

Roteiros abertos em filmes de busca*

Samuel Paiva**

Gustavo Souza***

Resumo

Debatemos neste texto como os personagens dos filmes 33 (Kiko Goifman, 2002) e *Olhe pra mim de novo* (Kiko Goifman, Claudia Priscilla, 2009) manejam o “risco do real” (Comolli, 2008) no desenrolar da realização de tais documentários, sinalizando para a construção de roteiros abertos, ou seja, que chegam ao momento da filmagem sem uma definição prévia do que será registrado como imagem e som nos diversos planos, cenas, sequências. Para tanto, seguiremos as trilhas metodológicas de Aumont e Marie (2009) sobre a “análise fílmica”, aproximando-as às noções de “documentário de busca” (Bernardet, 2005) e “leitura documentarizante” (Roger Odin, 2012) para, assim, propormos a busca pela família como uma questão desafiadora nos referidos filmes.

Palavras-chave: Ficção. Documentário. Roteiros Abertos. Documentário de Busca.

Open screenplays in the search films

Abstract

We will discuss in this text how characters of the films 33 (Kiko Goifman, 2002) and *Olhe pra mim de novo* (Kiko Goifman, Claudia Priscilla, 2009) handle the

* Este artigo é uma versão modificada de um trabalho apresentado ao GP Cinema no XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom) em 2012. É parte resultante das pesquisas O Filme de Estrada no Cinema de Ficção do Brasil (1960-1980), de Samuel Paiva, e Personagens em Deslocamento no Documentário Contemporâneo Brasileiro, de Gustavo Souza. As duas pesquisas em questão são financiadas pela Fapesp.

** Professor adjunto do curso de Imagem e Som e no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos – SP, Brasil. Email: sampaixa@uol.com.br

*** Pós-Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos – SP, Brasil. Email: gustavo03@uol.com.br

“risk of the real” (Comolli, 2008) in the course of these documentaries filmmaking, signaling to the construction of open screenplays which arrive at the time of shooting without prior definition of what will be recorded as image and sound in different planes, scenes, sequences. To do so, we follow methodological trails proposed by Aumont and Marie (2009) about “film analysis”, bringing them to the notions of “search documentary” (Bernardet, 2005) and “documentary reading” (Roger Odin, 2012) to thus realize the search for family as a challenging issue in the films in question.

Keywords: Fiction. Documentary. Open Screenplays. Search Documentary.

Guiões abertos em documentales de búsqueda

Resumen

Vamos a discutir en este texto como los personajes de las películas *33* (Kiko Goifman, 2002) y *Olhe pra mim de novo* (Kiko Goifman, Claudia Priscilla, 2009) manejan el “riesgo de lo real” (Comolli, 2008) en el transcurso de la realización de esos documentales que señalizan para la construcción de guiones abiertos, es decir, que llegan al momento de la toma sin una definición previa de lo que va a ser registrado como imagen y sonido en diferentes planos, escenas, secuencias. En términos metodológicos, seguiremos las proposiciones de Aumont y Marie (2009) sobre “análisis fílmico”, acercando también nociones como “documentales de búsqueda” (Bernardet, 2005) y “lectura documentarizante” (Roger Odin, 2012), propondo por último la búsqueda de la familia como una question desafiante en estas películas.

Palabras claves: Ficción. Documental. Guiões Abiertos. Documentales de Búsqueda.

“Sob o risco do real”

Em um capítulo intitulado *Sob o risco do real*, no livro *Ver e poder*, Jean-Louis Comolli (2008, p.169-178) faz uma defesa veemente dos filmes documentários em contraposição a filmes de ficção ou, ao menos, a filmes de ficção que trabalham a partir de roteiros fechados repondo no âmbito da produção cinematográfica uma concepção que envolve as sociedades e os indivíduos segundo uma certa lógica de mercado. Em suas palavras:

Nossas fantasias e nossos desejos são estruturados como roteiros. Uma mão invisível alinha os processos que supostamente nos conduzem. As sociedades deslizam vagarosamente da época das representações – teatro das instituições, comédias ou tragédia dos poderes, espetáculo das relações

de força – para aquela das programações: da cena ao roteiro (COMOLLI, 2008, p.169).

Segundo Comolli, entretanto, há formas de resistência ao princípio do roteiro que tudo regula em função de interesses ideologicamente questionáveis. Tais formas de resistência encontram no documentário um lugar privilegiado, na medida em que este se dispõe a enfrentar o referente real da cena, com todas as suas fissuras, riscos, incompletudes, acasos, que acabam por se revelar na realidade da inscrição cinematográfica. Não se trata, contudo, de desconsiderar toda e qualquer ficção, mas de considerá-la na medida do seu envolvimento com o documentário. A propósito, o autor considera, por exemplo, o Neo-Realismo e a Nouvelle Vague como “duas reviravoltas na escrita cinematográfica [...] responsáveis pela renovação da ficção pelas formas documentárias” (COMOLLI, 2008, p.170). E ainda cita alguns realizadores que, na produção cinematográfica mais recente, realizam ficção renovada pelo documentário, como, por exemplo, Abbas Kiarostami.

Para Comolli (2008, p.170 – grifos do autor), Kiarostami “nos ensina ironicamente que aquilo que nos pressiona hoje é e não é mais absolutamente uma ‘nova inscrição da realidade’, mas antes uma *realidade da inscrição* (Close-Up, Através das oliveiras)”. Um dos efeitos desse tipo de proposição é que o espectador diante do documentário não encontra um lugar fixo. Pelo contrário, encontra numa espécie de ambivalência, que o leva a querer acreditar na cena ou a duvidar dela, mas levando em conta um referente real. Cria-se dessa forma uma “dialética da dúvida e da crença” (COMOLLI, 2008, p.171) que define o lugar do espectador como algo incerto, instável, móvel e também crítico.

Os roteiros desses realizadores e seus filmes, que se constroem sob o risco do real, fogem dos enquadramentos previstos, contrapondo-se aos roteiros totalizantes: “Longe da ‘ficção totalizante do real’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (COMOLLI, 2008, p.172). Certamente há aqui uma opção política, que leva em

conta as subjetividades envolvidas em projetos de documentários diversos, a possibilidade de reformulação do mundo, de modo a torná-lo menos programático e mais próximo das práxis humanas e inclusive dos corpos humanos.

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário (COMOLLI, 2008, p.176).

Em contraposição ao documentário, a ficção, segundo Comolli, torna-se cada vez mais fóbica, justamente por temer a experimentação, as fissuras, o acidental, no limite, repondo sempre o mesmo mundo instigado pelos interesses consumistas da sociedade do espetáculo.

A sociedade do espetáculo triunfa, mas uma parcela obscura do espetáculo mina o espetáculo generalizado. Chamemos essa parte de 'a parte da arte'. Cabe a ela, hoje mais do que nunca, representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que a ficção à nossa volta nos esconde escrupulosamente: que estamos no período posterior à destruição dos conjuntos fechados, que a cena é aberta, fendida, rompida, e é a esse preço que ela ainda pode pretender *historicamente* [grifo do autor] representar tudo o que neste mundo não é virtual (COMOLLI, 2008, p.178).

Dadas, em resumo, essas premissas implicadas em questões que tanto valorizam o documentário quanto as formas ficcionais que são renovadas pelo contato com o documentário, de acordo com a proposta de Comolli, a questão neste momento diz então respeito a uma tendência do cinema brasileiro contemporâneo, qual seja, trabalhar na perspectiva de roteiros abertos no limite entre ficção e documentário. E para verificar esta hipótese propomos um debate sobre dois documentários que se inscrevem no âmbito de tais questões: 33 (Kiko Goifman, 2002) e *Olhe pra mim de novo* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2009).

Analizamos esses dois filmes seguindo as recomendações de Jacques Aumont e Michel Marie (2009), para quem o trabalho da análise fílmica é fazer o filme falar. Isso significa que cada um

desse dois documentários aciona um processo analítico – imagem, montagem, som, depoimentos, narrações ou as combinações dessas possibilidades –, indicando a especificidade de cada análise. Esse aspecto é útil para a apreensão do modo como a organização narrativa permite o encaminhamento da discussão aqui proposta, a saber: qual o sentido da busca para os personagens dos filmes em questão? Como os documentários apresentam esse processo? Como o personagem-realizador (no caso de 33) e os personagens (em *Olhe pra mim de novo*) manejam o “risco do real” na composição do roteiro em aberto?

Sintomaticamente, esses realizadores têm interlocuções significativas com Jean-Claude Bernardet (como veremos durante a discussão sobre os filmes). De antemão, cabe informar que é a noção de “documentário de busca” (BERNARDET, 2002; 2005) que será destacada no âmbito da problematização sobre os roteiros abertos. Em princípio, tal ideia sobre o documentário de busca foi apresentada por Bernardet justamente a propósito do 33. Posteriormente, ele ampliou o *corpus* de sua observação, incluindo o filme de Sangra Kogut, *Um passaporte húngaro* (2001). Como ele diz, “os dois filmes são bastante diferentes entre si mas têm um ponto comum, que é o que eu chamaria de documentário de busca” (BERNARDET, 2005, p.143). São filmes que partem de projetos pessoais de seus realizadores, que se tornam personagens de suas próprias buscas. No caso do 33, o diretor, tendo sido adotado quando criança, parte em busca de sua mãe biológica. Em *Um passaporte húngaro*, a diretora, descendente de uma família de migrantes radicada no Brasil, vai em busca de um motivo – o passaporte – que lhe permite recuperar sua história. Curiosamente, nos dois casos, há uma noção de *risco* (problematizada por Bernardet em seu texto) que em boa medida se aproxima da perspectiva do “risco do real” proposta por Comolli. No caso de Kiko Goifman, como diz Bernardet:

o risco era que o projeto pudesse prejudicar as boas relações que ele mantém com a sua mãe, caso a sua mãe – a sua mãe adotiva, a sua mãe de fato – não simpatizasse com esse projeto. [...] No caso de Sandra o maior risco não era que lhe fosse negada a nacionalidade húngara (ela é brasileira).

Ela tinha receio que a burocracia húngara lhe mandasse renunciar à sua nacionalidade brasileira (BERNARDET, 2005, p.148).

O texto de Bernardet, no cotejo com o de Comolli, sugere ainda outra dimensão do risco do real que poderia ser problematizada. Ou seja, é possível que alguns documentários tenham uma disposição maior para o risco do real do que outros. Não cabe aqui uma digressão pormenorizada sobre diferentes gêneros ou taxonomias do documentário. Entretanto, vale lembrar Roger Odin, quando admite que existem “uma *escala documentária e níveis de documentaridade* [grifos do autor], avaliáveis em termos do número de níveis convocados para a construção de um enunciador real: dito de outra forma, há documentários que são mais ‘documentários’ que outros” (ODIN, 2012, p.27). Esse texto de Odin inscreve-se no âmbito das problematizações acerca dos limites entre documentário e ficção, propondo o grau de referência à realidade como um dos fatores a serem considerados no âmbito das possíveis oposições entre os dois campos. O fator distintivo seria definido a partir do tipo de leitura empreendida pelo espectador, do tipo de imagem que ele constrói sobre o enunciador do filme, considerando a origem desse enunciador como inexistente ou fictícia (“leitura ficticizante”) ou real (“leitura documentarizante”). Em outras palavras, na leitura documentarizante, o leitor constrói a imagem do enunciador pressupondo sua realidade. Nesse caso, mesmo diante de um filme de ficção, o leitor ou espectador pode empreender modos de leitura documentarizante, considerando, por exemplo, tudo o que se encontra diante da câmera (cenários, paisagens, figurinos, atores) como um enunciador real, entre tantas outras possibilidades (o diretor do filme, o cinegrafista, a empresa produtora etc.). Além disso, em termos de alcance, a leitura documentarizante pode tanto dizer respeito ao filme como um todo ou apenas a alguns de seus segmentos. E, para empreender uma ou outra leitura – documentarizante ou fictivizante –, o leitor deve levar em conta instruções dadas pelo próprio filme, como integrante do conjunto documentário ou do conjunto ficção:

Perceber-se-á que nós falamos de conjunto documentário e não de gênero documentário; é que a noção de gênero nos parece ser de um nível inferior à distinção que nós tentamos colocar aqui: com efeito, da mesma forma como existem gêneros no conjunto de filmes de ficção (western, policial, comédia musical, etc.) também existem gêneros no conjunto documentário: filmes etnográficos, filmes industriais, filmes científicos etc. (ODIN, 2012, p.23).

Ainda segundo Odin, podemos notar que os dois conjuntos propõem instruções a partir de suas estruturas estilísticas, implicadas em subconjuntos. Considerado o conjunto documentário e o subconjunto “filme pedagógico”, por exemplo, haverá a figura do especialista (o professor ou pesquisador detentor do saber) que eventualmente contará com esquemas, gráficos ou afins, para suas explicações. No subconjunto “filme de reportagem”, haverá muitas vezes predileção pelo som direto, interpelação direta do entrevistado etc. No entanto, há filmes nos quais, continua o autor, as instruções são híbridas ou ambíguas, ou seja, estão colocadas na interseção entre dois ou mais conjuntos ou subconjuntos, sem que as instruções estejam dadas de forma clara.

Chegamos então a um ponto que se apresenta como uma hipótese sustentável para uma leitura dos filmes que constituem o interesse de nossa análise. Ou seja, é provável que tanto 33 quanto *Olhe pra mim de novo* indiquem instruções ambíguas sobre suas relações com os conjuntos ficção e documentário sob o risco do real. É possível, além disso, que a noção de “documentário de busca”, proposta por Bernardet a propósito do 33, possa encontrar uma correspondência em filmes de ficção¹. Mais ainda, é provável que tanto o documentário quanto a ficção de busca encontrem no subconjunto *road movie* um lugar de interseção estimulante, uma vez que os dois filmes dão instruções de leitura nesta direção.

¹ A possibilidade de estabelecermos uma conexão entre documentário e ficção de busca nos é sugerida pelo próprio Jean-Claude Bernardet (2010) a propósito de suas considerações sobre o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, 2009). Vale observar que esse filme, forjado a partir de documentários que lhe antecederam, realizados pelos mesmos diretores, já foi reconhecido por Maria Cristina Couto e Michelle Marcelino como uma “ficção de busca” (2010).

O filme dirigido por Kiko Goifman começa com uma epígrafe citando Dashiell Hammett: “Sou uma das poucas pessoas comedidamente letradas que leva as histórias de detetives a sério”. E instaura desde então, graças à trilha sonora e imagens noturnas de avenidas da cidade em *slow motion* e preto e branco, um registro *noir* que logo será reforçado pela voz *over* do diretor nos informando que ele tem 33 anos, que sua mãe adotiva nasceu em 1933 e que ele terá 33 dias para descobrir quem é sua mãe biológica:

Escolhi um caminho torto. Fui até o escritório de alguns detetives para pedir dicas. Começava ali a minha conversão num desconfiado compulsivo. Criei um método e a partir dele, enfim, eu tinha apenas 33 dias de busca. Nas manhãs e tardes, investigações; nas noites, eu fui atrás de imagens, as poucas luzes e os vazios.

Embora o roteiro seja assinado (como indicam os créditos iniciais) pelo próprio Kiko Goifman e Claudia Priscilla, já esta primeira locução deixa claro que, de fato, o que está em jogo no 33 é um método de filmagem cujo percurso será determinado pela demanda do realizador em busca de sua mãe biológica. A viagem começa em São Paulo, onde ouvimos os depoimentos de detetives orientando o protagonista da história, o próprio Kiko, sobre como proceder em sua busca. Os detetives recomendam procedimentos diversos. E são criticados – digamos, por sua falta de ética – pela voz *over* que organiza a narrativa. Pessoa e personagem, o documentarista entra em ação. Viaja para Belo Horizonte de carro, acompanhado por sua mulher, que dirige o automóvel (Claudia Priscilla, a coroteirista, também pessoa e personagem coadjuvante no filme).

Em Belo Horizonte, veremos e ouviremos depoimentos diversos, especialmente, da família que adotou o realizador quando ele ainda era recém-nascido: Berta (sua mãe adotiva) é a primeira a falar sobre a adoção, mas também estarão presentes a tia (Eva), a irmã (Márcia) e a babá (Conceição). Os depoimentos serão intercalados por legendas que têm fins diversos: comentam a cena, fazem avançar a narrativa, estabelecem um tom algo enigmático

próprio do romance policial. Entre os depoimentos ou entrevistas, também se inserem os pontos de vista subjetivos de Kiko e Claudia dentro do carro, avançando pelas ruas e avenidas da cidade, perseguindo informações que possam elucidar o mistério sobre a mãe biológica. E o tempo transcorrendo é um dado também confirmado pela inserção gráfica que enumera quantos dos 33 dias já se passaram na altura dessa ou daquela cena. O diretor-personagem explica suas estratégias de investigação. Fala com o espectador e dá conta dos retornos que recebe das pessoas que interagem com ele por meio da internet, já que o projeto teve uma dimensão interativa, de modo a poder envolver ajudantes na investigação.

“Jamais iria a programas de TV onde as pessoas procuram parentes, mas um detetive contemporâneo tem de saber usar os meios de Comunicação como uma arma. Topei dar uma entrevista”, diz o diretor-personagem. Na entrevista em questão, que vemos em seguida, ele explica que é sujeito e objeto de seu documentário, admite que criou um pretexto para uma história, informa que recebe pistas absurdas de pessoas interessadas no projeto justamente por seu caráter de mistura entre realidade e ficção. Já mais para o final do filme, há outra inserção midiática, desta vez uma matéria conduzida por Pedro Bial no *Fantástico*, o programa da Rede Globo transmitido aos domingos à noite com enorme audiência. A história de Kiko e sua procura em busca da mãe biológica embaralha os limites entre documentário e telejornalismo, ainda que a subjetividade do narrador retome o discurso fílmico a seu favor, de uma certa forma instaurando um flerte com a grande mídia (tão criticada por Comolli por seus roteiros fechados). Ainda assim, é reiterada a perspectiva da imprecisão relacionada à busca de um sujeito disposto a se arriscar com o seu projeto. A propósito, no depoimento sobre o 33, afirma Bernardet (2002):

É um documentário que, poderíamos dizer, trabalha com um princípio de incerteza, que é totalmente diferente do documentário que trabalha sobre situações estáveis [...] Ele representa novos horizontes para o cinema documentário [...] que é um documentário que eu chamaria de busca – eu não sei se a expressão é a melhor possível, mas enfim – no qual o documentarista parte de um projeto, porém, não sabe aonde esse projeto vai levá-lo.

Olhe pra mim de novo

A imprecisão da qual fala Bernardet a propósito de 33 é também um princípio que norteia a realização do documentário *Olhe pra mim de novo*, que apresenta como personagem central Sillvyo Lucio – transexual masculino, nascido no interior do Ceará, militante da causa LGBTTT (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 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 LGBTTT; 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. Vejamos: enquanto em 33 a busca pela mãe biológica é definida como eixo narrativo já desde o princípio do filme, aqui, a busca por algo ou alguém não é explícita desde

já, porém, percebemos que há uma busca 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 seqüências: 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 corporal². Sillvyo é bastante didático em seu discurso para a filha, ao explicar que sua condição não é uma questão de escolha.

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 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 (*Olhe pra mim de novo*) ou documentaristas-personagens (33) 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

² Sillvyo Lucio faz um tratamento à base de hormônios masculinos.

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 transcorrer 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”³, contudo, construindo um sentido impreciso para o deslocamento desse 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 Berardinelli⁴, 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, o roteiro aberto 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.

³ A ideia de familyscape 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”.

⁴ O sintoma mais comum desta síndrome é a hipertrofia dos tecidos conjuntivos e do tecido adiposo, provocando dilatação dos vasos sanguíneos e hérnias umbilicais.

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 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)⁵”.

Documentários como 33 e *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, de um risco, de um modo próximo ao que debatemos sobre o 33.

⁵ 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 Lúcia Nagib (2006).

O motivo da busca

Como conclusão, apontamos uma hipótese inspirada tanto na observação dos filmes de Kiko Goifman e Claudia Priscilla quanto nos textos de Comolli, Bernardet e Odin, a saber, é possível considerarmos filmes de estrada – *road movies* como *33* e *Olhe pra mim de novo* – justamente a partir do risco implicado nesses projetos de busca com o enfrentamento do real.

A propósito, como vimos, Comolli propõe o interesse por filmes que fogem à lógica do mercado em razão do seu risco com o real, de uma realidade da inscrição fílmica que é capaz de instaurar a dialética da dúvida e da crença no espectador, como uma parte da arte que é capaz de revelar a estranheza do mundo.

Já Bernardet percebe o risco que envolve os próprios realizadores na busca que por fim constitui a narrativa e o discurso de seus próprios filmes. Isso ocorre tanto em *33*, filme no qual o diretor é também personagem, como em *Olhe pra mim de novo*, em que os realizadores, os personagens e a equipe estão intrinsecamente relacionados entre si, como revela o próprio discurso do filme.

Roger Odin, por sua vez, discute instruções de leitura dadas pelo filme ao espectador, prevendo conjuntos e/ou subconjuntos de documentário e/ou ficção propositores de níveis escalonados de leitura documentarizante e/ou ficticizante, inclusive, em suas estruturas estilísticas. Nesse sentido, é válido destacar, como estratégia recorrente dos documentários discutidos, a presença de referências de gêneros cinematográficos frequentemente relacionados à ficção, como o policial, o melodrama e o *road movie*.

A propósito, um dos pesquisadores pioneiros no âmbito dos *road movies*, Timothy Corrigan (1991, p.144), reconhece o “motivo da busca” como uma das principais características dos filmes de estrada. E traçando vertentes históricas relacionadas às origens do gênero, em determinado momento, o autor estabelece uma conexão entre *road movies* e a tradição do romance de formação (*bildungsroman*), afirmando: “o familiar é deixado para trás ou transformado por meio do movimento do protagonista no espaço e no tempo, e os confrontos e obstáculos que ele encontra

geralmente conduzem, na maioria das vezes, para um estado individual mais sábio e para um estado espiritual ou social mais estável” (CORRIGAN, 1991, p.144 – Tradução nossa). Tal perspectiva diante dos filmes analisados sugere um deslocamento de uma possível estabilidade, na medida em que, em vez de deixá-la para trás, a busca dos personagens é efetivamente pela família, contudo, indicando a possibilidade de novos arranjos para a sua constituição, com roteiros imprevistos.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Entrevista Jean-Claude**. Depoimento de Jean-Claude Bernardet nos extras do DVD do filme 33, 2002.

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.

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.

COUTO, Maria Cristina; MARCELINO, Michelle. A ficção de busca: Viajo porque preciso, volto porque te amo. **RUA – Revista Universitária do Audiovisual**. Edição no 49, jun.2010. Disponível em <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=2895>. Acesso em: 03 jun.2013.

15a. Mostra de Cinema de Tiradentes. Cinema brasileiro contemporâneo, 20 a 28 de janeiro, 2012. disponível no link <http://www.mostratiradentes.com.br/filme-detalle.php?menu=prog&sub=fil&cat=Curtas&mostrinha=0&CodFilme=11230>>. Acesso em: 30 abr.2012.

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.

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

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação** – revista de cultura audiovisual, ano 39, no. 37, 2012, p. 10-30.

Samuel Paiva

Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE, mestre e doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Co-organizador do *XI Estudos de Cinema - Socine* (2010) e do livro *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* (2011).

Gustavo Souza

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Co-organizador dos *Estudos de Cinema – Socine* das edições de 2008 a 2012.

Recebido: 03.06.2013

Aceito: 30.11.2013