

*Le Fate Ignoranti:*  
**a sexualidade levada a sério**

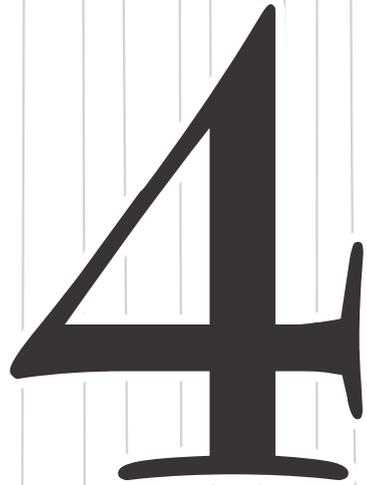
*Le Fate Ignoranti:*  
*sexuality is to be taken seriously*

**Patrícia Abel Balestrin**

*Doutora em Educação pela Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul - UFRGS*

*Professora da Unisinos*

*patriciaabelbalestrin8@gmail.com*



## Resumo

O presente artigo busca analisar algumas construções de gênero e de sexualidade apresentadas no filme *Le Fate Ignoranti*, dirigido por Ferzan Ozpetek (2001). Apoiada nos estudos de gênero numa perspectiva pós-estruturalista e inspirada na “etnografia de tela” como recurso metodológico, suponho que pressupostos, crenças e valores pautados numa lógica heteronormativa são desestabilizados ao longo da narrativa fílmica, colocando sob suspeita algumas noções essencialistas em torno do gênero, da sexualidade e das identidades. Somos convidados/as a acompanhar a trajetória da protagonista e, juntamente com ela, nos surpreendemos com a imprevisibilidade da vida, dos desejos e das paixões. Considero que *Le Fate Ignoranti* leva a sexualidade a sério, porque torna visível a instabilidade e a provisoriidade das identidades, bem como ressignifica os processos de fabricação dos corpos generificados, subvertendo a ordem do gênero e da sexualidade. No entanto é preciso lembrar que os movimentos de resistência e subversão não são absolutos e definitivos. As cenas finais do filme, com tomadas da Parada Gay de Roma, alertam que, fora da tela de Ozpetek, ainda há muito pelo que lutar e para transformar em nossa sociedade que, em muitos contextos, ainda não deixou de ser homofóbica, misógina e sexista.

Palavras-chave: Gênero. Sexualidade. Identidades. Heteronormatividade. Ressignificação.

## Abstract

This article pursuits to analyze some constructions of gender and sexuality presented in the film *Le Fate Ignoranti*, directed by Ferzan Ozpetek (2001). Supported by gender studies in a post-structuralist approach and inspired by the “screen ethnography” as a methodological resource, I suppose that assumptions, beliefs and values guided by a heteronormative logic are destabilized along the filmic narrative, putting under suspicion some essentialist notions around gender, sexuality and identities. We are invited to follow the trajectory of the protagonist and, along with it, we are surprised by the unpredictability of life, desires and passions. I consider that *Le Fate Ignoranti* takes sexuality seriously, because it makes visible the instability and transitoriness of identities, as well as reframes the processes of manufacturing gendered bodies, subverting the order of gender and sexuality. However it must be remembered that the resistance and subversion movements are not absolute and definitive. The final scenes of the film, with shots from the Gay Parade in Rome, warn us that outside Ozpetek's screen there is still much to fight for and to transform in our society which, in many contexts, has not ceased to be homophobic, misogynistic and sexist.

Keywords: Gender. Sexuality. Identities. Heteronormativity. Resignification.

“*Le Fate Ignoranti*<sup>1</sup> leva a sexualidade a sério”, comenta o crítico italiano Luca Prono<sup>2</sup>, que também se pergunta como o filme teve sucesso para além dos círculos gays e lésbicos: “que dispositivos narrativos foram desdobrados pelo diretor” para alcançar tamanha audiência? A partir desse excerto de crítica e apoiada nos estudos de gênero numa perspectiva pós-estruturalista, procuro analisar algumas construções de gênero e de sexualidade no contexto específico desse filme.

Lanço-me numa aventura que se aproxima do que Rial (2005) denominou de “etnografia de tela” para a análise pretendida. A autora adota esse termo para referir-se, especificamente, a estudos de textos da mídia nos quais emprega procedimentos próprios da pesquisa etnográfica (longo período de contato com o campo, nesse caso, com o filme; observação sistemática; registro em caderno de campo; escolha de cenas para análise mais aprofundada), aliados a ferramentas da crítica cinematográfica (a iluminação, os componentes dos planos, a trilha sonora, os modos de apresentar as personagens e seus movimentos dentro do filme, as escolhas relativas à montagem e ao modo de narrar a história).

A imagem de uma estátua antiga, capturada em *close*, possivelmente de Eros, abre o filme *Le Fate Ignoranti*, dirigido por Ferzan Ozpetek. Em seguida, a protagonista aparece de costas admirando essa estátua e deixando-se absorver nesse olhar de perto. O cenário é uma exposição de arte clássica onde Antonia (Margherita Buy) e Massimo (Andrea Renzi) passeiam por entre as esculturas. Nessa cena, percebe-se que o olhar de Antonia está mais direcionado às obras, enquanto que o olhar de Massimo dirige-se a Antonia. Enquanto ela mostra-se séria e concentrada na exposição, ele parece brincar de seduzir e paquerar. Após andarem pelos corredores de forma mais afastada, Massimo aproxima-se de Antonia e sugere uma “cantada”:

---

<sup>1</sup> Produção da França e da Itália, de 2001, com direção de Ferzan Ozpetek, cineasta turco. Um amor quase perfeito foi o título divulgado no Brasil, embora a tradução literal fosse “Fadas Ignorantes” – título inspirado na obra de Joseph Lanti, denominada de *La fata ignorante*, cuja cópia do quadro desencadeia “a grande descoberta” que moverá toda a trama. Na sinopse do filme, lemos: “Antonia (Margherita Buy) e Massimo (Andrea Renzi) formam um casal feliz que está casado há 10 anos, até que ele morre repentinamente em um acidente de carro. Desolada com o mundo, Antonia se afasta de todos pouco após a morte do marido. Até que, por acaso, ela encontra uma declaração amorosa a Massimo entre seus pertences. Curiosa em saber quem era a pessoa com quem seu marido mantinha um relacionamento às escondidas, Antonia descobre que Massimo manteve durante 7 anos um relacionamento homossexual com Michele (Stefano Accorsi). Surpresa com a revelação, o convívio cada vez maior entre Antonia e Michele faz com que ambos percebam terem muitas afinidades (...)”. Disponível em: <<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/amor-quase-perfeito/amor-quase-perfeito.htm>>. Acesso em: 9 jul. 2006.

<sup>2</sup> Comentário citado nos Extras do filme. A crítica completa de Luca Prono encontra-se no site do Bright Lights Film Journal: <[www.brightlightsfilm.com/34/ignorantfairies.html](http://www.brightlightsfilm.com/34/ignorantfairies.html)>. Acesso em: 24 jan. 2013.

**Massimo** – Posso ter a honra de ser seu guia?

**Antonia** – Não.

**Massimo** – Perderá a ocasião de conhecer o segredo de cada estátua.

**Antonia** – Não quero conhecer. Deixe-me em paz.

*Antonia segue caminhando e Massimo insiste em lhe acompanhar. Ela pede:*

**Antonia** – Vá embora. Sou casada.

**Massimo** – Perfeito. Também sou.

*Nesse momento, ela sorri dizendo:*

**Antonia** – Estou esperando meu marido. Vamos a uma recepção. Coisa do trabalho dele. Marcou encontro comigo aqui.

**Massimo** – Como seu marido pode deixar sozinha uma mulher tão bonita?

*Ela sorri e responde:*

**Antonia** – Também me pergunto isso. Faz isso sempre... É meio burro, não?

**Massimo** – Eu diria que é imprudente.

**Antonia** – Há uma hora o estou esperando. Deve estar pra chegar.

**Massimo** – Então é melhor beijar a senhora já.

**Antonia** – Pare com isso.

**Massimo** – Já joguei a cantada, agora me dê um beijo.

**Antonia** – Onde você colocou o carro?

**Massimo** – E o teu?

**Antonia** – Vim de táxi.

Desse diálogo, na exposição, passamos à casa de Antonia e Massimo, onde na primeira tomada já vemos um ambiente todo planejado para duas pessoas (dois balanços no pátio, duas cadeiras na varanda etc.). Meyer e Soares (2005, p. 27), em uma análise de cenas de *Um amor quase perfeito*, descrevem esse espaço: “arranjado sempre para dois, tão sofisticado e ordenado – onde parece não haver lugar para mais ninguém [...]”.

Nesse prelúdio, talvez, o diretor já sinalize o que poderemos encontrar no filme: o casal brinca, fingindo não se conhecer. Massimo mostra-se mais ousado e sedutor. Antonia parece recatada e presa numa lógica do casamento que supõe monogamia, estabilidade e fidelidade – lógica a qual Massimo parece não se submeter. Massimo seduz com a possibilidade de guiá-la na exposição e fazê-la “conhecer os segredos de cada estátua”. Antonia não quer conhecer tais segredos. Tanto nessa cena inicial como nas cenas seguintes, poderia dizer que a protagonista parece ocupar uma posição de quem se nega a “conhecer”. Dependendo da posição que ocupamos como espectadoras, pode ser que também nos neguemos a reconhecer o que, aos poucos, nos é dado a conhecer no filme. Por fim, Antonia se queixa dos atrasos e possíveis ausências do marido e ele segue, num tom meio irônico, elogiando-a e pedindo-lhe um beijo.

Imagino que o convite de Massimo para Antonia era para que se apropriasse de um conhecimento não disponível em livros ou manuais, de um conhecimento que se constrói no encontro, de um conhecimento tal como o descrito poeticamente por Manoel de Barros (2010, p. 11): “Nosso conhecimento não era de estudar em livros. Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos.”.

Vale ressaltar aqui, como afirma Britzman (1996, p. 90-91) – inspirada no argumento desenvolvido por Eve Sedgwick –, que “a ignorância é um efeito – não uma ausência – de conhecimento. [...] O velho dualismo binário da ignorância e do conhecimento não pode lidar com o fato de que qualquer conhecimento já contém suas próprias ignorâncias”.

Quando Antonia procura obstinadamente saber quem era a amante de Massimo, diria que ela é impulsionada por uma curiosidade que se aproxima daquela que Foucault nos inspira a praticar:

[...] a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir (FOUCAULT, 2003, p. 13).

O que vemos ao longo do filme? Não é justamente o “descaminho” daqueles que ousam buscar saber? A brincadeira torna-se séria e quem era demasiadamente rígida e se negava a “conhecer” é levada a surpreender-se com a imprevisibilidade da vida, dos desejos e das paixões. Valores e crenças há muito construídos e mantidos como verdades inquestionáveis passam a ser problematizados. Nesse ponto, somos levados/as a pensar, a partir do filme, sobre o modo como nos relacionamos e as normas que têm regido nossas relações afetivas e/ou sexuais.

Retomando o comentário de Prono (2004), podemos questionar: o que significa levar a sexualidade a sério? Significa não simplificar as construções em torno da sexualidade. Significa não reduzir os discursos sobre sexualidade a estereótipos. Como afirma Silva (2003, p. 51):

No estereótipo a complexidade do outro é reduzida a um conjunto mínimo de signos: apenas o mínimo necessário para lidar com a presença do outro sem ter de se envolver com o custoso e doloroso processo de lidar com as nuances, as sutilezas e as profundidades da alteridade.

Por conseguir, ao longo da narrativa fílmica, trabalhar com nuances, sutilezas e profundidades nas vivências de cada personagem, concordo com o crítico Prono (2004). Levar a sexualidade a sério significa, portanto, desestabilizar algumas noções de sexualidade e identidades sexuais que se constituíram como verdades – por vezes inquestionáveis – e colocá-las sob suspeita, especialmente aquelas noções pautadas em essencialismos, reducionismos e/ou binarismos. Acredito que, dessa forma, o filme aponta para possíveis transformações necessárias em nossas sociedades, que não deixaram de ser homofóbicas, misóginas e sexistas.

A forma como entendo o conceito de sexualidade neste trabalho é, pois, como Foucault (2005) a define: um dispositivo histórico e contingente que reúne práticas sociais em torno do corpo, seus usos e prazeres. Vale lembrar que ele entende dispositivo como um conjunto de estratégias de poder e saber que se ligam a determinados discursos para que exerçam efeitos de verdade. Sobre o dispositivo de sexualidade, podemos pensar que foi preciso que “a verdade” sobre o sexo fosse dita e disseminada para que pudesse reger os comportamentos e desejos dos sujeitos de uma cultura. Ainda hoje, vemos essa “vontade de saber” muito associada ao sexo e à sexualidade. A indefinição do sexo e/ou da orientação sexual de um sujeito parece ser objeto de muita curiosidade em nossa sociedade, regida por um pensamento binário que opera no sentido de dizer se um sujeito é homem *ou* mulher, se é hetero *ou*

homossexual. O filme aponta para a possibilidade de subverter essa norma, desmontando a suposta fixidez das identidades.

Aquilo que inicialmente seria impensável passa a habitar *Um amor quase perfeito*: nem suas personagens, nem seus espectadores e espectadoras serão os/as mesmos/as após subirem as escadas que levam ao apartamento de Michele. Como lembra, de forma emocionada, uma das amigas de Michele: “Vim de Istambul para Roma para mudar minha vida, mas a verdadeira viagem foi subir a escada e bater na porta de Michele” (OZPETEK, 2001).

### **Na dança das identidades: cruzando fronteiras de gênero e de sexualidade**

O diretor Ozpetek, ao ser indagado se este é um filme gay, responde: “De jeito nenhum. Falo sobre relacionamentos que transcendem cor, raça, sexo. Falo sobre as coisas mais importantes para mim: amigos, família, amor, comida”<sup>3</sup>. Considero que esse filme dá visibilidade a múltiplas sexualidades – que ora desviam, ora resvalam na norma; sexualidades que estão presentes nas relações, nos jogos de sedução, na vivência de ser infectado com o HIV através da relação sexual, nos prazeres, na convivência em grupo, no desejo que se constrói e não está pronto, acabado, intocado, na constituição de identidades sexuais. Talvez Ozpetek não o considere um filme gay por se tratar de uma mulher heterossexual que aparentemente conduz sua narrativa. Pode ser que o fato de valorizar mais os momentos de convivência na casa de Michele do que cenas de sexo e prazer “estritamente sexual” o leve a pensar dessa forma. Porém, ainda que Massimo apareça, de fato, pouquíssimo tempo – apenas no início do filme e em breves recordações das demais personagens –, é ele e a sua vida bissexual que estão em jogo durante todo o filme. Poderia dizer que um dos fios condutores dessa trama é a própria construção dessa masculinidade bissexual.

Em sua tese, intitulada “Derivas da Masculinidade: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual”, Seffner (2003) pesquisou representações de masculinidade bissexual que se faziam presentes na Rede Bis-Brasil, uma rede postal composta por homens que se identificam com a prática da bissexualidade, percebendo a existência de pelo menos quatro grandes representações da masculinidade bissexual: 1) “como uma masculinidade mal formada incompleta, indefinida, [...]”, 2) “como a sexualidade do futuro [...]”, 3) “como uma masculinidade intensificada, transgressiva e poderosa [...]” e 4) “como uma 'modalidade' da verdadeira

---

<sup>3</sup> Essa frase foi retirada dos Extras do filme e é parte da entrevista com o diretor Ozpetek (OZPETEK, 2001).

amizade masculina [...]” (SEFFNER, 2003, p. 167). Poderia arriscar dizer que as representações de masculinidade bissexual presentes no filme estão próximas desse último grupo. Embora houvesse também o envolvimento sexual entre Massimo e Michele, percebe-se que um ponto forte do filme era a manutenção de toda uma rede de amizade e solidariedade que se estabelecia a partir dessa relação. O grupo de amigos que se reunia com frequência na casa de Michele e as relações que eles e elas estabeleciam entre si e com outras pessoas tornam-se o foco da narrativa. Ao longo do filme, experimentamos com eles um pouco do que cada um sente e vive na trama dessas relações.

É a partir de Massimo, e, mais especificamente, a partir de sua morte, que muitos outros encontros e desencontros ocorrerão. Esses encontros sacodem as sexualidades e as fazem entrar numa dança cuja música ora muda e permanecem os mesmos movimentos (como na cena da festa gay), ora mudam os movimentos e os espaços, juntamente com as trilhas sonoras que os acompanham.

Nessa dança, não há como prever os movimentos e ritmos que serão incorporados, repetidos e/ou recriados em cada história, em cada escolha, em cada rima. A cena da festa gay não poderia ser chamada de *a dança das identidades*? Nesse momento, Antonia poderia ser vista como *a diferente*. Assim como em muitas cenas no terraço do apartamento de Michele, também nessa festa, a câmera passeia com tomadas contínuas – sem cortes, talvez para que as diferenças saltem aos olhos ou mesmo para que se borrem as fronteiras entre uns/umas e outros/as. Essa continuidade produzida pelo plano sequência<sup>4</sup> talvez nos ofereça simultaneamente um olhar sobre as descontinuidades.

Uma das descontinuidades que podemos verificar nessa trama é o contraste entre dois cenários bastante distintos: a casa de Antonia e o apartamento de Michele. O primeiro, espaço em luto, está envolto numa música melancólica, e nele acompanhamos Antonia e seu sofrimento pela perda do marido. Já na moradia de Michele, mesmo que a referência à falta que Massimo faz aquele ambiente seja recorrente, isso ocorre acompanhado de outros ritmos e canções, assim como outros desejos, sentimentos e sensações são acionados, tornando esse segundo cenário menos pesado e mais prazeroso.

Meyer e Soares (2005), ao analisarem esse filme, escolheram duas cenas que se mostram bastante produtivas para pensar sobre os processos de pesquisar: os momentos em que Antonia vai atrás da amante de Massimo naquele espaço completamente diferente do seu e em que Michele vai à casa de

---

<sup>4</sup> Termo utilizado para indicar tomadas feitas com câmera em movimento sem cortes.

Antonia e se vê “fora do lugar”. As autoras mostram as diferenças de posições, de modos de ver e de se movimentar nesses diferentes espaços:

Ambos buscam, com e através do olhar, apreender e movimentar-se dentro desses mundos a partir das histórias que conformam estes seus olhares: Antonia, mais rígida e mais amparada por uma certeza (existe “uma” amante, é uma questão de tempo e oportunidade encontrá-la), busca confirmação na cena 1; isso a distancia da posição ocupada por Michele que, na cena 2, está disponível e sensível para conhecer o desconhecido e pensar o impensável [...] (MEYER; SOARES, 2005, p. 31).

Tal como numa etnografia, ao analisar um filme, é preciso debruçar-se sobre ele inúmeras vezes, buscando olhá-lo a partir de diferentes posições, registrando as impressões e sensações que desperta, levantando as questões que suscita. Dessa forma, nosso olhar se amplia e torna-se permeável, “disponível e sensível”, assim como o olhar de Michele na cena acima descrita por Meyer e Soares (2005).

A teórica fílmica feminista E. Ann Kaplan argumenta que há uma diferença surpreendente entre o voyeurismo feminino e o voyeurismo masculino. Diz a autora: “a mulher não possui o desejo, mesmo quando observa, sua observação acaba colocando a responsabilidade pela sexualidade como mais um nível de afastamento para distanciá-la do sexo. O homem, por outro lado, possui o desejo e a mulher [...]” (KAPLAN, 1995, p. 49). Percebo que a cena inicial de *Um amor quase perfeito*, descrita anteriormente, é produtiva para pensarmos sobre esses olhares dentro do próprio filme e o que eles têm historicamente representado em nossas culturas. Antonia, de algum modo, é apresentada como essa mulher que se tornou objeto de desejo do outro e acabou esquecendo-se dos próprios desejos, abdicando dos seus sonhos para supostamente satisfazer o marido e manter um ideal de relação pautado no amor romântico.

O crítico já citado, Prono (2004), afirma que o espectador focaliza sempre as situações no filme através do ponto de vista de Antonia, levando a crer que “Le Fate Ignoranti *centra-se decididamente em sua subjetividade*”<sup>5</sup>, o que também permitiu que o filme fosse bem recebido pelo público geral e tivesse tamanha audiência na Itália e em outros países.

---

<sup>5</sup> Crítica de Luca Prono. Disponível em: <[www.brightlightsfilm.com/34/ignorantfairies.html](http://www.brightlightsfilm.com/34/ignorantfairies.html)>. Acesso em: 24 jan. 2013.

Numa das primeiras cenas em que Antonia aparece e está no trabalho devolvendo um resultado de HIV positivo a um homem, já percebemos que a lógica que rege o seu pensamento é a lógica heterossexual. De forma delicada, ela diz ao senhor em atendimento que é importante que a esposa dele também realize o exame. Não sabemos – porque não há como saber a partir do que o filme explicita – se ele já teria preenchido alguma ficha de *anamnese*, informando que era casado com uma mulher, ou se ela (a esposa) já teria lhe acompanhado antes naquele mesmo laboratório. De qualquer forma, quando Antonia o aconselha, parece ficar evidente que pensa a partir de uma norma heterossexual.

Ao longo do filme, a lógica heterossexual será sacudida, desestabilizada e, quem sabe até, desconstruída. Outro mundo será apresentado a Antonia. Outras referências, outras lógicas, outros modos de viver (não apenas em relação à sexualidade) virão à tona; a convivência com Michele e seu grupo de amigos vai lhe trazer perspectivas de vida diferentes das que estava acostumada na sua vida “estável”, tranquila e aparentemente pacata com Massimo. Por outro lado, a permanência de Antonia, cada vez mais constante na casa de Michele, também provocará algumas mudanças e desacomodações naquele grupo. Pressupostos, crenças e valores serão abalados não apenas no mundo de Antonia, mas também nesse outro mundo que ela desconhecia e que, para sua surpresa, por fotos a reconhecia. Também esses outros sujeitos serão “tocados” pela sensibilidade de Antonia. Prono (2004) chega a suspeitar que o impacto que Antonia teria causado foi maior em suas vidas do que o inverso. De qualquer forma, os efeitos desses cruzamentos de fronteiras nos falam dos modos de subjetivação que se dão na relação com o outro, na relação com a diferença.

Logo que Antonia recebe a notícia de que a *suposta* amante é, na verdade, *um* amante, ao sair da casa dele, passa por uma vitrine e se olha no vidro-espelho. De certo modo, essa cena pode nos indicar que, junto com essa descoberta, muitas outras virão. À medida que descobre a outra vida que seu marido levava, descobre uma outra Antonia que desconhecia também. A cena em que ela se vê refletida nesse vidro-espelho pode indicar que, a partir desse momento, a protagonista passará a olhar mais para si mesma e para a própria vida – o que talvez tenha evitado até então. Mais tarde, em diferentes momentos, em outras cenas, Antonia se olhará novamente no espelho. A cada vez que se olha (e que a olhamos na tela), é possível perceber os deslocamentos produzidos e desejados por ela (e por nós).

Antonia conduz a narrativa, mas outras mulheres – diversas e diferentes mulheres – cruzam o seu caminho. Uma das personagens que

chama a atenção é a mãe de Antonia, que encarna aspectos de uma feminilidade que não são lineares, permitindo que alguns paradoxos entrem em cena. A seguir, trago alguns excertos de falas do filme protagonizadas entre Antonia e sua mãe, que nos permitem olhar para essas duas mulheres, ao mesmo tempo em que elas olham para si mesmas.

**Cena 1** *Quando Antonia comenta com sua mãe que não sabe o que fazer em relação à descoberta do “caso” que Massimo tinha, sua mãe lhe aconselha:*

**Mãe** - Ao menos uma vez na vida, tente pensar só em você mesma.

**Cena 2** *Quando Antonia está se arrumando para ir à festa com Michele e cia, o diálogo entre as duas:*

**Mãe** - Gosto de ver que está se arrumando para alguém.

*Em resposta a esse comentário, Antonia se revolta e diz:*

**Antonia** - Não estou me arrumando pra ninguém. Só pra mim mesma.

*Ao que a mãe retruca:*

**Mãe** - Eu também sempre dizia isso. Bobagem.

*Em seguida, sugere que Antonia coloque um colar; esta pede o que a mãe está usando. A mãe não o empresta e justifica:*

**Mãe** - Nunca me separei dele. É o símbolo de minha liberdade.

*Ao que Antonia debocha, dizendo que então ela já foi uma escrava...*

Para sua (e nossa) surpresa, esse mesmo colar termina nas mãos de Antonia, quando faz uma viagem sozinha após receber o resultado de um exame, que provavelmente acusou gravidez – o que também não fica explícito no filme.

O colar, segundo Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 263), dentre outros sentidos, pode significar “um laço de servidão: escravo, prisioneiro, animal doméstico (coleira)”. A mãe de Antonia parece buscar o prazer e a liberdade, ao mesmo tempo em que se vê, por vezes, presa do/no desejo do outro e/ou no seu próprio “desejo de ser desejada”. No contexto desse filme, o sentido do colar-prisão encontra-se com o seu oposto: o colar-liberdade ou, ainda, a ideia de

liberdade da qual a mãe de Antonia não poderia se separar. O colar aqui pode indicar um símbolo dos cruzamentos que essas mulheres precisaram percorrer para se sentirem um pouco mais livres e se autorizarem a viver mais de acordo com seus desejos e menos regradas e vigiadas pelas normas sociais que lhes/nos são impostas. O momento em que Antonia encontra o colar na sua bolsa é exatamente quando está subindo em uma escada rolante, prestes a embarcar para uma viagem sozinha (ou nem tão sozinha assim, já que tudo leva a crer que ela estaria grávida).

Para os amigos de Michele, Antonia diz que viajará com Emir (Koray Candemir) para Amsterdã. Emir é irmão de uma das amigas de Michele. Ele está sempre viajando e havia tentado conquistar Antonia no dia da festa gay. Mesmo com seu jeito galanteador, Emir não conseguiu seduzir Antonia, que respondeu à cantada com uma risada e com o argumento de que ele seria muito jovem pra ela. É ele quem leva Antonia ao aeroporto e ela pede para que ele não conte ao grupo de amigos/as a verdade sobre sua viagem. Nesse, que é um dos momentos finais do filme, ela se despede dele e, antes de cruzar a porta do aeroporto, decide voltar e lhe dar um beijo rápido na boca: talvez o beijo que Massimo pedia no início do filme. Esse gesto, que poderia ser tratado como desprezível, aponta para a construção de uma ousadia, de uma transgressão dentro da lógica anterior a que Antonia estava submetida.

Em outros momentos, Antonia criticava a postura de mentir para quem se ama. Numa cena em que todos/as discutiam sobre o dilema de Mara (Lucrezia Valia) quanto a dizer ou não a verdade sobre o seu “novo sexo” para sua família, por ocasião de um casamento, Antonia é interpelada a dar o seu posicionamento e vemos o quanto algumas de suas certezas são sacudidas a partir de falas como: “se disser a verdade, podem rejeitá-la”; “eu sempre minto para a pessoa que amo”; “é perigoso dizer a verdade”; “se sabem da verdade não te amam mais”. Talvez Antonia tenha aprendido outro jeito de amar no encontro e no convívio com pessoas inicialmente tão diferentes dela.

### **Para finalizar**

Embora *Le Fate Ignoranti* aponte para inúmeras possibilidades de transgredir a norma heterossexual, monogâmica, sexista, masculina, percebemos que discursos menos inovadores atravessam as práticas sexuais e afetivas ao longo do filme. Esses discursos sugerem dilemas e receios quanto às relações afetivas tornarem-se estáveis, levarem ao casamento e estarem pautadas num esquema que se convencionou chamar de “amor romântico”.

Um exemplo desse tipo de relação é narrado por Ernesto (Gabriel Garko) – personagem que reside no apartamento de Michele, é portador do vírus HIV e está nitidamente fragilizado com a decepção amorosa que teve com seu parceiro Emanuele. A doença de Ernesto é um dos principais motivos pelos quais, primeiramente, Antonia se aproxima do grupo. Na cena que segue, Ernesto relata à Antonia sua história de amor:

**Ernesto** - Queria tudo dele, até a doença. Emanuele era tudo pra mim, me pegava e me largava quando queria. Se eu ficasse muito em cima, me feria, me repelia, mas quando eu tentava ir embora, ele me laçava de novo. Até o dia em que fiquei doente. Fui internado e ele sumiu.

Nesse relato de Ernesto, é possível reconhecer um discurso do amor romântico sustentado e sustentador de normas das quais parece difícil escapar. A ideia de que o verdadeiro amor é a entrega total e absoluta – para não dizer uma submissão incondicional – tem atravessado as mais distintas relações. Entre convenções e invenções, o discurso amoroso parece insistir em ocupar um espaço de relevância nas relações e na cultura de um modo geral.

Mesmo em contextos que buscam inovar ou desestabilizar tradições no campo das relações amorosas e sexuais, persistem citações que remetem ao amor romântico. Em sua tese, intitulada “Namoro MTV – juventude e pedagogias amorosas/sexuais no Fica Comigo”, Soares (2005) nos apresenta uma série de citações que reatualizam práticas amorosas tradicionais num espaço que, paradoxalmente, busca romper com algumas posições de gênero e sexualidade. A autora conclui que “as práticas amorosas/sexuais da juventude contemporânea, espiadas através do Fica Comigo, carregam os rastros do amor romântico, seus clichês e fórmulas e, ao mesmo tempo, instituem novas formas e linguagens para os encontros e trocas entre os sujeitos” (SOARES, 2005, p. 163). Talvez no filme que analiso neste trabalho isso não seja (muito) diferente.

*Le Fate Ignoranti* apresenta, nas cenas finais, ainda que num modo *making of* e junto com os créditos de fechamento, uma série de tomadas da Parada do Orgulho Gay de Roma, de 2000. Tais imagens adquirem certo peso nesse término, embora a crítica aponte como um erro não tê-las aproveitado no decorrer do próprio filme. Algumas vezes, a bandeira do arco-íris do movimento LGBTT é mostrada ao fundo, no cenário do apartamento de Michele. A cena em que as personagens pintam faixas para a Parada é emblemática e talvez tenha mais força do que cenas esparsas da própria Parada do Orgulho Gay, como defendem alguns críticos. Nessa mesma cena, ocorrida no terraço do apartamento de Michele com uma música embalada, Mara desfila para seus amigos,

assumindo que visitará a família que não a vê há anos com sua nova identidade, sem esconder a mulher que se tornou (isso após algumas tentativas de ressuscitar seu terno da outra “encarnação” – como chegou a se referir em outra cena). A figura de Mara nos reporta aos processos de fabricação de um corpo generificado, e sobre essa questão é preciso dizer algo mais antes de finalizar.

Apoiada na teorização de Butler (2000), poderia afirmar que um corpo se constitui performativamente à medida que reitera normas regulatórias do sexo, do gênero e da sexualidade. É a partir de atos repetidos que um corpo se torna o que supostamente é. A autora afirma que “o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder” (BUTLER, 2000, p. 154). O próprio efeito de fixidez de um corpo é produzido nas tramas discursivas do poder. Dessa forma, não há um corpo pré-discursivo, anterior ao discurso. Não se poderia pensar num corpo biológico, por exemplo, sem ter a própria biologia como mais um discurso a falar desse corpo. Como afirma Louro (2000, p. 66), “o corpo não pode ser compreendido como uma entidade 'simplesmente' biológica e, além disso, parece impositivo questionar se o biológico não é, ele próprio, significado na e pela cultura”.

Mesmo para se manter uma determinada ordem de gênero – ou seja, para seguir uma norma regulatória que constrói uma ilusória fixidez no/do próprio corpo –, ainda assim, é preciso um fazer, um tecer com essa norma. “As normas de gênero tanto nos fazem como nos impedem de fazer”<sup>6</sup>. No entanto, “[...] os corpos nunca obedecem totalmente às normas pelas quais sua materialização é fabricada” (ARÁN; PEIXOTO, 2007, p. 134). É nesse sentido que Butler (1990, 2000, 2007) aposta na possibilidade de resistência e subversão das normas de gênero ou mesmo do gênero como norma. A mesma possibilidade de repetir normas e atos anteriores é que torna possível a subversão dessas normas e sua ressignificação, segundo Butler (2007). Enquanto Mara cruza fronteiras de gênero, tornando-se uma mulher, ela atualiza e repete as normas de gênero que permitem olhar para esse corpo e reconhecer nele um gênero, uma mulher.

Retomando a afirmação inicial deste texto, diria que, ao levar a sexualidade a sério, *Le Fate Ignoranti* torna visíveis a instabilidade e a provisoriade das identidades, bem como os processos de fabricação dos

---

<sup>6</sup> Documentário sobre Judith Butler. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Q50nQUGiI3s>>. Acesso em: 26 nov. 2012.

corpos generificados, subvertendo a ordem do gênero e da sexualidade. No entanto, é preciso lembrar que os movimentos de resistência e subversão não são absolutos e definitivos. Como argumenta Butler (1990, p. 145), “é somente no interior das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade”<sup>7</sup>. É válido acrescentar que qualquer subversão depende do ato de “pegar as ferramentas” que existem e com elas operar movimentos de ressignificação e resistência.

Acredito que um dos dispositivos utilizados pelo diretor para tornar marcante e potente seu filme foi ter focado na questão da sexualidade sem, com isso, invisibilizar as temáticas de gênero. O filme aborda aspectos que extrapolam esses temas e sugere que somos mais do que um corpo generificado e sexualizado. A ignorância inicialmente colocada na figura de Antonia transforma-se numa outra atitude perante a vida. Se antes se negava a conhecer, agora deixa-nos curiosos, sem sabermos o rumo que ela, por ela mesma, está tomando em sua vida. Ao encontrar o colar da mãe em sua bolsa, talvez Antonia esteja também se encontrando com a possibilidade de exercer uma outra liberdade a partir dessa viagem. Além disso, as cenas finais nos convocam à necessária luta pelos direitos LGBTTT – para lembrar que, fora da tela de Ozpetek, ainda há muito o que se conquistar.

---

<sup>7</sup> “[...] it is only within the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible” (BUTLER, 1990, p. 145).

## Referências

ARÁN, Márcia; PEIXOTO, Carlos Augusto. Subversões do desejo: sobre gênero e subjetividade em Judith Butler. **cadernos pagu** (28), Campinas, janeiro-junho de 2007, p. 129-147.

BARROS, Manoel de. *Menino do mato*. São Paulo: Leya, 2010.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: feminism and subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira. *O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.

\_\_\_\_\_. *Sobre la vulnerabilidad lingüística*. *Feminaria*, Buenos Aires, ano 16, n. 30/31, p. 1-20, abr. 2007.

BRITZMAN, Deborah. O que é esta coisa chamada amor: Identidade homossexual, educação e currículo. *Educação e Realidade*, v. 21, n. 1, p. 71-96, jan./jun. 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Colaboração de André Barbault et al. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005. v. 1.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Tereza da Costa Albuquerque. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**; tradução de Helen Marcia Potter Pessoa, Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LE FATE Ignoranti. Direção de: Ferzan Ozpetek. 2001. País de origem: Itália/França; 106 minutos; título no Brasil: “Um amor quase perfeito”

LOURO, Guacira. Corpo, escola e identidade. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 59-76, jul./dez. 2000.

MEYER, Dagmar; SOARES, Rosângela. Modos de ver e de ser movimentar pelos “caminhos” da pesquisa pós-estruturalista em Educação: o que podemos aprender com – e a partir de – um filme. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss. *Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 23-44.

PRONO, Luca. *Gay Pride, Italian Style: Ferzan Ozpetek's Le Fate Ignoranti (Ignorant Fairies)*. 2004. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/34/ignorantfairies.html>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

RIAL, Carmem Silvia. Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia. In: GROSSI, Miriam Cols (Org.). *Movimentos sociais, educação e sexualidades*. Rio de

Janeiro: Garamond, 2005. p.107-136.

SEFFNER, Fernando. *Derivas da Masculinidade: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual*. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – PPGEdU, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu. *O Currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SOARES, Rosângela. *Namoro MTV: juventude e pedagogias amorosas/sexuais no Fica Comigo*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – PPGEdU/UFRGS, Porto Alegre, 2005.

