





"AS FADAS IGNORANTES" DE FERZAN ÖZPETEK: PALAVRAS, HUMANOS FANTASMAS "The ignorant fairies" by ferzan özpetek: words, human phantoms

George Luiz **FRANÇA**
Colégio de Aplicação
Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis, Brasil
franca.george@ufsc.br
<https://orcid.org/0000-0003-2974-7215> 

Mais informações da obra no final do artigo 

RESUMO

Este artigo busca ler o filme **Le fate ignoranti**, de Ferzan Özpetek (2001), a partir de suas margens. Considerado um dos primeiros filmes de temática LGBTQIA+ produzidos na Itália a ter sucesso de público para além dos especialistas ou da própria comunidade, o filme constitui um intrincado labirinto de referências entre as quais circula Antonia, a personagem que, diante da morte do marido, Massimo, confronta sua própria estrangeiridade na descoberta do outro mundo que ele havia criado a partir de sua relação amorosa com outro homem, Michele, e a família-sem-família em que este vivia no Quartieri Ostiense, em Roma. O texto busca nas entrelinhas do complexo movimento de Antonia para fora de seu mundo maneiras de (des)ler conceitos como verdade, identidade e saber, vendo no filme um movimento na direção do aberto.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Itália. Comunidade LGBTQIA+. Ferzan Özpetek. Literatura. Estrangeiridade.

ABSTRACT

This essay aims to read **Le fate ignoranti**, movie by Ferzan Özpetek (2001), from its margins. Considered one of the first Italian LGBTQIA+ movies to be successful with the non-specialized audience, this movie constitutes an intricate labyrinth of references. The movie pictures Antonia, a woman that discovers, when her husband Massimo dies, her own foreignness, while she meets and begins to participate of the world he built in a love relationship with another man, Michele, and his "family" in Quartieri Ostiense, Rome. The text searches in the complex movement of Antonia outside her world some ways to (un)read ideas like truth, identity and knowledge, looking at the movie as a movement towards the open.

KEYWORDS: Cinema. Italy. LGBTQIA+ community. Ferzan Özpetek. Literature. Foreignness.

AS PALAVRAS

20 de setembro de 1945

Nesta hora tardia
de uma noite de outono
estou repleto de suas palavras;
palavras que são eternas como o tempo e a matéria,
nuas como o olho,
pesadas como a mão,
e brilhantes como as estrelas.

Suas palavras chegaram a mim,
de seu coração, de sua cabeça e de sua carne.
As suas palavras a trouxeram,
eram: mãe,
eram: mulher e companheira...
Eram melancólicas, amargas, alegres, esperançosas, heróicas,
suas palavras eram humanas... (HIKMET, 2020, p. 150)

Preso sob a alegação de ser subversivo, Nazim Hikmet, hoje conhecido como “o maior poeta turco de sua geração”, escreveu no cárcere, entre os anos 30 e 40, não apenas **Paisagens humanas de meu país**, mas também uma série de poemas dedicados a sua primeira esposa, Piraye, da qual se separou pouco depois de deixar a prisão. Hikmet perdeu sua cidadania turca, morou em vários países da ex-URSS, conheceu Maiakóvski, nacionalizou-se polonês e apenas teve sua cidadania devolvida postumamente, em 2009, e sua obra completa autorizada para circulação na Turquia em 2013. Nesses versos datados, como um diário, o eu lírico se diz repleto de palavras, mas não de quaisquer, e sim das “suas”, que eram: “mãe”, “mulher” e “companheira”. As “suas” palavras são não apenas as que qualificam de onde partem, mas também marcadas, todas, por laços nos quais se consignam ideais de um tipo de família, ainda que passíveis de resignificação nos lugares a partir dos quais se usam. Insistentemente, ao atribuir essas palavras ao outro/à outra, há primeiro um esforço por qualificá-las: são eternas, nuas, pesadas e brilhantes, e a cada um desses adjetivos, cabem substantivos em comparação. O tempo talvez não seja eterno, a matéria segue em constante transformação, o olho nu não vê tudo o que se pode ver, o peso de uma mão pode variar de acordo com de quem ela seja ou a intenção com a qual é movida, e ainda, o brilho das estrelas é o índice de algo que um dia foi, ou seja, inapreensível e sempre em atraso. Palavras falíveis, palavras incompletas, palavras humanas.

Não são exatamente as mesmas palavras que nos chegam ao ouvido, porque traduzidas ao italiano, em um diálogo entre as personagens Antonia e Michele, na cena que considero fulcral para ler **Le fate ignoranti** (Ferzan Opzetek, 2001). Da boca de

Antonia, trazida também ela pelas palavras deixadas no verso de um quadro, brotam as palavras de um poeta que levou seu falecido marido, Massimo, a encontrar Michele pela primeira vez. Em sua busca por uma verdade, depois da perquirição algo detetivesca de uma série de indícios deixados pelo marido falecido abruptamente por atropelamento ao se distrair com um celular enquanto atravessava uma rua, Antonia encontra Michele, a quem demora a reconhecer ou entender que pudesse ser amante de seu marido. Diz querer saber “de tudo” o que se passava entre eles, numa jornada em que busca não apenas entender o morto, como a si mesma, diante da realidade que a atropela subitamente em seu regrado cotidiano de médica que casou com o namorado de escola e vive em uma casa confortável, bem decorada e cobiçada, pensada para dois, com vista para o rio.

Massimo e Michele, um duplo de M, letra habitada por um espelho, conhecem-se em torno de um volume de **Tutta la poesia** de Hikmet, editado pela Mondadori, numa livraria. A conjunção de um mercador de artes e um feirante em torno da busca por um mesmo livro raro, único e certamente caro, é um encontro entre dois mundos em torno do objeto-livro, da palavra, do poema. Massimo envia seu olhar de classe por sobre Michele, ao primeiro pensar que este seria o vendedor, e não um comprador apaixonado pelo poeta aguardando seu pedido; depois, por dizer “dou o que quiser” àquele que no entanto deseja, e que havia procurado em cinco livrarias apenas naquele dia, o livro vermelho de poemas. A cena, que sucede a pergunta de Antonia, “ele nunca mentiu para você?”, traz um Michele que conta que poderia até xerocar o livro para o outro, por nunca ter conhecido alguém que gostasse tanto do mesmo poeta que ele. O que descobrimos, junto com Michele, na cena em que ele nos relata esse primeiro encontro, é que quem de fato se interessava pelos poemas de Hikmet não era o marchand, mas a mulher, médica. Simetricamente, da mesma forma que o livro desejado pela mulher levava o marido ao amante, seria agora o quadro presenteado pelo amante ao marido que levaria a mulher a conhecer o marido. Dois objetos de arte, portanto, têm papéis fundamentais e simétricos no provocarem os movimentos que constituem a tríade em torno da qual se inicia uma estruturação tipicamente melodramática, que será desfeita justamente pelo abandono de uma obsessão de identidade na projeção em uma comunidade, ou ainda, pela ideia de que teremos duas versões de um fantasma, que muito pouco ou nada fala em todo esse enredo. Descobriremos depois, também, que a esse ponto da narrativa, o livro está de posse de Antonia.

Ora, a fundação de um ideário cristão de mundo sempre esteve alicerçada na Palavra. Os atos pelos quais Deus teria criado o mundo são atos de fala; a Adão, lega

o poder de nomear o que criou. O evangelista João (1, 18) começará sua narrativa da vida de Cristo dizendo que “No início era o Verbo, e o Verbo estava voltado para Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava, no início, voltado para Deus. Tudo foi feito por meio dele; e sem ele nada do que se fez foi feito.” Foucault dirá, em 1966, num texto chamado **A prosa do mundo** (reedição do capítulo 2 de **As palavras e as coisas**, solicitada por Roger Caillois), que

[...] no tesouro que a Antiguidade nos transmitiu, a linguagem vale como signo das coisas. Não há diferença entre essas marcas visíveis que Deus dispôs na superfície da terra, para nos fazer conhecer os segredos interiores, e as palavras legíveis que a Escritura ou os sábios da Antiguidade, esclarecidos por uma luz divina, depositaram nos livros que a tradição salvou.” (FOUCAULT, 2013, p. 29)

Não apenas a ideia da identificação do divino com o verbo, ou ainda, se se pensar que o rito católico gira em torno da¹ palavra, contrasta, aqui no poema e na construção fílmica em que ele se insere, a ideia de algum tipo de laço que estaria não fundado na Palavra, divina, ou na Escritura, mas nas palavras “humanas” que a trazem: “mãe”, “mulher” e “companheira” - ainda assim, palavras do poema escolhido por Antonia para mostrar que o livro era seu - palavras que Michele reconhece. No entanto, o que se põe em questão no contato de Antonia, a que desistiu de ser mãe por desejo do companheiro, é que essas palavras se abrem, nesse contexto em que ela é estranha, a outras significações. Que outro tipo de laço se pode construir, que não o de uma palavra unívoca, mas sim por uma palavra que porte em si o equívoco, o ignoto/ignorante/ignorado, e não os ideais de verdade e de mentira - conceitos fortemente marcados pelo cristianismo como oposição entre o divino e o diabólico? Ao longo de todo o seu percurso, o filme recoloca o problema da verdade no contato entre o âmbito de um mundo heteronormativo, da heterossexualidade compulsória que emoldura não apenas Antonia e o que em torno dela orbita, como o próprio Massimo, cuja outra versão somente reconheceremos depois de morto, e a pluralidade de vivências da sexualidade e de gênero que circula no apartamento de Michele. O contato entre esses mundos, iniciado pelo choque e pautado a seguir pela abertura, por inúmeras vezes também pauta a própria ideia de uma “verdade” como problema, para pensar a possibilidade de outras construções que não mais as centradas em um logos binário.

Nos ditos e nos silêncios se reorganiza, ao longo dessa narrativa, uma experiência que se desamarra do encerramento subjetivo e normativo em direção ao aberto. É na

¹ Por eles entendida como sagrada, única, divina, palavra bíblica - o que não é o entendimento deste autor.

linguagem que subjetividades e sujeitos se dão, convivem, elaboram seus enigmas e seus laços; se a linguagem é labirinto e incerteza, muito mais do que fixidez e identidade, ou ainda, em que se reduz a importância do problema da “verdade” em face do encontro com outros modos de vida, outras subjetividades marcadas pela experiência, pela comunidade de sujeitos marginalizados que, em suas singularidades, afirmam a possibilidade do viver com-um numa comunidade que por vezes chama a si mesmo de família, mas está distante da nuclearidade familiar heteronormativa. É digno de nota, ainda, como já afirmaram outros comentaristas, como Rigoletto (2010, p. 202), que **Le fate ignoranti** foi o primeiro filme de temática LGBTQIA+ a fazer sucesso para além dos círculos especializados ou do público de nossa comunidade, e que em momentos de seu enredo e nas cenas dos créditos finais, nos mostra cenas da Parada Gay (à época ainda com este nome) de Roma no ano 2000. O evento em questão foi marcado por forte debate público, uma vez que a Igreja Católica Apostólica Romana, à época conduzida por João Paulo II, condenou publicamente a manifestação, por ele considerada uma “ofensa aos valores cristãos de uma Cidade”. Sua realização esteve em suspenso até poucos dias de acontecer, e o desejo de realizá-la no centro da cidade foi detratado ou no mínimo visto com reservas por líderes políticos de diferentes posições no espectro ideológico. Chegou-se mesmo a ter negada a autorização para passar em frente ao Coliseu, ao passo que grupos de extrema direita como o Força Nova puderam fazer manifestações naquele espaço na mesma semana, “em defesa da família e das tradições”.

Não é coincidência que todos esses eventos ocorram no ano de lançamento do filme, e que um dos lemas adotados pela organização dessa Parada foi “Contra o modelo único de família e a heterossexualidade obrigatória”. Razões diversas podem ser apontadas para o sucesso do filme; talvez justamente a trajetória centrada em Antonia, mulher heterossexual que descobre a comunidade embora esteja em busca de outras verdades, produza identificação com um público que não o da própria comunidade. Outros fatores, como a matriz potencialmente melodramática, mas não realizada como tal, também podem ser discutidas e exploradas. De qualquer modo, na abundância de narrativas sobre personagens LGBTQIA+ que os apresentam de maneira estereotipada e que têm franca aceitação entre o público heterossexual, a maneira como **Le fate ignoranti** consegue abordar uma jornada que parte da negação e ruma para a abertura é, ainda depois de quase vinte anos de seu lançamento, digna de atenção.

A VERDADE

Agora, com efeito, é fixado aquilo que doravante deve ser 'verdade', isto é, é descoberta uma designação uniformemente válida e obrigatória das coisas, e a legislação da linguagem dá também as primeiras leis da verdade: pois aqui surge pela primeira vez o contraste entre verdade e mentira. O mentiroso usa as designações válidas, as palavras, para fazer aparecer o não-efetivo como efetivo; [...] Se ele o faz de maneira egoísta e de resto prejudicial, a sociedade não confiará mais nele e com isso o excluirá de si. Os homens, nisso, não procuram tanto evitar serem enganados, quanto serem prejudicados pelo engano: o que odeiam, nesse mesmo nível, no fundo não é a ilusão, mas as consequências nocivas, hostis, de certas espécies de ilusões. (NIETZSCHE, 1999, p. 54-55).

É numa exposição plena de estatuária greco-romana, entre vários bustos e corpos de mármore branco em close e câmeras passeando por entre corpos masculinos, que encontramos, pela primeira vez, aqueles que ainda não sabemos serem Massimo e Antonia. A estatuária grega, parte dessa civilização em que eram normalizadas as relações entre homens mais velhos e meninos mais jovens, lugar-comum no imaginário homoerótico masculino, está em uma galeria de arte, lugar em que presenciamos um primeiro jogo entre um homem e uma mulher que não conhecemos, mas que, em trajes finos, dialogam. O homem se porta como o sedutor, o maioral, "o máximo", como saberemos ser seu próprio nome. Vestindo um smoking, ele segue a mulher e promete a ela revelar os segredos de todas as estátuas, que ele afirma conhecer. Saberemos depois que trabalha no mercado de artes, mas bem sabemos que outros segredos sobrevivem entre os corpos desnudos de mármore da Antiguidade em suas proporções apolíneas. Massimo chega mesmo a caracterizar como "estúpido e imprudente" um marido que deixa uma mulher como Antonia sozinha; jogo irônico, pois não só ela não está sozinha (está com o próprio marido), como também simula não se tratar, ele mesmo, do marido, que se o fizesse não seria esperto como se mostra, mas estúpido. Simular é, ainda, uma forma de jogar com o desejo. Nessa galeria de ruínas, o que vemos é uma cena de sedução algo arruinada, uma simulação de jogo sedutor em que o foco recai em um busto corroído. Da mesma maneira, a imagem do "grande marido", monogâmico e heterossexual, de "Massimo", vai se "corroer", não em termos de uma destruição, mas de uma metamorfose - não apenas dele, mas de todos os envolvidos nessa trama.

Para além do dito sobre os sentidos mais evidentes das estátuas, é possível pensar no que, metonimicamente, prometem. Ao tratar de uma **Política da arte**, Rancière trata da relação entre as estátuas gregas e o sentido político de comunidade, fator fundamental para se discutir a partir desse filme:

A promessa de comunidade embutida na estátua grega mutilada se deixa interpretar desde o início de duas maneiras. A estátua promete um futuro de liberdade e igualdade por duas razões opostas. Ela o promete, uma primeira vez, porque ela é arte, porque ela é algo “extremamente inútil, frágil e não produtivo”, pertencendo a um tempo-espaço próprio, o do museu, e que define uma experiência sensível desconectada das condições normais da experiência sensível e das hierarquias que a estruturam. Ela o promete, uma segunda vez, pela razão inversa: porque ela não foi produzida como obra de arte destinada a um museu, mas como manifestação de uma vida coletiva para a qual a arte não existia como categoria separada, em que a arte não se separa da vida pública nem a vida pública da coletividade da vida concreta de cada um. A partir daí definiram-se dois grandes paradigmas da política da estética. O primeiro privilegia o movimento recolhido na imobilidade da estátua, a atividade expressa na sua passividade, a comunidade manifestada na sua solidão. O que a liberdade de indiferença da estátua expressa, assim, é uma indiferenciação da arte e da vida. E o futuro que sua solidão promete é um futuro em que essa solidão será suprimida, onde a liberdade e a igualdade excepcionais da experiência estética serão incorporadas nas formas da experiência comum. A experiência estética deve realizar sua promessa suprimindo sua particularidade, construindo as formas de uma vida comum indiferenciada, onde arte e política, trabalho e lazer, vida pública e existência privada se confundam. Ela define portanto uma metapolítica, isto é, o projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais. (RANCIÈRE, 2018, p. 50).

Ao pensar a estátua como promessa de uma comunidade, dentro do espaço-tempo distinto do museu, ou da galeria, lugar caro a Massimo e seus jogos, e o lugar dessas artes pendulando entre tempos-espaços próprios e distintos, Rancière nos assinala a possibilidade de ler também as movimentações dessas obras no anverso do apartamento para a vida privada. A estátua que anuncia um tempo em que a arte não se separaria da vida pública nem a coletividade da vida concreta de cada um seriam uma mônada do caminho de Antonia da saída de sua vida privada e burguesa para algum tipo de experiência do coletivo, propiciada a partir de um labirinto começado em outra das artes pertencentes a seu marido, não uma estátua, mas um quadro; e por fim, a uma fuga, a uma impossibilidade de conciliação, ou ainda, de participação efetiva.

De volta à cena, ao espectador, recém chegado, só se descortina o jogo de que estamos diante de um casal heterossexual que já se conhece e vive maritalmente quando ambos vão para o carro e reaparecem numa casa que é de ambos. Como numa boneca russa, no jogo em que ambos fingem não se conhecer para aumentar o clima de sedução, está implícito o fato de que há algo aí de desconhecido, ao menos da parte dela. Ainda que Antonia - a que leva o nome do santo conhecido por casamenteiro - aceite o convite, o faz dentro de uma “lógica do casamento que supõe monogamia, estabilidade e fidelidade” (BALESTRIN, 2013, p. 76-77) (mesmo que seja para transgredi-la). Numa brincadeira ou num jogo ensaiado, a cena inicial anuncia alguns dos elementos com os quais a intriga da narrativa seguirá trabalhando: um casal até então lido como heterossexual que atija o desejo com a ideia do desconhecido,

escondido - mas que deixa subjazer a esse mesmo jogo a ideia de que haverá uma volta para casa, um belo, moderno e ordenado teto todo seu. A cena seguinte nos dará a conhecer uma casa bonita, à beira do rio, com jardim grande, sem maiores sinais de ser circundada por um grande centro urbano, algo idílica, aparentemente pensada para um casal, mas habitada, ainda, por uma terceira figura.

Nora, a empregada imigrante, filipina, surge na casa sob as imprecações de que está sempre "atrasada" de uma senhora burguesa Antonia que, em uma relação assimétrica de raça e classe muito bem marcada, demarca uma esfera de relação que excede o campo do trabalho e confunde o público e o privado. Nora trabalha na casa, mas os patrões a tratam como se fizessem um favor a sua tia, que a teria deixado "aos seus cuidados". Em vários momentos, o tão problemático topos brasileiro do "é como se fosse da família" ressurge na relação da patroa com a empregada, a qual depois será utilizada como "alívio cômico" na narrativa, em sua desmesurada idolatria pelo patrão ou quando achará que Antonia tem um novo namorado. Vemos uma casa pensada para dois que, numa relação tipicamente burguesa com a exploração do trabalho, tratam essa terceira da casa como uma espécie de "não-pessoa", para a qual restaria a relação do favor e estaria construído um lugar de "gratidão" pelas migalhas. Marchetti (2010, p. 245) observará, ainda, que na declaração de que não é "de todo católica", dada por Nora quando aparenta estar cultuando a figura do patrão morto numa espécie de altar com figuras budistas, ressoaria uma resposta às declarações xenofóbicas dadas à época pelo Cardeal Biffi, arcebispo de Bolonha, que disse pelo bem da "nação italiana" (imaginada por ele como una), haveria que se priorizar os imigrantes católicos; as Filipinas são um país de maioria católica, de onde viriam esses "bons imigrantes", para o trabalho doméstico e o culto tradicional católico; no entanto, o que impede que subsista nela essa alteridade que o perigoso discurso do uno quer banir?

Depois de conhecermos o duplo entre o casal na galeria de estátuas, depois de conhecermos a casa pensada para dois onde há, no entanto, o terceiro elemento excluído, a empregada, nos é dado a conhecer o duplo das relações de trabalho em que ambos estão envolvidos. Vemos primeiro uma Antonia médica, anunciando a um homem de meia idade que ele é soropositivo. O homem, que diz viver um casamento heterossexual, afirma não ter relações sexuais com a esposa há tempos e que teria contraído o HIV em uma relação extraconjugal com uma amiga da mulher em Milão. Assombra o homem a ideia do que pensarão dele. A médica nos é apresentada com um perfil ponderado, quase insensível, que não se abala por ter de dar essa notícia ao paciente, como certamente já o fizera muitas vezes - e como se marcará, a posteriori,

o contraste com como lidará com o caso de Ernesto. Sincronamente, Massimo está em seu trabalho com o comércio das obras de arte, despede-se para viajar, atende o celular em meio ao cruzamento de uma rua e encontra uma morte súbita, trágica, por atropelamento. O choque do evento morte atropela não apenas o homem mas as identidades e a estabilidade da cena tal como nos é apresentada até então. Serão importantes não apenas as artes, de um lado, e a maneira regrada com que uma médica lida com a vida e a morte, por outro; ou ainda, o contraste entre a pouca surpresa que representa para Antonia informar um diagnóstico visto por alguns como sentença de morte, embora não o seja (mesmo em se tratando de 2001, e não de 2022), e o fato de que ela mesma é surpreendida pelo inesperado da notícia, chegada pelo telefone, de que seu marido, ponto de estabilidade que até então partiria apenas para uma viagem provisória, sem qualquer condição de previsão, estava morto.

Antonia se verá algo solitária na elaboração de seu luto, embora vejamos quem diga que não vai deixá-la sozinha, e ainda, sua mãe seja uma presença intermitente, constante e por vezes bonachona, pronta a contribuir para a ruptura do quadro de certezas sobre o qual se sustenta a vida da personagem até então. Acompanhamos a mulher, em uma das cenas seguintes, tomando remédios para dormir e abraçando um retrato do marido, enquanto assiste a um programa de TV sobre arte, como se ali também o buscasse - embora sua ligação com o livro de Hikmet nos faça entrever que o mundo das artes lhe é nada estranho. O programa que lhe embala o sono faz referência a uma tela de Athos Faccincani em que o pintor retrata Santorini, na Grécia, novamente uma referência ao mundo grego, como a galeria onde a encontramos com Massimo ao início do filme. "A mais bela" ilha, Tera, tem sua origem mítica ligada ao mito dos Argonautas; um deles, Eufemo, teria recebido do deus Tritão um torrão de terra que, lançado ao mar, teria se tornado a ilha, a partir da qual teria se dado a povoação grega na Líbia e a fundação de Cirene (GRIMAL, 2005, p. 156). Por outro lado, o nome que pelo qual conhecemos a ilha é uma derivação de como os venezianos chamavam Santa Irene, a qual viveu na região da Macedônia e abraçou o martírio, durante o período em que o imperador romano Diocleciano havia proibido a circulação de livros cristãos, para proteger os exemplares da Bíblia que guardava com suas irmãs Ágape e Chione. Em torno de Irene, a hagiografia ainda conta que foi posta nua em um bordel, mas miraculosamente nenhum dos soldados que o frequentava quis matá-la. As três irmãs foram condenadas à morte na fogueira; queimados também foram os livros que quiseram proteger. Irene foi, ainda, homenageada por Constantino I com a construção de uma igreja em Constantinopla, hoje Istambul, no século VI.

Figura 1: a Santorini de Athos Faccincani



Fonte: Disponível em: <https://www.catawiki.com/l/6490011-athos-faccincani-santorini>

Se nessa história de Athos Faccincani se cruzam referências clássicas, cristãs e a figura de um pintor que de fato existe, numa representação idílica de um destino turístico hoje bastante caro, no qual estariam cruzadas a aventura da viagem aos confins e a referência a uma mártir amante dos livros, contrastará com a história com lastro na realidade o mito que se constrói em torno do quadro que dá título ao filme. A narrativa configura em torno de uma série de obras de arte uma espécie de labirinto, de busca, no qual se enredam os sujeitos paradoxalmente em busca de uma verdade, mas recaindo em uma jornada na qual se reencontram em simulacros de si mesmos, não para menos terminando em aberto. Destaco as telas porque é em torno delas que o enigma se abrirá. Dessa exibição de telas na TV, passaremos a ver outra tela na decoração da casa, minimalista, com um grande quadrado vermelho, a qual será trocada pela tela que Antonia recebe depois que o escritório de Massimo é esvaziado. Ao realizar a troca das telas, a personagem observa a parte de trás do quadro que recebe e encontra um bilhete. Em uma tradução livre: “Para Massimo, por nossos sete anos juntos, pela parte de ti que me falta e que nunca terei, por toda vez que você disse ‘eu não posso’, mas também por toda vez que você disse ‘eu vou voltar’... Sempre esperando, posso chamar minha paciência de amor? Tua fada ignorante.”

UMA CARTA SEMPRE CHEGA AO SEU DESTINO

Embora o bilhete intrigue Antonia justamente pelo anúncio de que o marido tinha outra relação amorosa, é interessante observar como essa pequena e lacônica mensagem põe em cena alguns elementos fundamentais do enigma dessa relação. No texto, o autor da dedicatória, até então desconhecido a Antonia, fala de uma parte de Massimo que lhe falta, ou seja, aponta a impossibilidade de tê-lo por inteiro; mostra

não apenas o mais evidente, que sabia estar na posição de quem tinha de esperar, de quem era “o outro” e tinha de lidar com o não poder e com a expectativa do retorno; mas também deixa no ar a impossibilidade dos próprios amantes de serem inteiros - somos sempre para o outro uma imagem, o objeto de desejo é aquilo que sempre falta, estamos sempre às voltas com fantasmas e com esperas. No bilhete, nada “ignorante”, o autor pergunta se pode chamar de amor “sua paciência”; coloca-se, pois, na posição de paciente, aquele que espera, mas também aquele que padece, que sofre. Coloca, ainda, sua espera na posição aberta das perguntas, não no fechamento das certezas - busca a confirmação do outro. Por fim, assume uma assinatura feminina, a da personagem “fada ignorante”, a qual ainda joga com o imaginário heteronormativo de Antonia; não lhe passa pela cabeça, nem mesmo diante de todas as evidências, que o marido pudesse ter uma relação com um homem. Massimo pertence, na visão de Antonia, exclusivamente ao seu mundo heterossexual em uma feição algo refinada pelas poses e orbita em torno de suas referências, distante daquele para onde o enigma atrás da tela a levará.

Michele investirá sua identidade numa tela chamada **La fata ignorante**, atribuída até então a Joseph Lanti, que seria a reprodução de uma tela que teria presenteado a Massimo e que ficava no escritório deste, apartada do mundo da casa pensada apenas para dois. Gesto ambivalente e provocativo: Michele presenteia um mercador de artes com uma reprodução de uma obra, uma vez que certamente, na assimetria de classe que se configura na relação entre ambos, jamais poderia comprar telas como as que Massimo vendia. No entanto, é notável que o filme, em seu título original, pluraliza essa noção de “fada ignorante”. Quem seriam, então, “as fadas”, no plural, que dão título ao filme? A vida pregressa de Antonia, que acreditava viver o conto de fadas moderno, ignorando o que se passava para além dos limites de sua vida conjugal? Creio que sejam, na verdade, todos os personagens envolvidos na história do filme. Em matéria escrita para o **New York Times** à época do lançamento, Basoli (2001) cita Özpetek, que afirmara que “In Italian the movie's title is **Fate Ignoranti**”,

² O diretor se vê obrigado a fazer uma observação à imprensa americana sobre o título original do filme, provocando-a justamente para o descentramento da visão do cinema exclusivamente na língua inglesa. Vinte anos depois, essa ideia ainda repercutiria na fala de Bong Jong-Hoo, diretor vencedor do prêmio de melhor filme estrangeiro no Globo de Ouro e do Oscar de melhor filme por **Parasita**: “uma vez superada a barreira das legendas, vocês conhecerão muitos filmes incríveis”. É digno de nota que as várias traduções do título do filme, em inglês e português, descaracterizaram o jogo ambivalente previsto pela ideia de extrair o título da tela citada. No **NY Times**, encontramos **Blind fairies**, em que a ideia de ignorância é substituída pela de “cegueira”, como se fossem equivalentes, ou como se não tivéssemos aprendido nada de Tirésias; na circulação do filme em língua inglesa, encontramos também **His secret life**, título que parte da pressuposição de que a história estaria apenas em torno da revelação de um segredo. Por fim, no

where 'ignorant' does not mean that the characters are uneducated but that they can be rude and uncouth. They are not good-natured and polite, like the fairies in the fairy tales, but they know about feelings, and that's how they affect each other."³ As fadas ignorantes seriam, pois, os agentes de mudanças de nossas vidas, ou seja, seres que agem em suas contradições, dizendo o que pensam, por vezes de maneira pesada ou até mesmo agressiva. Distante da esfera dos contos de fada, do essencialismo da natureza boa, da delicadeza e da polidez, a investigação parece estar em torno justamente dos "afectos", como Deleuze, a partir de Spinoza, investigaria os efeitos que deixamos sobre outros corpos.

Penso aqui a ideia dessa "ignorância" novamente com Rancière (2002, p. 50-51), o qual, a partir da história do pedagogo francês Jacques Jacotot, aparentemente um "extravagante" pedagogo perdido nos tempos da Revolução Francesa, delineou como lições para a emancipação o que se pode pensar a partir da figura de um **Um mestre ignorante**. Nas palavras de Rancière, que aqui evoco para (des)pensar essa relação construída por um aparente lugar da ignorância no qual Michele se coloca em sua dedicatória:

Mas essa crença na desigualdade intelectual e na superioridade de sua própria inteligência não é, em nada, uma exclusividade dos sábios e dos poetas eminentes. Sua força vem do fato de que ela envolve toda a população, sob a aparência de humildade. 'Eu não posso', vos declara o ignorante que incitais a se instruir. 'Eu não sou mais do que um operário'. Percebi bem o que está contido no silogismo. Antes de tudo, 'eu não posso' significa 'eu não quero, por que faria eu semelhante esforço?' O que quer dizer, também: eu poderia, sem dúvida, fazê-lo, pois sou inteligente; mas não sou senão um operário; gente como eu não o consegue; meu vizinho não o conseguiria. De que isso me serviria, então, já que trato com imbecis?

Se se reforça a crença na desigualdade entre o "ignorante" e o "mestre", ou a ideia de uma superioridade que na relação Massimo-Michele também está ligada a ideais de classe e de inserção no mundo do trabalho, não é desusado recordar, novamente, que ambos se encontram em torno de um objeto livro desejado mais por Michele do que por Massimo - que apenas queria presentear-lo a Antonia, ou em outras palavras, desejava o desejo da outra. Jacotot, lido por Rancière, traz consigo a postulação de que

Brasil, optou-se pela péssima solução de tradução **Um amor quase perfeito**, que pressupõe que a narrativa se articule em torno da perfeição de algum dos amores retratados, que estaria barrada por algum dos fatores mostrados no enredo (morte, homossexualidade, bigamia, por exemplo; a "perfeição" é altamente normativa, portanto). Assim, qual seria a "im perfeição" dos amores retratados, quando ao longo da jornada os próprios personagens inicialmente retratados como "traídos" descobrem também outra forma de amor um pelo outro? Isso para nem pensarmos na transversalidade do amor nas demais relações que se estabelecem na trama, para além do clássico triângulo amoroso.

³ "Em italiano, o título do filme é *Fate ignoranti*, em que 'ignorante' não significa dizer que os personagens do filme não são educados, mas eles podem ser rudes e grosseiros. Eles não são de natureza boa e polidos, como as fadas dos contos de fadas, mas eles sabem sobre sentimentos, e é assim que eles afetam uns aos outros." (Tradução minha).

todos os homens têm igual inteligência, de que é possível ensinar o que se ignora e de que a emancipação é um possível caminho a todos. Acredito que se trata justo de pensar o quanto os “ignorantes” que Antonia conhecerá quando sair de seu próprio mundo têm a ensinar a ela, que embora seja médica, tenha instrução formal e gosto pelos livros, por poesia, ignora muito do que seja a vida dos “outros”, “marginais”, de outra classe social e vivência de sexualidade distinta da dela, “desviantes”, “interioranos”, “estrangeiros”.

O quadro que Michele dá a Massimo porta a mensagem/o indício; até a fatídica morte daquele que o ganhou, estava “escondido”, mas ao mesmo tempo “exposto” em outro mundo, o da galeria de arte/do trabalho de Massimo, fora do âmbito da casa, em algum lugar entre as vidas que o morto vivia. Inscrito no verso que vai ter à casa, lugar que até então lhe era estranho, esse quadro, como **A carta roubada** do conto de Poe que rendeu o seminário de Lacan, esconde-se no lugar mais próximo possível⁴. A mensagem atrás do quadro é, de alguma maneira, uma carta, e como tal sempre chega a seu destino, embora não se saiba de antemão qual é esse destino. A um só tempo dedicatória de um amante e pista inicial da perquirição derivada da tragédia, a mensagem ali deixada coloca Antonia em função do significante “fada”: ao perseguir a identidade da “fada” ignorante, ela própria está no lugar da ignorância, da que descobre que nada sabia sobre o sem fundo de sua vida de “conto de fadas”. Sua primeira intuição, detetivesca (e o conto de Poe é também, entre outras coisas, uma história de detetive), é a de buscar o recibo da entrega do quadro em seu “destino” original, qual seja, o trabalho de Massimo. Simona, a quem Antonia chega a chamar “a maníaca”, certamente teria guardado o recibo: no entanto, esse documento só tem endereço, destino de saída, e não tem nome do remetente, origem desejada. Da mesma forma, a presença apenas do sobrenome na porta do apartamento em que Antonia chegará se prestará à tragicômica continuidade do equívoco, para que ela siga perguntando pela “senhora Mariani”, “a que viaja muito”, “só vem nos domingos”, entre outras falas de Serra e Michele.

Antes de tratar propriamente do que se passa no destino do quadro, é digno de nota, ainda, que estamos diante de uma falsa referência. Justaposto à quase banal veracidade da existência de um pintor cujas telas sobre Santorini eram vendidas na TV,

⁴ Luca Caminati (2008) observará que não apenas nesse filme, mas em outras obras do diretor, o *topos* da carta que chega a um destinatário insondado é utilizado, em diferentes configurações. Nesse caso, a carta não representa um comunicado da ordem legal estabelecida, mas justamente a entrada de uma voz marginal(izada) no espaço aparentemente estável do matrimônio heterossexual cisgênero, normativo, desestabilizando identidade e norma.

passa quase batido que se diga, várias vezes, que o quadro **La fata ignorante** é de autoria de Joseph Lanti. No entanto, não há Joseph Lanti, ou seja, o lastro referencial do título do filme, é, ele próprio, uma ficção. Não há “autor” propriamente dito para a tela de onde sai a intriga das fadas, ou ainda, este é obliterado. **A fata ignorante** é o título de um mural do surrealista belga René Magritte (do famoso “ceci n’est pas une pipe”, “isso não é um cachimbo”), de 1957, pintado para a sala de congressos do Palais des Beaux-Arts de Charleroi, na Bélgica. No mural, para o qual teria sido modelo Anne-Marie Crowet, pintada por ele múltiplas vezes e que teria sido “sua fada ignorante”. “Seule la lumière noire est capable de déterminer le mystère”⁵, teria ele lhe dito, invertendo o sinal do problema da luminosidade, que revelaria a forma e a visão, e elogiando justamente o mistério, aquilo que se revela não pelo que se ilumina, mas pelo que se obscurece; ao revés da racionalidade técnica e burguesa, aquilo que vai no inconsciente, no fundo, onde não pensamos. Antonia, até então associada com um mundo luminoso, solar, o relacionamento que Massimo tinha “à luz do dia” descobrirá não apenas as “sombras” de Massimo, mas algo de si mesma, sua sombra, em um mundo que lhe era alheio. Permitir-se-á sair da esfera clara e bem encenada da seguridade burguesa, da casa à beira-rio, do marido conhecido na escola, a partir da saga iniciada em torno de um quadro de uma fada que ela desconhecia, e que, dirá Serra, “é uma cópia”. A imagem do mural, que Ozpetek teria pensado em utilizar no filme, antes de se decidir por criar uma tela e um artista fictícios, que existem apenas naquele universo, é a de uma mulher petrificada entre dois mundos: uma torre com raízes que brota do chão e uma casa dupla/espelhada com uma esfera por perto. Há quem veja na imagem uma referência às várias mulheres da vida de Magritte: a mãe, a esposa, a musa, todas daquele lugar, Châtelet. Dele teriam sido sacadas as imagens que circundam o busto, uma série de alusões levariam ao topos traumático da infância, o suicídio, por afogamento, da mãe de Magritte: um rio, um peixe petrificado, de um lado; a sombra que se projeta sobre o outro lado da face da mulher, as duas casas, uma branca, outra negra (como os dois espaços em que se passa a narrativa de que ora tratamos), os homens de chapéu coco, e um cavaleiro, como um príncipe nos contos de fada, que tudo aprecia de longe.

⁵ “Somente a luz negra é capaz de determinar o mistério” (Tradução minha).

Figura 2: o mural La fée ignorante, de René Magritte.



Fonte: Disponível em: <https://dailyscience.be/07/01/2015/le-college-belgique-decentralisateur-de-savoirs-arrive-a-charleroi/>

É a origem de um quadro “sem origem” (uma cópia; sem remetente, apenas com endereço; sem assinatura, apenas um epíteto; sem autor, apenas um nome inventado pelo diretor do filme) que vai levar Antonia a um prédio antigo - no qual se vê algo de “cortiço”, em que as vidas pouco ou nada são particulares e, por necessidade ou desejo, vão se interpenetrando e encontram algum sentido de coletivo. A pequena burguesia letrada, ao sair de sua casa à beira-rio, com um quadro debaixo do braço, encontra-se com a cidade que a assombra; Antonia observa toda a vizinhança para onde o recibo do quadro a leva com certo estranhamento, mas prossegue, movida pelo desejo de saber, ou ainda, pelo próprio desejo. Sua aparente busca por uma “verdade” é também um afrontamento de seu desejo, de seu devir-fada-ignorante. Ela está no quartiere Ostiense, cujo desenvolvimento urbano inicia no início do século XX, em torno da industrialização, o que leva a ele o Porto Fluviale, o Gazometro e os Mercati Generali, transformados em universidade na década de 90. É nesse quartiere que fica o bairro histórico de Garbatella, em que estão radicadas várias iniciativas de caráter social da comunidade LGBTQIA+ de Roma, como o Arcigay, o Circolo di cultura omosessuale Mario Mieli, e o Gay Center; na década de 90, nas imediações do Gazometro, nasce ali a festa Muccassassina, principal festa LGBTQIA+ italiana, à qual alude a festa realizada em certa parte do filme, embora não cite seu nome. Não por acaso, um lugar decadente, para o qual os pobres vão sendo empurrados, e que ganha vida graças às iniciativas da comunidade que se busca jogar “para fora do centro” (ou que não deveria desfilar diante do Coliseu).

Antonia entra no prédio que seria “destino”, em busca da origem do quadro sem origem, e uma das primeiras coisas com que se depara é uma discussão entre duas mulheres em pleno corredor, fora de suas áreas privativas; Luisella e Mara discutem, aos gritos, sobre homens que enganam mulheres (no que Antonia também se vê, uma vez que está às voltas com descobrir que história paralela o marido desenvolvera por sete anos, enquanto vivia com ela). Mara percebera que os namorados de Luisella apenas a exploram financeiramente; a filmagem faz com que vejamos Mara pela

primeira vez apenas de longe, como se estivéssemos no olhar da própria Antonia, deslocada, estranha ao lugar, tentando entender o que vê. Mais tarde, saberemos que Mara é uma mulher trans, que também enfrentará o dilema em torno de reencontrar sua família para o aniversário da avó - evento para o qual chegará a pensar em disfarçar ou omitir sua expressão de gênero, tentando "enquadrar-se" na normatividade familiar ou no papel que o patriarcado ainda deseja para ela, ideia que acabará abandonando, porque lhe é impossível, com o auxílio dos demais assíduos frequentadores do prédio.

Nesse encontro entre mulheres no espaço do prédio, que se faz algo comunitário, surge Serra, uma espécie de "síndica", concierge, ou ainda, mãe de uma família-sem-família, refugiada turca, mas também tradutora (como nos deixa intuir um dos diálogos mais adiante, em que fala sobre ter passado a noite fazendo alguma tradução). Antonia perguntará pela "senhora Mariani", sobrenome (derivado de Maria) estampado na porta do apartamento cujo número vinha indicado como remetente do quadro, e Serra lhe diz que trabalha no mercado e que dorme de dia. O sobrenome aparece em seguida como nome da quitanda, em que ainda acompanhando o olhar de Antonia, que olha apenas de longe, recaímos sobre uma mulher desconhecida.

Mesmo com tudo se escancarando diante de si, Antonia se recusa a perceber o que está evidente, motivo pelo qual todos rirão dela. No diálogo que travam em uma segunda visita, Serra continua procurando evitar que Antonia se defronte com a revelação de que a amante do marido, que procura, é um homem. Michele (nome de arcanjo, "aquele que se parece com Deus", ou ainda, o anjo da morte), por sua vez, parece querer revelar o tempo todo que é ele a "fada ignorante"; ao longo do diálogo que trava com Antonia, mostra-se muito arguto e faz diversas insinuações e jogos de linguagem que colocam a outra na posição de quem ignora, não compreende: "não há dona"; "precisa de legenda?". A "senhora Mariani", que Antonia procura, ora "é uma cigana", ora é "irmã gêmea" de Michele. Mara intervém na conversa e oferece vinho em um copo de refresco, marcando novamente a diferença dos protocolos da classe de Antonia e o lugar onde ela está. Nesse jogo com o saber e o ignorar, Michele mostra que sabe sobre Antonia; quem o ignora, até então, é ela. Nesse sentido, é ele quem lhe ensina, ao sublinhar suas diferenças, o que ele não teve da relação com Massimo, o que fica insinuado nas entrelinhas da dedicatória do quadro: quem deveria estar bravo por não usufruir do luxo e da casa à beira-rio, tendo de viver algo escondido, é ele; por isso mesmo, não entendia que havia "roubado" o marido dela, pois este seguiu, até o fim da vida, transitando entre dois mundos. Na ideia de "roubar" o marido, assinala-se, também, a noção de propriedade, monogâmica, que Antonia traz, e que paulatinamente

esboroará ao longo do filme, sem, contudo, deixar de existir - o que haverá quando se abandonar, aberta ao mundo?

Em contraste com o silêncio e o vazio enlutado da casa de Antonia, pensada para dois, embora nela habite, tratada como espécie de não-pessoa, Nora, o que se vê no apartamento "Mariani" é uma casa em movimento, cheia. A casa tem vida, se movimenta, contrasta com a casa da beira do rio. Há ali uma coletividade que vem não apenas da necessidade, mas dos laços criados nessa pequena comunidade. Vemos duas mulheres cisgênero, uma mulher trans e dois homens cis gays ocupando o espaço nessa primeira cena em que o adentramos, junto com Antonia. O segundo homem, que nessa cena aparece pela primeira vez, é Ernesto, acamado, olhos fundos, definhando. Outros membros da comunidade LGBTQIA+ desfilarão por esse cenário nas cenas por vir.

Antonia entra em seu quarto, que por si só contrasta com a vitalidade do espaço da sala, e a trilha do filme nos oferece, ao fundo, **Cocktail d'amore** - música algo brega, algo animada, que também contrasta com a cena fúnebre daquela câmara. No plano das sugestões, não apenas sabemos, a essa altura, que Antonia é uma médica que trata pacientes soropositivos, como temos uma trilha com a palavra "coquetel". Justapõe-se na cena que ela não reconhece como um microcosmos comunitário LGBTQIA+ o estigma histórico do HIV (que chegou a ser chamado até pela imprensa, nos anos 80, de "câncer gay"), o qual por anos - e ainda hoje - é imputado à comunidade, embora os dados estatísticos sobre infecção sigam mostrando, como na primeira cena de atendimento a um paciente em seu consultório, que a maioria dos infectados contrai o vírus em relações heterossexuais.

MELODRAMA

Quando sai do apartamento de Michele, confusa, Antonia olha-se em uma vitrine, lugar de exposição de produtos que se vendem, como se fosse um espelho: ao fundo se vê uma loja de artigos médicos. Justapõe-se uma espécie de valor de exposição, que talvez imagine ser o que a sustentava com Massimo, com seu trabalho, como médica, em um momento em que se coloca em dúvida os sentimentos do falecido marido. Ela se olha como se buscasse também se reconhecer diante da situação em que percebe que pouco ou nada conhece da própria vida, ou ainda, em que é confrontada com o outro de Massimo.

Corta novamente para o espaço da casa burguesa, para dois, e a observação do rio. A personagem resolve contar que o marido tinha amante para a mãe, e se

surpreende ao perceber que esta sente “pena da outra”, revelando a seguir ter sido ela própria amante de um vizinho, e que sabe muito bem o que é “estar nas sombras”. Nesta cena, ainda, a mãe de Antonia menciona os “chavões de telenovela” com que estaria a própria filha reagindo à situação de descobrir a outra vida de seu marido, que até então desconhecia. Sem nos demorarmos na relação da Itália com as telenovelas - que talvez nos rendesse perceber as muitas novelas sobre imigração italiana produzidas no Brasil e exportadas mundo afora, inclusive para aquele país, como **Terra Nostra** (1999-2000, levemente anterior ao filme) - o que interessa aqui é a alusão ao gênero narrativo das telenovelas, seu funcionamento baseado em clichês e o fato de que esses clichês criam, como afirma Luz Rodríguez-Carranza, “efeitos de verdade ou de autenticidade”. Nesse sentido, pensar a imersão de Antonia com sua vida perfeita e o drama da “revelação” identidade de seu marido - ou dela mesma - e o que a partir daí se processo como movido por uma espécie de matriz melodramática, o que, em parte, dada a antiguidade e o apelo do gênero melodrama, explicaria como esse filme conseguiu sair dos círculos especializados ou interessados em cinema LGBTQIA+ para atingir públicos maiores.

Aqui é importante que pontuemos algumas referências. Fundamentalmente, o melodrama é sempre um drama de reconhecimento - a narrativa há de nos entregar que algo não é o que pensávamos ser, ou ainda, é o que pensávamos não ser - familiar, ou seja, que pendula, a um só tempo, entre o privado e o público, entre o individual e o coletivo. Jesús Martín-Barbero, ao historiar o gênero e seu papel na constituição de mediações culturais não apenas na Europa, onde surge, mas também e especialmente na América Latina, mostrará que em sua esquematicidade reside boa parte de seu sucesso - histórias centradas em personagens femininas, às voltas com traidores, que de alguma forma são justicadas e em torno das quais surge, em algum momento, o alívio cômico. Expandindo um pouco o raciocínio a partir das quatro categorias arquetípicas do melodrama, não se trataria de pensar apenas que Antonia é a mocinha iludida vítima do engodo criado pelo marido e que buscaria alguma forma de justicamento, uma vez que o traidor é vítima de uma morte despropositada. Todos os que restam no mundo após o evento absurdo da morte são vítimas - da sociedade que marginaliza a população LGBTQIA+, dos enganados, da doença, da espera. O ciclo de justicamento esperado, por sua vez, é quebrado, pois no contemporâneo não há justiça possível: o que pode cada um dos integrantes dessa história esperar do amor a que votou parte de sua vida?

Em **Imaginemos que la mujer no existe**, Joan Copjec discute, à luz da psicanálise lacaniana, a relação entre melodrama, imaginário e olhar. Segundo Copjec (2006, p. 161), por manifestar a incapacidade de dizer o todo ao mesmo tempo que expressa a compulsão de fazê-lo - de contar uma história "inteira", o melodrama é sempre marcado por um intento de ir "mais além da superfície do real", trazendo em si um reconhecimento e insatisfação com o modo de ser das coisas e um anelo de algo mais, que resta impronunciado. A proliferação de mascaramentos do mundo melodramático mostraria, então, que não há um ideal a ser perseguido, um dever-ser que estaria em outra parte, e sim que não há ideal, apenas semblantes inautênticos, o que levaria a pensar o mundo como carente de qualquer sustentação ideal. Copjec ainda afirma que é impossível reduzir os personagens melodramáticos a suas relações com os outros - o que, se pensarmos nas categorias com que Barbero define a estrutura do gênero, poderia levar a pensar os arquétipos não como identidades, mas como posições. O melodrama é sempre, também, da ordem do inacabado, uma vez que os conflitos que o definem nunca são exaustivos, e estão sempre abertos a um "continua". Nesse sentido, não apenas o fim aberto de Antonia, indo embora sozinha, como o que resta da vida de cada um dos personagens que a marca e por ela marcados, são posições, são semblantes, são impressões sobre nós, são auspícios de vida. É a costura das relações que constitui a espécie de comunidade dos sem-comunidade, família-sem-família que está no espaço da casa de Michele, na casa das fadas. Na casa onde a mulher letrada da casa à beira-rio descobrirá o sentido do comum cortando cebolas no subúrbio. Entre o familiar e o comum, vale lembrar que é a mãe quem nos dá referências anteriores de Antonia, que até então não tínhamos: nunca foi muito "aventureira", casou-se com um colega da escola, viveu a vida sem experimentar nada de imprevisível ou de novo. Encontrará justamente essa novidade na abertura para a alteridade, a qual, no entanto, não poderá se fechar, e sim moverá seu desejo para ainda mais longe.

Em seus "chavões de telenovela", Antonia quer "evidências" de verdade, e torna a procurar Michele porque "quer saber de tudo". A discussão entre ambos gira em torno da ideia de um "roubo" de marido, imputado por Antonia a Michele; oportunamente, a propriedade se coaduna justamente com a posição inicial de Antonia na história, e com alguma ideia de verdade - a dela, sua história única, monogâmica e heterocentrada da identidade do marido. O confronto vem da figura de Michele revelando que ela "não o conhecia bem", e revertendo a ideia da primazia da esposa, dizendo que a aguentava enquanto Massimo era vivo. Do ponto de vista de quem assumiu como verdadeira e

única uma identidade centrada na normatividade do casamento, Antonia vê ruir suas certezas e seu mundo, ao ponto de ter de admitir que “não sabe mais quem ele era” - o advérbio “mais” reforçando a ideia de que um dia ela o soube, ou de que ainda não abandonou o mito do marido monogâmico e heterossexual, ideal aos seus olhos. Abrir mão da ideia da ideia de que haveria um objeto último do conhecimento, uma “verdade” toda de Massimo a conhecer, ou mesmo de si, vai no sentido de que

É precisamente a ausência de um objecto último do conhecimento que nos salva da tristeza sem remédio das coisas. Toda a verdade última formulável num discurso objectivante, ainda que na aparência feliz, teria na aparência final um carácter destinal de condenação, de um ser condenado à verdade. [...] A verdade, a abertura que, segundo um oros platônico, é própria da alma, fixa-se, através da linguagem e na linguagem, num único e imutável estado de coisas, num destino. [...] Porque a abertura da alma - a verdade - não se abre sobre o abismo de um destino infinito, nem se fecha na eterna repetição de um estado de coisas, mas, abrindo-se num nome, ilumina apenas a coisa, e, fechando-se sobre ela, apreende ainda sua própria aparência, recorda-se do nome. (AGAMBEN, 1999, p. 47-48).

Michele chega a mencionar que foi fazer o exame de sangue com Antonia, que como vimos, era uma médica acostumada a tratar de pacientes soropositivos, pois queria saber quem “era ela”, queria “ver” quem era a mulher que aguentava. É a atuação médica de Antonia, no enredo, que iniciará sua aproximação a este outro mundo em que era alheia: é por perceber que na casa de Michele vive Ernesto, em um quarto com feições de leito de morte, contrastante com a música que ela ouve quando olha para o ambiente. De dormir velando o sono de Ernesto, Antonia chegará ao convívio da casa, aparentemente, em princípio, cumprindo uma espécie de dever médico para com um paciente - o qual, ao se abrir, lhe dará talvez a mais pungente das lições de amor, mostrando que amou tanto a um homem que o abandonara ao ponto de desejar até sua doença, desejar até a possibilidade da morte nesse amor. Ernesto, ao fim e ao fundo, é uma encarnação de amor romântico, no seu abraço à morte como renúncia à vida na impossibilidade de estar com o amado, que o pretere. Antonia surgirá com as cores de salvadora, não apenas quando atende Ernesto em casa, como quando o encontra às voltas, na chuva, esperando por um amado que não vem nem virá. Creio que se possa dizer, ainda, que Ernesto é algo Rimbaud - apaixonou-se tanto que quis sentir todas as sensações do amado em sua pele - e algo tentativa de abandono da vida - “poderia estar bem se tomasse os remédios”. No entanto, Ernesto também é uma espécie de vida apaixonada vítima dos enganos - acredita-se deixado; no entanto, seu parceiro morreu e lhe escondem isso como se fosse fazê-lo ter alguma força para viver. Quando ao fim de tudo Antonia o resgata da chuva, ao falar sobre seu amado, Ernesto dirá: “nós dois ficamos para sempre ali; ou eu fiquei ali”. Em sua

impossibilitada renúncia à vida, que no entanto continua-se, Ernesto dá a chave do efeito fácil do copo, sobre o qual falarei depois.

Além do contato com Ernesto, outra parte da virada da personagem Antonia em direção a uma descoberta de si que só pode se dar na abertura ao outro, ao diferente e na renúncia a uma verdade monolítica sobre a identidade (a sua, a do marido morto, a das coisas do mundo, a dos outros) é o confronto que ocorre em torno da mesa a partir de um convite para o almoço. A comida e a mesa são historicamente fatores de congregação, de reunião, de convivência e, por vezes, de tomada de grandes decisões. Em torno da mesa no terraço, longa e em espaço aberto, com vista para a cidade, o bairro, o espaço público, fica ocupada estrategicamente, ainda, pelo contraponto entre Michele e sua roupa vermelha, numa ponta, e Antonia e sua roupa preta em outra; entre o amor e o luto, entre copas e espadas. Entre ambos, vão se dispendo as figuras que formam a espécie de família dos díspares, dos que não cabem na família tradicional burguesa de que Antonia, ali, é a sombra. Discutem, por exemplo, o retorno de Mara a Catanzano, onde sua família não sabia de sua transição, e como poderia apresentar-se como mulher trans diante de uma família tradicional - ou tentaria esconder sua identidade, para tentar ser aceita dentro da norma? As respostas dos amigos, em tom jocoso, encarnam também o senso de um microcosmos comunitário em que todos se reconhecem, e por vezes, tomam o deboche como um modo de relação familiar. Talvez algo impossível, vinte anos passados depois de produzida toda essa narrativa, em que o deboche se tornou justamente o modo de operação de uma extrema-direita que deseja, justamente, o extermínio do diferente, ou ainda, uma das formas de divisão e de não-aceitação do outro própria da comunidade.

Nessa mesa, em que se afirma que "é perigoso dizer a verdade" (diria nosso Rosa que "viver nem não é muito perigoso"), surge outra pergunta que põe em xeque a demanda por uma "verdade" de ambos os "contendentes": "Como amar alguém que mente sempre?" E no entanto, se ama, inclusive e especialmente porque se entra no jogo. Ama-se tanto que se afirma que o morto, Massimo, ainda "está conosco" - se mentia, mentia a ambos, ainda que um soubesse e outro não. Se esse encontro é possível, é porque houve um engodo em que a busca de verdade levou à impossibilidade de qualquer verdade. Ao propor um brinde, Michele reafirma que aquele a quem se brinda, o amante-pai ausente (Antonia sequer sabe ainda que está grávida), era "um de nós", remarcando seu pertencimento ao grupo e, por conseguinte, o (ainda) não pertencimento de Antonia. Entre as pontas da mesa se constitui, pois, a polarização na

discussão sobre o (impossível) Massimo verdadeiro - os pólos mentir e saber são reversíveis e não há conciliação possível; só há conto de fadas porque há não saber.

“Você está no lugar dele”, diz ainda Michele a Antonia, fala que ganha contornos algo proféticos nesse primeiro almoço, em se pensando que o envolvimento progressivo que Antonia desenvolve com a família-sem-família Massimo tinha um lugar; a questão que aí se coloca é: será que poderia Antonia ocupar o lugar que foi de outro? Existe, aliás, a possibilidade de estar no lugar do outro, uma vez que o lugar já é outro justamente porque devém ocupado por outra pessoa? Vazio pela morte, o lugar não poderia se tornar dela - justamente porque, ao ser dela, não seria o mesmo - fica anulada mesmo a possibilidade de serem amantes, posteriormente, quando uma aproximação amorosa na casa dela, o lugar com que Michele sempre sonhou, é frustrada. No lugar não resta, pois, senão o lugar, vazio. É digno de nota, ainda, que o mesmo livro que garante o reconhecimento mútuo de um vínculo entre eles é, ainda, o presente que barra a liberação sexual de Michele após seu luto, na medida em que a visão do livro, presente pernicioso, remete ao luto.

A questão que parece restar, pois, a Antonia e a Michele, é: “como lidar com o fantasma?” Um reconhece no outro mais do que um ex-marido ou um ex-amante como ponto de convergência; talvez para ambos Massimo seja a imagem daquilo que queriam ser e lhes é impossível. Logicamente o enredo poderia resvalar para a solução melodramática mais simples, que seria resolver os dois solitários juntos - o que é vislumbrado pelo espectador como possível no beijo que trocam na casa de Antonia; no entanto, Antonia buscará o aberto justamente através de uma simulação de viagem com Emir, o irmão turco e viajante de Serra⁶, desejado por todos que orbitam em torno do apartamento de Michele - destino para o qual ela parte sozinha. É aí que se pode

⁶ Embora não pretenda tratar propriamente da condição do exilado, não deixa de ser digno de nota que o percurso do poeta Nazim Hikmet se assemelhe ao do diretor, nascido na Turquia e vivendo em Roma há mais de 30 anos, e ao dos vários imigrantes turcos que são personagens do filme sobre o qual tratamos - a forte Serra, que assume a figura de síndica e “mãe”, além de fugitiva e vítima de crimes que não julgava que seriam punidos, e seu irmão, o viajante, sedutor e cúmplice Emir. A temática da estrangeiridade foi abordada por Silvia Marchetti (2010) em sua análise do filme, que enfoca como o contato com os estrangeiros que Antonia tem a partir do apartamento de Michele a leva a descobrir sua própria estrangeiridade, o outro de si mesma, “um desestabilizador elemento de alteridade”. A autora ainda observa, em Serra, uma representação do estrangeiro que foge a uma visão estereotipada de sua nacionalidade turca, e até mesmo na maneira como fala italiano, com um sotaque “neutralizado”, não entrega imediatamente sua condição de estrangeira. Nas sutilezas que envolvem sua acolhida por Michele em sua casa, diferentemente do tratamento dado a Antonia no primeiro contato, Ozpertek ilumina os diferentes mundos de que se constitui uma Itália não una, mas fragmentada. Emir, na outra mão, ainda na análise de Marchetti, representa uma espécie de contraface de Serra, encarnando a visão mais “orientalista” do estrangeiro, que teria o nomadismo no sangue, como ele mesmo diz, num discurso cujo determinismo biológico o anverso do que se passa com sua irmã.

pensar, justamente, na ambiguidade da cena final, em que o copo cai. Há um primeiro momento, no filme, quando Emir retorna, em que todos brindam e Ernesto, na cama, deixa o copo cair; o copo quebra. Ele diz que “alguém que ama muito chegou”; Serra, por sua vez, diz que quando um copo quebra, a pessoa que você ama foi embora. Ao final do filme, enquanto vemos Antonia no aeroporto portando um pingente de sua mãe, Michele deixa intencionalmente um copo cair e este não se rompe - imagem com a qual o enredo termina, antes que vejamos as cenas do elenco na parada de Roma em 2000. O copo que cai e não quebra poderia ser pensado, pois, como sinal de amor que retornará (ao contrário do quebrado, que indica a partida de um amor, como com o amante morto de Ernesto). Ao deixar novamente cair um copo, depois da partida de Antonia, põe-se em suspenso a veracidade da sentença profética: poderá - ou quererá - Antonia - ou o fantasma - retornar?

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

BASOLI, A. G. FILM; A True Italian Now, Caught in a Beautiful Trap. **New York Times**, 3 jun. 2001. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2001/06/03/movies/film-a-true-italian-now-caught-in-a-beautiful-trap.html>>. Acesso em 10 ago. 2020.

BOYLAN, Amy. Appropriation of public spaces in Ferzan Özpetek's "Le fate ignoranti" and "Cuore Sacro". **Annale d'Italianistica**. V. 28, 2010, p. 410-429. Disponível em: <www.jstor.org/stable/24016405>. Acesso em 10 out. 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMINTI, Luca. Filming coming communities: Ferzan Ozpetek's "Le Fate Ignoranti." **Italica**. v. 85, no. 4, 2008, p. 455-464. Disponível em: <www.jstor.org/stable/40505838>. Acesso 5 out. 2020.

COPJEC, Joan. **Imaginemos que la mujer no existe: Ética y sublimación**. Trad. Teresa Arijón. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

FORTUNA, Felipe. **Período na cadeia revolucionou o verso livre do poeta Nazim Hikmet**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1727410-periodo-na-cadeia-revolucionou-verso-livre-do-poeta-nazim-hikmet.shtml>>. Acesso em 24 jul. 2020.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HIKMET, Nazim. **Poemas a Piraye**. Trad. John Milton e Marco Syrayama de Pinto. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/49452/53531>>. Acesso em 3 fev. 2020.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MACHETTI, Silvia. From "extracomunitario" to "terrone": Towards a discovery of Italy's foreignness in Ferzan Özpetek's "Le fate ignoranti". In: BULLARO, Grace Russo (ed.). **From terrone to extracomunitario: New manifestations of racism in Italy's contemporary Cinema**. Kibworth, Leicester: Trobador, 2010, p. 240-263.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Prefácio de Néstor Garcia Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

NIETZSCHE, Friederich. **Obras incompletas: os pensadores**. Sel. textos de Gérard Lebrun, trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

REUTERS. Poeta turco Nazim Hikmet terá cidadania da volta. **Folha Ilustrada**, 5 jan. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/01/486437-poeta-turco-nazim-hikmet-tera-cidadania-de-volta.shtml>. Acesso em 18 out. 2020.

RIGOLETTO, Sergio. Sexual dissidence and the mainstream: The queer triangle in Ferzan Özpetek's "Le fate ignoranti". **The Italianist**. v. 30, 2010. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/026143410X12724449730132?journalCode=yita20>>. Acesso em 2 out. 2020.

ROCHEBOUET, Béatrice de. **La muse de Magritte livre le secret de son portrait**. Disponível em: <<https://www.lefigaro.fr/culture/2015/01/23/03004-20150123ARTFIG00106-pour-la-brafa-la-muse-de-magritte-livre-le-secret-de-son-portrait.php>>. Acesso em 3 out. 2020.

SOBY, James Thrall. **René Magritte**. Disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1898_300062306.pdf>. Acesso em 8 ago 2020.

NOTAS

TÍTULO DA OBRA

"AS FADAS IGNORANTES" DE FERZAN ÖZPETEK: PALAVRAS, HUMANOS FANTASMAS

"The ignorant fairies" by ferzan özpetek: words, human phantoms

George Luiz França

Doutor em Literatura

Universidade Federal de Santa Catarina

Colégio de Aplicação

Florianópolis, Brasil

franca.george@ufsc.br

<https://orcid.org/0000-0003-2974-7215>

ENDEREÇO DE CORRESPONDÊNCIA DO PRINCIPAL AUTOR

Rodovia Amaro Antônio Vieira, 2371, ap. 715 - B. Itacorubi - Florianópolis - SC - CEP 88034-102

AGRADECIMENTOS

Não se aplica.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: G. L. França

Coleta de dados: G. L. França

Análise de dados: G. L. França

Discussão dos resultados: G. L. França

Revisão e aprovação: G. L. França

CONJUNTO DE DADOS DE PESQUISA

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO

Não se aplica.

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

LICENÇA DE USO – uso exclusivo da revista

Os autores cedem à **Zero-a-Seis** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

PUBLISHER – uso exclusivo da revista

Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Educação na Pequena Infância - NUPEIN/CED/UFSC. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES – uso exclusivo da revista

Márcia Buss-Simão.

HISTÓRICO – uso exclusivo da revista

Recebido em: 08-09-2022 – Aprovado em: 19-09-2022