a estrutura narrativa do filme? Que tipo de questões o documentário pretende tratar e como a narrativa contribui para o alcance deste objetivo? Dessa maneira, procuro considerar as escolhas feitas pelo diretor durante produção como possibilidade de reflexão sobre questões sociais, culturais e comportamentais presentes no filme, considerando os sujeitos e também analisando o contexto histórico e o espaço literal e subjetivo no qual foi produzido.

O espaço social marginalizado³, que faz parte dessa reflexão, é o Aterro Sanitário de Jardim Gramacho. Sabe-se que o acúmulo de lixo a céu aberto agrava o processo de degradação ambiental, possibilitando a existência de conflitos socioambientais nestes e ao redor destes espaços, evidenciando assim a inexistência de políticas públicas que sejam de fato válidas e conscientes para o tratamento correto do lixo produzido nas cidades. Neste sentido, com o estudo realizado sobre o filme documentário, acredito poder contribuir para o fortalecimento dos estudos sobre o diálogo entre a História e a Cidade, na sua forma material em relação à subjetividade permitida, à luz do processo de modernização, no sentido de considerar o espaço urbano enquanto constituinte da trama histórica que reside não só na

³ Ressalto que os termos “marginalizados” e “marginalização” usados neste trabalho estão diretamente ligados ao conceito de Marginalização Social proposto por Marx, e se refere a condenação de uma parcela da classe trabalhadora que, diante do processo de crescimento e superpopulação das cidades, e cada vez mais força do sistema de acúmulo capitalista, se viu relegada a um “exército de reserva” sem espaço na sociedade. Ver: MARX, Karl. O Capital. São Paulo: Nova Cultural, Os Economistas, livro I, tomo 2, 1996.

memória coletiva, mas também em cada espaço das cidades, ou seja, uma aproximação que se dá por aspectos sociais e culturais.

Neste espaço ao qual me refiro, formou-se uma categoria específica de trabalhadores, o que determina diretamente na constituição de uma identidade social específica reconhecida e compartilhada ali, mas que os diferenciava também fora dali. Tal influência pode ser notada no modo como essa atividade sempre foi repudiada, fazendo com que estes trabalhadores fossem diminuídos, considerados descartáveis e marginalizados. Dessa forma, dentro desse contexto de exclusão social, considero que através do documentário temos acesso a uma identidade social real, que se contrapõe à uma identidade social estigmatizada, construída historicamente em torno dos habitantes daquele espaço, e que desse modo acarreta em uma reflexão profícua sobre o processo de exclusão social.

Procurei refletir sobre a existência dos sujeitos sociais nesses espaços, em torno das questões relacionadas à vida dos sujeitos retratados – neste caso, sobre a vida de Estamira e do grupo de catadores de lixo – abordando aspectos que são mostrados no documentário: a segregação e pobreza, o preconceito, a violência sexual contra a mulher e, sobretudo, a violência ideológica⁴ – a partir de uma perspectiva histórica social. Considero, neste sentido, que a partir da análise de um documento histórico que permite tantas investigações como é o caso do documentário, cabe ao historiador analisar e refletir a forma com que os sujeitos vivem e pensam sua existência diante do peso das forças capitalistas adversas e tão contraditórias, no sentido de considerar as manifestações dessas experiências da atividade humana em suas várias formas.

Sobre o papel do historiador, é importante trazer a reflexão presente na obra “*A pesquisa em História*”⁵ em que, a partir dessa reflexão, é possível entender que a História é uma experiência vivida integral e socialmente, na qual ocorre uma estrutura de luta de interesses e valores. Deve-se, portanto, refletir a existência humana considerando o homem como um sujeito social plural, que possui vivências e experiências reais e diversas de sentimentos/necessidades, em que, diante das relações sociais contraditórias vivenciadas, essas experiências acabam se tornando formas de luta e busca por representatividade política.

A sociedade, observada enquanto espaço de tensões e, dessa forma, propondo refletir sobre a cidade como um lugar expressivo dessas vivências e experiências, que são em sua essência diferenciadas, e constituídas cotidianamente nas relações estabelecidas em diversos

⁴ SANTOS, Darlan. O transbordo em Estamira. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 164 f., enc 2010.

⁵ VIEIRA, Maria do Pilar, PEIXOTO, Maria do Rosário, e KHOURY, Yara Aun. *A Pesquisa em História*. p.9. São Paulo, Ática, 1989.

espaços. Sendo assim, esta pesquisa se trata da reflexão em torno do filme documentário como objeto de pesquisa, e sua possibilidade ou não de documentar a realidade construída socialmente, tal qual ela se evidencia, principalmente a realidade construída em espaços sociais marginalizados, relegados ao distanciamento e ao esquecimento.

Para tanto, no primeiro capítulo optei por apresentar brevemente a história do gênero documentário e seus diferentes tipos e subgêneros, com recorte principal para o documentário brasileiro, ao qual pertence o objeto escolhido para esta pesquisa. Procurei refletir sobre a possibilidade de utilizar o cinema enquanto documento histórico e enquanto forma de linguagem e comunicação social.

No segundo capítulo, tento contribuir para o levantamento de questões de cunho social, relativos à a segregação e pobreza, o preconceito e a violência, trazendo para análise os discursos de Estamira, aos quais temos acesso através do documentário. O principal aparato teórico para essa reflexão foi a tese sobre os “Refugos Humanos” de Zygmunt Bauman, juntamente com os pontos levantados por Estamira no documentário.

2. CONSTRUÇÕES CINEMATOGRAFICAS E HISTORIOGRAFIA

A abordagem aqui pretendida objetiva propiciar um panorama geral sobre a história dessa classificação filmica a que denominamos: gênero documentário. A ideia é abranger seus diferentes tipos, dando ênfase ao documentário brasileiro – lugar de inserção de nosso objeto de pesquisa – refletindo também em torno da narrativa utilizada neste cinema, o seu papel e sua multiplicidade de formas. Através da análise do documentário, algumas questões devem ser problematizadas, no sentido de pensar que essas produções refletem sobre os sujeitos reais de determinadas experiências desconhecidas pela maioria, e que nos coloca diante de uma realidade até então impensável, contribuindo para a formação de um novo olhar diante da existência humana e do modo como vivemos, pois:

[...] a arte como técnica e lógica de construção de obras, como síntese ordenadora e totalizando de certa maneira de conceber o mundo por meio de uma ideia que se materializa no sensível, solicita a experiência do sujeito da consciência, capaz de pensar a si mesmo e ao mundo na tarefa de elucidar seus modos de representação.⁶

O documentário *Estamira* (2004), com direção de Marcos Prado, é um filme realizado pela Zazen Produções, através da Lei de Incentivo à Cultura. O documentário surgiu a partir do ensaio fotográfico “Jardim Gramacho”, produzido pelo diretor e fotógrafo em 1994, no que foi considerado o maior aterro sanitário da América Latina: o Aterro Sanitário de Jardim Gramacho. *Estamira* foi o primeiro trabalho de Prado como diretor, em uma carreira já consolidada na produção de documentários com temáticas sociais importantes, entre eles: *Os Carvoeiros* (1999) que retrata a vida dos carvoeiros no interior de Minas Gerais, Mato Grosso do Sul e Pará; *Ônibus 174* (2002) filme documentário realizado em parceria com o diretor José Padilha, inspirado na história real do sequestro do ônibus 174, ocorrido em 12 de junho de 2000, na zona sul do Rio de Janeiro.

Em 2004, iniciou como diretor o projeto *Estamira*, inspirado no ensaio produzido em 1994, após conhecer de perto o Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, o local em que, segundo ele, “era diariamente depositado o lixo produzido em casa”⁷. Foi neste local que Marcos Prado conheceu uma senhora de 63 anos, que há vinte anos trabalhava no aterro. Depois de vários encontros com Marcos Prado, essa senhora se tornou a principal personagem do livro “Jardim Gramacho”, com um capítulo dedicado à sua história, que posteriormente

⁶ LUZ, Rogerio. Filme e Subjetividade. ISBN, 2002. P.69

⁷ PRADO, Marcos. Jardim Gramacho. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

veio a ser ampliado para o documentário que leva seu nome, Estamira, conforme trecho abaixo:

Foi num dia chuvoso de domingo, de 1994, que me veio a ideia de conhecer de perto o local onde era diariamente depositado o lixo que eu produzia em minha casa: o Lixão de Jardim Gramacho. Situado no município de Duque de Caxias, beirando as águas da Baía de Guanabara e rodeado por uma pequena favela. (...) Além do mar de lixo, do cheiro fétido e putrefato do ar, do fogo e da fumaça que brotavam espontaneamente do chão, do mangue morto asfixiado pelo chorume e dos urubus e garças sorvendo o que viam pela frente, o que mais me chocou em Jardim Gramacho foram as dezenas de homens, mulheres e crianças que ali se encontravam, misturados ao caos daquele cenário de abandono e desolação. (...) Aprendi mais tarde que o contingente humano do Aterro funcionava como um termômetro social. Ex-traficantes, ex-presidiários, ex-domésticas, ex-trabalhadores, velhos e jovens desempregados: todos juntos se misturavam ali em busca do sustento vindo do lixo e, muitas vezes, em busca do alimento que ali encontravam. (...) Esbarrei-me com uma senhora sentada em seu acampamento, contemplando a imagem de Gramacho. Aproximei-me e pedi-lhe para tirar o seu retrato. Ela me olhou nos olhos consentindo e disse para me sentar a seu lado. (...) Estamira era seu nome. Contou que morava num castelo todo enfeitado com objetos encontrados no lixo e que tinha uma missão na vida: revelar e cobrar a verdade. (PRADO, 2004).

Se o documentário é uma forma de linguagem – a partir da perspectiva da História Social – a linguagem deve ser entendida como uma forma de luta contra a dominação e subordinação que estão presentes em todas as esferas sociais (VIEIRA; PEIXOTO; KHOURY, 1989.p.27), no sentido de que esta linguagem tem o poder de se comunicar socialmente. A partir do documentário Estamira, proponho uma reflexão em torno da exclusão social e sobre os lugares ocupados pelos sujeitos excluídos. Para tanto, em relação ao documentário é essencial se perguntar: quem fala através dessa obra, de onde fala e o que deseja falar?

É importante ressaltar que a linguagem presente no documentário nunca é neutra ou despolitizada. Ela sempre parte de alguma intenção, de algum projeto político específico, de memórias e identidades ligadas a grupos sociais. Aplicando tal questão à tese da “intencionalidade histórica” proposta por Paul Ricoeur⁸, através do que trouxe o documentário que, em quê, de fato, há uma espécie de preservação da memória e da experiência das testemunhas. No documentário inserido nessa pesquisa, esse testemunho é primeiramente da própria Estamira – enquanto foco principal, onde sua voz é uma espécie de fio narrativo que se relaciona com as imagens – e de dois companheiros de trabalho no aterro; da mulher que adotou a filha mais nova de Estamira, e também dos seus dois outros filhos.

⁸ RICOEUR, Paul (2010a), Tempo e narrativa, vol. 01, A intriga e a narrativa histórica, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes

Tal prática de preservação da memória e das experiências que o documentário alcança tem em sua estrutura a intencionalidade do diretor. A própria escolha da temática, a escolha do atherro como local das filmagens, a escolha de compor Estamira enquanto sujeito social, dando espaço à sua voz, ouvindo o que ela contava. É este espaço dado à história de Estamira que evidencia a sua própria memória, e esta é uma forma de intencionalidade histórica em que a memória individual reflete muito acerca de como construímos nossa memória e história coletiva acerca dos sujeitos com que nos relacionamos. Como afirma Cássio Tomaim:

Enquanto dispositivo técnico (o filme) preserva a memória das experiências das testemunhas, transformando-a em memória cultural; por sua vez, o trabalho de documentarizar a lembrança instaura uma ponte entre passado histórico e memória que desafia o documentarista a tornar o seu encontro (o da filmagem) com o personagem que testemunha, um instante de intimidade entre eles, ao invés do anonimato ou distanciamento comum às reportagens televisivas.⁹

Quem é Estamira e o que sua experiência pode conter de representação reflexiva de uma ordem capitalista estabelecida? Como ela se relaciona com o espaço de sociabilização no qual está inserida? Como – através do documentário – podemos ter acesso a essa experiência até então desconhecida? Nesta linha, meu intuito foi contextualizar a fonte escolhida historicamente considerando sua produção social, como fruto e também ferramenta de intervenção na realidade contemporânea capitalista estabelecida na forma de um documentário.

2.1 O DOCUMENTÁRIO COMO GÊNERO PLURAL

Os primeiros documentários foram produzidos contemporaneamente ao surgimento do próprio cinema e as técnicas de reprodução de imagens criadas por Auguste e Louis Lumière. Porém, somente em 1980 que surgiu nos EUA e na Europa os primeiros canais de televisão especializados no gênero, dando início ao que Bill Nichols¹⁰ chama de: “a era de ouro do documentário”, momento no qual foram produzidos filmes que levantaram reflexões sobre as definições possíveis para este tipo de cinema, a partir de suas narrativas sobre o mundo que é compartilhado por todos.

⁹ TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário e sua ‘Intencionalidade Histórica’. Doc On-line, n. 15, dezembro 2013, www.doc.ubi.pt, pp. - 31 Artigo, disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5366128.pdf>. Acesso 02/12/2106

¹⁰ NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Trad: Monica Saddy Martins. – 6 ed. – Campinas, SP: Papirus, 2016.

No Brasil, as produções pós anos 80 vieram a caracterizar um tipo moderno de documentário através de uma nova postura assumida pelo diretor, no sentido de que o filme tem a capacidade de assumir pontos de vista diversos e diferenciados sobre uma dada realidade, gerando várias interpretações construídas na experiência de determinados sujeitos, onde as imagens não são apenas ilustrações, fazem parte de um todo constituído intencionalmente pela narração e uma nova forma de linguagem.

O final da década de 90 é o período mais marcante para o documentário brasileiro. Após o período de crise e decadência enfrentado pelo cinema brasileiro de ficção nas décadas de 70 e 80, principalmente após a extinção da EMBRAFILME¹¹ no governo de Fernando Collor de Mello, a produção teve sua retomada a partir da década de 90, estando diretamente ligada às mudanças ocorridas na política de incentivo à produção audiovisual no país, principalmente através da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet, o que estimulou a criação de editais para a produção de documentários por órgãos de empresas públicas, como também por instituições culturais mantidas por empresas privadas (RAMOS, 2010). Três grandes filmes se destacaram nesse período, mais especificamente no ano de 1999: *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* (Marcelo Masagão); *Santo Forte* (Eduardo Coutinho) e *Notícias de uma guerra particular* (João Salles e Kátia Lund).

A partir deste período, os documentários no Brasil passaram a ter sequências em que a linguagem utilizada assume uma pretensa função de atestar o “real”, não sendo uma mera representação ou elaboração, mas a própria expressão da realidade. O cinema brasileiro mais recente uniu essa perspectiva a um método de interação com os sujeitos mostrados e também suas vivências, principalmente através das entrevistas. Desse modo, para pensar a questão do real que é expressado no documentário escolhido para este trabalho, é preciso refletir sobre a relação existente entre o diretor e a obra, e a partir desta, qual a relação se dá também com o espectador, como mostrado por Bill Nichols:

Documentário, assim como outros discursos do real, contém um vestígio de responsabilidade em descrever e interpretar o mundo de nossa experiência coletiva(...) Mais que isso, ele se alinha a esses outros discursos (da lei, família, educação, economia, política, estado e nação) na efetiva construção da realidade social. (NICHOLS, 2016. p.86).

Cada documentário possui uma forma de expressão particular, baseado em uma tradição de experimentação que permanece desde o seu início, abrangendo uma classificação

¹¹ A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos e Foi extinta em 16 de março de 1990, pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Mello.

dividida em seis subgêneros, que contém em cada um uma forma de discurso diferente dotado de especificidades, mas que se completam, caracterizando assim o que Nichols chama de “voz” do documentário. Essa voz abrange todos os mecanismos que o diretor dispõe para elaborar seu argumento, e por isso o documentário abrange tantos tipos diferentes de subgêneros. Na definição de Nichols, por “voz” entende-se:

[...]algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário. (NICHOLS, 2016, p.50).

Como afirma Nichols, o primeiro entre os subgêneros do documentário é o poético – primeiro tipo identificado no início da década de 1920 – que reúne fragmentos do mundo de forma poética, enfatiza ritmos, padrões visuais acústicos e a forma geral do filme, não se atentando para indivíduos ou situações específicas, onde tempo e espaço se apresentam em diversas perspectivas: “O modo poético tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme”¹².

Já o segundo modo expositivo é baseado em uma narrativa argumentativa que abandona a estrutura poetizada, que fala diretamente com o espectador contando a história apresentada sem estar visível (voz over). Aqui, os comentários representam a perspectiva do cineasta, onde essa fala é transformada no próprio argumento do filme. O terceiro modo, iniciado principalmente na década de 1960, é o modo observativo, que preza pela observação de como os atores sociais levam a vida, como se a câmera não estivesse presente. (NICHOLS, 2016, p.159). Neste modo, o recurso voz over não é utilizado, na intenção de que, através da observação, o espectador tenha maior autonomia de compreensão diante do significado do que está sendo tratado no filme.

Além destes, o quarto modo denominado participativo envolve a interação do cineasta com estes atores sociais, as entrevistas caracterizam bem este tipo de documentário. Aqui, o cineasta é praticamente um personagem do documentário, não apresenta *voz over*. Neste tipo de documentário, a presença do cineasta é fundamental, no que diz respeito à ligação que este adquire com o real, onde a “verdade” se dá a partir desse encontro com a realidade.

¹² NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Trad: Monica Saddy Martins. 6 ed. Campinas, SP: Papirus, 2016. p. 141.

No quinto modo, o reflexivo – com início na década de 1980 - temos a ênfase das metodologias como campo de trabalho ou entrevistas, que são reflexivas em relação aos modelos de não ficção, chamando atenção principalmente para as biografias. Neste sentido, temos neste modo uma relação intensa entre o diretor e o espectador, onde o que é aparentemente familiar pode se tornar estranho para quem assiste, pois ainda que trate de situações conhecidas, tem a intenção de provocar alguma reflexão sobre determinado tema, diante da forma que é realizado, onde: “O resultado global desconstrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida-nos a refletir sobre o processo pelo qual essa impressão é construída por meio da montagem”¹³

E, por fim, o sexto modo performático – realizado principalmente ao final da década de 1980 - dá ênfase às características expressivas do envolvimento do cineasta com o tema do filme, dirigindo-se ao público de maneira clara, de modo que o que é real e o que é imaginado tornam-se comuns, como se os personagens falassem de si mesmos aos espectadores, alcançando um status de subjetividade impressa na obra. É importante deixar claro que o documentário não deve obrigatoriamente pertencer a apenas um subgênero específico. Um documentário observativo, por exemplo, pode conter porções de métodos aplicados aos documentários de modo reflexivo e participativo. Essas características agem no sentido de dar estrutura ao filme, embora de forma livre não determinem todos os aspectos de suas abordagens ou organização. (NICHOLS, 2016, p.161)

O que pretendo ressaltar ao utilizar um documentário para reflexão neste trabalho, para além dessa multiplicidade de modos que possa conter, é que este gênero cinematográfico tem por característica um tipo diferente de relação com o espectador, no sentido de que aborda questões relativas ao mundo em que vivemos, à sociedade na qual estamos inseridos, nos leva a reflexões e inspira expectativas e reações diversas no público, como aponta Bill Nichols:

A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade. Essa é uma impressão forte, possível em razão de algumas qualidades básicas das imagens em movimento em qualquer meio. [...]. Quando aquele movimento é o movimento de atores sociais (povo) que não representam para a câmera e não desempenha papéis num filme de ficção, ele parece atestar a autenticidade do filme. Junto com convenções mais específicas do documentário – como o comentário voz over, as filmagens externas, o uso de não atores entretidos em seu cotidiano de povo e a exploração de questões sociais como o aquecimento global ou justiça social – a sensação de uma representação autêntica do mundo que compartilhamos pode ser realmente intensa. (NICHOLS, 2016. p.86).

¹³ *Ibidem.* p. 165.

Segundo essa afirmação, a autenticidade e o realismo presentes no documentário caracterizam o seu estilo de simplicidade e sinceridade. Nichols nos mostra que o realismo pode estar aplicado a um documentário na forma de realismo físico, empírico ou fotográfico, no sentido de legitimar ou parecer legitimar o que foi visto pela câmera; também em uma segunda forma de realismo psicológico, que transmitindo os sentimentos diversos de personagens ou sujeitos sociais específicos, de forma que possam ser acessíveis ao espectador; e por fim uma terceira forma, identificada como realismo emocional, que caracteriza a criação de um estado emocional do espectador, capaz de provocar emoções diversas. (NICHOLS, 2016.p.162)

2.2 DOCUMENTÁRIO E SUAS POSSIBILIDADES ENQUANTO DOCUMENTO HISTÓRICO

Diante da mutação social e também cultural que caracteriza o nosso tempo, o papel da narrativa e da multiplicidade de formas que ela assume na modernidade é de grande importância. No documentário moderno, a individualidade do personagem passa a ser o fio condutor da narrativa e, nessa perspectiva, a memória passa a ser fundamental para o discurso fílmico. O documentário, através da narrativa, conta uma história de modo que a perpetua. É uma forma de transmissão oral, através da mistura de gêneros e linguagens proporcionadas pelas mutações que são fruto da modernização. Através do filme, temos essa sensação de ruptura, abrindo assim uma nova possibilidade de inserção no mundo, alterando uma percepção social previamente estabelecida.

A narrativa presente no documentário abre espaço para a compreensão da existência de novos modos de subjetivação, da existência de sujeitos sociais que estão fora do nosso olhar, e a partir deste novo conhecimento, nasce uma forma de “identificação” com o ser humano que é seu semelhante, pois, como aponta Rogério Luz:

Nesse cinema, somos todos livres, iguais, irmãos, porque somos todos judeus – homens e mulheres, comunistas e ciganos, hetero e homossexuais, mulçumanos e cristãos, refugiados, desaparecidos e escravos, negros, índios e brancos. Aportamos à universalidade da condição humana levados por um bando de perseguidos. (LUZ, 2002. p.77).

No documentário temos presente o conceito de experiência, de valorização de determinada experiência e ponte para o contato com esta, o contato com o aparentemente desconhecido, os espaços que estão ou não distanciados de nós. A experiência se dá, conforme Benjamin (1994) aponta, a partir de um sentido de conhecimento em que é possível experimentar a vida:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta certeza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. (BENJAMIN, 1994. p.115-116)

É neste sentido que reside a importância da motivação do diretor em investigar a experiência constituída em um lugar tão inóspito quanto o Aterro Sanitário de Jardim Gramacho. Que tipo de relação é construída neste espaço, e de que forma se dá essa experiência? Por qual motivo, ainda que presente em nosso cotidiano, a temática do lixo acaba não sendo tratada como deveria?

No cinema brasileiro contemporâneo, por exemplo, a produção que mais se assemelha ao que foi realizado em *Estamira* é o documentário *Lixo Extraordinário*, do artista plástico Vick Muniz. Produzido em 2010, foi realizado a partir de fotografias do Aterro de Jardim Gramacho, mostrando através de uma perspectiva artística a vida dos catadores de recicláveis, e como a arte pode ter valor fundamental na sociedade. O também documentário *Boca de Lixo* (1992), de Eduardo Coutinho, também possui como tema o lixo e busca, através deste, reafirmar a existência do sujeito que acaba restrito a um grupo social marginalizado como o dos catadores de lixo. Essa intenção é potencializada no documentário *Estamira*, no sentido de que:

[...] em *Estamira*, diversamente, vê-se uma notável radicalização do esforço de subjetivação já presente em *Boca de Lixo*. O documentário nos permite refletir sobre o esvaziamento da vontade de representatividade, a favor da aposta na afirmação singular de uma única mulher. (LINS, 2008. p. 29)

2.3 A TEMÁTICA DO LIXO

O lixo fez parte da humanidade desde o início dos tempos, entretanto não foi um assunto tratado com a importância necessária pelas partes responsáveis, e também teve

presença modesta na mídia em geral. O “lixo” é uma grande diversidade de resíduos sólidos de diferentes procedências, dentre eles, o resíduo sólido urbano gerado em nossas residências. O lixo faz parte da história do homem, já que sua produção é inevitável (FADINI, 2001). Entretanto, em um plano global, tornou-se uma das maiores preocupações contemporâneas no sentido ambiental e principalmente social, pelo fato de que seu excesso se tornou uma ameaça concreta, devido ao alto grau da poluição gerada. Por este motivo, a solução foi afastá-lo, descartando em áreas distantes dos centros urbanos.

O espaço social em que Estamira está inserida é um desses locais. Jardim Gramacho, um bairro do município de Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro. Aqui ficou localizado de 1976 a 2012 o que foi considerado o maior aterro da América Latina: o Aterro Metropolitano de Gramacho, situado às margens da Baía de Guanabara, onde ocupava uma área de aproximadamente 1,3 milhões de m². Foi instalado a partir de convênio firmado em 1976 entre a FUNDREM, a COMLURB e a Prefeitura Municipal de Nilópolis, e com termos aditivos ao convênio foram incluídos os municípios de Nova Iguaçu e São João de Meriti.¹⁴

Foi implantado inicialmente com a concepção de aterro sanitário, porém diante do descaso público acabou se transformando em lixão¹⁵. Em 1992, Após a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, a RIO ECO 92, diante do clamor público e juntamente com ações socioambientais, o espaço foi transformado em aterro controlado¹⁶, e durante seus 35 anos de funcionamento houve a presença efetiva de catadores no garimpo de lixo. O aterro recebia, até Abril de 2011, aproximadamente 9.500 mil toneladas de lixo domiciliar por dia, sendo 75% provenientes do Rio de Janeiro e 25% dos municípios de Duque de Caxias, São João de Meriti, Nilópolis, Queimados e Mesquita.

O bairro Jardim Gramacho hoje possui uma população de aproximadamente vinte mil habitantes, sendo que, durante o período de existência do aterro, assim como Estamira, a maioria dessa população encontrava-se fora do mercado formal de trabalho, ou seja, acabam vivendo direta ou indiretamente da exploração do lixo. Após o fechamento do aterro em 2012, devido à superlotação e o risco socioambiental oferecido, há registros de que a maioria desses trabalhadores se encontram desempregados e ainda sem saneamento básico: esquecidos pelo poder público, tendo seus direitos básicos de cidadania imersos na invisibilidade relegada a

¹⁴ Disponível em: <http://www.lixo.com.br/content/view/154/265/> visitado em 13/01/2017

¹⁵ Os aterros sanitários são espaços preparados para a deposição final de resíduos sólidos, e são planejados para captar e tratar os gases líquidos restantes do processo de decomposição, protegendo o solo, os lençóis freáticos e o ar. Já o lixão é uma área de disposição final de resíduos sólidos, porém sem nenhuma preparação anterior do solo. (LIXÃO X ATERRO, 2016).

¹⁶ Os aterros controlados são locais intermediários entre o lixão e o aterro sanitário. Esses locais recebem cobertura de argila e grama e fazem a captação dos gases e do chorume, reduzindo os impactos ambientais e gerenciando o recebimento de novos resíduos. (RUMO SUSTENTÁVEL, 2010).

espaços urbanos que são marginalizados¹⁷. Diante disso, é essencial perguntar a si mesmo quais os motivos que levam os seres humanos a viver em um lugar tão degradante de inóspito, onde a própria atividade exercida é desvalorizada, atividade essa profundamente insalubre e perigosa?

Como aponta Fadini (2001), o lixo quando abandonado a céu aberto em locais impróprios, permite a proliferação de várias doenças. A matéria orgânica disposta de forma desordenada entra em processo de putrefação, formando uma outra mistura complexa de gases de metano, dióxido de carbono, sulfídrico, amônia e outros ácidos orgânicos voláteis, os quais, quando em contato com o sistema respiratório de seres humanos, podem causar lesões irreversíveis e levar à morte. (FADINI, 2001). Uma das substâncias que os catadores têm contato, o chorume, é constituído pelo líquido resultante do processo de putrefação dos materiais orgânicos descartados no aterro e, caso não tratado, pode atingir os lençóis freáticos, rio e córregos, levando à contaminação dos recursos hídricos. Nas palavras de Estamira, o chorume:

É cisco. É caldinho. É fruta; é carne; é plástico fino; plástico grosso, e aí vai azedando; é laranja; é isso tudo. E aí imprensa, azeda, fica tudo danado e faz a pressão também. Vem o sol, esquenta, mais o fogo debaixo. Aí forma o gás. Ele é forte; ele é bravo. Tem gente que não se habitua com ele; não dá conta. É tóxico. (PRADO, Estamira. 2004).¹⁸

Com base na análise deste documentário que gira em torno da temática do lixo, acredito no caráter de documento histórico que o documentário possui, no sentido de que, através da linguagem utilizada, o documentário age enquanto instrumento mobilizador da sociedade, a partir da contextualização de fatos específicos, e também considerando a importância da imagem - principalmente da experiência - nos processos de produção da subjetividade.

Neste espaço social abordado nesta pesquisa, foi formada uma categoria de trabalhadores que possuem vivências, memórias e experiências próprias, o que influencia diretamente na constituição de uma identidade social. Tal influência pode ser notada no modo como essa atividade sempre foi repudiada, fazendo com que estes trabalhadores fossem diminuídos, considerados descartáveis e marginalizados. A intenção é, através do documentário *Estamira*, proporcionar uma reflexão sobre a forma que os sujeitos vivem e pensam sua existência diante do peso das forças sociais contraditórias, no sentido de

¹⁷ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/06/11/em-gramacho-2-anos-apos-fim-de-lixao-20-mil-pessoas-vivem-sem-saneamento.htm>. Acesso em: 24/01/2017

¹⁸ ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado, Rio de Janeiro: ZAZEN, 2004.

considerar as manifestações e comunicação dessas experiências da atividade humana em suas várias formas.

Diante disso, entendo que a experiência age como uma forma de resistência diante das múltiplas estratégias de controle, dominação social e de silenciamento destas classes. Resistência essa que ocorre de forma “surda”, porém que exprime diversas perspectivas sobre o real, abrindo um vasto caminho para se falar do mundo que nos cerca, a partir da perspectiva singular da personagem principal.

Em relação a este silenciamento dos lugares marginalizados e dos sujeitos considerados subalternos, acredito que seja pertinente trazer para esta reflexão as considerações de Gayatri Spivak (2010). De acordo com a autora, o termo subalterno descreve. “[...] as camadas mais baixas da sociedade constituída pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.”¹⁹

Considero a tese de Spivak significativa para essa análise pelo fato de que o documentário *Estamira* revela a voz suprimida dos sujeitos inseridos naquele espaço do lixo. Creio que esta é uma forma de contribuição social por parte do diretor, pois, entre todas as escolhas possíveis, optou por evidenciar através do filme determinadas feridas sociais que não podem deixar de ser questionadas.

A pergunta central da tese da autora “Pode o subalterno falar?” foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, no sentido de que, com base nos questionamentos, problematizações e tensões que podem ser verificados no documentário, é possível concluir que o documentário enquanto documento histórico de fato possibilita que, de certa forma, estas classes sejam ouvidas, em meio aos processos torturantes aos quais estão submetidos diariamente.

Todos os trechos das falas de Estamira que estão presentes nesta pesquisa tem o propósito de deixar claro que, através do documentário, ela enquanto sujeito social é sim capaz de falar e fazer-se ouvir, fazendo com que seu discurso de denúncia de sua realidade seja difundido e compartilhado com o público, fazendo com que a voz da própria Estamira, como também de todos os integrantes desse espaço seja de alguma forma preservada.

Nessa perspectiva, acredito que o documentário contribui também com a formação de uma íntima relação entre o mundo real e o imaginado, no sentido de mostrar que as formas culturais são permeadas principalmente pela experiência histórica de cada indivíduo, seja em

¹⁹ SPIVAK, Gayatri Charkravorty. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: Ed UFMG, 2010. p. 14.

relação ao trabalho nas sociedades capitalistas - onde o fantasma da exclusão está sempre presente - seja nas favelas, nos manicômios ou lixões: os chamados “refugos”, um outro ponto que no decorrer do segundo capítulo irá permear nossa discussão.

3. ESTAMIRA E OS REFUGOS SOCIAIS

Considerando o poder que o documentário possui de apreender e incorporar em sua narrativa as experiências vividas, procurei neste segundo capítulo analisar fatos e questões relativas à personagem principal, enxergando-a não como sujeito passivo diante da exploração, e sim como sujeito sobrevivente de uma determinada estrutura capitalista que permeia todas as relações sociais.

Em um primeiro momento, há um levantamento de alguns dos discursos proferidos por Estamira no documentário, os que julguei ser de maior relevância para esta discussão. Na segunda parte, busco refletir esse objeto de pesquisa à luz da tese de Zygmunt Bauman sobre os espaços segregados em uma sociedade capitalista e, mais ainda, sobre os sujeitos que habitam esses espaços, os “refugos humanos”. Minha intenção é, portanto, mostrar em pontos específicos do filme, como o documentário pode ser uma espécie de “voz” desses sujeitos, em uma evidenciação de seus interesses e perspectivas de vida, suas experiências e vivências que constituem a memória do todo indivíduo.

3.1 ESTAMIRA NA TELA

Na primeira cena do filme, em preto e branco, a câmera nos mostra uma casa bem simples, uma espécie de barraco coberto por papelão e lona. Alguns objetos cotidianos e utensílios domésticos, estão descartados no exterior da casa e, mesmo inutilizados, continuam compondo o espaço. Alguns detalhes são captados: uma garrafa vazia jogada no chão, uma lagartixa morta, um bule enferrujado e uma faca sem cabo. No ambiente interno da casa, a câmera foca novamente alguns detalhes que chamam a atenção: um velho crucifixo, um fogão enferrujado, um enfeite em formato de lua e muitos entulhos. Essa é a casa de Estamira. Posteriormente, ainda em preto e branco, a imagem é de uma senhora caminhando sozinha até um ponto de ônibus, rumo ao “Jardim Gramacho”. Já dentro do ônibus, o foco da câmera é em seu rosto, expondo suas marcas, seus cabelos grisalhos e o olhar perdido. Após desembarcar no Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho, ela continua sua caminhada com certa agilidade, em uma longa e plana superfície de terra que parece estar em meio ao nada.

Aos poucos, percebemos que essa caminhada se dá em meio ao lixo, resíduos infindáveis que constituem esse espaço. Ela coloca seu uniforme e inicia seu trabalho. Nesse momento, a câmera até então em preto e branco, mostra em cores o céu azul em meio a resíduos que flutuam no vento, até surgir seu nome na tela: Estamira. Esta alteração em dois

registros, preto e branco e colorido faz com que o documentário utilize essa estética “suja” de uma história que se alterna entre o lixo e a vida de Estamira, como forma de metáfora e também de licença, como afirma Ana Paula Pencala:

Como metáfora porque trata da história de uma mulher que vive como catadora de um aterro sanitário no Rio de Janeiro. Como licença, porque ao usar os efeitos de sujeira, defeito ou ruído em seu filme, Marcos Prado dá aval para que as imagens sejam, antes de dramáticas, poéticas ou até líricas, documentais. Estetizam ou estilizam como se a história de Estamira fosse um documental antigo.²⁰

Dessa forma, toda a sequência inicial insere o espectador pouco a pouco no espaço que faz parte do contexto social, do espaço de vivência e do cotidiano de Estamira. Todos os depoimentos foram dados no aterro e também em sua casa, ou seja, os discursos de Estamira foram colhidos nos seus locais de vivência. Essa característica é extremamente importante para o documentário, pois se trata da ação do diretor em ouvir o “outro” em seu lugar social, sem desvalidar o discurso que venha a ser proferido, mais especificamente a voz desses sujeitos.

A partir desse contato, nos vemos diante da necessidade de compreender certas realidades e os fenômenos dos quais fazemos parte, principalmente os que nos envolvem em padrões de preconceito e segregação, pois a memória e a experiência são coletivas, como apontado por Mariana Baltar:

A ideia do lugar de fala implica o movimento de análise das narrativas que procure pensar a relação da enunciação (ou melhor, do discurso) com o mundo histórico, levando em conta, de um lado, as especificidades materiais de sua linguagem – que no universo audiovisual implica conceitos como decupagem, planos, montagem – e de outro, a historicidade e articulação com o ideológico e o simbólico. Tal articulação se organiza em termos de ‘lugares de fala’ e, correlatamente, em experiência.²¹

A câmera ora focaliza Estamira durante seus discursos, ora deixa apenas sua voz, enquanto são mostradas cenas de um realismo tocante. Esse discurso - que mais parece profecia - vem até o espectador através das lentes do diretor. É uma fala carregada de denúncia às incoerências do sistema desigual em que vivemos a partir da visão de Estamira e, embora por vezes confusa ao nosso entendimento, foi construído com base nas memórias e

²⁰ PENKALA, Ana Paula. O mal estar na visualização e outras estéticas: Da imageria do audiovisual pós-moderno. 2011. 308 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

²¹ BALTAR, Mariana. Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Rio de Janeiro: UFF, 2007. 278 f. Tese Doutorado –, Curso de Pós Graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

vivências de sua história. Em sua primeira fala, com foco da câmera em seu rosto, somos finalmente apresentados:

A minha missão, além d'eu ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade. Seja capturar a mentira e tacar na cara, ou então ensinar a mostrar o que eles não sabem, os inocentes...não tem mais inocente, não tem. Tem esperto ao contrário, esperto ao contrário que tem, mas inocente não tem não. Vocês é comum, eu não sou comum. Só o formato que é comum. Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro. (PRADO, 2004, p.116).

A narrativa fílmica em Estamira é construída de modo que consegue, em um primeiro momento, mostrar a forma peculiar como Estamira enxerga o mundo a sua volta, a partir da perspectiva dela mesma, dando espaço às suas reflexões a partir de sua própria voz, formando ao longo de todo o filme o seu discurso carregado da verdade. Há aqui a preocupação de mostrar Estamira do mesmo modo que ela se mostra diante das lentes:

Bem, mas então vamos agora. Eu nasci no sete do quatro de 41. A carne e o sangue, o formato. Formato homem par, mãe e avó. E aí então, sabe o que que aconteceu? Eles levaram meu pai no 43. Aí nunca mais meu pai voltou, entendeu? Meu pai chamava eu de tanto nomezinho... Chamava eu duns nome engraçado... Merdinha... Neném... Filhinha do pai... Tem nada, não. É comigo. Aí então, depois, sabe o que que eles falaram? Depois eles falaram que meu pai morreu. Aí então... minha mãe ficou pra cima e pra baixo, pra cima e pra baixo comigo. Judiação, não é? Coitada da minha mãe. Mais perturbada do que eu. Bem, eu sou perturbada, mas lúcido e sei distinguir a perturbação. Entendeu como é que é? E a coitada da minha mãe não conseguia. Mas também pudera, eu sou Estamira. Se eu não der conta de distinguir a perturbação, eu não sou Estamira... eu não era, eu não seria. (PRADO, 2004. Estamira. 18min 33s).

Estamira Gomes de Souza teve a infância e parte da adolescência vividas de modo cruel. Nascida no estado de Goiás, após a perda do pai ainda pequena, Estamira vagou pelas ruas junto da mãe - que também era diagnosticada com problemas mentais - até ser submetida à convivência com o avô materno. Durante este período, foi deixada pelo avô em um bordel, local onde se prostituiu até por volta dos dezessete anos, quando conheceu seu primeiro marido. Este relacionamento acabou sendo permeado pela violência física e psicológica, algo que posteriormente voltaria a fazer parte de sua vida.

velho de Estamira. Diante das violências do marido, Estamira saiu de casa e conheceu posteriormente seu segundo marido, pai de sua segunda filha, Carolina. Ao longo do filme, em alguns momentos, a narrativa se utiliza da fala dos filhos que contam um pouco da vida de Estamira e também das suas próprias histórias junto dela. Neste ponto, é possível notar a forma como determinado sujeito se compõe diante de nossos olhos, quando parte de sua história é contada por outra pessoa. É curioso notar que, através dos testemunhos da família

de Estamira, acabamos tendo uma percepção mais clara – e consequentemente mais chocante – do quanto sua vida foi de fato cruel.

Entre os familiares, o primeiro depoimento é de Carolina, uma das filhas de Estamira. Com base nas suas memórias de infância, ela conta a relação de Estamira com seu ex-marido:

Vivia com meu pai, né. Numa casa boa. Meu pai era mestre de obra, ganhava razoavelmente bem, tinha uma Kombi, uma Belina. Eu andava com pecinhas de ouro, ela também usava bastante, meu pai dava. Até então, tudo bem. Vivia bem com ele, mas meu pai judiava muito dela, muito, muito dela, mesmo. Com traição, levava mulher até dentro de casa, dizendo que era colega. Aí ela não aceito, aí ela começou a brigar, a xingar. Aí ele puxou faca pra ela, ela puxou pra ele, aquela ‘brigarada’ toda. Aí botou ele pra fora de casa. Aí começou a luta. (PRADO, 2004. Estamira. 39mim 28)

Novamente as violências conjugais passaram a fazer parte do cotidiano de Estamira durante doze anos de casamento, quando novamente foi colocada para fora de casa, com dois filhos pequenos. Como forma de sustento, começou a trabalhar no Lixão Jardim Gramacho, mas diante da grande periculosidade desse trabalho e também a pedido dos filhos, Estamira deixou o trabalho após cinco anos, vindo a trabalhar numa firma chamada “Mar e Terra”, e durante esse período manteve-se afastada do lixão.

Foi no caminho de volta do trabalho que Estamira sofreu dois estupros, fato que aliado a sequência de acontecimentos brutais desde o início de sua vida, acabou, segundo a filha, desencadeando o início dos delírios e alucinações de Estamira:

Minha mãe quando ia trabalhar no Jardim Gramacho, logo quando ela começou, ela passava as vezes duas semanas, uma semana, dormindo ao relento, sei lá como. Às vezes em barraca, às vezes ao relento mesmo lá em cima, lá na rampa lá. Depois vinha para casa, tomava banho, se limpava toda bonitinha, ficava perfeita. Depois voltava de novo e assim ia. Passou cinco anos assim. Eu e meu irmão um dia chamamos ela e dissemos: ‘Mãe, sai dessa vida lá do lixão, lá é difícil, o pessoal tem que dormir ao relento e coisa e tal’. Aí conversamos, é perigoso achar um negócio que fura você, te contamina. Ela quis sair. Aí ela foi trabalhar no Mar e Terra e quando ela saía, dia de sexta-feira ou sábado, eu acho assim. Aí saía com os colegas que trabalhavam, né, nas firmas, e ia beber uma cervejinha e coisa e tal. Aí quando era hora de ir embora cada um ia pro seu canto e ela vinha sozinha. Aí foi estuprada uma vez no centro de campo grande, foi estuprada uma segunda vez aqui nessa mesma rua que eu moro, na época não tinha nem luz aqui. Aí falou, né... que o cara fez sexo anal com ela, e ela gritando ‘para com isso, pelo amor de Deus’. ‘Que Deus? Esquece Deus’, o estuprador falava pra ela. E fez sexo de todas as formas que quis com ela, e depois ‘se adianta, minha tia’, mandou ela embora. Aí chorava, contava esse caso muito revoltada, né? Nesse tempo ela não tinha alucinação nenhuma, não tinha perturbação nenhuma, muito religiosa, acreditava que Deus ia, tipo, acreditava que aquilo que ela estava passando era uma provação. Começou a alucinação assim, ela começou a chegar em casa e falar assim: ‘Dona Maria’ – que é a minha sogra – “você sabe que quando eu cheguei lá no meu quarto hoje pra ir trabalhar tinha feito um trabalho de macumba pra mim? Agora você vê se eu aguento essas coisas’. Aí pisou na macumba, jogou a tal da macumba fora, fez não sei o que lá mais. ‘Eu não vou acreditar nessas coisas nada, que Deus me protege, Deus é tudo, é Deus que me guia e me guarda’. Tá bom. Aí um mês depois

começou: ‘Eu tenho impressão que tem gente do FBI atrás de mim, eu tenho impressão quando eu pego o ônibus, que tem pessoas me filmando dentro do ônibus, não sei pra quê, tipo com câmera escondida’. Um dia sentou lá no quintal da minha sogra, aí olhou pros pés lá de coqueiro, olhou, olhou, olhou. Aí virou pra minha sogra e falou assim: ‘Olha, isso aqui é o poder. Isso é tudo o que é real, isso é que é real’. Naquele dia eu acho que ela desistiu mesmo de Deus e agora é só eu e eu, o poder dela e acabou”. (PRADO, 2004. *Estamira*. 45min44ss)

É através do documentário que temos acesso a vida desta uma mulher que esteve sempre à margem da sociedade. Negra, moradora da periferia, duas vezes abandonada por maridos adúlteros e violentos, duas vezes vítima do pior crime de violação do corpo da mulher, uma cidadã que teve o caos instaurado em sua vida desde seu nascimento caracterizando uma experiência e uma realidade cruéis. Diante disso, a incoerência dessas situações a obrigou a reinventar suas referências de realidade, de modo que ela constrói para si mesma uma identidade cujo sentido de existência é alertar a todos e ser a consciência do mundo:

Eu, sou... a visão de cada um. Ninguém pode viver sem mim... Ninguém pode viver sem Estamira. Eu... me sinto orgulho e tristeza... por isso. Porque eles, os astros negativo, ofensivo... suja... os espaços... e quer-me... quer-me e suja tudo. A criação toda é abstrata, os espaços inteiro é abstrato, a água é abstrato, o fogo é abstrato, tudo é abstrato. Estamira também é abstrato. (PRADO, 2004. *Estamira*. 11 min)

O documentário brasileiro contemporâneo preza pela afirmação da existência de sujeitos singulares. Essa é uma característica presente nos filmes produzidos por Marcos Prado e não é diferente enquanto diretor de *Estamira*. São filmes que abordam de forma crítica os problemas e as experiências do cotidiano de determinadas classes sociais segregadas, e é justamente isso que percebemos neste documentário, pois *Estamira* representa toda a classe de trabalhadores dos lixões, como afirma Darlan Roberto dos Santos:

Estamira, portanto, embora se apresente como singular, representa, em vários aspectos, um exército de desvalidos que sobrevivem graças ao lixo e têm suas vidas norteadas por ele. No filme, é sintomático – e chocante ao mesmo tempo – a movimentação dos catadores, similar à dos urubus, em torno dos montes de resíduos, que se agigantam com a chegada dos caminhões vindos da cidade. O nome próprio que se multiplica através de *Estamira* é o da miséria – em todas as suas acepções. O que caracteriza aquelas subjetividades é, preponderantemente, o lixo, o que se faz vestimenta, alimento, casa e filosofia de vida.²²

Entendo que as entrevistas são utilizadas aqui como mecanismo de abordagem central, juntamente com as perspectivas de *Estamira* sobre o mundo em que vive, narradas por ela

SANTOS, Darlan. O transbordo em *Estamira*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 164 f., enc 2010.

própria em um primeiro momento do filme e, em um segundo momento, as entrevistas são utilizadas para mostrar o entendimento da família em relação à vida da personagem. Tudo isso envolve a memória e a experiência de Estamira, de alguns representantes do grupo de catadores que convivem com ela - João e o amigo chamado pelo apelido 'Pinguete' - e também de sua família.

Como exposto no documentário, Estamira teve três filhos: Ernani, Carolina e Maria Rita, a filha mais nova. Maria Rita foi adotada ainda pequena por uma outra família, que tinha conhecimento das condições de vida enfrentadas por Estamira. A mãe adotiva, Ana Maria, dá seu depoimento sobre os motivos da adoção:

Mais ou menos doze anos passados, já era motorista e voluntária de um hospital. E aí eu conheci uma pessoa, uma senhora muito bacana, e um dia ela chegou lá em casa com uma menina pequenininha, assim pela mão, e disse 'olha, eu tenho um presente pra você'. Aí eu falei: 'não vai dizer que é essa coisinha aí'. Ela falou: 'é, esse bichinho do mato aqui, tô trazendo pra você cuidar'. Aí eu falei assim: 'de onde ela saiu?'. Aí ela me contou a história da menina, que a menina vivia na rua com a mãe, a mãe catava lixo e o irmão dela mais velho não queria aquela vida pra menina, era muito preocupado com isso. Aí ela falou 'vou marcar uma reunião com os irmãos, pros irmãos te conhecerem, que há um impasse: a irmã quer colocar a menina em um colégio interno, o irmão acha que ela deve ir pra uma casa de família pra ter um lar'. Mas o irmão era mais velho e decidiu que ele deveria decidir, e tudo bem, eu fiquei com a menina. Até então eu só ouvia falar da Estamira, que ela era de rua, que ela era vendida, que ela catava lixo e que vivia disso. Aí um ano depois comecei a levar a menina de novo pra mãe ver, o encontro foi dramático demais. A menina tremia igual vara verde quando viu a mãe. Eu falei pra mãe que... eu tive que mentir pra mãe me respeitar um pouco, não querer tomar a menina, a gente tinha aquele medo ainda. Então eu falei pra mãe que eu era uma assistente social de um colégio interno no governo e que o juiz me deu posse da menina, de tirar a menina da rua, inventei uma historinha com o consentimento do Ernani, naturalmente, pra mãe acreditar e não querer levar a menina na marra de volta. Ela queria muito uma família, um lar. Então ela se adaptou com muita garra a nós, muita mesmo. (PRADO, 2004. Estamira. 01h07mim23)

No documentário é possível perceber que Estamira se desconectava da realidade devido as alucinações causadas pela esquizofrenia. Ao longo do filme, em alguns momentos ela fala sozinha, fica paranoica, imagina perseguidores que a observam. O diagnóstico previa o uso de medicamentos controlados fortíssimos. Em seu discurso também há uma crítica aos medicamentos, os "dopantes" como ela denomina, que se restringem a neutralizar os sintomas e controlar as manifestações, e não procura tratar na raiz as angústias pessoais que possam estar vinculadas à doença.

Eles estão, sabe, fazendo o quê? Dopando, quem quer que seja... com um só remédio! Não pode, o remédio... Quer saber mais do que Estamira? Presta atenção, o remédio é o seguinte: Se faz bem, pára. Dá um tempo! Se fez mal... vai lá, reclama, como eu fui três vezes. Na quarta vez é que eu fui atendida, entendeu? Mas eu não quero o mal deles, não! Eles estão copiando! O tal de Diazepan, então! Entendeu? Se eu beber Diazepan... se eu sou louca, visivelmente, naturalmente... eu fico mais louca! Entendeu agora? [...] eu não estava precisando desse remédio, porra. Quem sabe sou eu! Quem sabe é o cliente... fica seveciando... fica dopando, vadiano... pra terra suja maldita, excoommungada, desgraçada... mais ainda, que que é? Manjado,

desmascarado, desgraçado! Porra! Aí, ó, tudo quanto é remédio que ela passou pra mim eu bebi. As quantia, os limite. Toda coisa tem limite! Esses remédio são da quadrilha... da armação... do dopante, pra cegar os home... pra querer Deus... Deus farsário! Entendeu? Esses remédio são dopante pra querer Deus farsário, entendeu? (PRADO, 2004. Estamira. 01h03mim15)

Apesar desses momentos de alucinação e do diagnóstico de esquizofrenia, Estamira consegue, através de sua fala, compartilhar essa linguagem com o espectador, pois sua fala exhibe uma gama de emoções variadas, que mais parece uma profecia, como se ela fosse dotada de uma visão única e, a partir desta, conseguisse enxergar algo que os outros ainda não podem ver.

Além do depoimento de Carolina, a outra filha de Estamira, Maria Rita, que foi adotada ainda pequena, também relata sobre sua relação com a mãe e sua experiência no aterro:

Olha, pra mim, que vivi lá em Jardim Gramacho, é um local de trabalho, e de lá um tenho uma imagem um pouco macabra daquele lugar onde eu vivi, porque eu vivi muita coisa, a maioria da parte que eu vivi lá foi ruim. Eu era uma que catava entre o lixo, eu tinha acho que uns seis anos. Que eu fui morar com essa minha madrasta eu tinha sete, oito, já tava fazendo oito. E era horrível, tinha que pedir, pedir muito, trabalhar muito pra conseguir um sanduíche, que eu lembro. É muito triste, sabe. Por que eu saí de perto da minha mãe, o que irmão me tirou, e eu já com a cabeça já cresci pensando em ajudar ela. Mas ela é um pouco difícil de querer se ajudar. Eu, sinceramente, se eu pudesse eu não tinha saído de perto da minha mãe. Não tinha mesmo. Mas se aquele Gramacho continuar, pode contar, que ela vai morrer lá. Pode ter certeza”. (PRADO, 2004. Estamira. 01h09mim15)

Durante a entrevista, Estamira chama a filha para fazer jantar e nesse momento ela diz:

E eu vou ser sincera, eu queria cozinhar igual minha mãe, porque minha mãe cozinha bem.” E continua: ‘A minha mãe está acho que com medo do mundo, por que ela falou uma vez assim pra mim que acha que Deus não existe, que quando fala em Deus ela fica nervosa. Ela chegou acho que num determinado tempo da vida dela que se apagou dentro dela a fé. O que falta na minha mãe é fé.’” (PRADO, 2004. Estamira. 01h09mim15)

Diante do sofrimento e os abusos sofridos, Estamira perdeu a fé em Deus. Uma das cenas do documentário mostra uma discussão entre Estamira e Ernani que, ao contrário da mãe, é muito religioso. Em seu depoimento, ele também conta sobre sua relação com Estamira, e acredita que as visões de Estamira são consequência da quantidade de abusos sofridos ao longo da vida:

Hoje minha mãe tá do jeito que ela tá, né? Depois de tudo o que ela passou na vida. Eu não tô julgando ela, não tenho raiva dela... o que eu tô fazendo ela, não tô, não tenho raiva dela... o que eu tô fazendo... o que eu tô... eu tô assim... procurando mais... ir na casa dela... nem conversar com ela é porque... toda vez que eu vou falar com ela, ela blasfema contra Deus... Ela... misturou um montão de... acho que...Deus e religião... clinicamente falando, ela... é completamente, né... É louca, né? Tem o laudo até o médico. Mas, ela espiritualmente, ela parece... a pessoa, acredita ou não acredita, é influência demoníaca, demônios, né? Inventa um montão de nomes, aí faz

ela ficar daquele jeito. Então, aquilo já tava me cansando, me chateando muito. Então... eu falei com Deus, né, na minha fé, na minha oração, falei assim: “Eu só quero voltar, assim, a ter com a minha mãe na casa dela ou lá em casa... Só quando o Senhor me der a... a certeza de que ela tá perdoada... ta liberta e curada pelo Senhor, porque o Senhor, né, pode tudo, né?”

3.2 ESTAMIRA E OS REFUGOS HUMANOS

A partir da primeira metade do século XX, os estudos em torno das transformações urbanas ocorridas na pós modernidade – transformações essas que refletem a relação entre o espaço e a sociedade - aumentaram de forma significativa. Com este período, ocorreu uma mudança das relações sociais, políticas e econômicas, aliados as transformações das formas de consumo, motivadas pela ampliação da produção e do mercado consumidor - principalmente pelo advento da propaganda - surgindo assim novas formas de relação entre o ser humano e a mercadoria e, conseqüentemente, provocando uma total ressignificação dos espaços públicos com a crescente urbanização e também devido às práticas exercidas neste espaço.

Com tais transformações, a cidade ganhou importância no sentido de que este é o local onde a vida cotidiana acontece. Acabam sendo constituídos espaços sociais diferentes, baseados em um sistema econômico capitalista, onde se dão os exemplos de exclusão social. Esse processo, inevitavelmente, leva à constituição também de novos sujeitos sociais, dotados de diferentes experiências. Pensando na cidade que é parte da história de Estamira – a cidade do Rio de Janeiro – está presente nesta reflexão, creio que através do documentário algumas das questões contemporâneas sobre essa cidade podem ser levantadas e pensadas. Como aponta Beatriz Sarlo²³, nas cidades modernas:

O simples passeante vespertino de uma praça interiorana ou de um calçadão que não tem mais do que duas quadras tornou-se personagem de um romance filosófico urbano, esboçado conforme a teoria benjaminiana sobre a modernidade no século XIX ou sobre as ruínas do capitalismo na vitrina de suas mercadorias. (SARLO, 1997,p.20).

Um dos custos deste processo foi o aumento das áreas não povoadas, que passaram a ser destinadas ao depósito de lixo, produzido em maior quantidade ao longo dos anos, fazendo com que a existência desses espaços seja mais uma das conseqüências do processo de modernização. São espaços destinados a receber tudo o que é produzido em excesso e, por ser

²³ SARLO, Beatriz. Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação. (Trad. Rúbia Prates e Sérgio Molina). São Paulo: Edusp, 1997.

excessivo, deve ser descartado. Lugares que são escondidos e mascarados, principalmente no Rio de Janeiro, uma cidade voltada completamente para o turismo. Ninguém faz turismo nesse tipo de lugar, pois esses lugares nos causam um profundo incômodo.

Esta reflexão nos remete à tese levantada por Bauman na obra “O mal-estar da Pós Modernidade”²⁴, em que o autor – com base na afirmação da escritora americana Cynthia Ozick - associa o que ele denomina de “sonho da pureza” das cidades modernas ao Holocausto e a Solução Final Alemã. Este ideal é comparado por Bauman à Solução Final, no sentido de que este ato também “era uma solução estética, era uma tarefa de preparar um texto, era o dedo do artista eliminando uma mancha, ela simplesmente aniquila o que era considerado não harmonioso”²⁵. Dessa forma, fica claro que através do documentário Estamira – e do olhar do diretor Marcos Prado – este espaço em meio à cidade ganha visibilidade, num contexto em que as cidades se tornaram cada vez mais populosas, frias e distantes umas das outras.

Esse interesse pela pureza é uma característica miserável dos seres humanos, e na sociedade capitalista ideal os “outros” seres humanos passaram a ser concebidos como um obstáculo para a organização, no sentido de que uma outra pessoa ou uma outra categoria de pessoas passam a ser considerados como sujeira, como agentes poluidores de uma sociedade que idealiza o progresso, ao passo que são traçadas linhas divisórias que separam grupos caracterizados como “estranhos”, pois: “Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo [...] se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente [...] e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória, [...] então cada sociedade produz esses estranhos. (BAUMAN, 1998, p. 27)

Podemos ligar essa análise à fala de Estamira sobre o “transbordo”, que acaba se tornando um conceito presente no documentário, que acredito fazer alusão tanto aos espaços ocupado pelos excluídos sociais, quando pelos próprios sujeitos inseridos neste espaço. Na visão de Estamira, o *transbordo* é:

O além dos além é um transbordo. Você sabe o que é um transbordo? Bem, toda coisa que enche... transborda. Então... o poder superior real, a natureza superior... contorna tudo pra lá, praquele lugar, assim como as reservas. Tem as reservas... nas beirada, entendeu como é que é? Nas beiradas ninguém pode ir... home pode ir lá. E aqueles... astros horrorosos... irrecuperável, vai tudo pra lá. Não sai lá mais nunca. Pra esse lugar que eu tô falando. Além dos além. Lá pras beiradas, muito longe,

²⁴ BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

²⁵ OZICK, Cynthia. Art and Ardour. Nova York, Dutton, 1984, p.165. In: BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

muito de... muito longe, muito longe... Sanguíneo nenhum pode ir lá. Vocês não vai entendendo de uma só vez... que eu sei. Por isso que ainda estou aqui visível, formato homem par. Homem par. Não tô formato homem ímpar. Formato homem ímpar é vocês. Formato par é os... mãe... as mãe é formato par ... e os ímpar... é o pai.” (PRADO, 2004. Estamira. 24 min)

O sonho da pureza pensado por Bauman se refere ao interesse das classes de maior poder - poder que influencia a vida cotidiana e os modos de subjetivação de cada sujeito - e que, como afirma Deleuze (1986, p.113) acabam por individualizar o sujeito conforme as exigências do poder, que se constitui a partir de uma relação de forças atuantes na sociedade.²⁶ Há então a intenção em afastar tudo o que está fora do lugar na sociedade, tudo o que não se ajusta ao modelo harmônico (e capitalista) dessa sociedade, sendo esta uma noção caracterizada pela “ordem”, caracterizada aqui como uma situação em que os acontecimentos estejam em uma ordem hierárquica estrita, que atribui as coisas (e as pessoas) aos lugares considerados justos e convenientes.

O Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho, espaço escolhido para produção do filme, é mais um destes espaços urbanos à margem da sociedade, espaços considerados “refugos” que envolvem uma série de práticas sociais e que acabam se tornando invisíveis, onde os sujeitos envolvidos acabam relegados a este espaço e ao silêncio, tornando-se invisíveis aos nossos olhos. Assim, nos perguntamos: se o lixo é um dos principais problemas da sociedade atual, por que sempre é relegado a um segundo plano? Quantos realmente se importam com a situação dos lugares destinados a receber a produção que a própria sociedade produz, e quem pode dar voz aos que, inevitavelmente, acabam sendo consumidores dessa produção descontrolada?

Além disso, faz-se necessário pensar também em nossa própria condição como produtores do lixo econômico e social, que acabam sendo absorvidos por estes grupos sociais que estão à margem da sociedade, como afirma Darlan Santos²⁷:

[...] se o lixo é o revés do desenvolvimento, da complexidade urbana, Estamira também nos representa. Expõe o avesso da sociedade contemporânea, modernizada, que levanta a bandeira da causa ecológica e do politicamente correto, mas recalca a perversidade de um sistema e serve apenas a um seletivo grupo de eleitos. (SANTOS, 2010,p.5).

Estes espaços sociais se encontram à margem da sociedade por expor falhas de um sistema capitalista e modernizador, e principalmente, são capazes de expor nossa

²⁶ DELEUZE, Gilles. Foucault. Paris: Éditions de Minuit, 1986

²⁷ SANTOS, Darlan Roberto. O transbordo em Estamira, de Marcos Prado, 2010. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8CBNCL/o_transbordo_em_estamira_de_marcos_prado___darlan_roberto_d.pdf?sequence=1

incapacidade de consumir sem poluir, o “descuido” como é chamado por Estamira, que não sua visão é:

Isso aqui é um depósito de restos. Às vezes é só resto, e às vezes vem também descuido. Resto e descuido. Quem revelou o homem como único condicional, ensinou ele a conservar as coisas. E conservar as coisas é proteger, lavar, limpar e usar mais. O quanto pode. Você tem sua camisa, você está vestido, está suado... você não vai tirar sua camisa e jogar fora. Você não pode fazer isso. Quem revelou o homem como um único condicional não ensinou trair, não ensinou humilhar, não ensinou tirar, ensinou a ajudar. Miséria não, mas as regras sim. Economizar as coisas é maravilhoso, porque quem economiza têm. Então, as pessoas tem que prestar atenção no que eles usam, no que eles têm, porque ficar sem é muito ruim. (PRADO, 2004. Estamira. 11 min)

É extremamente importante nos atentarmos para o fato de que geramos essa poluição de forma negligente e que não há a preocupação necessária em gerir essa produção. Acredito que o pressuposto de Marcos Prado ao vivenciar essa experiência foi este, e a evidência na história de Estamira enquanto sujeito principal na obra é devido ao fato de que, além da produção desenfreada do material poluente através do desperdício, os sujeitos envolvidos nesse espaço - e também suas subjetividades - acabam sendo, de certa forma, parte desse material: o material passível de ser descartado.

Neste sentido, acredito que o incômodo causado pelas imagens em Estamira acaba levantando a questão da exclusão social e a desigualdade de desenvolvimento, para reflexão sobre o que são de fato esses espaços nas cidades - que são destinados a ser uma espécie de “solução”²⁸ local para problemas que são globais - e mais ainda, quem são essas pessoas que, diante do progresso econômico de alguns, acabam sendo privadas de uma outra forma de sobrevivência adequada socialmente, que não seja esta de segregação, assim como enfrentado por Estamira e todo o grupo de catadores de lixo. Embora essas imagens sejam chocantes, elas nos permitem de certa forma um “contato” com esse mundo para além da fronteira imposta entre os que vivem e os que não vivem neste espaço, permitindo um contato com essa subjetividade aparentemente invisível. Como apontado por Darlan Roberto dos Santos:

Estamira agrega múltiplas nuances da precariedade, da subalternidade e da segregação, que podem ser resumidas em uma única palavra: lixo. Ela é, ao mesmo tempo, metáfora e metonímia dos dejetos expurgados pela sociedade. Metáfora, porque é comparável a tudo aquilo que o establishment descarta e faz questão de manter longe – como os loucos nos manicômios, os miseráveis debaixo das pontes ou os —refugos humanos— para usar uma expressão de Zygmunt Bauman, crucial nesta tese – nos lixões. Metonímia, porque Estamira, assim como outros habitantes dos depósitos de restos, é parte desse material excedente, que —nós negligenciamos. (SANTOS, 2010)

²⁸ SANTOS, Darlan. O transbordo em Estamira. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 164 f., enc 2010.

Pensando a partir dos sujeitos envolvidos, cabe a reflexão: Estamira e todo o grupo de catadores fazem parte desses grupos excessivos da sociedade, e por isso foram relegados a este tipo de espaço para sobreviver. Na pós modernidade, o descarte que ocorre para tudo aquilo que deixa de servir, que não se adapta as exigências do mercado, também vale para seres humanos e suas subjetividades. Nas palavras de Estamira, “... o *trocadilo* fez de uma tal maneira que, quanto menos as pessoas tem, mais eles menosprezam, mais eles jogam fora.”²⁹

O *trocadilo* é uma expressão utilizada por Estamira algumas vezes no filme, e acaba se tornando um conceito ao se referir a tudo o que desperta sua mágoa, como se fosse uma referência à discriminação e segregação sofridas por ela. Ela também nos avisa que, de acordo com sua visão, também estamos sujeitos a ação do *trocadilo* no sentido de que estamos todos subjugados a ele, a partir de uma de uma interpretação original que enxerga os seres humanos como o “único condicional”, que foram pervertidos pelos *trocadilos*: “Ó, se quer saber, eu não tenho raiva de homem nenhum, eu tenho é dó. Eu tenho raiva sabe de quê? Do *trocadilo*, do esperto ao contrário, do mentiroso, do traidor, desse que eu tenho raiva, ódio, nojo.”³⁰

De acordo com Darlan Santos, “... o *trocadilo* – neologismo polissêmico – representa a tentativa de nomear o que não é da ordem do nomeável. Invariavelmente, refere-se a —nós, à sociedade estabelecida”³¹:

Vocês é comum, eu não sou comum. Só o formato que é comum. Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro: cegaram o cérebro, o gravador sanguíneo de vocês e o meu eles não conseguiram, porque eu to formato gente, carne, sangue, formato homem par, eles não conseguiram. É, a bronca deles é essa, do trocadilo! O trocadilo maldiçoado, excomungado, hipócrita, safado, canalha, indigno, incompetente, sabe o que ele fez? Mentir pros homens, seduzir os homens, cegar os homi, incentivar os homi e depois jogar no abismo. Foi isso que ele fez. (PRADO, 2004. Estamira. 05 mim 40s)

A este grupo, que não se encaixa na linha de produção capitalista, é válida a consideração de Zygmunt Bauman, que o denomina como “refugo humano” – um inevitável efeito colateral da construção de uma ordem que define algumas parcelas da população como deslocadas, inaptas ou indesejáveis.

Esses grupos que por diversas razões não podem mais ser incorporados a nenhum sistema produtivo e que, de acordo com a tese sobre os “redundantes” de Bauman, são entendidos pela sociedade como em excesso e sem uso. Não há, portanto, uma razão evidente para que essas pessoas existam e muito menos para que elas reivindiquem um direito de

²⁹ PRADO, Marcos. Estamira. Rio de Janeiro: RioFilme.Zazen, 2004. Filme

³⁰ PRADO, Jardim Gramacho, p. 119.

³¹ SANTOS, Darlan Roberto. O transbordo em Estamira, de Marcos Prado, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP->

existência, pois elas são consideradas excedentes e dispensáveis. Por este motivo são relegadas a esses lugares inóspitos, e juntamente com o material descartado lá, acabam sendo considerados como resto e como lixo. (BAUMAN, 2005. p.21).

De acordo com essa perspectiva que consideramos extremamente válida para esta análise, é possível afirmar que a modernização e o progresso econômico das cidades também produzem quantidades crescentes de refugo humano. Como lembrado por Bauman, esse processo foi previsto por Rosa Luxemburgo³² um século atrás, e podemos identificar essa a consciência de Estamira sobre este fato, quando ela diz em uma de suas reflexões: “Ele é tão poderoso, poderoso ao contrário, que até eu com a minha carne velhinha desse jeito, feia desse jeito, boba desse jeito, ele ainda quer mais”.³³ “Ele”, o sistema capitalista, se alimenta justamente dessas estruturas não capitalistas, desse tipo de mão de obra, para o seu desenvolvimento, pois:

As organizações não capitalistas fornecem um solo fértil para o capitalismo: o capital se alimenta das ruínas de tais organizações, e embora esse *milieu* não capitalista seja indispensável à acumulação, esta última avança, assim mesmo, à custa desse meio, devorando-o. Um sistema devorador, que necessita sempre de novos refugados para que o sistema funcione. (BAUMAN, 2005. p.89)

Com base nesses apontamentos acredito que as afirmações teóricas de Bauman que estão presentes neste trabalho contribuem – juntamente com o documentário – para a constituição de um novo olhar para a realidade e experiência de determinados sujeitos integrantes de grupos sociais que, assim o como o grupo de catadores de lixo, acabam sendo deslocados, silenciados e esquecidos.

³² LUXEMBURGO, Rosa. *The accumulation of Capital*, Routledge, 1961, p.387 e 416.

³³ ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado, Rio de Janeiro: ZAZEN, 2004.

CONCLUSÃO

Este trabalho se baseou no documentário *Estamira*, que é baseado na temática do lixo urbano produzido de forma catastrófica nas cidades, e que acaba sendo destinado aos espaços denominados “aterros sanitários”, com foco para o Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, localizado na cidade do Rio de Janeiro até seu fechamento no ano de 2012, devido à superlotação e os riscos ambientais que oferecia. A narrativa tem como base os registros fotográficos realizados pelo diretor Marcos Prado, antes mesmo de que este projeto de documentário viesse a ser pensado. Além dos registros fotográficos, se fundamenta também nos discursos proferidos por Estamira, que há vinte anos trabalhava no aterro no momento da produção audiovisual.

Acreditamos que o diretor Marcos Prado, através das escolhas realizadas no documentário *Estamira*, traz reflexões sobre questões sociais de subalternidade e segregação. Procurei refletir em torno do filme documentário como objeto de pesquisa, concluindo que há nesta fonte a capacidade de documentar a realidade construída socialmente, tal qual ela se evidencia, principalmente a realidade construída em espaços sociais marginalizados, relegados ao distanciamento e ao esquecimento.

Utilizando este documentário como documento histórico e expressão da realidade de um espaço e indivíduos específicos, propomos a reflexão em torno do crescimento desenfreado das cidades, enquanto consequência de uma ideia de necessária modernização relacionada à urbanização do sujeito social, e principalmente sobre a ausência de lugar que alguns indivíduos acabam enfrentando durante esse processo. E como tal processo acarreta na configuração literal da paisagem, como esses espaços como o do Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, onde lixo a céu aberto agravou o processo de degradação ambiental, onde até hoje há a existência de conflitos socioambientais que evidenciam a inexistência de políticas públicas que sejam de fato válidas e conscientes para o tratamento correto do lixo produzido nas cidades.

Após esta análise é possível concluir que o discurso de Estamira ganha espaço no filme não só como indivíduo, mas como representação desses novos sujeitos que se formam inseridos à margem, incluídos de forma excludente na contemporaneidade. A personagem se coloca caracterizando-se como a voz possível de grupos sociais determinados enquanto marginais em nossa sociedade por um lado, mas força produtiva permitida por outro. É um discurso carregado de revolta em relação às situações as quais foi submetida ao longo de toda a vida, contra uma sociedade que prioriza determinada estrutura econômica capitalista em

detrimento do sujeito, onde há a predominância do capital ao respeito humano. Através da análise deste discurso, procuramos enfatizar a existência de uma classe formada por trabalhadores de um ambiente hostil como os lixões das grandes cidades – especificamente o Lixão de Gramacho – uma classe relegada à segregação social em um sistema que silencia as subjetividades e experiências existentes nesses espaços.

A pesquisa pretende contribuir para o fortalecimento dos estudos sobre o diálogo entre a História e a Cidade, à luz do processo de modernização, no sentido de considerar o espaço urbano enquanto constituinte da trama histórica que reside não só na memória coletiva, mas também em cada espaço das cidades. Nessa perspectiva, é possível também uma ampliação da visibilidade conferida aos lugares retratados, que acabam sendo criados para o descarte de tudo o que vem sendo considerado excessivo e descartável na sociedade, bem como de evidência inegável da objetificação contínua de seres humanos: os chamados “refugos humanos” na tese de Bauman, que tratamos no segundo capítulo dessa pesquisa.

Mais que a visibilizar estes espaços, através do documentário, podemos abordar as problemáticas sociais quanto à segregação e pobreza, o preconceito, a violência sexual contra a mulher e, sobretudo, a violência ideológica - a partir de uma perspectiva histórica social, considerando as experiências dos sujeitos sobreviventes desses espaços onde, através de sua voz, nos damos conta de uma outra realidade.

Um apontamento que se faz de extrema importância ao refletir sobre o documentário *Estamira*, é que também somos levados à reflexão em torno do nosso “lugar” na sociedade e da nossa responsabilidade na existência desses lugares de segregação, enquanto consumidores desenfreados de tudo o que é mercadoria do sistema capitalista de consumo, e do chamado “progresso econômico”. Em quais medidas nos responsabilizamos pela existência desses sujeitos relegados ao silêncio?

Diante da mutação social e também cultural que caracteriza o nosso tempo, tentei destacar a importância do papel da narrativa diante da multiplicidade de formas que ela assume na modernidade. Acredito que a narrativa presente em *Estamira* abre espaço para a compreensão da existência de novos modos de subjetivação, da existência de sujeitos sociais que estão fora do nosso olhar, e a partir deste novo conhecimento, nos leva a uma nova forma de “identificação” com estes sujeitos sociais que são evidenciados.

Estamira faleceu em 28 de julho de 2011, aos setenta anos, vítima de uma infecção generalizada. Ao final do filme, a sensação que tive foi a de que Estamira não era uma mulher comum, e sim uma espécie de visionária detentora da “verdade” e que tenta, todo o tempo, desconstruir uma “verdade” que, em sua visão, na realidade apenas oprime os seres humanos.

Em um trecho da entrevista de Marcos Prado em que fala sobre a morte de Estamira e sobre o tempo que conviveram juntos, ele diz:

Foi fascinante. Ela era quase que uma profetisa dos dias atuais, uma pessoa muito legítima. Jamais montamos suas frases na edição. Todos os discursos incluídos no filme são contínuos. Ela acreditava ter a missão de trazer os princípios éticos básicos para as pessoas que viviam fora do lixo onde ela viveu por 22 anos. Para ela, o verdadeiro lixo são os valores falidos em que vive a sociedade.³⁴

Não é exagero dizer que somos modificados por *Estamira*. Acredito que cada detalhe do documentário contribui para este sentimento. O cuidado com que a câmera observa a personagem, a forma com que sempre focaliza suas marcas no rosto, e como dá liberdade para que ela se expresse de várias formas ao longo do filme. Quando conhecemos Estamira, é impossível não refletir sobre a sociedade em que vivemos, onde existe a exploração e a dominação de algumas classes sobre as outras, o que acaba sendo traduzido nas relações sociais e culturais estabelecidas nos espaços que recebem os sujeitos subjugados, os refugos humanos.

³⁴ *Entrevista concedida ao site G1, disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/07/morre-estamira-personagem-titulo-de-premiado-documentario-brasileiro.html>

BIBLIOGRAFIA

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Rio de Janeiro: UFF, 2007. 278 f. Tese Doutorado –, Curso de Pós Graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

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

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Tradução de Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

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

BERGER, P., LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude e PASSERON, Jean-Claude. **O Ofício de Sociólogo: Metodologia da pesquisa na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2004.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário cinematográfico**. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2004.

FADINI, P.S.; FADINI, A.A.B. **Lixo: desafios e compromissos**. Cadernos temáticos de Química Nova na Escola. São Paulo: Sociedade Brasileira de Química. nº 1. maio de 2001. p. 9-18.

FEATHERSTONE, M. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

LINS, Consuelo/MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. P.29 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

LUZ, Rogerio. **Filme e Subjetividade**. ISBN, 2002. P.69

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MAFFESOLI, M. **A conquista do presente**. Natal: Argos Ed., 2001.

MORIN, Edgar. **Para sair do século XX**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2016.

PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo do Cinema**. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 31/01/2017

PENKALA, Ana Paula. **O mal estar na visualização e outras estéticas**: Da imageria do audiovisual pós-moderno. 2011. 308 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PIAULT, Marc Henri. **Real e Ficção: onde está o problema?** In: KOURI, M. G. Pinheiro (Org.). Imagem e Memória, Estudos em Antropologia Visual. Rio de Janeiro, Garamond, 2001.

PRADO, Marcos. **Jardim Gramacho**. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

RAMOS, Bruno Surian. **Cinema Brasileiro**: Da Crise Dos Anos 80 A Retomada Dos Anos 90 - Uma Consequência Política. 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008, p. 22.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: A intriga e a narrativa histórica, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes

SANTOS, Darlan. **O transbordo em Estamira**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 164 f., enc 2010.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**: intelectuais, arte e meios de comunicação. (Trad. Rúbia Prates e Sérgio Molina). São Paulo: Edusp, 1997.

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

TOMAIM, Cássio dos Santos. **O documentário e sua 'Intencionalidade Histórica'**. Doc On-line, n. 15, dezembro 2013, www.doc.ubi.pt, pp. - 31 Artigo, disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5366128.pdf>. Acesso 02/12/2016.

VIEIRA, Maria do Pilar, PEIXOTO, Maria do Rosário, e KHOURY, Yara Aun. A Pesquisa em História. p.18. São Paulo, Ática, 1989.

WENDERS, Wim. A paisagem Urbana. Revista do IPHAN nº23, p.181. Ano 1994. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=RevIPHAN&PagFis=8512&Pesq=Acesso em: 31/01/2017>

Documentário utilizado: PRADO, Marcos. **Estamira**. Rio de Janeiro: RioFilme.Zazen, 2004.