

Entre Vera e Olhe para mim de novo

Um percurso entre a impossibilidade e a afirmação de uma existência ¹

Agnes Cristine Souza VILSEKI ²

Faculdade de Artes do Paraná, UNESPAR.

Escola de Música e Belas Artes do Paraná, UNESPAR.

Resumo

A partir dos filmes *Vera* e *Olhe para mim de novo*, cujos protagonistas são homens transexuais, esse artigo pretende analisar e discutir a construção dos personagens tendo como base o conceito de performatividade de gênero. Também, procura traçar um percurso de legitimação do sujeito transexual entre um filme e outro, a fim de entender como a construção fílmica atua recriando essa (im)possibilidade de existência para os personagens.

Palavras – chave: Cinema, Gênero, Transexualidade, Performatividade

Introdução

Por muito tempo, a transexualidade foi considerada como um desvio de comportamento, não aceito pela sociedade. Atuando neste sentido, havia uma tentativa de tornar invisível a existência de sujeitos cujas identidades de gênero fossem desviantes. Para tanto, também a representação de pessoas transexuais no cinema foi por muito tempo inexistente. Ainda hoje, pode-se perceber um número reduzido de produções com personagens trans, na cinematografia do Brasil e do mundo todo.

Entretanto, em meio a uma limitada produção de filmes brasileiros, cujos personagens são transexuais homens, deparo-me com duas realizações bastante emblemáticas, que, entre diferenças e aproximações estabelecem um percurso de legitimação. *Vera* (1986, 87 minutos), de Sérgio Toledo é um filme de ficção que conta a história de Vera, um transexual que se autodenomina Bauer, no momento em que ele deixa a FEBEM e passa viver na sociedade sob a tutela de um professor.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 26 a 28 de maio de 2016.

² Bolsista de pesquisa vinculada ao LICA - Laboratório de Investigações em Cinema e Audiovisual e ao GT-PPG em Cinema e Audiovisual do Campus Curitiba II da UNESPAR. Pós-graduanda em Poéticas Visuais pela EMBAP/UNESPAR. Graduada em Cinema e Vídeo pela FAP/UNESPAR.

Email: agnesvileski@gmail.com

Olhe para mim de novo (2011, 77 minutos), de Kiko Goifmann e Claudia Priscilla, é um documentário *road movie* que coloca o protagonista Sillvyo Lucio, um homem transexual, em deslocamento, em busca de uma reaproximação com a filha e um encontro consigo mesmo.

Os dois filmes trabalham a partir de histórias reais. *Vera* é baseado na história de Anderson Herzer, nascido como Sandra Mara Herzer, que escreveu o livro autobiográfico “A queda para o alto”. *Olhe para mim de novo* acompanha o personagem Sillvyo Lucio, encenando ele mesmo, em uma viagem pelo interior do Nordeste. Embora em terrenos distintos, operando através de estratégias narrativas e estéticas próprias, pode-se perceber um enunciado muito claro nos dois filmes, uma performance aprendida, presente tanto na construção dos personagens quanto na construção social do que é ser “homem”.

Apesar das aproximações, a percepção dos sujeitos transexuais estabelecida nos filmes é bastante diferente, apresentada quase de maneira oposta, implicando na impossibilidade versus possibilidade de existência para os personagens trans e, nesse sentido, é possível identificar um percurso de legitimação entre uma obra e outra.

A partir do conceito de performatividade de gênero (BUTLER, 2013), procuro analisar a construção dos personagens trans homens em um filme de ficção e um documentário, de períodos diferentes, com o objetivo de entender em que medida os filmes dialogam com o seu momento histórico, além de procurar delimitar um percurso simbólico no qual, em *Vera*, o personagem trans masculino é marcado pela impossibilidade da sua existência e em *Olhe para mim de novo* pela afirmação da sua presença no mundo, em um documentário que dá voz ao protagonista. Através de uma breve análise fílmica, procuro estabelecer de que forma esses filmes criam essa (im)possibilidade de existir para os personagens.

Bauer e Sillvyo

Há coisas e há sujeitos que podem ser pensados no interior de uma cultura e outros que são impensáveis, e o são porque não se enquadram numa lógica, ou num quadro admissível àquela cultura, naquele momento (LOURO, 2004, p. 70).

Bauer é Herzer, Anderson Herzer ou ainda Bigode como era conhecido na FEBEM, autor do livro que inspirou o filme *Vera*. Interpretado por Ana Beatriz Nogueira, o filme começa quando ele, recém saído da instituição, começa a sua vida na sociedade sob tutela

de um professor chamado Paulo. Bauer, que gosta de ler e escreve poesias, consegue um trabalho em uma biblioteca através de Paulo. Na primeira sequência do filme, o personagem estabelece o conflito que será a tônica de toda a narrativa: enquanto Paulo o apresenta como Vera Bauer, ele responde dizendo que seu nome é Bauer. Sua presença é percebida com incômodo, vestido com roupas masculinas, cabelo curto e uma atitude agressiva, provoca choque e deboche entre as pessoas. Não há de fato nenhum impulso ou traço de maldade nele, no entanto é visto pelas pessoas como uma ameaça.

Ao longo da história, vai sendo acuado, ridicularizado e, de certa forma, impossibilitado de viver de acordo com a sua identidade de gênero. O filme deixa o final aberto, mas não aponta para um desfecho otimista, pois, em forma de metáfora, insinua que ele desistiu da vida. As sequências finais são bastante simbólicas, em uma visita desesperada ao professor, Bauer é flagrado sentado no vaso com as mãos de sangue. Em seguida, há imagens de foguetes, aviões, explosões até que se forma a imagem do rosto dele na tela de uma televisão, em duas, em três, em várias. Na última sequência do filme, Bauer caminha por entre ruínas, o espectador escuta em voz over: “Sempre temi olhar para dentro de mim e não encontrar senão um profundo silêncio. Mas agora eu sei que apesar de tudo não há outro caminho possível”. De fato, há um limite para Bauer, uma impossibilidade de existir. Na vida real Herzer suicidou-se, atirando-se de um viaduto em São Paulo.

Sillvyo Lucio é mais que o protagonista em *Olhe para mim de novo*, ele é o próprio interlocutor, através do qual sua realidade é fabulada e encenada. O filme coloca o espectador em uma viagem junto a esse personagem pelo interior do Nordeste, através da qual, aos poucos, é revelada a história de Sillvyo Lucio e onde se pretende chegar.

Nascida mulher, de nome Lúcia Teresa, numa família de evangélicos, Sillvyo mora em Pacatuba no Ceará com a sua mulher Widna. Em vias de realizar o procedimento cirúrgico de transgenitalização, a jornada empreendida por ele leva ao encontro da filha e a busca de sua aprovação. Além disso, Sillvyo e Widna acreditam poder gerar um filho a partir dos óvulos das duas, esse desejo parece ser o ponto de partida e a premissa para a viagem. Sillvyo procura médicos geneticistas para saber se há alguma possibilidade de isso vir a acontecer.

A partir deste movimento, a viagem e a narrativa passam a forjar encontros com personagens reais no sertão nordestino, os quais apresentam alguma questão genética que afeta diretamente suas vidas, casos como a de uma criança trocada na maternidade, pessoas com síndrome de Berardinelli e albinos. Também pode-se pensar nesses encontros como

estratégia filmica “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.” (SOUZA, p.11, 2015)

Sillvyo faz pouco-caso da resposta negativa dos médicos sobre a possibilidade de ele e Widna gerarem uma criança, ele continua acreditando que um dia será possível. Este é o primeiro limite estabelecido para Sillvyo. O encontro com a filha Maria Tereza é o segundo, pois ela não aceita o processo de mudança de sexo da mãe.

Tanto para Bauer quanto para Sillvyo, há uma fronteira, um espaço demarcado até onde eles podem ir. De qualquer forma, ao final da narrativa, os dois personagens estabelecem que não é possível voltar atrás, não há como ser o que não se é. A diferença é que, para Bauer, a saída não está na vida, enquanto Sillvyo, apesar das dificuldades e limitações, segue vivendo.

A construção dos personagens e a performatividade de gênero

A performatividade de gênero é um conceito desenvolvido pela teórica norte-americana Judith Butler, umas das principais expoentes da Teoria *Queer*, no intuito de desconstruir a ideia de que o sexo é naturalmente adquirido, enquanto o gênero culturalmente construído. Segundo ela, tanto o sexo quanto o gênero são determinados pela repetição e reiteração de normas, anteriores ao sujeito, que acabam por materializar aquilo que nomeiam. Se uma criança nasce menino, ela é do sexo masculino, então a ela são conferidas condutas de comportamento que marcarão seu corpo e exigirão dela práticas que repetirão uma norma anterior a ela.

Em “Problemas de Gênero” (2013), Butler afirma: “sexo é gênero” (BUTLER apud SALIH, 1990). Segundo a teórica, se no gênero estão os significados culturais assumidos pelo corpo, ele não pode ser o resultado do sexo e nem tão fixo quanto ele. Neste raciocínio, não seria possível afirmar que a construção de “homens” se aplique somente a corpos masculinos e de “mulheres” a corpos femininos. Além disso, afirma que não há razões para supor o número de gêneros a partir do binarismo homem/mulher, concluindo que a hipótese de um sistema binário de gênero implica em uma relação na qual o sexo determina o gênero.

Por outro lado, se o gênero é independente do sexo, ele adquire um caráter completamente flutuante, no qual um corpo de homem ou mulher pode se tornar tanto masculino quanto feminino com a mesma facilidade.

Tomaz Tadeu da Silva baseado no conceito de performatividade de gênero argumenta: “[...] a mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas” (SILVA, 2000, p.95), uma vez que a repetição pode ser questionada, interrompida e, nessa interrupção, podem surgir identidades que não reproduzam o processo e não alimentem as relações de poder, abrindo a possibilidade de pensar outras identidades.

Sara Salih explica que Butler nega a ideia de sexo e gênero como “substâncias permanentes”, justificando que são mecanismos culturais heterossexuais e heterossexistas que estabelecem uma coerência da categoria através do discurso, para manter e perpetuar um sistema de “heterossexualidade compulsória”. E é justamente através dos sujeitos cujas identidades de gênero não se conformam a esse sistema que é possível perceber como essas normas são instituídas e mantidas.

Para ela, sexo e gênero são construções culturais que marcam os corpos. O gênero é concebido como performativo, um processo de atos repetidos que se cristalizam e, uma vez que estão enrijecidos, adquirem a aparência de algo que sempre esteve ali. Ao encenar um gênero sob formas que chamam a atenção para o caráter construído da identidade, é possível identificar a natureza imitativa de todas as identidades de gênero.

Nos corpos de Bauer e Sillvyo pode-se identificar esse caráter de construção, em que a performatividade de gênero torna-se explícita. Os personagens e as encenações também trazem à tona vestígios de um comportamento pautado em um ideal binário, heteronormativo, que opera na manutenção do que é ser homem, mulher ou transexual. Nos dois casos, observa-se um modelo de masculinidade associado à virilidade e em alguns aspectos, até mesmo machista. Através deles é possível pensar o que é ser homem e por que uma mulher não pode sê-lo, dentro de um contexto histórico e social específico.

Quem é Bauer? “Eu não sou o que todo mundo pensa, eu sou diferente, eu sou outra coisa”, assim o personagem se define, interpretado por uma atriz cisgênera³, Ana Beatriz Nogueira, que recebeu o prêmio de melhor atriz em Berlim pela atuação. Ele não se reconhece como mulher e faz todo o possível para ser reconhecido como homem, nas roupas, nos gestos e nas atitudes. Ele imita o homem que ele conhece, ele constrói o homem que gostaria de ser. Usa roupas masculinas, cabelos curtos, tenta impor-se agressivamente e

³ Pessoas que foram designadas com um gênero ao nascer e se identificam com ele.

seu discurso também carrega as noções de masculinidade que aprendeu na vida, antes e durante os anos que esteve na FEBEM.

No ambiente de trabalho, Bauer conhece Clara e passa a ter um interesse afetivo por ela. Ela reluta no início, mas acaba se envolvendo com ele. Este relacionamento talvez seja o lugar no filme em que Bauer se sinta mais à vontade e, por isso mesmo, é também onde está mais explícito a performatividade de gênero que ele desempenha. Clara não se importa que Bauer seja uma mulher, mas para ele é imprescindível que ele seja visto por ela como o homem que ele sente que é. Para Clara, o problema entre eles passa a ser justamente o fato de ele se portar como um homem. Como se pode perceber pelo diálogo a seguir:

Bauer: Quem era o carinha que você tava falando, hein?

Clara: Um amigo meu.

Bauer: Escuta aqui Clara, eu não quero que você fique conversando com pessoas que eu não conheço.

Clara: Como é que é?

Bauer: É isso mesmo, não quero mais que isso aconteça, tá legal?

Clara: O que é que te deu, Bauer? Tá biruta?

Bauer: Clara, você é minha mulher e eu não quero que você fique conversando com estranhos.

Clara: Mas quem disse que eu sou tua mulher? Que papo é esse bicho? Só por que eu fiquei uma vez com você? Ah Bauer, eu faço o que eu quero, quem manda em mim sou eu.

Bauer: Não senhora, eu sou o homem aqui, você faz o que eu quero, tá bem claro?

Clara: Você tem toda a razão, você é que é o homem, um homem igualzinho a todos os outros. É isso que te estraga, sabia?

(transcrições do filme *Vera*, 1986).

A impossibilidade é levada ao extremo no contato amoroso-sexual entre Bauer e Clara, quando despido das vestimentas, seu corpo feminino é revelado. O reconhecimento deste corpo e o contato com ele são, para Bauer, uma violação insuportável.

Os amparos, oriundos das personagens que lhe acolhem nessa angustiante travessia, são insuficientes porque o drama, vivido por Bauer no singular, requer condições sociais completamente ausentes de sua perspectiva naquele momento. Se Bauer não tem espaço para viver em *Vera e Vera* não sabe viver sem Bauer, encurtar o sofrimento parece ser a única porta viável à personagem. (BESSA, 2014)⁴

Em *Olhe para mim de novo*, o caráter de fabricação torna-se ainda mais evidente. Não por tratar-se de um documentário, mas porque a narrativa e o discurso de Sillyvo

⁴ Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/a-teoria-queer-e-os-desafios-as-molduras-do-olhar/>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Lucio, ao propor contar a história deste personagem, acabam por revelar os mecanismos e procedimentos da sua invenção. Sillvyo se reconhece como homem e, de certa forma, é reconhecido como tal. Mas é necessária uma manutenção constante para sustentar essa verdade: hormônios, prótese, roupas e acessórios, postura e atitudes adequadas à sua performance, um discurso. Sillvyo é um cabra macho, e assim ele deve se comportar. Nas suas palavras:

“Olhe para mim, olhe de novo. O que você vê? Normalmente você vê a carne e posteriormente o espírito. Comigo não, comigo é o oposto: você vê o espírito do Sillvyo Lucio para depois perceber que eu não tenho a voz grossa de um homem, que eu não tenho os músculos de um rapaz de 20, 30 anos, mas eu tenho o comportamento, a postura do homem que eu sou. Eu costumo dizer que eu sou o homem completo, 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 tesão, a tara masculina da penetração, da pegada de um homem com uma mulher. Então eu sou completo.” (Fala transcrita do Sillvyo Lucio em *Olhe pra Mim de Novo*, 2011).

Em uma das cenas do filme, Sillvyo está em meio a uma roda de amigos conversando informalmente. Nesse momento, uma das amigas, uma mulher transexual, diz que se sentia incomodada com nome feminino Lúcia Silva e então o “batizou” com o nome Sillvyo Lucio. A sequência do diálogo mostra bem como se deu essa construção do personagem, segue o trecho:

Amigo: E aí a gente começou a questionar essa história do Sillvyo Lucio querer ser cabra macho, sim senhor. Como a gente diz aqui no Ceará, com nome de mulher e de cabelo grande ainda, né? E aí a gente começou a construir o Sillvyo, como que ele tinha que ser, né?

Amiga: Sillvyo manda pra mim a foto, e eu fico pensando e eu digo pra mim, agora sim, esse é o meu amigo Sillvyo. Porque tá com o cabelo de universitário, raspadinho mesmo no um, achei lindo.

Amiga: Vai ser Sillvyo Lucio com dois Ls e Y no Sillvyo.

Amiga: A gente falava, bota o Y que fica bonito. E ele, eu não sou gay, gente. Tá vendo como tu é macho, nem viado tu quer ser, tu quer ser homem mesmo. (transcrições do filme *Olhe pra Mim de Novo*, 2011).

Ao longo do documentário, Sillvyo deixa recados na caixa postal de Widna, são mensagens afetuosas pelas quais o protagonista conta sobre a viagem e dá pistas sobre a existência de filha e a possibilidade de ela participar do filme. Já nos créditos finais, depois do encontro com Maria Tereza e da oposição desta em relação à cirurgia de mudança de

sexo, Sillvyo deixa um último recado para Widna. Ele diz que está voltando, que está com muitas saudades e segue entre declarações de amor e desejo, reafirmando sua posição de homem e sua possibilidade de afetividade.

Enquanto para Bauer, o contato físico representa o fracasso – uma vez que revela o corpo feminino que rejeita, para Sillvyo é uma realização, que o reafirma como homem transexual.

Uma breve análise fílmica

Uma breve análise, levando em conta as especificidades do filme de ficção e do documentário ajudam a pensar como a (im)possibilidade de existir é construída nessas obras. De acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété: “Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas”. (VANOYE, 2008, p. 23)

A análise do filme *Vera* trabalha com conceitos examinados em “Ensaio sobre a análise fílmica”, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. *Vera* é um filme ficção, do gênero de drama, com uma narrativa clássica⁵, que emprega o recurso de flashbacks para evocar lembranças de Bauer na FEBEM e, de certa forma, justificar as ações do personagem. Tem uma representação naturalista⁶ e o ponto de vista narrativo é partir de Bauer, em alguns momentos são inseridas poesias suas, em voz over: são palavras que refletem uma alma atormentada.

Apesar de ter uma construção naturalista, há momentos de quebra narrativa, através de inserções de imagens e narrações não diegéticas⁷, como na sequência inicial em que aparece um foguete sendo lançado. A imagem é toda azul, com narração em inglês e trilha sonora dramática. Este recurso é utilizado em outros momentos no filme e também na sequência final, de forma bastante simbólica.

⁵ Como narrativa clássica entende-se uma estrutura narrativa linear, cujas técnicas aproximam o personagem do espectador e apresenta impacto dramático, é homogênea, centrada em um personagem principal e apresenta coerência, clareza e transparência, no sentido de não revelar os procedimentos fílmicos. (VANOYE, 2008)

⁶ Entende-se por representação naturalista, um conjunto de procedimentos que visam instaurar uma representação próxima do “real” no cinema, tais como: interpretação naturalista dos atores, construção de cenários que imitam a realidade, fotografia naturalista, que tende a reforçar uma iluminação que parece ser natural; a direção de arte, que deve fornecer objetos e figurinos que garantam a verossimilhança da história. (XAVIER, 2005)

⁷ O termo diegese “designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou pós-supõe), em todo caso, que lhe é associado.” (VANOYE, 2008, p. 40)

O azul do início é recorrente no filme como um todo, mas usado de maneira pontual no cenário, figurino e na iluminação, esta utilizada principalmente nos momentos mais tensos da narrativa. É uma cor fria que intensifica o estado interno do personagem. O desenho do som e a trilha sonora são marcantes e atuam no sentido de ampliar a dramaticidade das cenas e ações dos personagens, contribuindo na construção do tom e atmosfera do filme. A fotografia é bastante contrastada, há muita movimentação de câmera, através de movimentos lentos as imagens acompanham e revelam. Os ambientes são claustrofóbicos e soturnos, principalmente nos flashbacks na FEBEM. As cores vivas, os ambientes mais claros e as cenas mais leves são reservados para os momentos em que Bauer está com Clara.

A sequência final representa a confusão e o desespero do personagem, imagens de aviões, foguetes, explosões fundem-se a sua imagem que, em seguida, é reproduzida em diversas televisões. Depois disso, Bauer caminha em uma construção em ruínas, escura, com uma pequena janela que lembra a da FEBEM. Ela é alta e distante, ele senta-se no chão e chora. É a parada final para ele, não há para onde ir, não há possibilidade de existir.

Olhe para mim de novo é um documentário, um *road movie*, que se caracteriza pelo deslocamento do protagonista Sillvyo Lucio. Entendendo que toda a filmagem é um recorte subjetivo, uma visão de mundo, que exclui o que não interessa à narrativa (Comolli, 2008), com a intenção de criar uma experiência real em detrimento da representação do real. O conceito de *road movie*, pode ter inúmeras interpretações e levar a diferentes análises, mas, neste momento, nos deteremos à ideia de um corpo em trânsito, um sujeito em busca do encontro consigo mesmo.

Bill Nichols⁸ propõe seis modos de representação no documentário⁹, que expressam a visão do diretor e sua perspectiva como documentarista ao abordar o mundo. São eles: expositivo, poético, participativo, reflexivo, observativo e performático. Segundo o autor, um documentário pode apresentar mais de um modo, mas um deles será predominante. No caso de *Olhe para mim de novo*, pode-se perceber o modo performático como dominante,

⁸ Bil Nichols é um importante teórico do campo do documentário e do filme etnográfico.

⁹ O modo expositivo propõe-se a mostrar fragmentos do mundo, de maneira explicativa e através de uma estrutura argumentativa. É recorrente o uso de uma narração em voz over, a voz de Deus, que ilustra e explica o que se vê nas imagens. Ao contrário do modo expositivo, o modo poético prioriza a subjetividade, através de associações de ritmos temporais e justaposições espaciais empregadas para contribuir com as impressões do diretor sobre o tema abordado. O modo observativo propõe a não interferência na realidade, no intuito de não criar um falseamento dela. Desta forma, os planos são mais longos respeitando a duração dos acontecimentos, há pouca movimentação de câmera e ausência de narração. De maneira oposta, o modo participativo atua no sentido de evidenciar a participação do documentarista e equipe no processo de filmagem. No modo reflexivo, os processos de negociação entre o diretor e o espectador são expostos com o intuito de revelar o caráter de construção e representação do documentário.

através do arranjo entre o real e o fabulado, em que o elo com o espectador se dá emocionalmente, sem a pretensão da objetividade. Segundo Nichols, este modo de representação “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS, p. 169, 2008).

O dispositivo narrativo empregado é o deslocamento, gatilho para acessar a memória do personagem e promover o encontro com o outro. Mas esse procedimento só é possível a partir da negociação, e da relação estabelecida entre o personagem e os diretores. E nesse sentido, pode-se pensar que Sillvyo Lucio tem consciência plena da sua participação no documentário e está disposto a jogar segundo as regras do jogo:

“Oi, meu amor, tudo bem? To com saudades de você. A viagem tá ótima, tá tudo valendo a pena. É uma experiência única. Pra eles é um documentário mas pra mim tem haver mais do que isso, tem haver com vidas humanas, tem haver com famílias, tem haver com a nossa história, com a nossa vida na realidade. Cada nova visita, cada nova cidade, cada novo problema que o documentário relata, eu vejo que os meus problemas, os nossos problemas são tão pequenos diante de tantos conflitos que outras pessoas vivem também. Ah, detalhe, viu? Não apague esses recados que a gente vai poder reutilizá-los em um outro momento para o filme. É, ela ainda não confirmou. Ela tocou no assunto, mas ainda não confirmou se vai gravar com a gente, se vai filmar, nem aonde nem qual momento. Beijo, meu amor.”

(Transcrição da gravação de uma mensagem de voz que Sillvyo deixa para Widna em *Olhe para mim de novo*, 2011)

Esta gravação de Sillvyo revela parte dos procedimentos narrativos que sustentam o filme. O próprio recurso das mensagens ajuda a construir a narrativa, criando suspense e revelando pistas sobre o motivo da viagem. Nela, fica evidente a relação estabelecida entre os diretores e o documentado, além dos procedimentos adotados por eles para criar determinadas encenações. Sillvyo tem plena consciência de sua atuação, mais do que isso, ele entende que a realização do filme é importante, ele acredita nesta história e quer que o espectador também acredite.

Outros procedimentos utilizados são: o uso da narração em voz over, entrevistas e depoimentos do protagonista sozinho e entre amigos, mulher e filha e entrevistas com outros personagens, articuladas por Sillvyo Lucio. A figura e a voz do protagonista estão presentes em todo o filme, mas de formas diferentes, revelando um personagem complexo e contraditório. A narração de Sillvyo Lucio, em voz over, revela o lado mais íntimo do personagem, a partir da qual, ele conta sobre a filha e sua relação com ela. Este recurso aproxima o espectador, que passa a acompanhar a história pelo viés afetivo. As entrevistas e

depoimentos de Sillvyo sozinho ou entre outras pessoas conhecidas dá conta de explicar quem é essa pessoa, de onde veio, como vive e como pensa, inclusive relevando um comportamento machista do personagem. O encontro com o outro, através das entrevistas ao longo da viagem, colocam Sillvyo ao lado de outros *outsiders*, onde ele se reconhece e sente-se confortável. Mas o confronto também o faz refletir sobre a sua própria condição e de certa forma, faz com que se sinta privilegiado diante de questões que ele considera mais difíceis do que a sua.

Ao final da narrativa, a ideia que prevalece é que há várias impossibilidades para Sillvyo Lucio, começando pela geografia inóspita que abriga a sua história. No entanto, este personagem improvável segue viagem, sua história continua e de alguma maneira ele resiste. Essa ideia vai ao encontro de a uma narração do início do filme, a única que não é enunciada pelo protagonista, mas possivelmente, por um biólogo:

A seleção natural aqui no ambiente mais rústico faz com que afluam as melhores variedades, que com o tempo ficam mais resistentes, né? Pode até haver uma redução de porte ou um crescimento menor, só que aquela pessoa, potencialmente, ela é mais resistente.
(Trecho transcrito do filme *Olhe para mim de novo*, 2011)

Considerações finais

Identificar um percurso de legitimação entre *Vera* e *Olhe para mim de novo* é também identificar um movimento que acontece na sociedade e um reflexo dela. As performances dos personagens, da ficção ou do documentário, reproduzem um comportamento aprendido, construído e somente não naturalizado, porque diz respeito a um corpo outro, que não o do biologicamente homem. Justamente por isso, nesses corpos, o de Vera-Bauer e Lucia Silva-Sillvyo Lucio, o caráter de construção torna-se evidente.

Se por um lado, os filmes têm questões que os aproximam, por outro, abordam a questão dos personagens trans homens de maneira completamente distinta. Aqui, o tempo entre um filme e outro é o fator determinante, não o tempo em si, mas as transformações sociais que ocorreram no Brasil entre 1986 e 2011. Como argumenta Fernanda Capibaribe:

[...] nas últimas décadas, dessa margem têm chegado ecos perceptíveis e não é à toa que a temática do transgênero passou a agenciar com considerável frequência os dispositivos das nossas pedagogias culturais: se não a escola e a família de modo significativo, sim para o cinema, teatro, música e o conteúdo das redes digitalizadas. E tem sido cada vez mais

difícil ignorar a existência do termo *transgênero* e dos sujeitos que emergem desse corpo (não)denominado. (CAPIBARIBE, p. 2, 2014)

Longe do ideal, a condição das pessoas transexuais no Brasil está relacionada à resistência e à luta contínua por respeito e direitos. Mas é inevitável perceber que um percurso foi estabelecido, e mesmo um personagem improvável como Sillvyo Lucio tem a possibilidade de existir. Mais do que isso, é interessante perceber que o lugar de fala é ocupado pelo protagonista. Um cenário bastante diferente do apresentando em *Vera*, em que Bauer jamais consegue sair do limite do conflito, para atingir a aceitação e a realização enquanto transexual.

Referências

BESSA, Karla. **A Teoria queer e os desafios às molduras do olhar**, out. 2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/a-teoria-queer-e-os-desafios-as-molduras-do-olhar/>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

BUTLER, JUDITH. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**/Judith Butler; tradução: Renato Aguiar. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CAPIBARIBE, Fernanda. **Fronteiras que transbordam em cena: o transgênero como sujeito do dissenso em *Olhe para mim de novo***. In: 4º Congresso Internacional e Comunicação e Consumo – COMUNICON, 2014, São Paulo. Anais do 4º Congresso Internacional e Comunicação e Consumo – COMUNICON. São Paulo: ESPM, 2014, PP 01-15.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**/Bill Nichols: tradução de Mônica Saddy Martins. 3ª ed. Campinas: Papyrus, 2008.

SALIH, Sarah. **Judith Butler e a Teoria Queer**/Sarah Salih: tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

SOUZA, Gustavo. **Deslocamento, performance e memória no documentário Olhe pra mim de novo**. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação INTERCOM, 2015, Rio de Janeiro. Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação INTERCOM. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**/Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété: tradução de Marina Apenzeller. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2002.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.