

CALL ME BY YOUR NAME E O PRESENTE DESLOCADO: ANOS 80 OU VISÃO DA ANTIGUIDADE?

CALL ME BY YOUR NAME AND THE DISPLACED PRESENT: 80'S OR ANTIQUITY VISION?

*Gustavo Ruiz da Silva*¹

Resumo: Este artigo pretende fazer uma leitura possível do filme *Call me by your name* (2017), dirigido por Luca Guadagnino. O que se levanta como hipótese é que as relações entre Elio consigo mesmo, com seu ambiente e aqueles a sua volta não expressam o tempo lá representado, mas são um mascaramento de um momento em que as possibilidades eram outras. Para tal, apresentar-se-á uma breve introdução ao roteiro do filme, a fim de se entender quais são as problemáticas que o envolvem. Depois disso, será apresentado como eram as práticas sexuais (em especial as homoeróticas) na antiguidade clássica. Por fim, relacionar-se-á os signos dispostos no filme no intuito de se suplantar a hipótese supracitada: a de que a história, apesar de se passar nos anos 80, reproduz um conjunto de relações inter e intrapessoais aos moldes da formação sócio-histórica da Grécia antiga.

Palavras-chave: *Call me by your name*. Sexualidade grega. Trans-historicidade.

Abstract: This article intends to make a possible reading of the film *Call me by your name* (2017), directed by Luca Guadagnino. What is hypothesized is that the relationship between Elio with himself, with his environment and those around him, does not express the time represented there, but is masking of a moment when the possibilities were different. To this end, a brief introduction to the film's script will be presented to understand what are the issues that involve it. After that, it will be presented how sexual practices (especially homoerotic ones) were in classical antiquity. Finally, the signs arranged in the film will be related to overcoming the aforementioned hypothesis: that the story, even though it takes place in the 1980s, reproduces a set of inter and intrapersonal relationships along the lines of socio formation -history of ancient Greece.

Keywords: *Call me by your name*. Greek sexuality. Trans-historicity.

Introdução

O foco deste artigo será a reorganização do tabuleiro da história, já que o essencial de nossa atividade consiste em discernir e analisar “uma maneira de viver” e “adivinhar” qual sistema interpretativo melhor nos convirá (LEBRUN, 1988, p. 164). Isto é, cabe dizer, ao analisar outras formações históricas, que “o que é poderia não ser” (VEYNE, 1980) a partir de como nós decidimos reinterpretar a questão, não de modo deliberado,

¹ Graduando em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Mestrando em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: ruizdasilva.gustavo@usp.br

mas sim instintivo², como quando caminhamos sem rumo por meio de jardins com caminhos que se bifurcam, onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, por estar em sua totalidade, já que é no jardim que se vê uma heterotopia (FOUCAULT, 2013, 118).

Na verdade, para além da invenção de múltiplas possibilidades diferenciativas das paisagens históricas-culturais, presume-se que nesta análise há um trabalho não concêntrico que opera sob a forma de ressonâncias, em que diversas experiências presentes em outras formas de vida podem criar uma de constelação de possibilidades e resistências³. Isto é, trata-se de uma interpretação perspectivista⁴ capaz de inter-relacionar múltiplas emergências socioculturais em direção à diferença. Para isso, embasar-se-á na forma estética para que a partir disso haja um espaço de emergência do fragmentário, do involuntário e da ascensão da imaginação. Assim, estas inesperadas justaposições, funcionam para provocar manifestações de realidades extraordinárias com bases nos domínios do exótico e do inconsciente – ao se justapor estas formas, a realidade não aparece mais como um dado, um ambiente natural e familiar (CLIFFORD, 2008, p. 122-123).

É a partir deste deslocamento discursivo que se pode perturbar os símbolos estabelecidos. Subsequentemente, podemos ter a cultura como algo semioticamente imaginado, não é uma totalidade contínua, mas uma montagem de símbolos e códigos convencionais: a cultura enquanto noção semiótica pode ser lida como ato e jogo linguístico, provocando a irrupção da alteridade e do inesperado (CLIFFORD, 2008, p. 137-152). Desta maneira, para que se possa circunscrever as linhas que desenharam a cartografia que será analisada, é necessário que um saber primeiro seja remetido a algo que possa, pelo menos de modo imediato, fundar e sustentar um conjunto de práticas. É

² Como dito por Nietzsche (Nachlass/FP, 1999, 7, §60, KSA 12.315): “São os nossos desejos que interpretam o mundo: os nossos instintos com seus prós e contras. Cada instinto (...) possui a sua perspectiva, que sempre deseja impor como norma a todos os outros instintos”.

³ Como dito por Clifford (2008, p. 123), é crucial ver a cultura e suas normas como arranjos artificiais suscetíveis a uma análise distanciada, fazendo uma comparação com outros arranjos possíveis.

⁴ O perspectivismo está particularmente ligado ao chamado "falsificacionismo" de Nietzsche, isto é, o conteúdo cognoscitivo que o nosso intelecto nos oferece não possui os traços de uma perfeita correspondência com o estado de coisas. A determinação do caráter "errôneo" do conhecimento como traço distintivo da nossa espécie é um dos aspectos que são abordados nos cadernos preparatórios de FW/GC, em conexão com o qual Nietzsche introduz pela primeira vez de maneira explícita o tema do perspectivismo: “O nosso conhecimento (...) [é] dedução que cresce a milênios a partir de toda uma série de necessários erros ópticos (...) todas as leis da perspectiva devem ser erros em si (...) A ciência descreve (...) a nossa potência poético-lógica de fixar as perspectivas para todas as coisas, mediante a qual nos conservamos vivos” (Nachlass/FP, 1999, 15, §9, KSA 9.637). Sobre o falsificacionismo ver: Clark (1991) e Riccardi (2011).

por tal razão que se construirá o palimpsesto que é este trabalho a partir da possibilidade de se inventar outras tramas e relações para o pensar, destroçando a ordem da classificação ao se elevar perante e avassalar aquilo não convém, expondo a separação daquilo que deveria estar aproximado e religando espaços (in)congruentes entre as mais diversas possibilidades⁵.

Desta maneira, seguindo a esteira nietzschiana⁶, defende-se que *Call me by your name* (2017) se encontra no “entre”, num ponto de deformação entre as diversas produções discursográficas, atando e desatando nós, desbravando travessias pouco exploradas, suspenções perigosas, silêncios despercebidos e linhas de perigo. É exatamente por estas que a obra se constitui como um verdadeiro exercício filosófico e de criatividade estilística, jogando as diferentes formações históricas para nos tirar de nossos hábitos mentais e territórios já muito bem mapeados. Ora, o que se sobressai, então, é a relação entre diversas formas de se viver, em que, no caso do filme, a partir de uma dobra⁷, surge a diferença que não só vai romper com o tempo tradicional, mas vai fazer disso uma resistência catalizadora⁸ de possibilidades.

2. Breve incursão pelo roteiro de *Call me by your name*⁹

Dirigido por: *Luca Guadagnino*;
Produzido por: *James Ivory, Peter Spears, Emilie Georges, Rodrigo Terixeira, Marco Morabito, Howard Rosenman e Luca Guadagnino*;
Roteiro de: *James Ivory*¹⁰;
Estrelando: *Thimothée Chalamet e Armie Hammer*;
Data de lançamento: *22 de Jan. de 2017 (Sundance)*;
Tempo de duração: *132 minutos*;
País de produção: *Itália, EUA, França e Brasil*.

⁵ O assunto pode ser visto em maior profundidade em: SILVA, 2020, p. 16-36.

⁶ A “esteira nietzscheana” é referência à assimilação feita da filosofia de Nietzsche, na medida em que, como pronunciado por Zaratustra, devemos (nós, os que seríamos discípulos) seguir só, afastarmo-nos de nosso mestre. Nietzsche não deve, assim, tendo Zaratustra como seu porta voz, se tornar um paradigma (Za/ ZA, Da virtude dadivosa, §3).

⁷ Pode-se ver mais da leitura aqui adotada sobre o tem em: SILVA, G. R. *Paul Veyne e a Revolução da História...*

⁸ Como apontado por ele, temos de “utilizar a resistência como um catalisador químico” (Foucault, 1984, p. 300), pois “ela [nova economia das relações de poder] consiste em usar esta resistência como um catalisador químico de modo a esclarecer as relações de poder, localizar sua posição, descobrir seu ponto de aplicação e os métodos utilizados” (FOUCAULT, 1995, p. 234).

⁹ O texto original do roteiro pode ser visto em sua integralidade em: http://www.dailyscript.com/scripts/callmebyyourname_screenplay.pdf

¹⁰ O texto de *Call me by your name* ganhou o Oscar de Melhor Roteiro Adaptado no ano em que concorreu.

Elio (Timothée Chalamet), um judeu-italiano¹¹ (17 anos), vive com seus pais na zona rural do norte da Itália¹², quando seu pai (professor de arqueologia¹³), convida um estudante (também judeu) de 25 anos, Oliver (Armie Hammer), a viver com a família durante o verão de 1983 e a ajudar na documentação acadêmica. Elio, um bibliófilo introspectivo e músico talentoso, inicialmente pensando que tem pouco em comum com Oliver, de personalidade despreocupada e exuberante, apresenta uma certa resistência a necessidade de ceder seu quarto ao novo convidado. Durante esta estadia, o garoto mais novo passa boa parte do verão lendo, tocando piano e saindo com a amiga de infância Marzia, enquanto Oliver admite estar atraído por uma das garotas locais, fato que gera grande aborrecimento para Elio.

Com o desenvolvimento da relação entre eles, Elio e Oliver (que agora se mostrava um estudante de filologia greco-latina e leitor de Heidegger) nadam juntos, fazem longas caminhadas pela cidade e acompanham o pai de Elio (que era pesquisador de história da arte) em uma viagem arqueológica (ponto crucial na estrutura argumentativa do filme). Concomitantemente, Elio começa um relacionamento sexual com Marzia, do qual se gaba diante de Oliver para avaliar sua reação, mesmo se vendo cada vez mais atraído por ele. Por tal razão, durante uma viagem aos correios local, Elio confessa indiretamente seus sentimentos a Oliver. Mais tarde naquele mesmo dia, os dois se beijam, mas por hora Oliver relutava em ir mais longe.

Algum tempo depois, em resposta a uma nota de Elio, Oliver deixa uma mensagem em sua mesa sugerindo que eles se encontrem à meia-noite. Elio, apesar de passar o dia com Marzia, desejava ver Oliver. À meia-noite, então, eles se encontram e o encontro termina com os dois dormindo juntos pela primeira vez. Com o passar dos dias, os dois se tornam cada vez mais íntimos do ponto de vista físico e emocional, frequentando encontros casuais e sexuais, ao passo que mantinham em segredo o relacionamento. Um dia, na cama, Oliver diz para Elio: “*Me chame pelo seu nome e eu lhe chamarei pelo meu*” (IVORY, 2016, p. 70. Tradução nossa)¹⁴. Agora completamente apaixonado por Oliver, Elio começa a evitar Marzia.

Quando o fim da estadia de Oliver se aproxima, ele e Elio se veem vencidos pela incerteza e pelo desejo. Os pais do jovem garoto, que já estão cientes do vínculo entre os

¹¹ O exercício de intersecção entre os estudos judaicos e cinematográficos também podem ser visto em: SILVA, G. R. *Yentl: entre a expressão...*

¹² As filmagens foram feitas na cidade de Crema, Itália.

¹³ Faço um apontamento para o fato de Foucault não se dizer um filósofo, mas sim um arqueólogo.

¹⁴ “*Call me by your name and I'll call you by mine*”.

dois, mesmo que não o abordem abertamente, recomendam que ele e seu amado visitem a cidade de Bergamo juntos, antes de Oliver voltar para casa nos EUA. Lá eles passam três dias românticos juntos. Elio, agora de coração partido após a partida de Oliver, liga para sua mãe e pede que ela o pegue na estação de trem e o leve para casa. Marzia, simpatizando com os sentimentos de Elio, diz a ele que ainda tem intenção continuar sendo sua amiga. O pai de Elio, seguindo a mesma linha e observando sua profunda tristeza, diz que estava ciente do relacionamento de seu filho com Oliver e confessa que quase teve um relacionamento semelhante em sua própria juventude. Por fim, ele pede a Elio que aprenda com sua dor e cresça, em vez de seguir em frente com sua vida muito rapidamente.

Nas últimas sequenciais do filme, durante o *Hanukkah*, Oliver liga para a família de Elio e diz a ele que se lembra de tudo muito claramente, mas que agora estava noivo. Após a ligação, Elio senta-se junto à lareira e olha para as chamas, lembrando as lágrimas, enquanto seus pais e a equipe da casa preparam um jantar de férias. O filme termina quando Elio, ainda sentado à beira da lareira e agora parecendo mais contente, lança um olhar para a câmera, rompendo com a chamada quarta parede, enquanto sua mãe o chama.

2. Tópicos sobre a sexualidade na Grécia Antiga

Referências artísticas do homoerotismo datam ao séc. VII a.C., entretanto, as evidências mais comuns são os vasos atenienses dos séculos VI e V a.C. Para esse período, é indispensável, então, utilizar um material literário como complemento para compreender estas práticas sociais. A diversidade de atos, práticas e posições mostradas nas pinturas apontam para uma estética de representação que não era meramente convencional. Os motivos, assim, mais comuns entre vasos eram o do cortejo de garotos ou jovens por homens mais velhos¹⁵. Na Grécia clássica, como vai ser defendido aqui, tínhamos a chamada pederastia pedagógica¹⁶, que unia um homem (geralmente antes da idade do casamento) e um garoto livre, tal como apontado por Hubbard (2003). De acordo com o autor ainda, a idade mais desejável entre os garotos (*erômenos*) era de 14 a 18 anos

¹⁵ O relacionamento homoerótico grego não se restringira ao par homem-menino. Algumas representações (tal como na Figura 6) mostram cenas onde a diferença de idade é pouco aparente ou pequena. Por vezes cenas de experimentações entre jovens também podem ser vistas.

¹⁶ Segundo Foucault (2017, p. 262), “o que é preciso apreender aqui não é por que os gregos tinham um gosto pelos rapazes, mas sim por que eles tinham uma ‘pederastia’: isto é, por que, em torno desse gosto, eles elaboraram uma prática de corte, uma reflexão moral e, como veremos, um ascetismo filosófico”.

(geralmente de famílias de elite), e dos que os buscavam geralmente estava por volta dos 30 (*erastés*), quando se casavam¹⁷.

A maneira mais conhecida e socialmente significativa do relacionamento homoerótico Grécia (tópico de análise por diversos autores da Antiguidade, entre os quais Xenofonte e Platão) era conhecida como pederastia, que, segundo Dover (2007, p. 14), era a forma mais comum de relações homoeróticas. Segundo o autor:

[...] a cultura grega diferia da nossa em sua aceitação da alternância de preferência homossexuais ou heterossexuais num mesmo indivíduo, e sua negativa implícita de que esta alternância ou coexistência criasse problemas específicos para o indivíduo ou para a sociedade (DOVER, 2007, p. 13).

Complementa-se, ainda, que os gregos tinham ciência de que os indivíduos difeririam em suas preferências de prazer corpóreo, mas sua linguagem não permitia uma substantivação correspondentes ao que hoje denominamos *homossexualidade* ou *heterossexualidade*, já que na época era considerado que todos respondem virtualmente, em momentos diferentes, a estímulos homoeróticos e heteroeróticos. Além disso, “nenhum homem penetra outros homens e se submete à penetração por outros homens numa mesma fase de sua vida” (DOVER, 2007, p. 126). Como visto em Esparta, quando o período militar do jovem *erômenos* se concluía, o *erastés* o presenteava com armas, um escudo e lança, e depois partia para se casar. Isto é, entre os gregos, via-se que o *erômenos* passava por uma “fase homossexual”, que em determinado ponto se interrompia.

O heteroerotismo, então, aparecida como preferência reservada à procriação enquanto o homoerotismo era tido como uma necessidade natural, como legítima expressão da libido e um privilégio dos mais abastados, não sendo visto como degradação moral (DIAS, 2010, p. 35). Assim, todos poderiam exercer práticas homoeróticas ou heteroeróticas. Desta forma, o homoerotismo assumia um caráter “altamente moral de finalidade educadora; a intimidade física entre o *erastés* e o *erômenos* verificava-se no âmbito de uma relação, antes de tudo, formadora do caráter do mais moço, em que o mais velho desempenhava um papel significativo” (ANDRADE, 2017, p. 70). Posto isso, a relação dos homens mais velhos com os rapazes era um tema de debate e cuidados para o pensamento grego, em especial porque eles “não opunham, como duas escolhas diferentes, o amor ao seu próprio sexo ao amor pelo sexo oposto” (FOUCAULT, 2017,

¹⁷ Filósofos, de fato, preferiam jovens mais velhos, que eram capazes de possuir um maior nível de engajamento intelectual.

p. 237) – a escolha do gênero com quem você praticava o ato sexual não te definia como indivíduo.

Assim, acerca das práticas que envolviam o homoerotismo, Foucault comenta que este é um jogo aberto, em que os gregos valorizavam tanto o corpo masculino crescido, quanto o corpo do jovem em desenvolvimento. Avisa-nos também que “nos enganaríamos se acreditássemos que esses traços eram valorizados por causa de sua ligação com a beleza feminina” (FOUCAULT, 2017, p. 247), pois eles valorizavam aquilo que o jovem viria a se tornar, o corpo que viria a ter: o vigor e a resistência masculina do futuro. Nessa relação da erótica, entretanto, o *erastés* precisa ter uma “dupla moderação” (FOUCAULT, 2017, p. 250) e controle sobre o *erômenos*, seu amante, importante para manter a honra do jovem no que diz respeito a seu *status* e posição que ocupará na cidade.

Posta, então, essa antinomia dos rapazes (especialmente no que concerne à posição sexual ativa ou passiva), Foucault (2017, p. 275) conclui que este ato sexual é composto de um jogo de recusas e de trocas. De fato, apostando na hipótese deste trabalho, tais posturas puderam ser vistas em *Call me by your nome*, especialmente nas diversas cenas pré-sexuais entre Oliver e Elio. O jogo erótico entre eles apresentou uma série de idas-e-vindas de ambas as partes, se iniciando por parte de Oliver (como indicado na Figura 4), passando por um conjunto de flertes (tal como na cena em que ambos estão em frente ao lago, Figura 6) e terminando com Elio cedendo às investidas de Oliver, ao convidar para um encontro à meia noite. Mesmo com esse lusco-fusco roteirístico, nas cenas íntimas entre o casal era possível se ver uma quase coreografia de micro agressões (Figura 7). Por fim, cabe dizer que em alguns pontos pudemos ver a relação protetoral de Oliver em relação à Elio, como nas páginas 42 (cena do lago), 74 (cena do correio) e 77 (cena do pêssego) do roteiro.

3. Call me by your name e a tese do tempo deslocado

Dado o supracitado, o que se sustenta aqui enquanto hipótese¹⁸ (para além da questão da pederastia) é que o filme apresenta um mascaramento¹⁹ da questão do tempo, mais especificamente em sua dobra. Isto é, apesar do filme se ambientar nos anos 80 (momento de grande tensão e conflito para a comunidade homossexual²⁰), e aqui friso a importância do mesmo se colocar em tal década, o conjunto de relações sociais e eróticas não condiz com o cenário lá postulado. O que se tem é um processo de trans-historicização da realidade construída na obra, uma mudança de cenário sem que os atores mudassem de fala – uma plasticidade que encobriu um os atores deste *Theatrum Philosophicum*²¹.

Por tal razão, urge a necessidade de elaboração de estratégias em que vitórias possam ser alcançadas face este jogo²² de fantasmas e sombras. É nesta peculiar conjuntura que se encontram as estratégias para se manejar tal fábulação²³, sendo no presente deslocado (*déplacé*) que se experienciam novas camadas e dobras de acontecimentos. Para tal, é necessário pensar o filme por mais aspectos, pensá-lo verticalmente, mas também horizontalmente, em suas relações com outras formações sócio-histórica. Como já apontado por Foucault (1994a, p. 506), a história é uma ficção, uma fábula que se é contada, sendo aquilo que por trás da máscara ordena os poderes envolvidos. Assim, a ficção é “a nervura verbal do que não existe, tal como se é”²⁴, consistindo, então, não em se fazer ver o invisível, mas fazer se ver quanto é invisível a

¹⁸ Cabe apontar que em Foucault (2002, p. 8) o termo “hipótese” aparece colocado da seguinte maneira: “Eis a hipótese que gostaria de apresentar esta noite, para fixar o lugar – ou talvez o teatro muito provisório – do trabalho que faço”. Por tal razão, em Muñoz (2014, p. 90), pode-se encontrar a seguinte referência: “se olharmos e escutarmos o Foucault [...] descobriremos que a hipótese [...] tem relação com o teatro de seu trabalho”. Isto é, o trabalho mesmo de Foucault aparece como uma hipótese, um grande teatro. A saber, o termo referido remete-se à noção estoica, que opera como a temática em que o ator grego, simbolizando o sábio, recita o texto, mas de modo indiferente a seus acontecimentos.

¹⁹ A referência à Máscara pode ser tomada em Nietzsche (NT 10; 12, 2005, p. 63-70) e em Purves & Silva, *O som e a embriaguez...*

²⁰ O grande surto de HIV nos anos 80 e suas repercussões na comunidade homossexual pode ser visto de modo mais explícito na reportagem de Tavares (2008).

²¹ A leitura da Filosofia enquanto teatro pode ser vista em Muñoz (2015) e em Foucault (1994b, p. 99) no referido texto, onde também se encontra o problema da máscara.

²² O que se pratica neste texto, a saber, é um jogar de dados com as próprias regras que circundam o jogo.

²³ A Fábula é caracterizada por Foucault (1994a, p. 506) como aquilo que é contado (episódios, personagens, funções que exercem na narração, acontecimentos) e que habita no interior das possibilidades míticas da cultura. Desta forma, Foucault (2009, pp. 210-2018), também entendeu a ficção como aquela que tem a potência de desalinhar as imagens, de aliviá-la de sua sobrecarga, de explodi-las e dispersá-la (o interstício das imagens). Espaço de transformação da imagem, de seu deslocamento, que abre para pensar um fictício que “não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos”.

²⁴ Como dito por Lebrun (1998, p. 119): “não existem fundamentos firmes. Aí está o perigo”.

invisibilidade do visível. Para tal, o que se tenta fazer em *Call me by your name* não é se não uma ficção que tenta provocar interferências em nossa realidade ao deslocá-la em suas relações para outra.

Em outras palavras, o filme se passa no momento de maior problemática que a comunidade homossexual já passou, mas circunscreve os personagens e suas relações em outro cenário, onde eles podem realizar a vida de outra maneira. Mostra-se, neste irônico contraste, que aquilo que se é poderia não ser – dá se luz à uma problemática do presente ao se retomar aquilo que um dia foi esquecido no passado. Tal apontamento poderia ser sustentado a partir da fala de Oliver, quando lê à beira da piscina no início do filme: “para os primeiros gregos, Heidegger afirma, essa *ocultação subjacente* é constitutiva da maneira como os seres são, *não apenas em relação a si mesmos, mas também à outras entidades em geral*” (IVORY, 2016, p. 18. Tradução e grifos nossos)²⁵. A questão, entretanto, não é o grego em si, mas o movimento de se ocultar a fim de se construir o sujeito, sendo este o grande projeto desse filme: oculta-se o passando para se mostrar um possível presente-futuro que podemos construir para nós.

Da mesma forma, para além da fácil e rápida aceitação das relações homoeróticas entre os protagonistas (situação que não causa desconforto entre os familiares e colegas, tal como ocorria na antiguidade clássica), vemos mais um indicador da situação que aqui se apresenta. Em uma determinada cena, aproximadamente no meio do filme, o pai de Elio apresenta uma série de *slides* a Oliver contendo figuras de arte (mais especificamente esculturas de torso) grega. Acerca das estátuas helenísticas de Praxiteles, então, relata ele ao colega de pesquisa: as formas e músculos²⁶ eram “todos curvos, às vezes impossivelmente curvos e indiferentes, daí sua *ambiguidade eterna*. Como se eles estivessem te desafiando a desejá-los” (IVORY, 2016, p. 87. Tradução e grifos nossos)²⁷. Isto é, o que se evidencia com a citação é a ambiguidade que se entranha com as curvas e que o helenismo e sua arte trazem consigo – faz-se questão, assim, de se afirmar a relação entre o indicado e os personagens, que vão “se transformar, modificar-se em seu

²⁵ “*For the early Greeks, Heidegger contends, this underlying hiddenness is constitutive of the way beings are, not only in relation to themselves but also to other entities generally*”.

²⁶ A resposta da imagem cinematográfica a ela mesma se refere, mais pontualmente, à famosa cena em que Elio e Oliver se relacionam através do pêssego. Contudo, tal movimento (de Elio se reportar à si mesmo pela masturbação, e depois a Oliver, através do ato sexual) ficará para outro momento.

²⁷ “*they are all curves, sometimes impossibly curved and so nonchalant, hence their ageless ambiguity. As if they’re daring you to desire them*”.

ser singular e fazer da sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo” (FOUCAULT, 1984, p. 15)²⁸.

Considerações finais

Por fim, o que se pode aferir é que a relação de Elio consigo mesmo, expressa e construída através da arte e estética, e com seu amante (aos moldes das relações homoeróticas gregas)²⁹ não condizem com o turbulento anos 80 que se passaria o filme, caso acreditássemos naquilo que nos é dito. Na realidade, então, se apostamos no jogo de que o filme é uma obra trans-histórica que descola o presente³⁰, poderemos ver que um outro cenário de relações emerge a nossos olhos. Se na modernidade a homossexualidade passou a se apresentar como uma anormalidade³¹ que precisaria ser combatida, no filme isso não se sustenta, pois tal conceito nem sequer apareceria como tal. De fato, a transição constante entre Elio e Mariza, Oliver e seu rápido caso “heterossexual” e seu posterior casamento expressam a não cristalização da sexualidade³², tal como de fato visto na modernidade.

Conclui-se, subseqüentemente, que a circunscrição de um determinado domínio espaço-temporal (“verão de 1983 – Itália”) abriria espaço para uma outra possibilidade de existência. Estas inesperadas justaposições, estas dobras³³ funcionaram para provocar uma manifestação outra da realidade³⁴, onde o homoerotismo não operava mais nem no âmbito do negativado (tal como efetivamente ocorria nos anos 80) nem do positivado,

²⁸ Não é gratuito também as inúmeras cenas de Elio tocando piano...

²⁹ Faço também uma indicação à ausência total de pelos corporais em Elio, mas sua presença em Oliver. Cabe lembrar que pelos corporais eram sinal de virilidade até 300 a. C e novamente um costume no início do século II, com o imperador Adriano. A prática também era intimamente relacionada à pederastia pedagógica. Para mais, ver: Vigarello (2013).

³⁰ O fato de se sustentar tal hipótese desmontaria a leitura de que Oliver se aproveita sexualmente de Elio e sua juventude para depois o abandonar.

³¹ Como apontado no filme (Ivory, 2016, p. 76): “Elio: ‘*I’m sick, aren’t I?*’ // Oliver: ‘*I wish everyone were as sick as you*’”. (Elio: “Eu estou/sou doente, não sou/estou?” // Oliver? “Eu queria que todos fossem/estivessem tão doentes quanto você”).

³² O mesmo pode ser visto no monólogo final do pai de Elio, que indica uma possível relação também homoerótica do mesmo quando mais jovem.

³³ Como dito por Gomes Jr. (1992, p. 45): “a arte dobra-se sobre si mesma, faz o trabalho exaustivo com seu próprio significante um projeto ou mesmo uma obsessão. Isto reaparece (...) quando a fragmentação e a multiplicação de expressões são levadas às últimas consequências, quando a história da arte resgata múltiplos mundos soterrados (...). Esta condição permite (...) reclassificar múltiplas formas e produzir uma nova expressão e uma nova sensibilidade”.

³⁴ Aqui se aponta, de modo veemente, a importância de se marcar a circunscrição geográfica da experiência limítima: tudo se passa no norte da Itália e somente lá isto é possível. Oliver, quando volta aos EUA, já não mais continua com o mesmo conjunto de relações liberado de amarras. Ele agora se encontrava num matrimônio heterossexual.

mas sim de modo extramoral, onde o gesto é tão indiferente que tanto a família quanto Mariza puderam lidar com a situação de modo banalizado, como outrora fora na Grécia³⁵. Foi por tal razão que se pôde realizar com tamanha sutileza o trabalho de contrastar a árdua realidade do presente histórico com um momento outro do passado em que a situação se mostrava outra. Fabulação esta que permitiu o filme e seu espectador vaguearem por entre bifurcações de culturas infinitas e impossíveis, mas que fazem com que vejamos que aquilo que foi poderia não ter sido, pois, apesar de estarmos na História, também podemos operar contra ela a fim de construirmos um porvir outro.

Referências

- ANDRADE, T. S. M. O relacionamento homoerótico na Grécia Antiga: uma prática pedagógica. *Faces da História*, Assis-SP, v.4, n°2, pp. 58-72, 2017.
- CLARK, M. *Nietzsche on Truth and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- CLIFFORD, J. “Sobre o surrealismo etnográfico”. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- DIAS, M. B. *Manual do Direito das Famílias*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2010.
- DOVER, K. J. *A homossexualidade na Grécia Antiga*. Trad. Luís Sérgio Krausz. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.
- FOUCAULT, M. “Deux essais sur le sujet et le pouvoir: I. Pourquoi étudier le pouvoir: la question du sujet; II. Le pouvoir, comment s’exerce-t-il?”. In: H. DREYFUS & P. RABINOW. *Michel Foucault. Un parcours philosophique*. Paris, Gallimard, 1984.
- _____. “L’arrière-fable”. In: _____. *Dits et Écrits I*. Paris : Gallimard, pp. 506-513, 1994a.
- _____. “Theatrum philosophicum”. In: _____. *Dits et Écrits II*. Paris: Gallimard, pp. 75-99, 1994b.
- _____. “Por trás da Fábula”. *Ditos e Escritos - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel B. Motta, trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009.
- _____. “O sujeito e o poder”. In: DREYFUS, Hubert L; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 231-251, 1995.
- _____. *Ordem do Discurso. Aula inaugural no Collège de France em 1971*. Ciberfil, Trad. de Edmundo Cordeiro, versão de Marcelo C. Barbão, 2002. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/Foucault_OrdemDoDiscurso.pdf.
- _____. De espaços outros. *Estud. av.*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013.
- _____. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- GOMES Jr. G. S. A hermenêutica cultural de Clifford Geertz. *Margem*, v. 1, n. 1, pp. 37-46, 1992.
- HUBBARD, T. K. *Homosexuality in Greece and Rome: A sourcebook of basic documents*. Berkeley: University of California Press, 2003.

³⁵ Um outro apontamento que se pode levantar é a proximidade da festa retratada no filme e os famosos bacanais em homenagem a Dioniso, que eram regados a bebidas alcoólicas e danças (Figura 3).

- IMDB. *Call me by your name*. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5726616/>.
- IVORY, J. *Call me by your name*. Screenplay. 2016. Disponível em: http://www.dailyscript.com/scripts/callmebyyourname_screenplay.pdf.
- LEBRUN, G. *O avesso da dialética. Hegel à Luz de Nietzsche*. Trad. de Renato Janine Ribeiro, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- MUÑOZ, Y. G. G. *NIETZSCHE: A fábula ocidental e os cenários filosóficos*. São Paulo: Ed. Paulo, 2014.
- _____. Obedecer! Escutando ecos nos escritos de Michel Foucault e Paul Veyne. *Revista Sofia, Versão Eletrônica*. Vol. 4, n. 2, 2015.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Obras completas, Fragmentos póstumos, Correspondência*. Madri: Trotta, 2015-2017.
- _____. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- PURVES, I. A.; SILVA, G. R. O som e a embriaguez na tragédia segundo Nietzsche. *Rev. Humanidades em Dialogo (No Prelo)*.
- RICCARDI, M. O Nietzsche tardio e a tese da falsificação. *Cadernos Nietzsche*, v. 1, n. 34, pp.131-150, 2014.
- SILVA, G. R. Paul Veyne e a Revolução da História: possibilidades em meio ao debate filosófico. *Revista Opinião Filosófica (No prelo)*.
- _____. *Paul Veyne leitor de Michel Foucault: uma “crítica” por meio de Marcel Mauss*. Orientação de Guilherme Simões Gomes Jr. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2020.
- _____. *Yentl: entre a expressão de uma subjetividade feminista, queer e judaica*. *Revista Outra Margem (No prelo)*.
- TAVARES, R. *A epidemia do preconceito: a trajetória da HIV/ Aids no Brasil*. Empoderadxs, 1 de Dez. de 2018. Disponível em: <https://empoderadxs.com.br/2018/12/01/a-epidemia-do-preconceito-a-trajetoria-do-hiv-aids-no-brasil/>.
- VEYNE, P. “A História – Uma Paixão Nova”. In: LE GOFF et. all. *A Nova História*. Lisboa: Ed. 70, 1980.
- VIGARELLO, G. *História da Virilidade - A Invenção da Virilidade da Antiguidade Às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2013.

*Recebido em: 10/10/2020
Aprovado em: 01/12/2020*