

ESTUDOS DE CINEMA

RETROSPECTIVA E PERSPECTIVAS

Denise Costa Lopes, Luiza Beatriz Alvim e Luiza Lusvarghi
Organizadoras

Alexandre Figueirôa, Arlindo Machado, Carlos Eduardo Ribeiro,
Denise Costa Lopes, Erick Felinto, Gustavo Souza, Ivana Bentes,
Laura Loguercio Cánepa, Leandro Silva Lopes, Lucia Nagib,
Lúcio Reis Filho, Luiza Beatriz Alvim, Luiza Lusvarghi, Márcia Carvalho,
Marcos Buccini, Rafael Barbosa, Rodrigo Carreiro e Samuel Paiva

EDITORA
POLYTHEAMA

Comitê Editorial

Pablo Gullino (UNA, Buenos Aires, Argentina), Marina Costin Fuser (UEMA, MA, Brasil), Daniela Ortega (Pompeo Fabra, Espanha), Ligia Prezia Lemos (ECA-USP), Lucas Martins Neia (ECA-USP), Paulo Floro (UFPB, PB, Brasil)

Comitê Científico

Alexandre Figueirôa (Unicap, PE, Brasil)
Alfredo Suppia (Unicamp, SP, Brasil)
Andrea Molfetta (Conicett, Buenos Aires, Argentina)
Cynthia Tompkins (Arizona State University, AZ, USA)
Edileusa Penha (UNB, DF, Brasil)
Elianne Ivo Barroso (UFF, RJ, Brasil)
Fernando Mascarello (Unisinós, RS, Brasil)/
Joe Straubhaar (University of Austin, Texas, USA)
Lorena Antezana (Universidad Católica, Chile)
Mercedes Vázquez (Universidade de Hong Kong, China)
Tunico Amancio (UFF, RJ, Brasil)
Valquiria Kneipp (UFRN, RN, Brasil)

Projeto gráfico

Mateus Vilela

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Estudos de cinema [livro eletrônico] :
retrospectiva e perspectivas / organização
Luiza Lusvarghi, Luiza Beatriz Alvim, Denise
Costa Lopes. -- São Paulo, SP : Polytheama, 2021.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-996193-0-4

1. Cinema 2. Cinema - Apreciação 3. Cinema -
História e crítica 4. Filmes I. Lusvarghi, Luiza.
II. Alvim, Luiza Beatriz. III. Lopes, Denise Costa.

21-84432

CDD-791.4309

Índice para catálogo sistemático:

1. Cinema : História e crítica 791.4309

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

Estudos de Cinema

retrospectiva e perspectivas

Organizadoras
*Denise Costa Lopes,
Luiza Beatriz Alvim e
Luiza Lusvarghi*

EDITORA
POLYTHEAMA

Sumário

Apresentação	pg. 4
Prefácio	pg. 11
Imagens do Mar. Visões do Paraíso no Cinema Brasileiro Atual	pg. 16
O filme-ensaio	pg. 37
O manguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas	pg. 55
O Consultório do Dr. Mabuse: Hugo Münsterberg, Fritz Lang e o Cinema como Experiência Psíquica	pg. 68
Aspectos Biopolíticos do Estético	pg. 88
A Estrada das Mulheres em Filmes Brasileiros dos Anos 1970	pg. 123
Notas sobre Vídeos Amadores de Ficção no Brasil: o Cinema de Bordas	pg. 142
[Rec] e a estética da imperfeição: uma análise sonora	pg. 162
Deslocamento, performance e memória no documentário Olhe pra mim de novo	pg. 178

Fluxos Interculturais e Transculturais no Cinema da América Latina	pg. 195
O Massacre da Serra Elétrica (1974) como narrativa lovecraftiana	pg. 214
Greenaway, Veronese e a noção de origem hoje	pg. 230
A música de cinema de Caetano Veloso	pg. 249
Análise fílmica como construção de conhecimento e a especificidade da música no cinema	pg. 268
Os elementos identitários nordestinos no cinema de animação de Pernambuco	pg. 290
O ensaio em Santiago e No intenso agora: formas de ver e narrar os objetos do mundo	pg. 311
O gesto de filmar o luto e a distribuição desigual de sentido de vida: pensando a partir da “Trilogia do Luto”, de Cristiano Burlanuma análise sonora	pg. 333
Martírio e o conflito entre Guarani Kaiowá e ruralistas: o documentário no conflito e o conflito no documentário	pg. 351
Sobre os autores	pg. 369

Deslocamento, performance e memória no documentário *Olhe pra mim de novo*⁴¹

Gustavo Souza

O enfoque deste trabalho se direciona ao tema do deslocamento, com foco na viagem na estrada, especificamente no documentário brasileiro da primeira década do século XXI. Nessa relação entre *road movie* e documentário, cabe a investigação de como o personagem se constitui e se apresenta, os impactos do deslocamento sobre ele e o debate sobre esses aspectos nos planos da narrativa e da estética cinematográfica, pois esta interseção tem sido pouco explorada no campo do documentário.

Para isso, a análise se concentrará em *Olhe pra mim de novo* (Cláudia Priscila e Kiko Goifman, 2011). Seu personagem central, Sillvyo Lucio, viaja pelo interior da região Nordeste, pro-

⁴¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação em 2015.

curando se aproximar de distintas realidades conectadas pela falta de respeito e entendimento quanto às diferenças. O próprio Sillvyo, transexual masculino, é um exemplo concreto dessa questão. Isso faz com que este filme se inscreva como *road movies* ou filmes de estrada, cujas características apontarei adiante.

Por meio desse filme, quero perceber que configurações apresenta o personagem no documentário e suas reverberações no plano narrativo, discursivo e estilístico. Para isso, direciono o olhar a um contexto específico – o deslocamento em função de uma viagem –, pois talvez assim seja possível investigar tais personagens, dada a dificuldade de entender o indivíduo como uma globalidade social, ética, histórica e subjetiva.

O que se verá está organizado em três partes. Primeiramente debato como o personagem pode problematizar as composições dos gêneros cinematográficos, com foco no *road movie*, assim como ele relativiza também a própria noção de deslocamento, para além de sua instância física. Em seguida, concentro-me na performance do personagem, buscando em autores como Schechner e Bakhtin as bases para propor uma ética da performance, que guiará as análises da constituição e da apresentação do personagem no documentário. E, por fim, discuto como a performance da memória destes personagens acionam uma busca que tem como objetivo a família.

Deslocamento e memória

Este documentário fornece, a seu modo, pistas para um debate que problematiza o *road movie* como gênero cinematográfico. Antes de me deter nos filmes, cabe um breve mapeamento acerca das definições e características do *road movie*. Em um dos primeiros estudos sobre o gênero, que relaciona o *road movie* como um exímio fenômeno do pós- guerra, Corrigan (1991, p. 145) reconhece três características recorrentes: 1) ocorre uma

quebra da estrutura familiar edipiana; 2) os acontecimentos na estrada incidem sobre os personagens: “o mundo histórico é sempre muito mais que um contexto, e os objetos ao longo da estrada são geralmente ameaçadores ou materialmente assertivos”⁴²; 3) o protagonista passa a ter uma “identidade mecanizada” em decorrência do uso moto ou do carro. Na introdução de *The Road Movie Book*, Cohan e Hark (1997, p. 1) defendem que o *road movie* apresenta “uma narrativa de viagem a partir de um particular conjunto de enredos e paisagens que impulsiona a liberação da estrada contra a opressão das normas hegemônicas”. David Laderman vê o *road movie* como possibilidade de crítica cultural que “geralmente visa, além das fronteiras do conhecimento cultural, buscar uma revelação não familiar, ou pelo menos a emoção do desconhecido” (LADERMAN, 2002, p.1-2). Com ênfase na relação entre máquina e homem, Orgeron argumenta que o *road movie* “estende uma longa tradição cinematográfica, que postula uma mobilidade desacreditada e infeliz, num esforço para elogiar ou encontrar a *estabilidade*” (2008, p. 2, grifo do autor).

Todas essas definições tomam como referência filmes de estrada realizados nos Estados Unidos a partir da década de 1960, sendo caras, portanto, a um contexto sócio-histórico específico. Ainda assim, essa discussão é útil para se pensar o *road movie* realizado fora dos Estados Unidos, pois, via comparação, pode-se demarcar particularidades do filme de estrada feito na Europa⁴³ ou na América Latina – aspecto que discutirei adiante. Por agora, essas definições convergem para o seguinte: o *road movie* é um tipo de filme cuja história se passa na estrada. De fato, não há novidade nessa constatação, mas não se pode esquecer que as ações na estrada, durante a viagem, são encabeçadas pelos personagens. Logo, se o personagem não se desloca, não há narrativa, não há história, não

⁴² Todas as traduções de textos em língua estrangeira são de minha responsabilidade

⁴³ Como exemplo, pode-se citar o diagnóstico feito por Mazierska e Rascaroli de que os deslocamentos no *road movie* europeu são realizados muito mais de trens que de carro. Segundo as autoras, o trem (coletivo) seria um contraponto ao carro (particular), logo um indício do individualismo da sociedade norte-americana. Mais detalhes, ver Mazierska e Rascaroli, 2006, p. 210-217.

há *road movie*. Daí a importância de pensar o personagem no âmbito do *road movie* documental como uma instância particular do mundo histórico e com relação a ele próprio.

A primeira sequência de *Olhe pra mim de novo* é composta por um plano geral em que se vê uma estrada deserta, o céu, a vegetação do entorno e uma pessoa, de costas, à beira da estrada perto de uma cerca. Durante esse quadro, uma voz *over* diz o seguinte: “olhe pra mim, olhe de novo, o que você vê? (...). Eu sou o homem que realiza qualquer mulher, eu sei o que é uma TPM foda, eu sei o que é a angústia da sensibilidade feminina quando a autoestima está baixa, mas eu sei o que é o tesão, a tara masculina da penetração, da pegada de um homem com uma mulher, eu sou completo, só me falta *glamour*”. No término dessa fala, sabemos que a pessoa à beira da estrada é Sillvyo Lucio, personagem central do documentário.

Em *Olhe pra mim de novo*, o deslocamento pode ser visto tanto em seu personagem central, como no desenrolar da narrativa, que nos informa sobre as diferentes cidades por onde este personagem passa. Em virtudes dessas ponderações, opto por não investigar a questão da viagem e do deslocamento no documentário brasileiro sob a ótica dos estudos de gênero⁴⁴. A discussão sobre o *road movie* como gênero serve como uma porta de entrada para outras searas, como o estudo da composição do personagem, porém distanciada da tipificação genérica cara a esse campo (gângster, índio vilão, loira fatal, malandro etc).

Olhe pra mim de novo não chega a contestar a definição de *road movie*, pois, de fato, Sillvyo Lucio está numa viagem pelo interior do Nordeste. Contudo, os planos da estrada, presentes no filme por oito vezes, surgem nos momentos em que o personagem relata em voz *over* momentos pessoais, cuja montagem os articulam numa sequência cronológica que vai da juventude à fase adulta. Nesses planos, Sillvyo é captado de longe, muitas vezes parado, de costas para a câmera, e a estrada tem pouca circulação de veículos (em três desses planos ela está comple-

44 Para uma investigação do *road movie* na perspectiva dos gêneros cinematográficos, remeto novamente aos trabalhos Paiva (2011).

tamente deserta) criando um contraste com a ideia de movimento e mudança, que é recorrentemente a ela associada no *road movie* de modo geral. O espaço é estático. Cria-se um *road movie* em que o olhar do personagem é também estático, quase um *anti-road movie*. Nessas sequências, o deslocamento do personagem se dá pela ativação de um trabalho de memória que resgata momentos de sua trajetória, sinalizando, metaforicamente, para o movimento do personagem. É a “memória como trajetória” (WATERSON, 2007, p. 66-70) que promove o deslocamento. O compartilhamento de sua história de vida, registrado pela câmera, estende as trajetórias de transmissão da memória para além do tempo vivido por cada ser humano, afinal, como propõe Waterson (2007, p. 66), “as memórias não podem se tornar sociais até que se articulem, em qualquer meio de comunicação, e assim tornem-se disponíveis para serem compartilhadas”. A fronteira que separa a intimidade de sua publicização torna-se obscura em função da exposição de uma história de vida que é particular, e, ao mesmo tempo, parte do mundo histórico que, em muitos casos, resiste ao reconhecimento da alteridade como uma condição tácita do humano.

Assim, o modo como os personagens aparecem nesse documentário conduz, de um lado, à apreensão do deslocamento para além de seu aspecto físico, dos corpos em movimento, permitindo o acesso a um universo narrativo e estilístico mais amplo; de outro, ajuda a relativizar a arquitetura dos gêneros cinematográficos, sinalizando para a necessidade de uma investigação mais aprofundada do modo como tais personagens se constituem e se apresentam.

Performance como comportamento restaurado

Para estabelecer uma aproximação com o personagem em deslocamento no documentário brasileiro, recorro a outra aproximação: entre a teoria do documentário e os estudos de performance. Nesse cenário, interessa-me a perspectiva que

privilegia a *performance do personagem*. Este aspecto foi debatido por Thomas Waugh, que foi, se não o primeiro, pelo menos um dos que mais se destacou no esteio dessa reflexão. Apoiado na história do documentário, ele formula três categorias analíticas para a compreensão da performance do personagem: uma da ordem da apresentação; outra, da representação, e uma híbrida, com características dessas duas. Segundo o autor, “a diferença entre a representação e a apresentação não é que uma utiliza a performance e a outra não, mas é que a primeira nega e esconde os componentes de sua performance, através de convenções como não olhar para a câmera, enquanto a segunda reconhece abertamente e explora essa possibilidade” (WAUGH, 2011, p. 79).

No contexto brasileiro, são poucos os estudos que se detiveram no personagem no documentário⁴⁵. Mariana Baltar (2007) e Clara Ramos (2013) foram as autoras que, até o momento da redação deste trabalho, mais avançaram neste debate. Baltar utiliza o conceito de performance para discutir a imaginação melodramática operada por um conjunto de documentário brasileiros⁴⁶. Ramos também se interessa pela performance ao articular as intenções da pessoa filmada e as preferências narrativas do realizador para entender a construção dos personagens no documentário. Há também outros estudiosos que se voltam para o tema⁴⁷, mas não é minha intenção fazer um extenso levantamento bibliográfico sobre esse tópico, e sim perceber como a reflexão já realizada contribui para o andamento da discussão.

Como se vê, não serei o primeiro a propor a noção de performance aplicada ao documentário. E para testar essa aplicação, retomo o filme a partir de seus personagem central. Como

45 Sobre o personagem no *road movie* documental não encontrei trabalhos a respeito.

46 A saber: *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2004), *Estamira* (Marcos Prado, 2004) e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002).

47 Bezerra (2014) se debruça especificamente sobre a investigação do personagem na filmografia de Eduardo Coutinho.

já dito, Sillvyo Lucio está viajando pelo interior do Nordeste, mas o documentário não explicita se a viagem faz parte de suas atividades profissionais ou se ela ocorreu em função da realização do filme. Sendo uma ocasião excepcional ou não, a viagem desse personagem aciona três diferentes modos em que a performance se desenvolve: 1) ele faz um balanço de sua história de vida – da juventude ao momento da realização do filme, cujo recurso utilizado é a sua voz *over* em sequências em que aparece parado à beira da estrada, quase se diluindo na paisagem; 2) Sillvyo encontra, ao longo da viagem, indivíduos marcados pela intolerância, assumindo o papel de entrevistador ao procurar saber sobre essas pessoas; 3) a reaproximação com sua filha Maria Tereza: no decorrer do documentário, ouvimos mensagens deixadas por Sillvyo Lucio na caixa postal do celular de sua companheira, Widna, que informam sobre a tentativa de convencimento de alguém que, no máximo, sabemos que é do sexo feminino, como se vê logo na abertura do filme: “oi, amor, tudo bem? Tô morrendo de saudade de você. (...) Ela me ligou, mas disse que não sabe se vai participar da filmagem. Eu tô deixando ela à vontade, mas é importante que ela participe. Beijo, te amo muito”. Mais para o final, o documentário revela que essa pessoa é Maria Tereza, filha que tivera na adolescência e que não aceita a condição transexual da mãe. A montagem de *Olhe pra mim de novo* intercala esses três blocos até culminar no encontro de Sillvyo Lucio com Maria Tereza.

A descrição dessa estrutura narrativa aponta para o modo como os personagens aparecem. Os coadjuvantes de *Olhe pra mim de novo* retomam opiniões e práticas cotidianas pré-existentes, embora, diante das câmeras, elas apareçam como únicas e inéditas. Essa aparente contradição entre o já conhecido e a novidade é o que caracteriza a performance, segundo o que propõe Richard Schechner. Este autor se interessa pela performance para além das modalidades artísticas (teatro e dança, em especial) ao sugerir que a vida cotidiana é, em si, permeada constantemente por performances, principalmente se consideramos que:

toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa, pode ser estudada como performance. Isto inclui eventos de larga escala, tais como lutas sociais, revoluções e atos políticos. *Toda ação*, não importa quão pequena ou açambarcadora, *consiste em comportamentos duplamente exercidos* (SCHECHNER, 2003, p. 27, grifos meus).

Esse “comportamento restaurado”, para utilizar o termo de Schechner, caracteriza a performance dos personagens *Olhe pra mim de novo*. Seja, de um lado, pessoas opinando sobre a situação de exclusão e preconceito por que passam; ou, de outro, por meio da análise que Sillvyo Lucio faz da influência negativa das religiões evangélicas frente à aceitação das diferenças. Esses discursos estão previamente concebidos por parte dos entrevistados, mas, diante do registro para a câmera, eles se tornam únicos e originais. Mas questão não se resume ao que se fala. Nos primeiros instantes de *Olhe pra mim de novo*, Sillvyo visita uma ex-companheira adepta do candomblé. Ambos prestam seus depoimentos e, ao final da sequência, ele dança e canta no terreiro durante uma cerimônia. Ao *restaurar* esse ritual, ele atua para o documentário. Nesse caso, há uma retomada de rituais cuja natureza é em si performática, reforçando ainda mais a dimensão de comportamento restaurado.

Reconhecer que as atividades cotidianas são repetições de atos anteriormente executados é o primeiro passo a ser dado, mas é preciso ir além. Se a performance é da ordem do comportamento restaurado, o que se pode apreender no ato de restaurar? O primeiro ponto a se considerar é que o personagem no documentário pode ser uma construção tanto do documentarista quanto de si. Ele é o entre-lugar resultante do encontro entre a pessoa e o documentarista. O segundo aspecto é que os personagens são pessoas com vidas e experiências anteriores e posteriores à realização do filme. Assim, a seleção do que é dito ou realizado para a câmera ganha mais nitidamente uma dimensão de “evento único do ser”⁴⁸ (BAKHTIN, 1997), que

48 Trata-se, de acordo com Bakhtin (1997, p. 52), “de uma concepção emocional e volitiva do ser como um acontecer em sua unicidade concreta [...] trata-se de um pensamento performativo, no sentido de remeter ao eu como ator singularmente responsável pelo ato”.

deve ser visto como um ato ético orientador do modo como cada indivíduo se situa no mundo. Essa ideia, empréstimo de Bakhtin, é válida para se pensar, no documentário, na fenda que se abre entre a pessoa em sua vida cotidiana e a pessoa agora personagem, permitindo analisá-lo não como categoria, mas a partir de sua individualidade e diversidade.

Assim sendo, a chave de leitura que proponho para o personagem no documentário está pautada numa ética *da performance* que se caracteriza pelo reconhecimento da retomada de ações e discursos cotidianos em momentos únicos como um ato ético em que vida e experiência compõem a narrativa. A ética *da performance* inclui a dimensão cotidiana num debate que, em muitos casos, privilegia os sistemas representacionais, como o documentário ou o teatro. Uma perspectiva que não se situa, porém, dentro daquela que considera a dimensão ética como ponto nevrálgico do documentário, ou quem sabe a sua especificidade, até porque a ética precisa estar presente também na telenovela, no videoclipe, no telejornal, no cinema de ficção etc., para citar apenas o campo midiático e audiovisual.

A busca pela família

As performances da memória neste documentário desembocam na imprecisão da qual fala Bernardet (2005), a propósito da busca em *33* (Kiko Goifman, 2002) e *Um passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001). Tal aspecto também um princípio que norteia a realização do documentário *Olhe pra mim de novo*, que apresenta como personagem central Sillvyo Lucio – transsexual masculino, nascido no interior do Ceará, militante da causa LGBTT (Lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transgêneros). Ele viaja pelo interior da região Nordeste e, no trajeto, encontra com pessoas marcadas por diversos tipos de intolerância e, por consequência, põe em questão a importância do respeito às diferenças. O deslocamento do personagem, feito na estrada, faz com o que o documentário se aproxime do *road movie*.

Muitas das discussões sobre esse gênero cinematográfico, especialmente no contexto norte-americano, apontam para sujeitos na contramão dos códigos sociais e hegemônicos como personagens recorrentes nos *road movies* (CORRIGAN, 1991; LADERMAN, 2002). Podemos, num primeiro instante, pensar Sillvyo Lucio nessa chave, pois ser transexual numa comunidade que enxerga essa condição como anormalidade o distancia dos padrões socialmente tradicionais. O próprio Sillvyo ressalta esse aspecto: “o filho da puta nasce num corpo de mulher, mentalidade de homem, família evangélica, sai de casa aos 16 anos de idade, quando adolescente participa do movimento estudantil radical, o MR8; quer dizer, eu sempre fui na contramão”.

Apesar desse não enquadramento às convenções sociais ser vivenciado em seu próprio corpo, ao longo de *Olhe pra mim de novo*, percebe-se que Sillvyo Lucio vive como qualquer pessoa considerada “normal”. Ele tem uma companheira, com quem pretende um dia ter um filho; milita na causa LGBTT; mantém vínculos afetivos com ex-companheiras e amigos e, em alguns momentos, deixa escapar em certas falas um ponto de vista machista. Esse paradoxo expresso em suas ações e depoimentos abre a possibilidade para visualizarmos *Olhe pra mim de novo* como um documentário de busca. Aqui, a busca por algo ou alguém não é explícita desde já, porém, percebemos que ela é constante. Algumas passagens do documentário fornecem os subsídios sobre esse aspecto. Apontaremos três delas: 1) nos primeiros instantes do filme, Sillvyo visita uma ex-companheira, que tem filhos para quem, no período em que estiveram juntos, ele atuou como pai das crianças; 2) em outro momento, Sillvyo procura por médicos especializados em reprodução humana para saber da possibilidade de, com a carga genética do seu óvulo e do óvulo de sua companheira, gerar um filho; 3) se sobressai a busca pelo encontro com Maria Tereza, filha que tivera na adolescência e que não aceita a transexualidade da mãe, no caso, o próprio Sillvyo antes de se reconhecer como homem.

Essas passagens – todas relacionadas a vínculos afetivos e familiares – acionam a hipótese de que a busca de Sillvyo Lucio é, então, pela família. Vale ainda salientar que, embora esses três momentos estejam diretamente relacionados a Sillvyo Lucio e sua família, haverá, no transcorrer da viagem, momentos nos quais ele se encontrará com pessoas cujas histórias de intolerância e preconceito de ordens diversas também encontraram nas respectivas famílias um lugar de resistência e superação das dificuldades.

Em *Olhe pra mim de novo*, essa busca pontua a história de vida do personagem ao conectar passado e futuro. Em relação ao passado, Sillvyo Lucio tenta uma reaproximação com a filha Maria Tereza, criada pela avó materna (a mãe dele), revelando-nos assim a família que não conseguiu compor. Sobre o futuro, ele considera a possibilidade de conceber uma criança com a atual companheira, Widna.

Vejam como se dá, inicialmente, o primeiro tópico, ou seja, a questão do passado. O modo como Maria Tereza entra na narrativa do documentário é permeado por suspenses. Nos primeiros instantes, ao espectador são dadas duas pistas: primeiro, trata-se de alguém que está sendo persuadido a participar do filme e, segundo, essa pessoa é do sexo feminino, como percebemos na mensagem deixada por Sillvyo Lucio na caixa postal do celular de sua companheira: “Ela me ligou, mas disse que não sabe se vai participar da filmagem. Eu tô deixando ela à vontade, mas é importante que ela participe”. No decorrer do filme, outras mensagens vão nos informando a esse respeito, até chegarmos a uma das últimas sequências: o encontro entre Maria Tereza e sua mãe, Sillvyo Lucio. Trata-se de um conversa tensa e, ao mesmo tempo, afetuosa, em que elas expõem seus divergentes pontos de vista. Maria Tereza aceita o fato de sua mãe se relacionar com mulheres, mas recusa, por exemplo, o seu comportamento masculino e a transformação corporal⁴⁹. Sillvyo é bastante didático em seu discurso para a filha, ao explicar que sua condição não é uma questão de escolha.

49 Sillvyo Lucio faz um tratamento à base de hormônios masculinos.

Essa conversa, que funciona como uma espécie de clímax do filme, é carregada de incertezas e oscilações. Apresenta o ponto máximo de exposição ao risco do real (COMOLLI, 2008) por que passa o personagem, pois, ao buscar essa reaproximação com a filha, Sillvyo está sujeito a perder o controle do rumo de tal diálogo. A própria Maria Tereza, durante sua fala, diz que cogitou um rompimento definitivo com a mãe devido às suas divergências. Esse momento prova que a relação entre a busca e o risco é íntima, pondo seus personagens diante do manejo da dúvida como uma questão inevitável.

Em relação ao segundo tópico acima apontado, ou seja, a questão do futuro, Sillvyo Lucio busca, durante a viagem, também informações sobre a possibilidade de gerar uma criança nos moldes não tradicionais. Sua hipótese é a seguinte: unir o seu material genético com o da companheira para, assim, conceber *in vitro* uma criança que tenha as características biológicas de ambos. A questão é que o aparelho reprodutor de Sillvyo Lucio é feminino, o que inviabiliza, segundo as médicas que o atendem, a reprodução humana a partir de dois óvulos.

No encontro com Maria Tereza e com as médicas, notamos o esforço do personagem para (re)estabelecer laços familiares. Na fenda que se abre entre passado e futuro, está a busca pautada num deslocamento que não tem o sentido de escape ou fuga do *establishment*, pelo contrário, o risco do real está envolvido com o estabelecimento de um núcleo considerado fundamental na constituição social, ou seja, a família. Vale notar, entretanto, uma noção de família baseada no afeto, em lugar de estar constituída sobre papéis tradicionais de gêneros sexuais.

A viagem de Sillvyo Lucio no transcórre de *Olhe pra mim de novo* aponta para esses movimentos simultâneos em relação ao passado e ao futuro. Nesse sentido, vale lembrar o que nos alerta Figueiredo: “a narrativa de viagem (...) é veículo para a problematização da fragilidade do próprio ser humano, pondo em xeque as certezas do chamado mundo civilizado” (2010, p. 218). Esse cenário de fragilidades se estende para o

documentário em questão, que propõe o movimento de Sillvyo Lucio como um “escape para a família”⁵⁰, contudo, construindo um sentido impreciso para o deslocamento dessa personagem, que está alicerçado tanto na certeza sobre si quanto na dúvida sobre o contexto com que poderá se deparar com o outro, num esforço para construir um modo de olhar para o mundo que é subjetivo, mas inteiramente relacional.

Salientamos ainda o contato de Sillvyo com outras famílias que enfrentaram (ou ainda enfrentam) o preconceito em seu cotidiano (a exceção é uma conversa com um grupo de jovens homossexuais numa praça à noite). São famílias que convivem com deficiências (síndrome de Berardinelli⁵¹, por exemplo) ou com o trauma de ter um filho trocado na maternidade. Há uma complexidade nessas passagens. Ao que parece, na busca do reconhecimento de si e no enfrentamento do outro, a narrativa facilita o encontro do protagonista com personagens também marcados pela ideia de estranhamento e diferença. Mesmo a sequência do encontro de Sillvyo Lucio com o grupo de jovens homossexuais reitera a questão familiar, mas desta vez na chave da fraternidade. Tal grupo pode ser considerado como uma “família”, em última instância. Além disso, a conversa com esses jovens é, a todo instante, permeada sobre o papel da família no reforço ou na recusa de estigmas e preconceitos. Nota-se, assim, em *Olhe pra mim de novo*, a importância da família de modo recorrente, configurada mais uma vez em torno dos afetos.

E a viagem do protagonista continua, com a mudança de espaço reforçando a possibilidade de, como defende Trinh Minh-ha sobre a viagem, nos depararmos com “além de mim, um outro eu” (1994, p. 23). Essa possibilidade bifurca a relação

50 A ideia de *family scape* é postulada por Katie Mills (2006) em sua análise do filme *De volta para o futuro* (Robert Zemeckis, 1985). Ao analisar uma série de produtos audiovisuais (cinema e televisão, especialmente) que abordam a temática do deslocamento, ela defende que, a partir dos anos 1980, no contexto da produção norte-americana, haverá uma tendência em valorizar a família como um “porto seguro”.

51 O sintoma mais comum desta síndrome é a hipertrofia dos tecidos conjuntivos e do tecido adiposo, provocando dilatação dos vasos sanguíneos e hérnias umbilicais.

muitas vezes estanque entre o eu e outro, pois, durante o deslocamento, somos algo *para* o outro, mas também *com* o outro.

A viagem de Sillvyo Lucio em *Olhe pra mim de novo* revela, portanto, que um processo de identificação está diretamente vinculado a processos de espacialização, acionando, assim, uma nova perspectiva para a produção cinematográfica nacional, distanciada daquela que, especialmente nos anos 1990, se interessou “pela exploração geográfica do país, com uma nova curiosidade pelo elemento humano e sua tipicidade” (NAGIB, 2006, p. 61)⁵².

Documentários como *Olhe pra mim de novo* provam que o deslocamento, a partir de uma perspectiva pessoal e subjetiva, revela não somente sobre quem se desloca, mas também sobre conjunturas e contextos importantes para entendermos o Brasil de hoje – aspecto muitas vezes soterrado diante da busca de uma “brasilidade” em seu sentido mais genérico.

Para além da complexidade citada acima, os trechos em que Sillvyo conversa com outras famílias soam como uma alternativa à recusa de Maria Tereza em participar das filmagens. Em outros termos, se ela efetivamente se recusasse a participar do projeto, haveria material suficientemente captado para compor o filme. Esse aspecto, que apontamos aqui como uma especulação, revela também a possibilidade de um roteiro aberto alicerçado no risco e na incerteza.

Considerações finais

No início *Olhe pra mim de novo*, Sillvyo Lucio vai a uma cartomante que fala sobre suas características e seu futuro. No final, ele volta à cartomante que retoma o seu passado, mas aponta para o futuro, ao frisar o senso de liberdade como

⁵² Para mais detalhes sobre a busca por esse aspecto no cinema da retomada, ver o capítulo “O centro, o zero e a utopia vazia: Central do Brasil, O primeiro dia e Latitude zero”, do livro *A utopia no cinema brasileiro*, de Lucia Nagib (2006).

uma condição básica de sua existência. Essas sequências da cartomante apontam que não é a busca por uma identidade nacional e tampouco um sujeito na contramão dos códigos sociais hegemônicos que caracteriza o filme de estrada documental brasileiro.

O sentido do deslocamento aqui é pautado na *dúvida* sobre si e sobre o contexto com o qual se depara, num esforço para construir um modo de olhar para o mundo que é subjetivo, mas inteiramente relacional. Há uma conexão entre o conteúdo e o sentido de um dado ato e a realidade histórica de sua existência, como uma vivência experimentada uma única vez na performance dos personagens. O caráter transitório dos corpos em movimento, de passagem pela estrada, fixa uma presença, ou pelo menos a sugere, que instala crises, dilemas, instabilidades, lançando luz sobre as contradições desses personagens, que, com a estrada, constróem novas experiências, outras expectativas alicerçadas, antes de tudo, pelas dúvidas impostas pelo exterior e também por si.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. Hacia uma filosofia del acto ético. De los boradores y otros escritos. Porto Rico: Anthropos, 1997.

BALTAR, Mariana. Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Niterói, Universidade Federal Fluminense. Tese de doutorado, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora (Orgs.). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BEZERRA, Cláudio. A personagem no documentário de Eduardo Coutinho. Campinas: Papirus, 2014.

COHAN, Steven; HARK, Ina Rae (orgs.) The road movie book. Londres: Routledge, 1997.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. A cinema without walls: movies and culture after Vietnam. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

LADERMAN, David. Driving visions: exploring the road movie. Texas: University of Texas Press, 2002.

MAZIERSKA, Ewa; RASCAROLI, Laura. Crossing new Europe. Postmodern travel and the european road movie. Londres: Wallflower Press, 2006.

VERSÃO DO AUTOR

MILLS, Katie. The road story and the rebel. Moving through film, fiction, and television. Southern Illinois University Press, 2006.

MINH-HA, Trinh T. Other than my self/my other self. In: ROBERTSON, George et. al. (Orgs.). Travellers' tales: narratives of home and displacement. Londres: Routledge, 1994.

NABIG, Lucia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ORGERON, Devin. Road movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.

PAIVA, Samuel. Gêneses do gênero road movie. Significação – Revista de cultura audiovisual. São Paulo, n° 36, p. 35-53, 2011.

RAMOS, Clara Leonel. A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas. São Paulo, Universidade de São Paulo. Tese de doutorado, 2013.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? O percevejo. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

WATERSON, Roxana. Trajectories of memory: documentary film and the transmission of testimony. History and Anthropology. Londres, vol. 18, n° 1, p. 51-73, 2007.

WAUGH, Thomas. The right to play oneself: looking back on documentary film. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.