

Estamira e os urubus: crítica da razão (ao contrário) pós-moderna

Ana Paula Penkala¹

Poucas realidades podem ser tão representativas da sociedade pós-moderna quanto a do lixo. Vivemos em um período da civilização em que os dejetos e os descartes tomam o espaço das cidades. Os restos do período de franca industrialização que foi a modernidade ganham novo e imensurável sentido na produção em larga escala de bens de consumo rápido e na grande circulação de mercadorias que são símbolos da pós-modernidade. *Estamira*, documentário brasileiro de 2005 dirigido por Marcos Prado, fala de lixo, mas tanto do lixo urbano, resto do consumo, quanto do lixo humano, pessoas que sobrevivem de coletar lixo em um aterro sanitário. Propomos, neste artigo, analisar este filme, usando a metodologia da Análise do Discurso.

Palavras-chave: lixo, *Estamira*, documentário.

Estamira and the vultures: Criticism of post-modern reason ("backwards"). Few things can be as representative of post-modern society as the garbage. We live in a period of civilization where the waste takes the space of cities. The remains of the industrialization period that was the modernity gain a new and immeasurable sense in large-scale production of fast-consuming goods and the large circulation of goods which are symbols of post-modernity. *Estamira*, the 2005 Brazilian documentary directed by Marcos Prado, talks about garbage, but as the urban waste, as rest of consuming, as the human waste, people who survive collecting garbage in a landfill. This article proposes to analyze the movie using the Discourse Analysis.

Key words: waste, *Estamira*, documentary.

Pocas cosas pueden ser tan representativas de la sociedad post-moderna como lo es la basura. Vivimos en un período de la civilización donde los residuos y desechos toman el espacio de las ciudades. Lo que queda del período de industrialización que fue la modernidad, gana nuevos y incommensurables sentidos en la producción a gran escala de bienes de rápido consumo y en la gran circulación de mercancías que son símbolos de la postmodernidad. Estamira, documental brasileño de 2005 dirigido por Marcos Prado, habla de basura, pero tanto de los residuos urbanos, los restos del consumo, como de las personas que sobreviven a recoger basura en un vertedero. El presente artículo propone reflexionar sobre la película utilizando la metodología del análisis del discurso.

Palabras clave: basura, Estamira, documental.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Rua Barão do Amazonas, 1157/17, Bairro Jardim Botânico, 90670-004, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: penkala@gmail.com.

Há uma perspectiva plausível de a modernidade capitalista [...] se afogar em seu próprio lixo que não consegue reassimilar ou eliminar e do qual é incapaz de se desintoxicar [...].

(Bauman, 2007, p. 35)

Introdução

Poucas realidades podem ser tão representativas da sociedade pós-moderna quanto a do lixo. Vivemos em um período da civilização no qual os rejeitos, os dejetos e os descartes tomam o espaço das cidades. Os restos do período de franca industrialização, que foi a modernidade, ganham novo e imensurável sentido na produção em larga escala de bens de consumo rápido e na grande circulação de mercadorias que são símbolos da pós-modernidade. O lixo, como sintoma desse período histórico a que chamamos pós-modernidade – capitalismo tardio, para Jameson (1996), modernidade líquida, para Bauman (1998, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007), que também o denomina de modernidade capitalista (Bauman, 2007) – tem sido motivo de preocupação para aqueles que preveem catástrofes ecológicas em um futuro próximo. Industrial ou doméstico, esse lixo, e seu acúmulo nas grandes e pequenas cidades, provoca discussões e mesmo brigas diplomáticas ao redor do globo. Esse tipo de lixo está na pauta até das matérias escolares, diferentemente de um outro tipo de problema, simbolicamente análogo, que ainda não figura entre algumas de nossas maiores preocupações: “[...] ainda não chegamos perto de perceber e entender os efeitos de longo alcance das massas cada vez maiores de *pessoas desperdiçadas* no equilíbrio político e social da coexistência humana planetária” (Bauman, 2007, p. 35, grifo do autor). *Estamira*, documentário brasileiro de 2005, dirigido por Marcos Prado, fala justamente de *lixo*. Não se restringe, necessariamente, ao lixo material, produzido pelas pessoas que vivem nas cidades e entregue a um aterro sanitário, mas lança seu foco sobre o lixo social, o resto dos modos de vida capitalista-modernos, os símbolos da deterioração da sociedade pós-moderna que são esses seres humanos desperdiçados de que fala Bauman (2007).

Assim, o objetivo deste artigo é revelar “a verdade, somente a verdade”² que emana do discurso de Estamira. Não trazemos somente a verdade do discurso do filme (da instância de produção), mas do discurso de Estamira, personagem real que fala, que comunica, que empresta a Marcos Prado e ao espectador um pouco de seu próprio olhar sobre o mundo. Partindo da ideia central de sociedade pós-moderna, buscamos, por meio da Análise de Discurso, captar e compreender alguns dos sentidos possíveis no documentário de Marcos Prado. Para tanto, lançamos uma pergunta: como *Estamira* critica a pós-modernidade e a sociedade pós-moderna? Reconhecendo a impossibilidade de abordar de todos os sentidos contidos no filme, mesmo os principais, detemo-nos em duas formações específicas, as quais consideramos mais enfáticas nesse universo que é o texto fílmico tratado: (i) a questão da dignidade e da humanização e outra, preponderante, que é (ii) a questão do lixo como sintoma e símbolo do modo de vida pós-moderno. A miséria – humana e material – perpassa ambas as frentes.

Estamira, o filme

Em 1994, preocupado com problemas ecológicos, Marcos Prado foi interpelado por uma pergunta de sua própria consciência: “Para onde vai o lixo que eu produzo todos os dias?”. Decidido a descobrir, foi até o Jardim Gramacho, um Lixão localizado no município de Duque de Caxias, para onde eram levados 85% do lixo produzido no Rio de Janeiro, segunda maior metrópole do Brasil. No Lixão Jardim Gramacho (mais tarde, Aterro Sanitário), em um espaço de mais de um milhão de metros quadrados, eram depositados, há mais de 25 anos, os rejeitos de pessoas como o documentarista e fotógrafo que realizou o filme.

Foi no Jardim Gramacho que, em 2000, o fotógrafo conheceu Estamira.³ Ela era apenas mais uma das várias mulheres que catavam dejetos naquele lugar. Ao permitir que o fotógrafo lhe fizesse um retrato, Estamira o chamou para conversar. Foi nesse momento que identificou sua missão: “revelar e cobrar a verdade”. Algum tempo depois, já amigos, Estamira perguntava ao fotógrafo se ele sabia qual era a missão dele. Ela mesma respondeu: “A sua missão é

² Palavras de Estamira, no início do filme.

³ Fotografando essa realidade por três anos, e estupefato com a grande quantidade de pessoas que sobreviviam daquele lixo – das quais algumas que realmente se alimentavam dele – Marcos Prado ganhou, em 1996, o IX Prêmio Marc Ferrez de Fotografia.

revelar a minha missão”, disse. Assim, Marcos Prado decidiu fazer um filme sobre a vida de Estamira, que foi lançado em 2005 (no site do filme Estamira, 2006).

Diagnosticada como esquizofrênica, Estamira alterna discursos lúcidos com outros, confusos e avariados. Perpassa, no entanto, por esse discurso, uma sensata crítica à sociedade de consumo e à humanidade e também aos fanáticos, aos “espertos ao contrário”, aos “poderosos ao contrário”.

Mãe de três filhos já adultos, Estamira já tinha mais de 60 quando o filme sobre sua vida foi finalizado. Trabalhava no Aterro Sanitário Jardim Gramacho há 20 anos. Às vezes, voltava para sua casa humilde no Rio de Janeiro; outras, acampava no próprio aterro. Perdeu o pai quando contava cerca de dois anos; e a mãe, quando já era adulta – vítima da própria loucura e do descaso do Estado e de suas instituições manicomiais. Abusada pelo avô, que acabou por levá-la à prostituição quando tinha 12 anos, Estamira casou cedo, aos 17, com um homem que quis salvá-la da vida de prostituição. Separada dele e com um filho, casou-se novamente com um imigrante italiano, com quem teve duas filhas (das quais a última foi criada por outra pessoa). Também separada do segundo marido, Estamira passou a viver do lixo, recolhendo dele material para reciclagem, peças reaproveitáveis e também comida. Estuprada duas vezes, de mulher religiosa, passou a ser uma pessoa crítica da religião, questionando sobre um Deus que permite tanta desgraça e tristeza. O papel que Estamira desempenha, entre os catadores de lixo mais antigos do Jardim Gramacho, é o de uma protetora. Não quer deixar sua atividade no aterro, apesar de os filhos terem tentado inúmeras vezes tirá-la de lá. A filha mais velha recusa-se a internar a mãe ou a continuar tentando que ela saia do Jardim Gramacho, porque entende que ela vive como deseja, e não quer carregar a culpa pela internação, já que Estamira também suporta este peso, por conta do sofrimento experienciado pela própria mãe. O filho mais velho, fanático da Igreja Pentecostal, acredita que a mãe é possuída pelo demônio e quer interná-la em um manicômio. Estamira se contrapõe à religião:

Que Deus é esse? Que Jesus é esse, que só fala em guerra e não sei o quê?! Quem já teve medo de dizer a verdade, largou de morrer? Largou? Quem “andô” com Deus dia e noite, noite e dia [...] largou de morrer? Quem fez o que ele mandou, o que o da quadrilha

dele manda, largou de morrer? Largou de passar fome? Largou de miséria? Ah, não dá! (Prado, 2005; Estamira, 2006).

O documentário de Marcos Prado já ganhou 29 prêmios e menções nacionais e internacionais⁴. O diretor é co-produtor do documentário *Os carvoeiros* (Noble, 1999), produtor de *Ônibus 174* (documentário de 2004, dirigido por José Padilha) e de vários documentários para a televisão.

A pós-modernidade e o discurso em Estamira

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman é, atualmente, um dos maiores analistas dos processos sociais e políticos a que chamamos pós-modernidade. Compreender a cultura ocidental hoje e as consequências humanas de seus modos de vida passa pelo entendimento do funcionamento de fenômenos como a globalização, a fragmentação das comunidades e da espécie de liquidez daquilo que antes era sólido nas relações pessoais, sociais e políticas. Sua análise localiza no capitalismo uma das fontes desse fenômeno, mas não se limita a esse evento. É dele um dos mais incisivos panoramas da civilização pós-moderna, o qual diz respeito ao que tentamos compreender aqui:

[...] a nova plenitude do planeta significa, essencialmente, uma crise aguda da indústria de remoção do refugo humano. Enquanto a produção de refugo humano prossegue inquebrantável e atinge novos ápices, o planeta passa rapidamente a precisar de locais de despejo e de ferramentas para a reciclagem do lixo (Bauman, 2005, p. 13, grifo do autor).

Essa noção de seres humanos como refugo dá a *Estamira*, como filme, uma dimensão de crítica social que, embora perpassasse intenções da intelectualidade cinematográfica brasileira hoje, raramente é tão eficaz e pontual em alguns dos mais recentes filmes (de ficção ou não) que o país produz.

⁴ Alemanha, Cuba, Inglaterra, França, EUA, Portugal, República Tcheca, Armênia, Holanda, Peru, Canadá, Coreia, Israel, Irlanda, Dinamarca, Argentina, Turquia, Suécia, Rússia, Grécia, Polônia, Itália e Espanha.

Um método para compreender *Estamira*

Compreender *Estamira* em seus sentidos implica em compreender o filme como um discurso que produz e faz circular esses sentidos. Por essa razão, partimos da metodologia de Análise de Discurso (AD) para destacar, reconhecer, organizar e entender tais sentidos. Isso não significa que existam sentidos que tenham sido colocados no texto fílmico, nem que dele serão colhidos prontos, pois: “Não há uma verdade oculta atrás do texto. Há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender” (Orlandi, 2001, p. 26). Para Orlandi (2001), a AD tem o objetivo de entender de que forma algo produz sentidos, como sujeitos investem nesse objeto e depreendem, desse objeto, sentidos. Os sentidos, como afirma Mariani (1999, p. 106), “[...] não estão presos ao texto nem emanam do sujeito que lê, ao contrário eles resultam de um processo de interação texto/leitor”.

Estamira, como qualquer filme, oferece um universo de discursos que pode ser infindável. Após algumas observações do filme, alguns dos sentidos centrais deste documentário foram sendo enfatizados. Este processo de ênfase sobre alguns sentidos, o reconhecimento, a organização e a compreensão desses sentidos, é a síntese do ato interpretativo que constitui o método da Análise do Discurso (AD). Tais sentidos, diz Orlandi (2001), não emanam do texto como uma verdade oculta e única, mas surgem a partir de um gesto de interpretação no qual o analista empregará seu dispositivo de análise. Bethânia Mariani (1999) afirma que os sentidos não estão nem no texto e nem no analista, mas em uma interação entre ambos. O fazer interpretativo sobre um texto (aqui, um texto fílmico) tem como objetivo, segundo Orlandi (2001), a compreensão dos modos pelos quais esse texto produz sentidos.

O gesto de interpretação que é, em suma, a ação analítica que iniciamos aqui, toma como ponto de partida uma problematização, que é feita depois que o objeto geral de observação é abordado pela primeira vez. Assim, compreendemos a crítica da pós-modernidade como um ponto

chave no processo de significação observada em *Estamira*, problematizando tal questão como uma pergunta dirigida ao filme: como *Estamira* critica a pós-modernidade e a sociedade pós-moderna? Este trabalho de interpretação é um movimento constante que o pesquisador faz entre o objeto, o problema, e o marco teórico de que dispõe. Assim, tendo partido de uma observação primeira e de uma problematização, faremos o exercício de compreensão do processo discursivo nesse filme, com o objetivo de interpretar aquilo que vem à tona do texto fílmico. Lembramos que o que submerge dos discursos é de responsabilidade e provocado unicamente pelo olhar do pesquisador, como bem anota Orlandi (2001).

Para o entendimento de *Estamira* em seu discurso, é preciso considerá-lo, o filme, como um texto “[...] histórico e subordinado aos enquadramentos sociais e culturais” (Benetti, 2007, p. 108), isto é, dentro de um contexto histórico e de produção dados. O sistema de significação que afeta os discursos, segundo Benetti (2007, p. 109), “[...] é formado pela língua, pela cultura, pela ideologia e pelo imaginário”.

Cultura, ideologia e imaginário em *Estamira*

Estamira, já que é parte da cultura, deve ser analisado como produto de uma produção cinematográfica nacional que tradicionalmente dá a ver, faz circular sentidos sobre a pobreza e a violência difundidas na sociedade brasileira. O filme de Marcos Prado está inserido na mesma tradição dos filmes ficcionais do Cinema Novo dos anos 1960, do Cinema Marginal dos anos 1970 e da recente produção nacional de filmes, a qual abraça preceitos dos dois primeiros movimentos estéticos e políticos e atualiza outros sentidos. Essa produção recente retrata realidades sociais como a periferia e as favelas nas grandes cidades, a criminalização da pobreza, a violência contra e dos excluídos e a busca por identidades em um país de mestiços e indivíduos em trânsito constante.⁵ Tais

⁵ Prevaleceu, nos anos 1960, o discurso sobre a fome e a tragédia social localizada no sertão nordestino, resumida em filmes como *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Rocha, 1964) e *Vidas secas* (Santos, 1963). No Cinema Marginal, a desigualdade e os restos de um processo de industrialização mal feito eram o fundo de histórias sobre a perda de valores nas grandes cidades brasileiras. O lixo e a abjeção foram temas dominantes nesse período, a exemplo de ícones como *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968) e *Hitler no Terceiro Mundo* (Paula, 1986). Nos anos 1990 e 2000, a miséria, a violência, a criminalidade e a exclusão são temas de documentários – *Notícias de uma guerra particular* (Moreira Salles e Lund, 1999), *Ônibus 174* (Padilha, 2002) e *O prisioneiro da grade de ferro* (Sacramento, 2003) – e filmes de ficção (ainda que baseados em fatos reais) – *Carandiru* (Babenco, 2002), *Cidade de Deus* (Meirelles, 2002) e *Central do Brasil* (Salles, 1997). Sobre isso, verificar Penkala (2006).

manifestações audiovisuais da cultura dizem respeito a um universo de significados que tratam de um grande volume de informações sobre a nossa constituição como nação e povo. Uma dessas informações relaciona-se com a sempre atualizada questão dos excluídos, situação que frequentemente atravessa a experiência de dois tipos de sujeitos: os pobres e os “racialmente”⁶ estigmatizados. Estamira é negra e pobre, tal como a grande maioria dos encarcerados do sistema penal brasileiro e dos moradores de periferias e favelas.

Como tematizam alguns dos filmes citados e afirma o sociólogo francês Loïc Wacquant (2001), há uma espécie de ditadura sobre os pobres (e também sobre os negros) que atravessa a sociedade brasileira (como outras também), que soma ao sistema carcerário nacional dispositivos para contenção dos distúrbios urbanos e da escalada de miséria: “É o estado apavorante das prisões do país, que se parecem mais com campos de concentração para pobres, ou com empresas públicas de depósito industrial dos dejetos sociais [...]” (Wacquant, 2001, p. 11). Isso também diz respeito ao imaginário social da nação, ou seja, à imagem que a nação faz de si própria e de cada uma de suas categorias socioeconômicas. A ideologia que existe por trás dessa cultura e imaginário e a ideologia que fundamenta essas produções cinematográficas também aborda esses aspectos. No cerne do discurso que criminaliza pobres e negros, e do discurso que denuncia essas desumanidades, está o problema da luta de classes e da política de exclusão de estranhos de que fala Bauman (2005, 2007). De um lado, a construção de um imaginário que diz que negros e pobres são perigosos e criminosos; de outro, uma parcela do povo brasileiro que é contrária a esse imaginário e que denuncia seus casos particulares com discursos (midiáticos, entre outros).

Formações discursivas: os sentidos nucleares de *Estamira*

Considerando a existência, no texto fílmico, de duas camadas – uma primeira, mais evidente, que é a

camada discursiva, e a segunda, que só aparece quando sobre ela é aplicado o método da AD, que é a camada ideológica (Benetti, 2007) – procedemos ao trabalho sobre essa superfície não visível do discurso que é a motivação externa a ele. Essa motivação remete à ideologia que o funda, mas também, como observa Benetti (2007), ao imaginário que lhe é anterior (e à própria ideologia). Para tanto, identificamos no texto, que é o filme *Estamira*, duas formações discursivas (FDs) principais que podem responder à pergunta de pesquisa já estabelecida. As FDs, diz Benetti (2007), são regiões de sentido limitadas a um sentido central, o qual é formado por significados que o constroem e consolidam (Benetti, 2007). Isso quer dizer, em termos metodológicos, que uma FD é um núcleo de sentido percebido no texto (filme) por alguma manifestação do discurso presente no filme (falas, música ou som, imagens, efeitos visuais, etc.). Esse núcleo é percebido e organizado, na pesquisa, levando-se em conta todo sentido (manifesto ou latente) que a ele possa ser subordinado. Ou seja: uma formação discursiva é determinada por um certo sentido geral e nuclear que é formado por significados afins e diversos.

Neste trabalho organizamos a análise sobre dois sentidos nucleares mais importantes, os quais nomeiam as formações discursivas: (i) “a Humanidade e a Dignidade” e (ii) “o Lixo como Sintoma e Símbolo (da pós-modernidade)”. Para observar esses sentidos gerais, os quais foram percebidos em um primeiro olhar sobre o filme, foram selecionadas as sequências discursivas (SDs) no filme, a fim de usá-las, neste artigo, para organizar a análise e a observação dos resultados. A SD é a materialidade do texto onde os sentidos são encontrados. No caso de um filme, uma SD corresponderá a um trecho do filme (o qual contenha elementos – visuais, sonoros, etc. – que reúna sentidos concernentes ao sentido maior, nuclear, a FD). Uma vez que se trata, no *corpus* de pesquisa, de um produto audiovisual, as SDs são numeradas e indicam o ponto (em tempo) do filme de onde foram tiradas. De igual modo, faz-se uma breve exposição dessa sequência (mediante uma indicação aproximada, uma vez que pode mudar conforme o suporte ou aparelho em que é visualizado o filme). A numeração das SDs corresponde à sua ordem de aparecimento no filme e, portanto, a uma ordem numérica crescente geral. As SDs foram, primeiro, coletadas

⁶ Uso aqui “raça”, “racismo” e outros derivados entre aspas, pois compreendo, como diz Stuart Hall (2003, p. 69), essa categoria como algo sem cientificidade. O conceito de “raça”, para o autor, é “[...] uma construção política e social. É uma categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo”.

e, depois, agrupadas de acordo com o sentido específico que construíam (as FDs). Aquilo que aparece entre aspas nas SDs corresponde a falas que, quando não identificadas antes ou após o trecho, são de Estamira. Somente depois disso será feita a análise de sentidos de cada sequência e formação, com base no que já foi esclarecido e detalhado anteriormente sobre AD e sobre Bauman (1998, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007), constituindo o quadro geral teórico de referência.

Os sentidos em *Estamira*

Observação e análise

FD 1 – Humanidade e Dignidade

SD2 – 2min – Estamira está de banho tomado e espera o ônibus que a levará para o trabalho. Ela pega o ônibus;

SD3 – 3min – Chega ao trabalho, lugar do qual vemos uma placa: “Aterro Metropolitano de Gramacho”;

SD4 – 4min50s – Já no Lixão, Estamira troca sua roupa por uma velha e suja;

SD8 – 11min59s – Primeiro plano de um homem negro, idoso, com expressão cansada, no aterro. Voz em *off*: “Quem revelou o homem como único condicional não ensinou a trair, humilhar, tirar. Ensinou a ajudar. Miséria não, mas regras sim. Economizar as coisas é maravilhoso. Quem economiza, tem. Ficar sem é muito ruim”. O trecho termina, em *off*, acompanhado da imagem de pessoas catando lixo no Aterro.

SD10 – 15min50s – Estamira diz que faz 20 anos que trabalha no Aterro Sanitário Jardim Gramacho, que adora aquele lugar e que seu prazer é ajudar alguém (“um bichinho”, diz). “A coisa que eu mais adoro é trabalhar”;

SD13 – 30min50s – Pingo Elia/Teobaldo, um dos homens (quase com a mesma idade de Estamira) que recolhe lixo no Jardim Gramacho, chama um bando de cachorros e caminha pelo terreno.

Diz: “Nunca fui preso. Não devo nada a ninguém. Comida não falta. Quem falar que falta comida na *Rapa*⁸ é porque é preguiçoso”. Referindo-se aos bichos de que cuida (cachorros e um pombo), Pingo Elia diz que comem melhor do que ele e até que o próprio documentarista: “Eu desço lá embaixo e apanho água gelada”. Diz o nome de cada um dos cachorros. Fala que mora na Rapa mesmo e que tem muito lugar para morar, mas não vai porque não quer. “Estou satisfeito com meus bichinho”;

SD14 – 34min30s – É fim de dia, escurece aos poucos. Estamira está indo embora do Aterro. “Graças aqui eu tenho meu barraco. Eu acho sagrado o meu barraco. Tenho raiva de quem fala que aqui é ruim”;

SD20 – 1h19min39s – “Sacrifício é uma coisa, agora: trabalho é outra coisa”;

SD22 – 1h21min50s – “Todos os homens têm que ser iguais. Têm que ser comunista. Comunismo é a ‘igualdade’. Não é obrigado todos trabalhar num serviço só. Não é obrigado todos comer uma coisa só. Mas a ‘igualdade’ é a ordenança que deu quem revelou o homem como único condicional. E o homem é o único condicional seja que cor for. Não gosto que ninguém ofende cores e nem formosura. [...] Comunismo superior.”

FD 2 – Lixo como Sintoma e Símbolo (da pós-modernidade)

SD1 – 1min – As primeiras imagens do filme são planos de objetos abandonados, soltos, no entorno da casa de Estamira;

SD5 – 5min – Depois de imagens em preto e branco, granuladas, um plano do céu de um azul vivo e muito claro, com urubus e sacos de lixo voando, serve de fundo ao título do filme: “Estamira”;

SD6 – 10min – O caminhão que despeja o lixo no Aterro derrama sobre o terreno uma enorme montanha de dejetos enquanto várias pessoas – homens e mulheres – aguardam para avançar sobre a montanha de lixo e catar dela o que puder ser (re)aproveitado. Pela composição do plano, os

⁷ Fala ou som originado de algo ou alguém de fora do campo, que não está aparecendo no quadro.

⁸ *Rapa* é como chamam o Lixão e o próprio serviço de coletar, dos dejetos, materiais reaproveitáveis e recicláveis para serem vendidos ou mesmo aquilo que possa ser usado pessoalmente (inclusive comida).

caminhões, que fazem um barulho ensurdecedor, são enormes, assim como as montanhas de lixo, perto das pessoas, que são pequenas;

SD7 – 10min50s – Estamira fala em “depósito de restos”, enquanto vemos três urubus que brigam pelo lixo. “Às vezes é só resto. Às vezes é descuido. Resto e descuido.” “Conservar as coisas, proteger, lavar, limpar e usar mais, o quanto pode”;

SD9 – 15min – Os caminhões derramam mais lixo sobre o já existente. Os urubus, calmos, só desviam dos dejetos que caem. Catadores correm ansiosos para encontrar algo no meio do lixo;

SD11 – 23min – Estamira pega um saco velho de colchão, onde se lê a marca “Ortobom”, e o aproveita para organizar o lixo que coleta. Ao fundo, vários e enormes sacos acomodam o lixo selecionado pelos catadores;

SD12 – 28min – Vemos objetos de consumo comuns (ventiladores velhos, entre outras coisas). Piscinas e guarda-sóis (estes estampados com a marca de cigarros *Hollywood*) velhos servirão de proteção para alguns dos catadores que moram no Aterro, pois está chovendo;

SD15 – 44min50s – Imagens aéreas do Jardim Gramacho, um terreno muito grande e repleto de lixo. Em plano geral, vemos catadores escalar, desesperados, a montanha de lixo que acabou de se formar após o despejo dos caminhões;

SD16 – 55min – Sequência demorada com plano que enquadra vários urubus sobre o lixo;

SD17 – 55min15s – Enquanto revolve o lixo, cheio de embalagens recém-descartadas de lanches do *McDonald's* (multinacional norte-americana de alimentação), Estamira conta (voz em *off*) que receberam um carregamento com enlatados e conservas. “Amanhã, por causa disso, vou fazer uma bela de uma macarronada”;

SD18 – 55min39s – “Não sei nem o nome desse aqui. Mas é conserva”, diz Estamira, enquanto a vemos pegar, do meio dos dejetos, um vidro envolto em sujeira, para limpá-lo. “É preparado lá fora. E boa!” (guarda o vidro). Estamira pega outro vidro: “Isto aqui eu como purinho. Palmito! Veio uma carga muito boa. Às vezes fica até melhor que no restaurante. Pra quem sabe preparar, né?”;

SD19 – 1h18min50s – Vemos pessoas catando

lixo no Aterro. “Isso aqui é escravo disfarçado de liberto. A Isabel⁹ soltou eles, né? E não deu emprego pros escravo. Passam fome, comem qualquer coisa, igual aos animais. Não têm educação”;

SD21 – 1h21min20s – João, o negro idoso que mora no Aterro e é um dos amigos de Estamira, deita em uma cama improvisada no meio do terreno do Aterro, ao lado de um barril incendiado, que lhe serve de aquecimento para as noites que ali passa. Com voz em *off* Estamira diz: “Tenho dó. Ele é muito bom. Ele sabe ler e escrever muito, e mesmo assim acontece essas coisa”.

Interpretação: compreendendo os sentidos de *Estamira*

FD 1 – Humanidade e Dignidade

Logo no início do filme, Estamira é mostrada como mais uma trabalhadora, que toma banho, veste uma roupa limpa e pega uma condução para ir para o trabalho. Como as SDs 2, 3 e 4 indicam, apesar de trabalhar no meio do lixo, Estamira é uma trabalhadora comum, uma mulher que desempenha um trabalho como qualquer outro, e que encara essa situação naturalmente (fosse de outra maneira, não tomaria banho nem vestiria uma roupa limpa para ir para o trabalho). Como vemos na SD10, Estamira está satisfeita com seu trabalho. Ele lhe confere a dignidade que o imaginário sobre pessoas que vivem do lixo tiraria, na visão de qualquer pessoa que não vive nessa realidade. É um posicionamento dela, é uma forma de ver o lixo. Trabalhando no Jardim Gramacho, Estamira é útil a alguém. Com esse trabalho, Estamira recupera a dignidade que lhe foi retirada em vários momentos da vida.

Enxergar o lixo como caminho para a dignidade é uma iniciativa de Estamira. Pelo imperativo econômico, pessoas como ela acabam prestando um serviço que contribui para uma coletividade de forma muito mais efetiva que, eventualmente, o fazem as pessoas que desperdiçam recursos e jogam fora materiais recicláveis. Esses vão para o Aterro, em vez de serem reaproveitados, reutilizados ou

⁹ Remete à Princesa Isabel, que assinou a Lei Áurea, que deu liberdade a todos os escravos no Brasil, em 13 de maio de 1888.

reciclados. Ocorre que essas pessoas não possuem benefícios previdenciários, não podem gozar de férias, não têm direito à assistência médica, muito menos recebem apoio quando, no exercício de suas atividades, contraem doenças ou ficam feridas. Esforçando-se para não serem párias da sociedade, ainda assim, pessoas como Estamira sofrem o estigma daqueles a quem as pessoas não querem enxergar, os *inefáveis*, como diz Bauman (2007). Aquele exército de gente sem nome, que é responsável pelo serviço sujo que a sociedade consumidora não quer e não vê sentido em fazer. “Numa sociedade de consumo, eles são os ‘consumidores falhos’ [...]” (Bauman, 2005, p. 53). Ainda sobre esse aspecto da análise:

Os consumidores de uma sociedade de consumo [...] precisam de coletores de lixo, e muitos, e do tipo que não evitará tocar e manusear o que já foi destinado ao monte de detritos – mas os próprios consumidores não se dispõem a fazer o trabalho dos coletores, afinal, foram criados para obter prazer com as coisas, e não sofrimento (Bauman, 2005, p. 76).

Estamira não vê o Jardim Gramacho como sofrimento. “Sacrifício é uma coisa e trabalho é outra”, diz ela (SD20); o Aterro é o trabalho, é o que lhe permite ter a dignidade de voltar para casa e descansar (SD14), possuir um lar, uma casa que é um lugar sagrado. Estamira representa um discurso que se nega a ser inferiorizado, que busca a dignidade pela ética, e a encontra. Exemplos que, como ela, poderiam ser considerados os *mais desqualificados*, são modelos éticos que a sociedade esquece de seguir. Pingo Elia (SD13) é um desses exemplos. É no Aterro que também encontra a própria dignidade. Ele é responsável pelos animais e cuida deles com zelo que não é encontrado em muitas casas de classe média. Estabelece, enfático, que quem acha que não se consegue comida trabalhando no Lixão é porque é preguiçoso. Ele, pelo contrário, decidiu trabalhar. Como Estamira, afirma uma outra imagem: trabalha, é digno nisso, não enxerga o lixo como fim, mas como começo; diz para o mundo que é capaz de cumprir sua tarefa ou missão e se recusa a ser considerado menos do que qualquer um. Quando diz que nunca foi preso e não deve nada a ninguém, Pingo Elia está fazendo um esforço de limpar, do imaginário social, a ideia de que pobres estão contra a lei e são criminosos. Ele está afirmando que fugiu dessa *ditadura sobre os pobres* de que fala Wacquant (2001) em *As Prisões da Miséria*.

Quando fala em comunismo (SD22), Estamira não está falando em partidários políticos, embora a escolha

que o cineasta faz dessa fala possa ser uma mensagem engajada em outra instância. Estamira está falando em “igualdade”, dizendo que não é preciso fazer igual, comer igual, para ser considerado como igual. Por intermédio disso, ela está dizendo que todos os trabalhadores são iguais: tanto os que consomem nas embalagens que vão parar no lixo, quanto aqueles que fazem um favor ao meio ambiente (e à população da Terra, em suma), separando e reaproveitando os detritos. Estamira está do outro lado da sociedade de consumo. Estamira não consome porque não tem dinheiro e também trabalha em função de uma lógica inversa à do capitalismo que é o paradigma social pós-moderno: ela promove o reaproveitamento, ela evita o descarte definitivo, ela recicla, dá novos usos aos velhos objetos, se impõe perante a engrenagem do consumismo, que produz, compra e descarta cada vez mais e cada vez mais rápido. Ela representa uma categoria social que, não apta a jogar o jogo do mercado, está *fora de lugar* (Bauman, 1998). Nessa sociedade, é a desastrosa “consequência humana” de que trata Bauman (1999) quando fala da globalização, fenômeno binário que afeta a todos: para uns, é uma dádiva; para outros, significa uma tragédia social. Isso nos leva à segunda formação de sentido analisada neste trabalho.

FD 2 – Lixo como Sintoma e Símbolo (da pós-modernidade)

Se a “sujeira” é um elemento que desafia o propósito dos esforços de organização, e a sujeira automática, autocomotora e autocondutora é um elemento que desafia a própria possibilidade de esforços eficientes, então o estranho é a verdadeira síntese dessa última. Não é de surpreender que as pessoas do lugar, em toda a parte e em todos os tempos, em seus frenéticos esforços de separar, confinar, exilar ou destruir os estranhos, comparassem os objetos da suas diligências aos animais nocivos e às bactérias. Não é de surpreender, tampouco, que comparassem o significado de sua ação a rotinas higiênicas; combateram os “estranhos”, convencidos de que protegiam a saúde contra os portadores de doença (Bauman, 1998, p. 19).

É assim que Bauman (1998) define aqueles a quem, mais tarde, vai chamar de “refugos” humanos e de “vidas desperdiçadas”. São os restos do processo da pós-modernização, são as sobras do projeto capitalista em curso, são os excedentes da sociedade de consumo (Bauman, 1998, 2005). É com base nisso que podemos

dizer que o lixo é sintoma e símbolo da sociedade pós-moderna. A partir disso, é possível relacionar o lixo com os seres humanos redundantes que viram detritos todos os dias nas grandes e pequenas cidades do mundo. Fazer parte da sociedade de consumo é o derradeiro teste de pureza (Bauman, 1998), no qual pessoas como Estamira e Pingo Elia não passaram. O trabalho deles nesse meio é apenas uma triste metáfora daquilo que Bauman (2005, p. 53) quer dizer quando fala em “consumidores falhos”. São consumidores que não passaram pelo teste de qualidade nas esteiras dessa fábrica de consumidores modelo que é o mercado, e que foram parar no depósito de detritos mais próximo. Nesse caso, é o Aterro Sanitário Jardim Gramacho.¹⁰

Desde o início, o documentário faz uma ligação de Estamira com a ideia de lixo, como vemos nas SDs 1 e 5. Quando o título do filme aparece, apresenta uma Estamira que vive no meio dos sacos de lixo e dos urubus. Também, em contraste com as imagens granuladas e em preto e branco da sequência anterior, trata de uma Estamira que está em um mundo vivo, em um espaço limpo e aberto. Morte e vida habitam essa personagem do mundo real que o documentário explora em suas nuances mais contraditórias, assim como o próprio trabalho que desempenha: do lixo, daquilo que não presta mais, a sobrevivência. Isso nos sinaliza a força com que aqueles que foram rotulados como restos se recusam a aceitar esta sina.

O lixo, o bagaço da sociedade de consumo é uma realidade de proporções esmagadoras. Quando Marcos Prado mostra a imensidão de lixo, de montanhas de detritos, o tamanho dos caminhões que despejam no Aterro os detritos do dia (SDs 6, 9 e 15), está falando de uma assustadora realidade, que tem consequências sociais e ambientais, mas que fala muito a respeito de causas. O consumo desenfreado e hedonista é um lado de uma moeda cujo verso trata de gente que se perde no meio do lixo dos outros, da imundície alheia, de pessoas que precisam estar acostumadas ao fedor que emana desse lixo (porque, na nascente desse processo, alguém que consumiu não quis colocar suas mãos na sujeira). São justamente as pessoas que falham como consumidores que são (ou deveriam

ser?) destinadas ao lixo, que, por sua vez, é o símbolo maior desse modo de vida. Um modo de vida que prima pelo conforto e pela limpeza e, por esse motivo compra produtos de consumo rápido, objetos descartáveis, faz uso de tudo o que pode para evitar entrar em contato com o lixo e descartar aquilo que não mais deseja, de modo a rejeitar matéria-prima reaproveitável. Por existirem os consumidores falhos, aqueles que consomem não podem, jamais, livrar-se da sujeira que produzem no processo desse consumo.

Avaliando aquilo com que trabalha, a mensagem que Estamira traz é transformada em metáfora. Ela fala em depósito de restos e depois diz que é preciso conservar as coisas: “usar mais, o quanto pode” (SD7). Ela fala dos restos que se materializam nas montanhas trazidas, todos os dias, pelos caminhões de coleta, ou de gente que, como ela, vai parar numa pilha de rejeitos da sociedade? Se não cabem mais nessa sociedade, pessoas como Estamira, Pingo Elia e João são estranhos, são restos e são redundantes. São eles os *inefáveis* de quem ninguém quer saber o paradeiro, por isso, que fiquem em um lugar distante de suas casas (nas periferias, nas favelas, nos presídios ou manicômios, no aterro sanitário, em qualquer lugar para onde são destinadas as coisas indesejáveis).

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).

Para Bauman (2005), essa produção de excedentes é inseparável da modernidade e constitui efeito colateral do progresso econômico e da construção da ordem, que definem sempre aqueles que nesse processo são indesejáveis. Em Estamira, a limpa e viva sociedade de consumo, hedonista, repleta de marcas e cores, se faz presente em vários momentos. Nas SDs 11 e 12, vemos as marcas de produtos que nos trazem sentidos do mundo moderno de conforto (Ortobom, uma marca famosa de colchões) e felicidade

¹⁰ É interessante que Estamira recupere a dignidade daqueles que vivem do lixo, ao negar a animalização que serviu de crítica ao capitalismo no *Cinema Marginal*, nos anos 70. É interessante, também, a analogia possível com outro filme que fala sobre trabalho e lixo. *Ilha das Flores*, documentário curta-metragem gaúcho de 1989 dirigido por Jorge Furtado, fala do processo econômico: a produção, a circulação e a rejeição de um simples tomate, que sustenta o horticultor, é adquirido pela vendedora de perfumes, mas vai para o lixo por estar podre, quando serve de alimento a pessoas que buscam comida no aterro de lixo Ilha das Flores. É interessante a relação entre o lixo e as flores nesses dois aterros: o da Ilha das Flores e o do Jardim Gramacho.

(*Hollywood*, marca de cigarros que remete ao mundo das estrelas do cinema norte-americano e que tem no *slogan* a palavra sucesso). É interessante observar que o enorme saco de colchão serve, agora, aos propósitos de selecionar lixo desempenhado por pessoas que dormem sobre estrados duros de madeira, protegidas das intempéries por lonas de piscinas velhas e guarda-sóis que foram a alegria de verões passados das pessoas mais abastadas. No Aterro, aquilo que servia para refrescar do calor e tornar agradável o descanso da classe média, agora, abriga contra frio e chuva gente que trabalha sem férias, sem conforto. Essa contradição de sentidos nos mesmos objetos revela com precisão a opressão e a tragédia de uns e o regozijo e sucesso de outros, na mesma sociedade globalizada. “O bem-estar de um lugar, qualquer que seja, nunca é inocente em relação à miséria do outro” (Bauman, 2007, p. 12). O que um dia é o gozo de férias de uns, no dia seguinte, é a disputa entre os urubus (SD16), esses animais que simbolizam a morte e a putrefação, o fim, o escatológico, aquilo que de mais podre existe no reino animal: aquele que vive de carniça, de dejetos, do que é podre. É com essas aves que Estamira disputa um lugar físico, mas também simbólico.

Ser “redundante” significa ser extranumerário, desnecessário, sem uso [...]. “Redundância” compartilha o mesmo espaço semântico de “rejeitos”, “dejetos”, “restos”, “lixo” – com refúgio. O destino dos desempregados, do “exército de reserva da mão-de-obra”, era serem chamados de volta ao serviço ativo. O destino do refúgio é o depósito de dejetos, o monte de lixo (Bauman, 2005, p. 20, grifos do autor).

Nada resume melhor, portanto, a vida de Estamira (Pingo Elia e João, entre outros tantos) quanto esse conceito de Bauman (2005). Quando Estamira fala sobre os escravos disfarçados de libertos (SD19) que ela vê no Aterro, revela uma lúcida e bem educada crítica ao sistema que, no Brasil, assim como em outros tantos países, é herdeiro de uma sociedade escravagista. Libertaram os negros, mas não deram a eles as mínimas condições de sobrevivência e existência fora dos limites das propriedades de seus senhores. Bauman (2007) fala exatamente de processos assim, quando encara a pós-modernidade como um processo que dá abertura para uns, e fecha portas para outros. Alguns ganham liberdade de trânsito, mas não ganham condições de usar essa liberdade.

João (o senhor negro que dorme ao lado do fogo) sabe escrever e ler, é um homem bom, mas, mesmo assim, a protagonista, ao se referir a ele, diz que “acontece essas coisa” (SD21). O que são essas coisas de que fala Estamira? Ela estaria se referindo ao fato de ele representa os escravos disfarçados de libertos (SD19), ou à ela mesma (que se nota, pela fala, que tem algum, ainda que pouco, estudo, mas que acabou virando um “resto” para a sociedade). O que sabemos é que a sociedade não precisa desse contingente.

O que mais chama atenção em *Estamira*, e que traz sentidos mais contundentes para esta análise, está nas SDs 17 e 18 da FD2. *McDonald’s* é a maior cadeia de lanches rápidos do mundo e, criada nos EUA, hoje simboliza um império que faz circular vários sentidos. Estão contidos na marca *McDonald’s* os sentidos de industrialização, de consumo rápido e desenfreado, de americanização. Os lanches dessa cadeia de restaurantes são caros e fazem parte de uma linha de produção que tornou estandardizados os processos de higiene e de qualidade que andam na contramão da situação mundial de extrema pobreza e de fome, pela qual passam algumas populações ao redor do globo. O *McDonald’s* simboliza a lógica pós-moderna, na qual estão incluídos todos os valores simbólicos do capitalismo tardio.¹¹ Estamira revira uma pilha de embalagens de lanches do *McDonald’s* enquanto diz, alegre, que chegou ao Aterro um carregamento de conservas e enlatados. As conservas e enlatados também simbolizam o consumo pós-moderno, que atribui valor a hábitos em que a comida industrializada e embalada especialmente é essencial à manutenção da nova ordem de correria contra um tempo cada vez mais escasso nas grandes cidades. Estamira está contente em ver no lixo algo que possa reaproveitar em uma boa macarronada. Tais símbolos da globalização, em sua forma mais simples e elementar, estão contidos na afirmação de Estamira de que a conserva é boa, pois é fabricada “lá fora”. Só assim, do lixo, ela consegue comer palmito, um dos alimentos em conserva mais caros. Aquilo que não passou no controle de qualidade de uma residência qualquer, no Rio de Janeiro, vai para o molho da macarronada de Estamira. “O refúgio é o segredo sombrio e vergonhoso de toda produção”, diz Bauman (2005, p. 38). Mas Estamira, que flutua sobre o Aterro como os urubus, que sobrevive dos restos, como eles, dá a tudo um novo sentido, como ao lixo, ao qual ela dá um novo uso. A mulher dá a si

¹¹ Mais informações sobre o *McDonald’s* em <http://pt.wikipedia.org/wiki/McDonald's>.

própria um novo sentido. Nega-se a ser refugio quando cumpre sua missão de mostrar ao mundo a verdade. E a verdade é, como ela estabelece em uma lógica e rede de sentidos própria, tudo “ao contrário”.

Referências

- BABENCO, H. 2002. *Carandiru*. HB Filmes, Globo Filmes, Columbia Tristar do Brasil. Brasil. 146 min.
- BAUMAN, Z. 1998. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 272 p.
- BAUMAN, Z. 1999. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 145 p.
- BAUMAN, Z. 2001. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 260 p.
- BAUMAN, Z. 2003. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 141 p.
- BAUMAN, Z. 2005. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 170 p.
- BAUMAN, Z. 2007. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 119 p.
- BENETTI, M. 2007. Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. In: C. LAGO; M. BENETTI, *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis, Vozes, p. 107-122.
- ESTAMIRA. 2006. Acessado em 15/06/2008, disponível em: <http://www.estamira.com.br>.
- HALL, S. 2003. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 436 p.
- JAMESON, F. 1996. Cinema: a nostalgia pelo presente. In: F. JAMESON, *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, p. 285-301.
- FERREIRA (orgs.), *Os múltiplos territórios da Análise de Discurso*. Porto Alegre, Sangra-Luzzatto, p. 102-121.
- MARIANI, B. 1999. Sobre um percurso de análise do discurso jornalístico: a Revolução de 30. In: F. INDURSKY; M. C. L. MEIRELLES, F. 2002. *Cidade de Deus*. O2 Filmes, Video-Filmes, Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos, Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Daniel Filho, Hank Levine, Marc Beauchamps, Vincent Maraval e Juliette Renaud. Brasil. 135 min.
- MOREIRA SALLES, J.; LUND, K. 1999. *Notícias de uma guerra particular*. Irani Silvestre. Brasil. Duração: 57 min.
- NOBLE, N. 1999. *Os Carvoeiros*. Zazen Produções. Brasil. Duração: 65 min.
- ORLANDI, E. P. 2001. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 3ª ed., Campinas, Pontes, 100 p.
- PADILHA, J. 2002. *Ônibus 174*. José Padilha e Marcos Prado. Brasil. Duração: 128 min.
- PAULA, J. A. de. 1986. *Hitler no terceiro mundo*. José Agripino de Paula. Brasil. Duração: 90 min.
- PENKALA, A.P. 2006. *Um campo de concentração brasileiro: marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas instâncias formal e diegética de Cidade de Deus*. São Leopoldo, RS. Dissertação de Mestrado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 225 p.
- PRADO, M. 2005. *Estamira*. RioFilme. Brasil. Duração: 115 min.
- ROCHA, G. 1964. *Deus e o Diabo na terra do Sol*. Copacabana Filmes. Brasil. Duração: 125 min.
- SACRAMENTO, P. 2003. *O prisioneiro da grade de ferro (Auto-Retratos)*. Paulo Sacramento e Gustavo Steinberg. Brasil. Duração: 123 min.
- SALLES, W. 1997. *Central do Brasil*. Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre. Brasil. 112 min.
- SANTOS, N. P. dos. 1963 *Vidas secas*. Brasil. Duração: 103 min.
- SGANZERLA, R. 1968 *O Bandido da Luz Vermelha*. Distribuidora de Filmes Urânio Ltda. Brasil. Duração: 92 min.
- WACQUANT, L. 2001. *As prisões da miséria*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 174 p.

Submetido em: 10/09/2008

Aceito em: 08/01/2009