

# O *Self* Reencantado: notas sobre Santo Forte e Estamira<sup>1</sup>

Beatriz Jaguaribe

**Resumo:** Este ensaio examina as representações do *self* em dois documentários: *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, e *Estamira* (2004), de Marcos Prado. Em ambos, as crenças religiosas e místicas dos personagens entrevistados revelam múltiplas formas de subjetividade que expressam a justaposição entre modernidades desencantadas e reencantadas na cidade contemporânea. Ao registrarem as crenças, experiências e visões místicas dos entrevistados, os diretores de cada filme forjaram pactos de reciprocidade com seus personagens. Em *Santo Forte* esse pacto é traçado pela técnica de entrevista pautada pela escuta empática do diretor. O registro realista da câmera potencializa a fala dos entrevistados, mas não oferece visões do mundo reencantado proveniente da crença dos personagens. Já em *Estamira*, os conteúdos visionários e apocalípticos de sua fala são também reforçados pelas imagens poéticas combinadas às sequências realistas documentais.

**Palavras-chave:** *self*, reencantamento, *Santo Forte*, *Estamira*

**Abstract: The Re-Enchanted Self: notes on Santo Forte and Estamira.** This essay examines the representations of the *self* in two documentary films: *Santo Forte* (1999) directed by Eduardo Coutinho and *Estamira* (2004), directed by Marcos Prado. In both films the religious and mystical beliefs of the interviewed subjects reveal multiple forms of subjectivity that express the juxtaposition between disenchanting and re-enchanted modernities in the contemporary city. As they register the beliefs, experiences and mystical visions of the interviewed subjects, each director forges pacts of reciprocity with his characters. In *Santo Forte*, this pact is shaped by the director's technique of empathetic listening. The realistic register of the camera frames the narratives of the interviewed subjects but the camera eye does not offer visions of the re-enchanted world fashioned by their beliefs. In *Estamira*, the visionary and apocalyptic contents of her speech are reinforced by poetic images combined with realistic documentary sequences.

**Keywords:** *self*, re-enchancement, *Santo Forte*, *Estamira*

---

1 - Esse texto é uma versão modificada de um ensaio maior que foi publicado em inglês com o título "Beyond Reality: Notes on the Representation of the *Self* in *Santo Forte* and *Estamira*", no *Journal of Latin American Cultura Studies*, em dezembro de 2010.

## Introdução

Neste ensaio, pretende-se discutir como as invenções do *self* em dois documentários, *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, e *Estamira* (2004), de Marcos Prado, dialogam com *estéticas realistas e poéticas* ao revelarem as diversas facetas de um reencantamento do mundo pautado por crenças místicas, mágicas e religiosas. No contexto deste ensaio, o conceito de *self* é definido como sendo a fabricação da *identidade* de cada indivíduo, processo que se dá pautado por múltiplos fatores entre os quais destacam-se: a mediação cultural coletiva, processos de subjetivação interiorizados, formas de autorrepresentação, desejos e emoções. Sobretudo, a fabricação do *self* se realiza perante repertórios previamente recebidos que podem ser modificados mediante as experiências singulares de cada um. Essa noção de *self*, por sua vez, dialoga com as postulações de Charles Taylor discutidas em seu livro seminal *Uma Era Secular* (2010). Não cabe nos limites deste texto esmiuçar as implicações complexas dos argumentos propostos por Taylor. Sinteticamente é possível dizer que aquele autor propõe uma divisória entre a noção do “*self poroso*”, pertencente ao mundo encantado da magia e o “*self protegido*” que se constrói no âmbito de uma modernidade desencantada e secular (TAYLOR, 2010, p. 56-57). Afirma Taylor: “O mundo encantado nesse sentido é o mundo dos espíritos, dos demônios e das forças morais em que nossos ancestrais viviam” (ibid, p. 42).

Tal como proposto por Taylor, no mundo encantado quase não existiriam brechas possíveis para a descrença, já que estaria dotado de ordenamentos que independem dos seres humanos. Em contraste, o mundo desencantado do *self* protegido é aquele no qual a mente está desengajada com o seu entorno na medida em que a realidade social é entrevista como uma construção sendo que a opção religiosa necessariamente se defronta com a possibilidade da descrença (ibid, p. 60-61). Embora Taylor reconheça que formas de pertencimento coletivo, manifestações de êxtase espiritual e crenças esotéricas possam aflorar no mundo desencantado, as estruturas secularizadas da realidade cotidiana promovem um desengajamento com forças transcendentais. O crucial a ser sublinhado é que para Taylor o mundo encantado e o *self* poroso pertencem ao mundo dos nossos ancestrais. Portanto, o autor enfatiza uma clivagem entre o mundo contemporâneo ocidental e o passado do encantamento engendrado coletivamente. Como será argumentado nas páginas a seguir, em *Santo Forte* e *Estamira* múltiplas acepções do *self* coexistem denotando a emergência do reencantamento no mundo desencantado e modernizado.

*Santo Forte* e *Estamira* forjam um pacto de autoria entre os sujeitos representados e aqueles que os filmam. Mas as implicações deste pacto são diversas, na medida em que os personagens de Coutinho são considerados ‘normais’, enquanto Prado está lidando com uma mulher clinicamente rotulada como insana. Os filmes lidam com manifestações religiosas contrárias às percepções racionalizadas da realidade tal como aferida pelos registros realistas. Ainda que proporcionem convincentes “efeitos de realidade”,

eles o fazem de forma distinta: em *Santo Forte*, o efeito é garantido pela fala evocativa e as habilidades narrativas dos sujeitos entrevistados; em *Estamira*, é engendrado pela reconstrução da história pessoal da protagonista. Ao abdicarem de experimentações estéticas, os filmes tornam a realidade representada legível, mas também discutível, instável e problemática.

Em *Santo Forte*, os entrevistados manifestam explicitamente suas crenças na existência do sagrado, do espiritual, do fantástico e do transcendente no âmbito da cidade moderna<sup>2</sup>. A emergência de forças do além na metrópole pressupõe um reencantamento do mundo, mas o aspecto místico-mágico da esfera do encantamento coexiste com a lógica da racionalidade instrumental, invenções tecnológicas e o mercado empresarial de uma sociedade capitalista. Como crentes em espíritos, deidades ou Deus, os sujeitos dos filmes têm *selves* sobrepostos, uma vez que são tanto cidadãos “ordinários” como seres “extraordinários” que ganharam acesso a reinos invisíveis.

Como filmes documentais, *Santo Forte* e *Estamira* não podem senão filmar o mundo visível, mas devem fazê-lo sem cancelar a sugestão de um invisível oculto. Em *Santo Forte*, o oculto é evidenciado somente através das falas dos sujeitos entrevistados; já em *Estamira*, o místico também é conjurado pelo olho estético da câmera que deleita o espectador com imagens dramáticas. A escolha estética feita pelos diretores - a opção *realista* no caso de Coutinho e a *poética-realista* em Prado - também influencia seus pactos com os entrevistados. Mas qual a natureza do pacto entre o diretor e esses sujeitos? Quais modalidades do *self* estão sendo exibidas pelos entrevistados? Essas noções de subjetividade são compartilhadas com os diretores? Qual é a ressonância simbólica da favela e do lixão como tropos espaciais de onde os sujeitos estão falando?

Ao abordar estas questões, busco, sobretudo, explorar os vocabulários estéticos acionados para filmar as diversas manifestações do *self* nos dois filmes. No entanto, devido aos seus temas - religiosidade popular e formas de crença mística - também acredito que eles nos convidam a pensar na questão mais ampla de como o desencantamento e o reencantamento do mundo coexistem na cultura brasileira moderna. Uso a noção de “desencantamento” no sentido weberiano do termo, segundo o qual o “mundo desencantado” é a esfera da racionalidade instrumental pragmática das sociedades modernas compartimentalizadas, nas quais até a crença religiosa é uma prática domesticada e institucionalizada<sup>3</sup>. Reciprocamente, o “mundo encantado” é o domínio do místico e do mágico. Ao destacar a sobreposição do encantamento e desencantamento estou sugerindo que, através desses dois filmes, podemos vislumbrar como a coexistência

2 - Em seu famoso estudo, *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*, Renato Ortiz argumenta que: “Frequentemente na literatura sociológica, a cidade é vista exclusivamente como centro de secularização, o local de enfraquecimento das práticas e crenças religiosas. Nosso estudo aponta justamente o movimento contrário; a Umbanda é uma religião essencialmente urbana, seu crescimento é até mesmo paralelo ao crescimento dos grandes centros urbanos brasileiros. A cidade é, por assim dizer, o local privilegiado de florescimento da religião umbandista” (ORTIZ, 1999, p. 214).

3 - Para uma discussão sobre o uso de Max Weber dos termos “desencantamento” e “encantamento”, ver Antônio Flávio Pierucci, *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*, (São Paulo, Editora 34, 2003).

entre o mágico e a racionalidade instrumental oferece múltiplas possibilidades de manifestações da modernidade, na qual a existência realista diária sobrepõe-se à crença no transcendente e à esfera do encantado.

Em *Santo Forte* e *Estamira*, o entrelaçamento do mundo material com as esferas do transcendente simboliza uma forma de especificidade cultural; sinaliza um modo de modernidade no qual o desencantamento e o reencantamento do mundo se sobrepõem. Nesses filmes, o amálgama do sagrado e do profano surge como uma resposta a condições modernas, contraditórias e desiguais. O reencantamento da realidade por meio de práticas de possessão, diálogo com os mortos ou forças transcendentes, tanto evidencia formas de crença como também potencializa o empoderamento dos habitantes da favela Vila Parque da Cidade. Já com *Estamira*, sua fala preenche de categorias idiossincráticas e conceitos místicos próprios lhe confere uma autoria e poeticidade que relativizam sua condição material de mulher marginalizada em um lixão. Nesses filmes, a dimensão sagrada dessa sobreposição não corresponde a uma mentalidade atávica residual porque – tal como visto na fala dos entrevistados de Coutinho e na própria terminologia do "controle remoto" que governa o mundo de *Estamira* – a esfera do místico e espiritual é evocada e enredada em circunstâncias modernas de trabalho, vida pessoal e questões sociais.

### ***Santo Forte*: deidades e o *self* na favela**

Em *Santo Forte*, a delimitação do ambiente social permite que Coutinho enfatize que está revelando vidas particulares em um tempo e espaço específicos, mas a escolha da favela tem implicações simbólicas potentes.

Coutinho assinala a presença da câmera como um registro e um modo de fabricação da realidade. No entanto, seu objetivo não é produzir um metadocumentário, mas construir instantes de visibilidade e momentos de fala que são registrados no filme como parte integral da experiência de "ser" frente à câmera. A noção que norteia essa atividade é a de que a realidade da câmera não tem, necessariamente, que induzir os entrevistados a falsas ações encenadas, mas que o uso da câmera registrando suas imagens e vozes pode tornar-se uma forma de autoria.

Acredito que a base desse processo de autoria está ancorada em um *pacto de reciprocidade empática* entre o diretor e os entrevistados. Coutinho coloca-se como um ouvinte empático que incita, põe questões e desenterra desejos e histórias de vida sem emitir juízo de valor. A câmera não é neutra, é ela que torna pessoas anônimas visíveis e, em última instância, a edição e montagem do filme estão além do controle dos entrevistados. A premissa latente aqui é que as estratégias de Coutinho revelam especificidades culturais e extraem histórias pessoais de vida. O que está em jogo é a possibilidade de retratar subjetividades sem o empacotamento da mídia *mainstream*. Conforme nos esclarece Consuelo Lins, a tentativa é de sinalizar que o banal, o comum e o ordinário são

significativos, na medida em que revelam tanto pertencimentos coletivos como formas únicas de experimentar o mundo (LINS, 2004).

Coutinho permite que seus entrevistados expressem uma "poética do ser", na qual o "ser" não é contrário à fantasia, ao desempenhar de papéis e aos meandros subjetivos. No entanto, ele nega o poder sedutor da imagem com o objetivo de realçar a palavra falada que poderia, de outra maneira, ser esquecida. Em uma breve intervenção em um seminário, em 2004, Coutinho iniciou sua fala trazendo ao público frases "roubadas de outros" porque, em suas palavras: "(...) somente me interessam as coisas que são dos outros" (MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 111). Essa declaração foi seguida por uma citação de Agnès Varda, que diz "A partir do momento em que as pessoas lhe esquecem, você começa a ter talento" (ibid), e a frase foi seguida de outra citação atribuída a Walter Benjamin: "Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada" (ibid). Para Coutinho, o que importa são as pessoas como personagens: "Não filmo o dia-a-dia, parece que é, mas não é. Estou filmando momentos intensos de encontros que produzem até um efeito ficcional e que são ficcionais no sentido de que o dia-a-dia é uma outra coisa" (ibid., p. 121).

É significativo acrescentar que as pessoas reveladas pelas suas próprias narrativas e histórias não são incorporadas à categoria de "alteridade". Coutinho dá valor à singularidade do outro anônimo não pela sua radical "diferença" ou pelo seu pertencimento a uma comunidade de códigos fechados<sup>4</sup>. A singularidade individual é também formada pelo contato com o coletivo. Os "ninguém" da sociedade brasileira não são o outro radical, mas são pessoas que não foram suficientemente ouvidas, vistas ou apreciadas. Dar valor ao "ninguém" significa que ele ou ela é um "alguém" com direito à autorrepresentação. Ao manter essa postura, Coutinho enfatiza sua posição análoga ao "contador de histórias" de Benjamin, no sentido de que ele é o ouvinte que "esquece" de si mesmo no ato de absorver a fala do outro para produzir sua narrativa posteriormente. Essa programada falta de autoconsciência associada a uma forma de empatia deve então ser traduzida em uma estratégia narrativa. É aqui que a montagem tem um papel crucial, tanto assegurando o efeito de realidade do filme quanto dando contornos intensificados às pessoas entrevistadas. Tal como personagens fictícios, os entrevistados de *Santo Forte* tornam-se legíveis, mas essa legibilidade é potencializada pela legitimidade de serem, de fato, pessoas reais. Desse modo, o pacto de reciprocidade se caracteriza pelos princípios da troca empática, a qual é posteriormente reprocessada na edição, quando o diretor ganha controle sobre a torrente de palavras e gestos que filmou.

O nó semântico que estrutura *Santo Forte* é a discrepância entre as crenças e convicções místicas dos moradores da favela e o registro realista da câmera de Coutinho. O olho de sua câmera nunca endossa ou ilustra as crenças dos sujeitos entrevistados:

4 - Ver a crítica ao testemunho no ensaio de Doris Sommer, "No Secrets" e o ensaio de Alberto Moreira "The Aura of Testimonio" em *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. ed. Georg M. Gugelberger (DURHAM, Duke University Press, 1996).

quando eles mencionam suas relações com uma variedade de deidades, vemos apenas as estatuetas dos orixás. Conforme nos aponta Consuelo Lins:

[...] o diretor insere, no decorrer de alguns depoimentos, imagens de espíritos da umbanda, gravadas em um espaço neutro e todas de uma só vez, posteriormente às filmagens na favela. Em um primeiro momento podemos ter a impressão de que as estátuas pertencem aos personagens, mas essa percepção se modifica pela repetição do cenário em torno das entidades filmadas e de alguns enquadramentos (LINS, 2004, p. 116)<sup>5</sup>.

Quem são as pessoas entrevistadas? Elas são apenas humildes moradores da favela ou são portadores de entidades sobrenaturais? Os sujeitos entrevistados que falam diante da câmera de Coutinho nunca são filmados em transe ou em estado de possessão. Suas falas transmitem um "efeito de realidade" precisamente porque eles estão cumprindo com os códigos usuais das comunicações diárias, enquanto narram eventos de êxtase místico ou possessão. Há uma latente discrepância entre o poder das entidades e a difícil condição daqueles que elas visitam ou possuem.

Como observou Lins (2004), a fé e as crenças espirituais dos habitantes da favela revelavam uma potente dimensão material. As deidades eram convocadas a resolver uma miríade de questões mundanas, desde doenças, problemas econômicos até complicações amorosas. As dimensões pragmáticas e materiais das negociações religiosas espelham condições sociais. Os crentes tentam transformar suas existências e livrar-se de obstáculos por meio das forças transcendentais. Sendo que estas forças são convocadas para superarem circunstâncias econômicas e sociais que os próprios crentes não conseguem solucionar. O termo-chave é *negociação*. À exceção dos seguidores evangélicos, os quais mantinham uma crença categórica em uma verdade inquestionada, os seguidores do espiritismo, umbanda e catolicismo reconhecem que, tanto no reino do mundano quanto na esfera do transcendental, valores, expectativas e obrigações devem ser avaliados através de uma negociação que, em última instância, também foi instaurada no pacto da filmagem.

Em *Santo Forte*, a combinação de subjetividades exibidas pelos personagens reduz a clivagem entre encantamento e desencantamento do mundo<sup>6</sup>. Entretanto, este entrelaçamento de subjetividades ocasiona um dilema para o espectador secular e o próprio diretor. Coutinho dribla a crítica da esquerda à religiosidade popular ensaiada por diretores dos anos 1960 e 1970, na qual as crenças religiosas eram vistas como uma forma de alienação fomentada pela sociedade de classes. Os sujeitos de Coutinho produzem afirmações que surpreendem ou desestabilizam as expectativas usuais da racionalidade

5 - Até mesmo quando filma planos fixos de espaços domésticos, a câmera não introduz uma estética de estranhamento insólito, mas sim o "efeito do real" dos espaços corriqueiros. Numa das cenas finais na casa da cozinheira Dona Thereza, a câmera enfoca seu pequeno altar com as oferendas para Vó Cabinda. Entre os objetos de oferenda vemos surgir uma prosaica barata que passeia tranquilamente no espaço do "sagrado". Este registro representado na figura da barata, por exemplo, não aguça o olhar do insólito, mas provoca um incômodo justamente porque o prosaico, o acaso e o antiestético se insinuam no próprio processo de filmagem atestando assim seu apego realista.

6 - Charles Taylor, *A Era Secular* (São Leopoldo, Editora Unisinos, 2008).

instrumental, mas suas crenças ainda são codificadas a partir de estruturas coletivas que podem ser vagamente designadas como manifestações de uma cultura religiosa popular. Dentro desse código, eles interagem com outros imaginários simbólicos da mídia, de instituições seculares e da cultura do consumo. Sua compreensão da cultura e da religião popular, por mais empática que seja, não se afasta de uma perspectiva racional, realista e desencantada. Isso não significa que ele desconstrói as crenças expressas pelos entrevistados, mas que elas estão reunidas como manifestações discursivas, e não como evidências tangíveis de uma realidade invisível.

O resultado final não endossa o "mundo encantado", mas vislumbra aspectos do encantamento na metrópole moderna. Contudo, a abrangente estética realista agrupa esses momentos de revelação, possessão e encantamento mágico dentro da prosaica, ainda que ficcionalizada, marca da "vida cotidiana".

### ***Estamira*, a profeta do jardim apocalíptico**

Nos extras de *Estamira*, no filme intitulado *Estamira Para Todos e Para Ninguém*, Prado afirma que a personagem Ihe havia concedido a missão de revelar a sua palavra. Se o pacto fílmico de Coutinho tinha como premissa a reciprocidade ancorada em uma empatia de escuta, Prado se volta para a tradução em imagens e narrativa fílmica da força poética das predições de *Estamira*. Sua premissa é a noção de que suas divagações supostamente marginais e insanas possuem uma voz autoral e uma *verdade poética*.

Em um dos poucos trabalhos dedicados ao filme *Estamira*, Mariana Baltar propõe: "Em *Estamira*, a presença da imaginação melodramática se dá não tanto para imputar um efeito de piedade, mas para reiterar uma associação entre *poder e eloquência*, consolidando o *engajamento* com a personagem que a *autoriza* como *narradora*." (BALTAR, 2008, p. 212). Baltar propõe argumentos sutis e convincentes sobre o filme e enfatiza que: "A imaginação melodramática está costurada em *Estamira* de maneira a desestabilizar a noção mais tradicional do melodrama clássico, afastando-se, com isso, dos eixos da piedade e de uma relação de causalidade mais fechada" (ibid). Concordo com o argumento de Baltar, mas ao invés de endossar a perspectiva de uma imaginação melodramática – a despeito da nuance com que este termo é empregado – proponho que os registros estéticos do filme enfatizam a *fabricação realista dramática* do personagem, a qual, por sua vez, também é estruturada por meio de um diálogo mais amplo com uma *imaginação poética* que transcende as tipologias do melodrama.

Como a própria Baltar aponta, *Estamira* é muitas vezes retratada à luz do grotesco: ela profere xingamentos com insuflado ressentimento, é autoritária e rejeita qualquer ponto de vista que não seja abalizado por sua noção particular da verdade suprema. Frequentemente, ela é irracional, quando não indecente, como no episódio no qual ela se sente ultrajada pela declaração de seu neto sobre a existência de Deus e levanta sua saia

para revelar seu sexo, declarando que não foi Deus quem havia criado a sua mãe, mas ela mesma. Em outros momentos, como quando recorre aos serviços da saúde pública, *Estamira* também é reduzida a uma pobre pessoa indefesa. Ela não é um personagem acabado, mas uma coleção de visões díspares. Contudo, as imagens dramáticas de Prado, a trilha sonora composta de ruídos com a melancólica voz lamurieta que canta em línguas desconhecidas, todos estes ingredientes nos conduzem a um *excesso poético* que se transmuta em *empoderamento estético*. Prado forja uma correspondência entre a visão de *Estamira* e o cenário degradado do lixão, representado como um jardim apocalíptico no fim da história.

Embora as entrevistas sejam uma parte consistente do filme e as falas dos filhos e filhas de *Estamira* forneçam explicações sobre a sua vida, Prado também usa extensivamente o *voice over* de *Estamira* como um fio narrativo. Muitos dos comentários de *Estamira* e alguns dos diálogos de seus amigos no lixão são direcionados a Prado, mas o próprio diretor e sua equipe são invisíveis. Contra o pano de fundo do lixão por onde perambulam os catadores, o que a câmera privilegia é a figura, a voz e o imaginário de *Estamira*, suas profecias, irrupções emocionais, sua luta pela sobrevivência e seu dilema face à loucura. Nós também a vemos entrando na instituição de saúde onde vai em busca de medicamentos e nos são mostrados os lugares de socialização dos seus filhos. Temos, portanto, uma mescla de *registros realistas* documentais proporcionados pelas entrevistas e opiniões da família de *Estamira*, com a *poética* dramática e imagética apocalíptica do lixão de Gramacho.

Enquanto os personagens de Coutinho são habitantes comuns da favela, o *status* de *Estamira* está aquém de qualquer código social usual. Ela não é somente uma trabalhadora urbana pobre ou uma pessoa anônima com convicções religiosas, mas uma profeta enlouquecida que demanda o rompimento de qualquer retórica religiosa que aprisione o mundo. O fato de ser considerada clinicamente insana faz com que sua autoridade e seu pacto com o diretor sejam mais complexos e problemáticos. Ao revelar seu mundo e sua visão, Prado investe na imagem simbólica. A questão definitiva que surge não é somente "quem está autorizando quem", mas também, como o espaço a partir do qual ela pronuncia seu discurso e suas profecias, o próprio depósito de lixo, é construído como um tropo místico e metafísico, em contraste com os cenários urbanos de uso normativos tais como o hospital, a igreja evangélica e o interior das residências.

Tal como os protagonistas de *Santo Forte*, *Estamira* também quer tornar-se visível e para tanto ela é uma participante engajada frente às câmeras. Mas em contraste com os entrevistados de Coutinho, que dialogam com amenidade num tom cordial, a fala de *Estamira* exhibe uma gama de emoções e palavras revelatórias. Os entrevistados de Coutinho participam de alguma forma de crença religiosa que possui sentidos coletivos e personalizam suas relações com um orixá, santo ou Deus dentro de um vago cânone de crenças sincréticas. Suas interações com divindades espelham conexões estreitas com



o ordenamento social ao seu redor. À maneira de seus chefes, das estratificações e patronato da sociedade brasileira, os santos, deidades e espíritos demandam reconhecimento; negam ou concedem favores em um complexo intercâmbio entre ganhos materiais e poderes transcendentais. *Estamira* está engajada em um esforço radicalmente distinto, pois ela está revelando uma cosmogonia e sua missão é a de desmascarar a religião oficial. Suas furiosas e profanas irrupções são quase sempre causadas pela menção a Deus; seus momentos de arenga profética unem-se às sequências nas quais ela fala em um telefone quebrado com as forças do "além" e "conversa em línguas". Em outros momentos, declara sentir dor porque seu corpo está combatendo as forças conspiratórias do "controle remoto", uma das denominações que ela usa para designar as forças malignas do transcendente.

Se o espectador de *Santo Forte* pode se perder em relação ao conhecimento das deidades mencionadas, em *Estamira*, o vocabulário de sua cosmogonia é desdobrado e tornado legível, embora evidentemente não exista um desenvolvimento de uma proposta religiosa sistemática. As profecias de *Estamira* não são um projeto, mas uma "revelação" de verdades que somente podem ser capturadas em fragmentos ou instantes poéticos. Dada a emoção crepitante do seu discurso e a justaposição entre suas revelações sagradas e a pútrida materialidade de suas circunstâncias, a montagem de Prado não somente oferece intensos relampejos do seu vocabulário, mas também apara, ordena e constrói em dizeres poéticos aquilo que poderia ter-se tornado divagações repetitivas, irrupções ressentidas ou um delírio incoerente.

No centro das revelações de *Estamira* está o anúncio de seu papel como vidente e profeta, sua persona não mais enquanto uma mulher comum, mas como uma visionária. "Minha missão, além de ser *Estamira*, é revelar a verdade, só a verdade", declara ela, e a base para tanto é o seu acesso à essência das coisas, para além da codificação realista usual. Seu próprio nome "*Estamira*" torna-se ele mesmo uma forma de empoderamento, porque ela é o "estar", o "esta" de "estar", o "mira" que vê; e ela também é Estamar, Estaserra, Estafofo. Ser "*Estamira*" é uma forma de automodelamento, mas é também um imperativo metafísico: é um estado de percepção que lhe garante acesso iluminado ao âmago das coisas, desnudando-as da falsa manipulação mundana. "Eu sou a visão de cada um. Ninguém pode viver sem mim", diz ela. *Estamira* está voltada para a desconstrução das amarras ideológicas que aparentam transmitir a verdade, quando na realidade estão oprimindo os seres humanos. O mundo é regido por forças naturais e também por poderes malignos, como o artificial controle remoto, os impuros planetas e estrelas. O "além do além" é um espaço de transbordamento cósmico, no qual presidem apenas forças intangíveis. Os seres humanos são divididos entre homem par e homem ímpar. As mulheres são homem par porque podem ser mães. A humanidade é um "único e absoluto condicionador" que escravizou a si mesma pela fabricação de um Deus que humilha. Esse Deus é o trocadilho primordial e trabalha como uma construção ideológica negativa de opressão. *Estamira* nutre suas visões no jardim de lixo e é crucial que o lugar da revelação seja o tóxico depósito de detritos de uma metrópole.

A refutação de um Deus normativo não é efetuada por procedimentos de raciocínio lógico, mas através de uma revelação messiânica apocalíptica. O papel simbólico da invenção da linguagem ou o "falar em línguas" oferece uma libertação das amarras das palavras ordinárias contaminadas pelas lutas de poder e hipocrisia. O impulso messiânico de *Estamira*, entretanto, é contraposto ao seu *self* dividido. Em alguns momentos, ela reconhece ser parcialmente louca, e busca ajuda institucional e medicamentos para curar sua doença. Contudo, também acredita que as forças institucionais, incluindo o dispositivo médico, são formas de dominação e opressão. Instituições médicas, como religiões normativas e escolas, apenas produzem "copiadores" destituídos de revelação individual.

A busca de *Estamira* não é somente por um "reino deste mundo", que poderia ser canalizada como uma forma de agenciamento político; sua busca é por um desmascaramento fundamental das verdades aceitas transmitidas pela linguagem normativa. O lixão não é meramente um depósito de lixo, mas um espaço alegórico, porque é justamente por estar mergulhada no lixo do mundo que *Estamira* pode tramitar sua alquimia. Esta alquimia transforma o lixo em fonte de vida, o que permite que restos repugnantes se transformem em símbolos de reciclagem e renascimento. O irônico nome do depósito, "Jardim Gramacho", ganha aqui uma ressonância simbólica, porque corresponde, no fim da história, ao que o Jardim do Éden foi no princípio da criação.

No Jardim do Éden, Deus criou o homem à sua imagem. Enquanto vagava pelo jardim das delícias, acompanhado de animais, Adão deu nome às coisas que existiam, mas eram destituídas de nomenclatura. Banida do jardim das delícias, a humanidade labora e constrói o mundo através do trabalho, que também implica na produção de resíduos. No cenário devastado de escombros e lixo tóxico onde urubus, cachorros e pessoas desesperadas revolvem restos imundos para sua subsistência, *Estamira* revela a luz e prediz a queima de todas as coisas por um fogo apocalíptico. Jardim Gramacho é o jardim do desterro tóxico, a zona onde seres despossuídos proliferam, mas onde alguns poucos iluminados – *Estamira* e seus amigos – transformam a devastação, as palavras retorcidas e os códigos de humilhação e servidão em revelação, solidariedade e comunhão.

A câmera de Prado captura em um preto e branco granulado a bizarra figura de *Estamira*, filma a cores o voo dos urubus em meio ao redemoinho de lixo, grava o uivo do vento e as chamas flamejantes vindas das latas vazias de gasolina. Nós entrevemos a aparição de um corpo morto desnudo de uma jovem mulher em meio ao lixo; seguimos os cães farejantes; vemos as águas ferventes de fumaças tóxicas e a maquinaria destruindo hectares de devastação; e até mesmo os corpos curvados dos catadores de lixo encontram-se envolvidos numa poética luz, trágica e devastadora. Este é o cenário do sublime negativo, da epifania obscura, na qual a representação é suspensa, pois traz à tona as formas de uma iluminação profana, ainda que sagrada. A extraordinária trilha musical com uma voz que canta palavras desconhecidas em tom de lamúria proporciona a intensidade do estranhamento no cenário do lixão.

Prado potencializa estas poéticas imagens apocalípticas, mas que somente funcionam justamente por serem imagens e, assim, não apresentarem a fétida realidade sensorial do mau cheiro do lixo, nem o horror tátil dos escombros. Como comentou Cléber Eduardo:

É verdade que esse lirismo, possível na imagem, talvez seja inviável "in loco". A imagem não cheira, não suja os sapatos, não oferece riscos de doença (...) Essas limitações tornam possível o embelezamento plástico e a sedução de nossa sensorialidade, protegidos contra o compartilhamento da experiência vivida pelo realizador na captação. Embora ouça as verdades de *Estamira* contra as falsas verdades, Marcos Prado não quer a imagem verdadeira, chocante, cruel e desconfortável, mas uma verdadeira imagem de cinema, com suas manipulações, formalismos e atenuações da experiência real.

Não vemos aqui um escancaramento do encontro entre realizador e a pessoa filmada, marca predominante da produção documental brasileira, especialmente após *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho (certamente um filme-marco para o documentário dos anos 90-00). Essa opção pelo olhar sem o ponto de vista assumido de quem filma, sem a experiência de quem é de fora do espaço filmado, sem o choque de culturas e experiências entre diretor e personagem, em alguma medida, já demonstra um objetivo estratégico de *Estamira*: expor o resultado de um processo (sobretudo seus efeitos dramáticos-estéticos), e não o processo pelo qual se chegou a esse resultado<sup>7</sup>.

Como o próprio Prado observa na sua entrevista em *Estamira Para Todos e Para Ninguém*, era crucial para a criação do filme evitar apresentar os eventos trágicos e abomináveis da vida de *Estamira* como uma explicação das suas profecias. O filme inicia com a canção-lamento que forma o fundo sonoro para a estranha figura de *Estamira* e, por vários minutos, permite-se que ela fale suas profecias, deixando que seu vocabulário tome forma, antes de introduzir as opiniões de seus descendentes e os "fatos" de sua existência. Prado não romantiza *Estamira* como uma louca iluminada ou uma profeta sagrada disfarçada de uma mulher pobre. Mas tampouco quer enfatizar conexões causais que indicariam que a sua visão poética é um mero mecanismo psicológico compensatório para o abuso que ela sofreu. Ele busca fazer com que seu discurso profético e sua linguagem idiossincrática sejam elevados a uma transcendência atemporal, enquanto filma seu corpo físico em um tempo histórico profano.

Prado escolheu *Estamira* como fonte de seu filme, pois está empenhado em demonstrar que o extraordinário pode ser revelado por alguém marginal que desafia as convenções da marginalidade clichê. *Estamira*, como ela mesma diz, não é comum, não é uma ninguém, mas uma visionária à sua própria maneira. Ela não pode ser rotulada de uma talentosa contadora de histórias, não pode ser domesticada como uma expressão da cultura popular e nem pode ser reduzida a uma exótica figura da alteridade. O que Prado tenta é realçar sua visão de forma a permitir que o espectador questione as suas próprias "verdades" ritualizadas e naturalizadas e seu senso de realidade convencional.

7 - *Estamira*, de Marcos Prado (Brasil, 2004) de Cléber Eduardo, artigo publicado em: <http://www.revistacinetica.com.br/estamira.htm>

No final do filme, *Estamira* é retratada à frente de grandiosas ondas, enquanto fala para o mar e pragueja para as divindades: “Tudo que é imaginário tem, existe, é”.

No filme de Prado, a realidade pode ser realista, mas também é revelatória. Em *Estamira* temos a visão fragmentada de um *self* dividido; um *self* fendido entre o desencantamento social e a revelação poética; um *self* fracionado entre o desejo de autoria e a realidade da insanidade; um *self* que é apropriado pelo diretor para que ele possa transformar a terra devastada do lixão, o espaço repugnante dos escombros em uma metáfora da autodestruição da modernidade e também da sua derradeira revelação.

## Referências

- BALTAR, M. (2008). “Estranhamento e aproximação em *Estamira* - da eloquência da loucura ao trauma social”. In: HAMBURGER, G. S.; MENDONÇA, L.; AMÂNCIO, T. *Estudos de Cinema*. São Paulo: Annablume/FAPESP/ Socine, p. 211-218.
- JAGUARIBE, B. (2007). *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LINS, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MOREIRA, A. (1996). “The Aura of Testimonio” In: GUGELBERGER, G. M. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Durham: Duke University Press.
- ORTIZ, R. (1999). *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- PIERUCCI, A. F. (2003). *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34.
- SOMMER, D. (1996). “No Secrets” In: GUGELBERGE, G. M. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press.
- TAYLOR, C. (2010). *Uma Era Secular*. São Leopoldo: Editora Unisinos.

Beatriz Jaguaribe é professora doutora no Departamento Fundamentos da Comunicação da ECO- UFRJ

beajaguar@gmail.com

*Artigo recebido em agosto e  
aprovado em setembro de 2011*