

Notas Sobre *Estamira*: cultura, semiosfera e fronteira***Notes about Estamira: culture, semiosphere and border***Gabriela Frota REINALDO¹Camila Chaves FERREIRA²Cesar Carlos MOTA³Thiago Henrique Gonçalves ALVES⁴**Resumo**

Este artigo tem como objetivo discorrer sobre o filme *Estamira* (2006), de Marcos Prado, articulando a noção de tradução, de acordo com Iuri Lotman e o que ele viria a chamar de cultura e não-cultura, semiosfera e fronteira. Além dos teóricos citados, interessa ao artigo o pensamento de outros dois teóricos, Bakhtin, sobre o seu conceito de dialogismo, e Eco, com seus níveis de cultura. Em nossa breve revisão bibliográfica, as pesquisas sobre *Estamira* estavam relacionadas aos estudos mentais e elementos muito direcionados da linguagem do cinema como a montagem. Como metodologia, então propomos uma análise do filme com base nos conceitos expostos ao longo do trabalho, estabelecendo uma conexão entre eles. Dessa maneira, contemplamos o filme de acordo com cada conceito proposto ao longo do artigo. Ao final, temos uma reflexão sobre a relação entre cultura e comunicação, levando em consideração os pensamentos sobre a semiosfera como um organismo vivo e fronteira como esse local de troca.

Palavras-chave: Cultura. Semiosfera. *Estamira*. Fronteira.

Abstract

This paper aims to discuss the film *Estamira* (2006), by Marcos Prado, articulating the notion of translation, according to Iuri Lotman and what he would later call culture and non-culture, semiosphere and border. In addition to the theorists mentioned, we have Bakhtin, on his concept of dialogism, and Eco, with his levels of culture. In our bibliographical review, research on *Estamira* was related to mental studies and very targeted elements of cinema language such as editing. As a methodology, we then propose

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: gabriela.reinaldo@ufc.br

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCom/UFC). E-mail: camila.chaves@yahoo.com.br

³ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCom/UFC). E-mail: novao_2@hotmail.com

⁴ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (PPGCom/UFC). Integrante do grupo de pesquisa Oficina Invisível de Investigação em Quadrinhos (OIIQ). E-mail: thiagohgalves@alu.ufc.br

an analysis of the film based on the concepts exposed throughout the work, establishing a connection between them. We divide the relationships between Estamira and Semiosfera and Estamira and border, in addition to relating the film to the concepts of culture and non-culture. At the end, we will present a reflection on the relationship between culture and communication, considering thoughts about the semiosphere as a living organism and the border as this place of exchange.

Keywords: Culture. Semiosphere. Estamira; Border.

Introdução

Estamira, dirigido por Marcos Prado e lançado em 2006, é um documentário sobre a história de vida de Estamira, mulher que vivia no Jardim Gramacho, lixão localizado na periferia do Rio de Janeiro. O filme retrata a jornada dessa personagem de vida real que encontra significados para si na ordem caótica do lixão, desafiando as noções convencionais de sanidade e normalidade. Ao longo do documentário, somos confrontados com questões sobre a natureza da existência humana, a marginalização social e as fronteiras entre o que é considerado cultura e não-cultura.

A inserção desses questionamentos levou a uma breve revisão bibliográfica sobre o filme nos últimos 5 anos, levando em conta artigos e dissertações produzidos entre os anos de 2019 e 2024. Em uma rápida pesquisa no Portal de Periódicos da CAPES, foram encontrados 9 artigos que falavam principalmente de aspectos da saúde mental, seja no âmbito psicológico ou psiquiátrico, ou de elementos de linguagem fílmica como montagem. No âmbito das dissertações e teses, buscados na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações este número cresce falsamente para 34, mas destes apenas 4 são de fato sobre o filme. Os outros 30 estão relacionadas a palavra *estames*⁵, que por ter uma raiz igual, acabou aparecendo nos mecanismos de busca. Os 4 achados restantes (3 dissertações e 1 tese) tratam do filme, mas ainda restrito ao olhar voltado para a saúde mental. Embora o recorte temporal impeça de olharmos *Estamira* como objeto de estudo para produções acadêmicas nos anos anteriores, ele serve para mostrar que nos últimos anos não existiu uma relação que buscasse compreender os conceitos da Semiótica da Cultura aplicados no filme.

⁵ Estames é o órgão reprodutor masculino das plantas fanerogâmicas, aparecendo em estudos das Ciências Biológicas, em especial no campo da botânica.

Isso posto, quase vinte anos depois de seu lançamento, recorremos ao documentário *Estamira*, que continua relevante e atual, especialmente no que diz respeito ao destino do lixo nas grandes cidades e às condições de marginalidade em que vivem as pessoas catadoras. Em Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, Walter Benjamin compara o trapeiro (o *chiffonier* de Baudelaire) ao poeta que se interessa pelos pequenos fragmentos, pela aparente desimportância dos objetos descartados: “a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam o seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono” (Benjamin, 1989, p. 78-79). *Estamira*, como o trapeiro a que se refere Baudelaire e Walter Benjamin, é uma colecionadora. Em *Passagens*, Benjamin diz que o trapeiro é um colecionador que “retira os objetos de suas relações funcionais” (Benjamin, 2009, 241, [H 2, 7; H 2a, 1]).

Ao selecionar, separar e compilar, ao ressignificar os objetos que toca, *Estamira* ressignifica a semiosfera, que é a esfera dos signos, da cultura. Lotman propôs a ideia de semiosfera, um espaço semiótico onde as trocas culturais ocorrem, e de espaços fronteiriços, onde as fronteiras entre diferentes sistemas culturais se encontram e se mesclam. *Estamira* nos leva a pensar sobre esses conceitos ao narrar a vida de uma mulher periférica, cuja perspectiva de modo de vida desafia as normas culturais estabelecidas.

A partir das noções lotmanianas comentadas por Irene Machado e Laura Gómez Pérez, e do diálogo traçado com a crítica feita por Umberto Eco aos chamados níveis de cultura, incluindo alta, média e baixa cultura, este artigo discorre sobre cultura e não-cultura, semiosfera e fronteira para analisar o filme *Estamira*, sua personagem e outras pessoas que vivem às margens (das cidades, da razão, da sociedade) e seguem desafiando as categorizações tradicionais de cultura e nos faz pensar sobre a natureza complexa e fluida das interações culturais e a construção de significados em contextos marginalizados.

Cultura e não-cultura

Podemos pensar sobre a cultura no âmbito da comunicação e das artes em diálogo com os estudos de Semiótica Cultural de Iuri Lotman. A cultura está ligada diretamente à linguagem, sendo a linguagem verbal um sistema modelizante primário. Para Lotman, estes sistemas são estruturas semióticas que atuam como modelos culturais, influenciando a percepção, a comunicação e a construção de significados dentro de uma determinada

cultura. Os sistemas modelizantes primários, como a linguagem, são essenciais para a construção de significado e compreensão, estabelecendo os padrões básicos que influenciam outros sistemas modelizantes mais complexos. “E os outros sistemas da cultura – como é o caso da literatura, do mito, da religião e da arte, por serem todas não uma estrutura, mas por constituírem uma estruturalidade – são denominados sistemas modelizantes secundários.” (Machado, 2007, p. 29).

Assim, a linguagem verbal é a base estruturante, e as formas de arte, por construírem uma estruturalidade, são classificadas como sistemas modelizantes secundários. Desse modo, todos os objetos que derivam desse sistema primário são considerados cultura. Lotman afirma que a cultura é um espaço real e que a constante troca entre o núcleo do que ele chama de semiosfera e suas fronteiras acontecem por filtros e traduções.

En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información. Desde este punto de vista, todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. (Lotman, 1996, p. 14)⁶

Portanto, para que possamos chegar a entender como se dá essa troca e tradução nas fronteiras da semiosfera, primeiro devemos pensar como as ideias de cultura e de não-cultura estão relacionadas e como isso se traduz na cultura e linguagem do cinema, sobretudo do nosso objeto neste artigo, o filme *Estamira*, de Marcos Prado.

Segundo a pesquisadora Laura Gómez Pérez (2008), o que define o que é cultura, ao longo da história, é o domínio político e militar, cujas fronteiras sempre se busca aumentar, seja no sentido espacial ou intelectual. Como exemplo, podemos citar o Império Romano que denominava todos os que não falavam latim de povos bárbaros.

Em seu *Apocalípticos e Integrados* (2015)⁷, Umberto Eco procura estabelecer uma defesa da cultura de massa. Para o autor, “a cultura de massa de maneira alguma tomou

⁶ Tradução nossa: Ao nível da semiosfera, significa a separação do que é próprio do que é estrangeiro, a filtragem das mensagens externas e a tradução destas para a própria língua, bem como a conversão das não-mensagens externas em mensagens, ou seja, a semiotização do que entra de fora e sua conversão em informação. Deste ponto de vista, todos os mecanismos de tradução que estão a serviço dos contatos externos pertencem à estrutura fronteira da semiosfera. (Lotman, 1996, p. 14)

⁷ Livro publicado originalmente em 1964.

o lugar de uma fantasmática cultura superior” (p.44). Para ele, o problema dessa cultura é justamente ser manobrada por grupos econômicos que detêm o poder, e não necessariamente pelo fato de ser massiva. Eco encerra com uma crítica ao que ele chama de três níveis de cultura, apontando para uma divisão em cultura *high, middle* e *low*, tabus perigosos, uma vez que podem ser interpretados como valores estéticos diferentes, “os três níveis não representam três graus de complexidade (pedantemente identificadas como valor).” (Eco, 2015, p.55). Eco critica essa divisão em cultura alta, média e baixa como ponto de definição de valor da obra. Para ele, as culturas são algo muito mais complexo e que dificilmente se encaixam em categorias fixas.

Voltando aos conceitos lotmanianos, podemos pensar na semiótica cultural como capaz de romper esses níveis de cultura criticados por Umberto Eco e aproximar centros culturais e linguagens. Assim, uma das tarefas da semiótica da cultura, nesse sentido, é estudar essa tradução cultural, tendo como base os textos culturais produzidos pelo eu e pelo outro. Tendo isso em mente, podemos imaginar uma estrutura padrão do que seria uma cultura e, em volta, na sua semiosfera, as diversas tradições e traduções habitando o fronteiroço e navegando entre esses filtros que Lotman apresenta como um organismo vivo e complexo. O autor ainda comenta sobre as diferentes linguagens que compõem a cultura, reforçando que a linguagem cultural nunca é *una*, uma vez que sempre há uma variedade de linguagens.

A esto está vinculada la propiedad de la cultura que podemos caracterizar como poliglotismo de principios. Ninguna cultura puede contentarse con un solo lenguaje. El sistema mínimo lo forma un conjunto de dos lenguajes paralelos; por ejemplo, el verbal y el representativo. En adelante, la dinámica de toda cultura incluye la multiplicación del conjunto de las comunicaciones semióticas. (Lotman, 2000, p. 126)⁸

Ligado a esse sistema mínimo formado por, pelo menos duas línguas paralelas, a esse dialogismo, podemos tecer uma série de reflexões sobre a fronteira que podem estar relacionadas ao texto cultural e à sua tradução ou tradição. Pontuamos aqui a relação com o dialogismo proposto por Bakhtin, entendido como conceito que permite examinar a

⁸ Tradução nossa: A isso está ligada a propriedade da cultura que podemos caracterizar como poliglotismo de princípios. Nenhuma cultura pode se contentar com uma única língua. O sistema mínimo é formado por um conjunto de duas línguas paralelas; por exemplo, o verbal e o representante. De agora em diante, a dinâmica de cada cultura inclui a multiplicação de todas as comunicações semióticas. (Lotman, 2004, p. 126)

presença de outros discursos no interior do discurso e, segundo o teórico russo, a base da comunicação. Nessa perspectiva, podemos dizer que a linguagem e a cultura constroem um diálogo constante entre o interlocutor, o discurso e o leitor.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (Bakhtin, 1988, p. 88)

Sem dialogismo, os textos culturais seriam inexistentes. Sua produção ocorre no diálogo entre centro e periferia. Nessa dinâmica surgem, por exemplo, questionamentos sobre o que seria culturalmente mais aceito e o que seria posto à margem dentro de cada espaço. Pérez propõe uma divisão possível entre os narradores fronteiriços. De acordo com a autora, tal divisão nos faria contar com:

El elemento en posición hegemónica que entra en contacto con el mundo más allá de sus fronteras (geográficas, políticas y culturales) e intenta integrarlo y transmitirlo a los suyos, casi siempre valiéndose de imágenes preconstruidas. Las crónicas históricas Lotman hace referencia a las narraciones de Tácito sobre las costumbres de los germanos - sobre todo las crónicas de los conquistadores es inevitable la referencia de nuevo a los diarios de Colón y a la herencia del 'felicísimo salvaje' de la tradición clásica- y en menor medida, las crónicas de viajes pues aunque la hegemonía del viajero no tenga el mismo estatuto que la del conquistador, no por ello deja el primero de estar en posición dominante, como filtro descriptor de una realidad que no es la suya-

El elemento foráneo que normalmente recibe la agresión (en distintos grados) que supone, bien la conversión a una esfera cultural que le es ajena (el 'otro' conquistado, el extranjero por criterios territoriales, religiosos, culturales y lingüísticos), bien el rechazo o la no admisión dentro de una misma esfera cultural. Este "otro" marginal, extranjero en tanto que apartado del núcleo cultural, es producto de la "obligatoria irregularidad interna como ley de la organización de la semiosfera" como la denomina Lotman. Estructuras y subestructuras culturales están incluidas en un "mundo semiótico más amorfo que tiende a la periferia", donde podemos localizar, por ejemplo, a los autores de cultura de masas (estigmatizados por la alta cultura), la narrativa feminista o la novela indigenista ya mencionada. (Perez, 2008, p. 7)⁹

⁹ Tradução nossa: O elemento em posição hegemônica que entra em contato com o mundo além de suas fronteiras (geográficas, políticas e culturais) e tenta integrá-lo e transmiti-lo aos seus, quase sempre usando imagens pré-construídas. As crônicas históricas - Lotman se refere ao As narrações de Tácito sobre os costumes dos alemães - especialmente as crônicas dos conquistadores - é inevitável a referência novamente ao Os diários de Colombo e o legado do 'bom selvagem' da tradição clássica e, em menor grau, relatórios de viagem - pois embora a hegemonia viajante não tem o mesmo estatuto que o do conquistador, não deixa, portanto, o primeiro de estar em posição dominante, como filtro descritivo de uma realidade que não é seu. O elemento estranho que normalmente recebe a agressão (em diferentes graus) que pressupõe ou a

Nesse trecho, Pérez resume os dois tipos de narradores que habitam a fronteira. Há aqueles que possuem uma posição hegemônica da cultura, seja por viés político, militar ou econômico, e que subjagam outras formas de pensar as culturas periféricas. Colocamos aqui neste exemplo, a indústria do cinema, sobretudo o estadunidense que influenciou e ainda influencia os diversos modos de produzir, distribuir e exibir cinema em mercados periféricos, como a América Latina. E há também o narrador que sofre a agressão do primeiro, sendo por ele dominado, colonizado, cultural e linguisticamente, ou ainda, nem mesmo levado em consideração.

Estamira e não-cultura

Podemos ampliar esse conceito de cultura e de seus diálogos para elementos representados no roteiro e na narrativa de *Estamira*, de Marcos Prado. Para isso, acreditamos ser importante lembrar o contexto histórico-social no qual o documentário se insere. *Estamira* foi um filme produzido por José Padilha e lançado em 2006. Nesse período, o Brasil vivia o primeiro mandato do governo Lula (2003-2006), e o setor contou com uma série de ações para sua valorização, tais como leis de incentivo e investimentos na ANCINE (Agência Nacional de Cinema). Antes disso, o cinema nacional passou por décadas de crise e negligência de governos neoliberais.

O cinema brasileiro viveu na primeira metade dos anos 1990 sua crise mais profunda. A produção, que chegara na década de 1970 a ocupar 35% do mercado interno, diminuiu de média de 80 filmes/ano para poucos títulos. Poucos e sem mercado de exibição. Resultado: os ingressos vendidos por filmes brasileiros na fase mais aguda da crise (1991-1993) reduziram-se a ponto da produção nacional ocupar apenas 0,4% do total. (Caetano, 2007, p.196)

Estamira, um dos primeiros filmes a ser produzido sob nova direção das políticas públicas para o setor do cinema nacional, é uma obra que permanece na fronteira entre documentário e ficção. Sua personagem principal, que dá nome ao filme, foi uma senhora

conversão para uma esfera cultural que é estrangeiro (o 'outro' conquistado, o estrangeiro por critério territoriais, religiosos, culturais e linguísticos), seja a rejeição ou a não admissão dentro do mesmo esfera cultural. Este "outro" marginal, estrangeiro na medida em que é afastado do núcleo cultural, é produto da "irregularidade interna compulsória como lei de a organização da semiosfera", como Lotman chama. Estruturas e subestruturas culturais estão incluídas em um "mundo semiótico mais amorfo que tende para a periferia", onde podemos localizar, por exemplo, os autores da cultura de massa (estigmatizada pela alta cultura). (Perez, 2008, p.7)

de condição psíquica abalada, que vivia e trabalhava no aterro sanitário de Jardim Gramacho, periferia do Rio de Janeiro. O documentário foi exibido em salas de cinema e em festivais, tendo sido vencedor de importantes prêmios nacionais e internacionais. Um filme que talvez fosse impensável para uma época em que as salas de cinema do Brasil eram – e ainda são em boa parte – subservientes às *majors* estrangeiras, a cargo de exemplo, *Vingadores: Ultimato* ocupou mais de 80% das salas brasileiras em seu lançamento em 2019¹⁰.

Estamira rompe com essa fronteira comercial e apresenta a história de sua personagem. O tom que, assumidamente, passa a sensação de oráculo e de sabedoria, podendo ser associado à loucura, é recorrente em personagens ao longo da história. Se pensarmos, de modo breve, podemos lembrar da figura de Antônio Conselheiro, líder de Canudos e considerado louco por muitos. Entre os escritores, Lima Barreto também sofreu o mesmo estigma e foi negligenciado pelos intelectuais da época, tendo reconhecimento da qualidade de sua obra somente após sua morte. Esse pensamento dialoga diretamente com o trecho de Pérez sobre o segundo tipo de narrador, aquele que é costumeiramente subjugado ou colonizado, seja cultural ou linguisticamente.

O tema da loucura e desses personagens históricos sempre foi negligenciado pela cultura elitista, ficando longe do centro da semiosfera de Lotman, habitando essa periferia no limite, sem reconhecimento em sua época, ou sendo rebaixados como cultura menor. *Estamira* traz consigo esse estigma, mas sua qualidade como personagem e seu tom oracular ultrapassam essa barreira, aliados a uma excelente montagem e uma história de vida que foi registrada.

Semiosfera

A semiótica da cultura inaugura uma nova perspectiva de estudos de sistemas simbólicos presentes nas relações comunicacionais. Esse novo caminho se diferencia da já tradicional matéria de investigação da antropologia, a partir de suas ferramentas metodológicas próprias e seu interesse pela interpretação da vida social, agora constitui campo de estudos da semiótica e da comunicação.

¹⁰ ALESSANDRO GIANNINI. O Globo. Estreia de 'Vingadores: Ultimato' em 80% das salas causa protesto de cineastas brasileiros.

A Antropologia Cultural já apontava na direção de um campo específico: o estudo da natureza dos signos e na comunicação. No entanto, a análise da cultura por meio das teorias e conceitos da semiótica inaugura um novo campo disciplinar. Essa mudança de campo de estudo da cultura não ocorre sem tensões, e revela a própria dinâmica e a complexidade inerentes aos sistemas culturais, no âmbito da produção do conhecimento, como exemplo dos processos descritos na análise feita pela semiótica da cultura.

Partindo de uma analogia entre os estudos culturais e o complexo da vida biológica, Lotman desenvolveu conceitos fundamentais da nova disciplina. Se a biosfera representa o espaço que contém os ecossistemas e onde os organismos vivos interagem, a semiosfera configura-se como o espaço das interações sógnicas. É o lugar da interação humana e onde habitam os códigos, as linguagens e os textos constitutivos da cultura. Nela, a produção de linguagem, por meio dos signos, em diferentes esferas culturais, forma um todo semiótico, diverso, e com diferentes níveis de organização.

Segundo Machado (2007), Lotman conceberá a semiosfera e, também, os diversos sistemas culturais que a integram como algo vivo, dinâmico, ativo. Um organismo complexo e multifacetado anterior à comunicação, à linguagem e à semiose, um organismo necessário ao processamento da informação, mas que paradoxalmente só sobrevive a partir dela

Para o autor, a semiosfera pode ser entendida como unidade que contém o diverso, o móvel, o interativo e o dialógico dos sistemas sógnicos e culturais. Uma célula cujo núcleo tende ao enrijecimento cultural, criando uma autodescrição que se impõe como força centrífuga hegemônica, irradiando em direção à periferia. Já a periferia da semiosfera é constituída por um processo de semiose mais diverso, interativo e com formas menos definidas, onde o contato entre culturas ocorre livremente, conferindo-lhe uma flexibilidade muito maior. Contudo, tais interações não acontecem sem tensão e é, sobretudo, nas tensões entre o centro e a periferia que ocorrem as trocas necessárias à criação de novos sentidos e a renovação das culturas.

La irregularidade em un nivel estructural es complementada por la mezcla de los niveles. Em la realidade de la semiosfera, por regla general se viola la jerarquía de los lenguajes e de los textos: éstos chocan como lenguajes e textos que se hallan em un mismo nivel. Los textos se ven submergidos em lenguajes que no corresponden a ellos, y los códigos

que los descifran pueden estar ausentes del todo. (Lotman, 1996, p. 30 *apud* Machado, 2007, p. 34)¹¹

A ideia de Hierarquia Complexa concebida por Lotman ressalta o caráter dinâmico, irregular e as tensões no interior do espaço semiótico, entre centro e periferia. Esta irregularidade, própria da semiosfera, é entendida como sua lei de organização interna, princípio estrutural que põe em movimento o sistema de semiose, e por consequência, cria os sentidos e as culturas como entidades móveis. Os elementos singulares do sistema de comunicação presentes em cada cultura particular se movimentam de uma cultura a outra gerando também a atualização da memória da cultura. O antigo e o novo estão em permanente interação e diálogo na temporalidade da semiosfera, em uma troca constante de linguagens, textos e códigos.

Estamira e a semiosfera

Do ponto de vista da semiosfera, o documentário *Estamira* é marginal. O filme se passa na extrema periferia de um centro, cujas referências estão situadas muito além da miséria econômica e da loucura. A propósito da loucura, os códigos culturais já lhe reservaram um lugar mais digno. Já possui status de poder e condição sobrenatural, de ser portadora de uma verdade que a sanidade não foi capaz de alcançar, de proferir palavras que encerram um segredo, uma magia profunda.

Essa dimensão mágica da loucura é atualizada em *Estamira*, sendo construída na montagem do filme, por meio de seu enquadramento, da trilha sonora e da presença de elementos vários, como fogo, raios e trovões. Também a voz de Estamira, ao fundo, proferindo palavras, encerram uma potência narrativa, e por vezes, afirmações enigmáticas.

A dinâmica do espaço semiótico do filme permite não apenas atualizar o código de tradução passada e específica da loucura, como também abordá-la sob o prisma do código atual. O filme causa um sentimento ambíguo em relação a Estamira. Ora se pensa sobre sua vida trágica; ora se pensa sobre sua grandiosidade. Ela é portadora de uma sabedoria profunda. Além dos códigos mobilizados pelo diretor do filme, há ainda os

¹¹ Tradução nossa: A irregularidade em um nível estrutural é complementada pela mistura de níveis. Na realidade da semiosfera, como regra geral, a hierarquia de linguagens e textos é violada: eles colidem como linguagens e textos que estão no mesmo nível. Os textos estão submersos em linguagens que não lhes correspondem, e os códigos que os decifram podem estar completamente ausentes. (Lotman, 1996, p. 30 *apud* Machado, 2007, p. 34)

códigos que cada espectador traz consigo e tem como filtro tradutor de sua percepção da loucura.

Estamira é um bom exemplo de como a periferia de um sistema cultural chega ao centro, ao mesmo tempo em que também sofre influência dele, e demarca sua posição no coração hegemônico do espaço semiótico.

Fronteira

Pensar o conceito de tradutor a partir da noção de fronteira é, sobretudo, pensar em termos de ambivalência. Se do ponto de vista geográfico as fronteiras apresentam determinações rígidas, do ponto de vista semiótico, elas são marcadas pela irregularidade, pelo contínuo deslocamento. Assim, ao passo que une, a fronteira também separa, sendo, portanto, um “entre” que põe em contato dois mundos, ou ainda, um mundo e um não-mundo.

Laura Gómez Pérez (2008/2009), ao falar do espaço fronteiro, afirma que a única forma de desenvolver discurso para pôr em contato duas realidades é a elaboração de símbolos. Se compreendemos a fronteira como espaço de contato de duas esferas de influência, de dois universos de sentido, temos, portanto, a fronteira como espaço que se funda no dialogismo, no encontro entre identificações e diferenças, entre conflitos e negociações para produção de novos sentidos. Um dos pontos tratados pela autora é a relação entre o semiótico Iuri Lotman e o filósofo espanhol Eugenio Trías. Essa ligação é concentrada por meio dos conceitos de fronteira e de limite, principalmente levando em conta os aspectos culturais. Tanto Lotman quanto Trías apontam a fronteira como espaço de trocas e contatos culturais.

A autora recorre à concepção de semiosfera de Iuri Lotman para falar das tensões e trocas existentes entre centro e periferia ou, entre núcleo cultural e o “mais além”. Nessa acepção, o núcleo cultural estaria relacionado ao sistema semiótico dominante, aos discursos filiados a Apolo, à razão; enquanto, em contato e em constante e necessária tensão dialética, estaria tudo aquilo que é filiado a Dionísio, à loucura e ao caos, assim, as coisas inapreensíveis pelo discurso, o secreto, o incompreensível, o não enunciável. Por sua vez, o conceito de limite proposto por Trías é um espaço no qual existe uma tensão entre poderes e dominância, uma zona de conflito.

Irene Machado (2007), ao elaborar sobre a fronteira em semiose, fala sobre o movimento, de “ir e vir” de signos. Para a autora, quando um novo código ultrapassa o limite da fronteira, essa “intromissão” pode ocasionar a redefinição da linguagem característica de uma unidade sónica. Aqui, a fronteira une, funcionando como filtro no diálogo entre códigos, linguagens e textos. Se, de outro modo, a fronteira atua como mecanismo de individuação semiótica, acentuando o que há de específico em um sistema, ela, então, separa.

Nessa ambivalência entre uma fronteira que une e separa, a autora fala ainda sobre a falta de rigidez entre as concepções de centro e periferia, uma vez que tanto os elementos periféricos sofrem influência dos elementos nucleares, quanto os elementos nucleares podem ceder lugar a elementos que até então estavam localizados na periferia.

Esta ausência de rigidez que caracteriza os signos presentes na periferia dos sistemas semióticos permite que estes funcionem como uma espécie de catalizadores daquilo que é externo. Em decorrência deste mecanismo, as fronteiras que atravessam a semiosfera também não são rígidas, uma vez que o intenso diálogo entre os elementos periféricos com aquilo que é alheio, possibilita a contínua mudança de posição de uma fronteira. A contaminação mútua de um sistema com outras esferas implica num movimento em que uma unidade sónica tanto abarca o que é externo quanto “expulsa” algumas formas que se tornaram desgastadas ou foram reordenadas. (Machado, 2007, p. 41)

A fronteira é, portanto, um lugar de diálogo. Ao recorrer a Eugenio Trías e a Iuri Lotman para pensar o espaço fronteiro, Pérez (2008/2009) fala dos sujeitos que defendem e cultivam tal espaço, tornando-o, assim, faixa habitável. Para pôr em contato duas realidades, esses sujeitos elaboram signos, são narradores ou construtores de discursos limítrofes, chamados por Trías de “sujeitos fronteiros” e por Lotman de “tradutores”, “filtros bilíngues” ou “filtros tradutores”. É nessa acepção que entendemos que os tradutores, assim como as fronteiras, põem em contato dois mundos dados.

Estamira e a fronteira

Se pensada do ponto de vista do conceito de fronteira desenvolvido até aqui, Estamira, personagem de vida real, pode ser compreendida como tradutora. A começar pela questão geográfica, ela ocupa um lixão na periferia do Rio de Janeiro, e faz desse espaço um lar, seu lugar de habitação. Ali, ela constrói vínculos, reconhece e é

reconhecida, impõe respeito, desenvolve suas atividades. Ao passo que sua história de vida se evidencia e seus familiares ganham espaço na narrativa fílmica, compreendemos que a decisão sobre habitar tal espaço não se deu sem tensões. Seus filhos, em especial o mais velho, manifestam contrariedade quanto à sua forma de organização interna e, aparente, desorganização externa.

A condição psíquica de Estamira faz com que, de modo geral, a fixem num “mais além”. Ocorre que, como ela própria afirma ao dizer que “*Estamira está longe. Estamira está em todo lugar.*”, compreendemos esta personagem como alguém que transita. Estamira sai da periferia e vai ao centro em busca de atendimento médico e psicológico, por exemplo. Ao retornar, ela reivindica sua especificidade ao denunciar que todos os pacientes estariam recebendo a mesma medicação. Ela reclama dos efeitos dos remédios, que afetam sua língua. Tenta falar e não consegue.

Estamira quer falar. E quando se fala, mesmo em meio a um discurso sem linearidade, é possível identificar muita lógica e críticas várias. Ela fala sobre consumo, descarte de materiais, dramas familiares, violência de gênero, desigualdade social, trabalho escravo, religião, comunismo. Em determinado momento figura 1, Estamira afirma que “*tem o eterno, o infinito, o além e o além do além*”. A este “além do além” ela denomina de transbordo, e aponta para longe de si na intenção de indicar onde fica.

Figura 1: Cena do filme *Estamira*.



Fonte: *Estamira* (2006)

Em uma das cenas mais bonitas de um documentário com narrativas e imagens tão cruas, Estamira fala pelo seu rádio comunicador uma língua desconhecida. Quem vê, poderia arriscar dizer que é como se, da fronteira, ela enviasse notícias, traduzisse signos destinados a alguém situado no “mais além”. É a primeira vez que ela sorri.

Considerações finais

A semiótica da cultura nos permite pensar as estruturas como um sistema de signos em constante relação e mudança, constituindo uma espécie de organismo vivo. Uma dinâmica mutante que se impõe pela natureza dialógica das culturas que cria sentidos a partir da interação e do conflito entre sentidos. Podemos pensar as culturas, portanto, a partir da sedimentação de um conjunto de sentidos em um núcleo hegemônico que tende à fixidez, impondo-se como norma. Por outro lado, a periferia deste núcleo semântico é portadora de uma maior fluidez que resiste à normatização e se afirma como mudança.

Mas tanto em um caso quanto no outro, os sentidos mais ou menos cristalizados funcionam como lentes que filtram e ressignificam a cultura do outro, estabelecendo, inclusive, o que é e o que não é cultura. A efetividade do filtro depende da sua rigidez e do seu poder hegemônico, deixando passar mais ou menos influências da cultura do outro, o que determina a dinamicidade de uma cultura, ou seja, se ela está mais ou menos propensa à mudança.

Esta relação entre centro e periferia, os novos arranjos de sentido que consolidam e configuram as culturas, seu poder hegemônico e as trocas no interior da semiosfera são aspectos que podem ser identificados em um artefato cultural como *Estamira*. A partir dos conceitos expostos até aqui, podemos compreender o filme *Estamira* como um produto cultural dialógico (aos moldes do que propõe Bakhtin), já que exerce sua função de comunicação discursiva entre o filme e o público. E pensando dentro dos estudos da cultura de massa, localiza-se dentro de uma linguagem massiva como o cinema, embora o poderio econômico e político esteja na mão de poucas empresas.

Sob o ponto de vista da Semiótica da Cultura, o cinema brasileiro já ocupa a margem da semiosfera. O filme *Estamira* estaria, portanto, nesse limiar fronteiro. Assim concluímos: *Estamira* e sua protagonista homônima são marginais.

Referências

ALESSANDRO GIANNINI. O Globo. **Estreia de 'Vingadores: Ultimato' em 80% das salas causa protesto de cineastas brasileiros.** 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/estreia-de-vingadores-ultimato-em-80-das-salas-causa-protesto-de-cineastas-brasileiros-23622487#:~:text=S%C3%83O%20PAULO%20%2D%20Lan%C3%A7ado%20nesta%20quarta,sendo%20exibidos%20em%20975%20salas>. Acesso em: 08 maio 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 196-216, dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=17&infoid=279&sid=27>. Acesso em: 06 maio 2024.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

ESTAMIRA. Direção de Marcos Prado. Produção de Marcos Prado, José Padilha. Realização de Marcos Prado. Música: Décio Rocha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2006. (115 min.), 35MM, son., color. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/estamira/t/P8Lx68tx65/>. Acesso em: 23 maio 2022.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera: semiótica de la cultura y del texto.** Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. (I).

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera: semiótica de las artes y de la cultura.** Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. (III).

MACHADO, Irene (Org.). **Semiótica da cultura e semiosfera.** São Paulo, Annablume, 2007.

PÉREZ, Laura Gómez. El espacio fronterizo. In: **Entretextos.** Revista Eletrônica Semestral de Estudos Semióticos de la Cultura. Nº 11-12-13. 2008/2009. <http://www.rgr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>