

## REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E CONSTITUIÇÕES DE SENTIDOS EM ARTE A PARTIR DO FILME “LE FATE IGNORANTI”

### *Eixo Temático 01 - A Arte e suas Manifestações: Navegando entre as Diferenças, Corpo(S), Gênero(S) e Sexualidade(S)*

Hugo Romano Mariano<sup>1</sup>  
Diego Alexandre de Souza<sup>2</sup>  
Jorge Luiz Schroeder<sup>3</sup>

#### RESUMO

Ensaio sobre o filme “Le Fate Ignoranti” (2001), aqui versamos sobre Gênero, Sexualidade e constituições de sentidos em Arte. São nossos aportes teóricos interdisciplinares: Patrícia Abel Balestrin (2008 e 2013) e Helena Altmann (2015); utilizamos também a noção de corporalidade musical (SCHROEDER, 2006 e 2010), para demonstrar os processos de atribuições de sentidos em Arte, e; o conceito de torção (BESSA, 2017), para explicitar como certas obras fílmicas apresentam um caráter de “fuga” e “inversão” dos padrões de gênero e sexualidade “previstos” à época. Estética e representacionalmente, o filme ovaciona a bissexualidade, traz signos e clichês pluriartísticos com sentidos invertidos e irônicos, e suas personagens explicitam vieses pedagógicos e inclusivos sobre corpo, amor e identidades.

**Palavras-chave:** Gênero. Arte. Sexualidade. Corpo.

#### 1 INTRODUÇÃO

Neste ensaio, refletimos sobre Gênero, Sexualidade e constituição de sentidos em Arte. Para isto, analisamos o filme “Le Fate Ignoranti”<sup>4</sup>, de Ferzan Özpetek (2001), cineasta turco-italiano. O filme foi intitulado no Brasil de “Um amor quase perfeito”.

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Curso de Música da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, hugoromanomariano@hotmail.com.

<sup>2</sup> Doutorando pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – USP, diegoars@usp.br.

<sup>3</sup> Professor orientador: professor pleno do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes – UNICAMP, schroeder@unicamp.br.

<sup>4</sup> Disponível em: < <http://www.filMOTECAonline.com.br/2015/06/direcao-ferzan-ozpetek-ano-2001-pais.html?m=1> > Acesso em: 31/03/2022.

Nesta análise suscitamos detalhes do filme que nos possibilitem demonstrar certo uso dos signos artísticos ao mesmo tempo tomados dentro de clichês e ainda assim usados de maneira invertida e irônica, o que a nosso ver faz o filme, duas décadas depois de seu lançamento, ainda ser uma importante obra crítica aos padrões de gênero e sexualidade, sobretudo naquilo que diz respeito às noções de amor, corpo e identidade.

Sobre o filme, Patrícia Abel Balestrin (2008) aponta que:

Valores e crenças há muito construídos e mantidos como verdades inquestionáveis passam a ser problematizados. Nesse ponto, todos/as nós somos levados/as a pensar, a partir do filme, no modo como nos relacionamos e nas normas que têm regido nossas relações afetivas e/ou sexuais, ousando perturbar um pouco a ordem dos gêneros e das sexualidades e se abrir para possíveis transformações necessárias em nossas sociedades que não deixaram de ser homofóbicas, misóginas e sexistas (BALESTRIN, 2008, p. 2).

Baliza-nos ainda neste processo analítico, a perspectiva sobre os Estudos de Gênero que nos fornece Helena Altmann (2015), cuja concepção de gênero-sexualidade atravessa pormenorizações ao mesmo tempo de categoria relacional e campo de estudos elencadas para desnaturalizar o binarismo de sexo-gênero em diversos campos de lutas.

A noção de corporalidade musical, de Jorge Luiz Schroeder (2006 e 2010), é tomada para demonstrar como certos fazeres artísticos-musicais, extensíveis também à outras áreas artísticas, podem ser pensados como objetos passíveis de análise à luz daquilo que lhes constituem os sentidos, o que possibilita compreender por quais vias um objeto é entendido enquanto uma obra de arte, isto dentro de um contexto sociocultural; e quais elementos são arvorados nas suas atribuições de sentidos. Nisto, busca-se problematizar certas atribuições dicotômicas de sentido em Arte: a mais comum é sensível *versus* real.

De Karla Bessa (2017), alinhamo-nos ao seu conceito de torção que nos possibilita, pela análise fílmica, explicitar como certas obras apresentam um caráter de “fuga” e “inversão” dos padrões de gênero e sexualidade “previstos” à época. Este conceito é utilizado aqui a partir de apropriação bastante autoral de nossa parte. A autora o circunscreve de modo mais parcial, contudo, interessa-nos exatamente sua propriedade de constituir esta pormenorização temporal.

A obra de arte é resultante de um contexto de produção, e de uma miríade de contextos de atribuições de sentidos e de legitimação à posteriori, podendo ocorrer entre o momento de “origem” da obra e as movimentações históricas da arte, em diferentes contextos, atribuições de sentidos bastante diversificados, ou ainda processos que inviabilizam tal objeto como artístico: a arte não é um absoluto descontextualizado.

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 (em um quadro) 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 (BALESTRIN, 2013, p. 75).

A vida oculta, e bissexual, do falecido Maximo começa a ser desvelada à esposa por meio de uma dedicatória deixada atrás de um quadro. A mensagem é a seguinte:

Para Maximo, pelos nossos sete anos juntos.  
Por aquela parte de você que me faz falta e que jamais terei.  
Por todas as vezes em que você disse que não podia, mas também por aquelas em que disse que voltaria.  
Sempre à espera, posso chamar minha paciência de “amor”?  
A tua fada ignorante.

A subjetividade da protagonista, Antonia, gira no começo do filme dentro de uma chave heteronormativa. Antonia sofre uma grande perda, afinal seu marido morreu repentinamente em decorrência de um acidente de carro. Ao deparar-se com a mensagem amorosa entre os pertences do marido, soa óbvio à Antonia que a traição fora feita com uma mulher, contudo o filme esfacelará isto.

Segundo Balestrin (2008, p. 4 e 6), “ao longo do filme esta lógica heterossexual será sacudida, desestabilizada e, quem sabe até, desconstruída”, em “atravessamentos de fronteiras, tanto sexuais como de gênero. Não vitimiza nem o homem, nem a mulher.”

## **2) SIGNOS ARTÍSTICOS EM SENTIDOS INVERTIDOS**

Quando o filme começa, Antonia está em uma exposição e vê obras bem tradicionais, chega então perto dela um homem tão bem vestido quanto ela, e a galanteia. O filme inicia-se tomando em si as estéticas eruditas tanto de figurino dos dois atores quanto do cenário que é constituído de obras em mármore branco, o suprasumo da representação clássica. Mas observando a cena se desenvolver, podemos notar que Antonia encontrou Maximo, seu marido, e que aquela abordagem sedutora e até insidiosa, por que não abusiva, se tratava de um jogo de linguagem entre o casal.

Em certa cena, Antonia, que é médica, atende um homem heterossexual que acaba de descobrir que vive/está com HIV. A narrativa fílmica, mesmo recorrendo à heterossexualidade, começa por situá-la deslocada. O diálogo que se segue entre Antonia e seu paciente se dá na quebra do paradigma marital. O paciente é levado a pensar sobre sua condição de homem casado e na possibilidade de contaminar a esposa. O paciente salienta que sua esposa e ele não transam. O objeto de preocupação do paciente é, sim, sua amante. Isto implica uma instabilidade em que tanto heterossexualidade quanto contaminação pelo HIV estão colocadas fora do estereótipo *gay*<sup>5</sup>.

Analisando estas cenas a partir do conceito de torção (BESSA, 2017), inferimos que o filme traz certas inversões logo no início: ele parte dos padrões heteronormativos e da arte clássica, mas o faz torcendo as representações mais comuns à época. O galanteio, mesmo revelando uma atitude de mulher aparentemente submissa, dá conta de um jogo sedutor entre pessoas já casadas, somos “enganados” enquanto expectadores.

A noção de corporalidade musical possibilita compreender que no filme os signos artísticos demandam entendimentos socioculturais e históricos. O filme reflete ficcionalmente as demandas pertinentes aos agenciamentos do ativismo social de meados dos anos 2000; podemos compreender também que o filme simultaneamente cria novos sentidos, constituindo um processo de relativa autonomia dentro da Arte: a Arte não repete a realidade, ela a ficciona. Ela não imita a vida, ela a estetiza.

Se pensarmos nos padrões de gênero, por Altmann (2015) podemos vê-los invertidos no filme, pois as encenações que antecedem a fatídica morte nos mostram uma mulher mais enrijecida e um homem mais sensível e delicado. Há uma cena em que o casal está deitado na cama dormindo de conchinha e é Antonia quem está atrás dele: e ela o protege. Antonia lida com pessoas próximas de si, empregados e parceiros no trabalho, expressando autoridade, enquanto Maximo apresenta uma relação menos diretiva.

### **3) PERFORMANCE E O CORPO EM FLUXOS DE SENTIDOS**

Antonia está em um processo melancólico, ela não consegue chorar diante da morte de Maximo. Ela pressiona as pessoas que trabalharam com seu ex-marido, e descobre o endereço remetente de onde o quadro teria partido. Isto a leva a buscar por Mariani, que ela supõe ser a amante do marido.

---

<sup>5</sup> Termo ainda vigentes à época que tomava o HIV-AIDS como doença exclusivamente *gay* ou propagada por *gays* e travestis. Fazia 10 anos que a própria homossexualidade havia deixado de ser patologizada.

A ida de Antonia à casa de Mariani tem pormenorizações instigantes. Ela atravessa a cidade com o quadro nos braços e vai em direção à uma região mais suburbana. Quando Antonia chega ao seu destino, ela está no térreo de uma espécie de cortiço, acima dela estão as outras personagens – que são apresentadas a nós primeiro por sua falação, só depois as vemos.

Em uma das cenas podemos ver Antonia perguntar a uma mulher que está no andar de cima: “A senhora é porteira?” Responde-lhe: “Não, sou a síndica deste prédio”; é pelo erro de Antonia que corpo e performatividade se instauram no filme para além dos clichês.

Esta mesma personagem, ao ver o quadro que Antonia trazia, fala o nome do artista que fez o quadro, Joseph Lanti, e fala o nome do quadro: “A fada ignorante”.

Se pensamos as representações de corpo, esta personagem, Serra (interpretada pela atriz turca Serra Yilmaz), é uma mulher gorda e de fenótipo turco.

Antonia não encontra Mariani. Ela, em outro contexto, vai ao trabalho de Mariani para “conhecê-la”. Ao chegar no mercado onde Mariani trabalha, o que vemos pelos olhos de Antonia, é uma mulher loira dentro de um padrão erótico que nos lembra muito uma “Cicciolina”<sup>6</sup>. Somos enganados pelos estereótipos, que no filme não significam o óbvio.

Estas representações por meio dos corpos hipersexualizados ou do corpo do imigrante, do estrangeiro, nos desloca de leituras simples. Isto se dá sobretudo quando nós, juntos com Antonia, descobrimos que a Fada Ignorante, Mariani, Michele Mariani, não é uma mulher “gostosa”, mas, sim, um homem, e Maximo é bissexual.

Os corpos explicitam os estereótipos, e nas performances arvoram os estigmas, ao mesmo tempo, trazendo aberturas críticas em sentidos e visibilidades irônicas, invertidas.

#### **4) BISSEXUALIDADE, AIDS E RESSIGNIFICAÇÃO**

O encontro entre Antonia e Michele, o amante de Maximo, se dá com uma tensão bastante moralista, o que pode ter sido um recurso do roteiro e da direção para conduzir a temática da bissexualidade de modo bastante pedagógico e partindo de assimilações mais comuns sobre infidelidade e ideal de relacionamento romântico.

Muitas personagens afloram na narrativa e possibilitam variações inclusivas e identitárias: uma transexual que precisa lidar com o fato de sua família não saber de seu processo de transição; uma mulher que se deixa enganar por homens que lhe tiram o

---

<sup>6</sup> Ilona Anna Staller, conhecida pelo nome artístico de Cicciolina, é uma ativista política, ex-atriz pornô, cantora e escritora húngara naturalizada italiana.

pouco dinheiro que ela tem; um casal de homens *gays* que estão sempre juntos; um homem *gay* que vive um estágio agressivo do HIV-AIDS, mas que se contaminou, por sua vontade, por amar um homem que desapareceu sem deixar rastros, portanto deixando-o abandonado; entre muitas outras personagens.

A representação fílmica da bissexualidade em *Maximo* é realocada, e ele passa a não ser mais um traidor: ele amava um homem e uma mulher. E os diálogos sobre a verdade e sobre a mentira levam à reflexões bastante relativistas, mostrando que aqueles que mentem o fazem para não perder o amor conquistado: “Eu sempre minto para quem amo”, “É perigoso dizer a verdade”, “Mas não é justo”; “O que é justo? Mentir para quem você ama? Se sabem da verdade, não te amam mais”; “Como amar quem mente sempre”; “Tudo bem, então! Brindemos à verdade!” (ditos no filme em tons irônicos, sarcásticos).

As disputas entre verdade e mentira levam a uma ressignificação do lugar da bissexualidade, pois passamos a entender que por amor há de se esconder muitas verdades, isto para não perder a pessoa amada.

Contudo, o personagem *gay* que compadece de HIV não sabe a verdade: o homem de sua vida não sumiu, não o abandonou, mas morreu em decorrência de complicações com a AIDS. É Antonia quem traz esta verdade a ele e o faz estar melhor.

Mas o filme traz uma relação bissexual que atravessa Antonia e Michele para além daquilo que o próprio *Maximo* constituiu. À medida que o filme vai se desenrolando, Antonia e Michele vivenciam, dentro da casa dela, um beijo bastante complexo. A cena traz recortes em que Antonia beija Michele, Antonia beija *Maximo*, e Michele beija *Maximo*. Há algo ali que foge das caixinhas por vezes tão rígidas da heterossexualidade e homossexualidade. Antonia e Michele se amam. E isto é muito obtuso.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste trabalho analisamos o filme “*Le Fate Ignoranti*” apontando sínteses reflexivas sobre amor, corpo e identidade, exemplificando isto por meio de certas cenas em que o clichê na Arte pode não ter sentido tão óbvio, e descrevendo os personagens mais importantes da trama em pormenorizações sobre corpo e performatividade.

Acionando Altmann (2015), Schroeder (2006 e 2010), Balestrin (2008 e 2013) e Bessa (2017), compreendemos que esta obra reflete e refrata a realidade em signos de gênero e de representação artística que ressignificam a bissexualidade e os ideais de amor, a partir do relativismo sobre a verdade e a mentira, a monogamia e o amor romântico.

“O filme termina quando terminam seus créditos”, dizem amantes da sétima arte.

Nos créditos, como nesta conclusão, vemos que os atores e atrizes, e suas personagens, estão na Parada Gay de Roma de 2000, e a estetizam filmicamente em sua tradição reivindicatória e carnavalização. Os créditos trazem também cenas dos bastidores. A última cena do filme mostra os bastidores da gravação do beijo entre Maximo, Antonia e Michele. Vemos a atriz Margherita Buy, que interpretou Antonia, exausta, pois aquela cena demandou dela 3 horas de trabalho. Ela se levanta irritada, e escutamos algo ser derrubado. O filme termina nesta mistura complexa e anticlímax, mas pertinente à proposta aqui analisada das torções, inversões e aberturas de sentidos que vigorou desde que a tela preta e música turca nos conduziram à primeira cena.

## REFERÊNCIAS

ALTMANN, Helena. *Educação física escolar: relações de gênero em jogo*. São Paulo: Cortez, 2015.

BALESTRIN, Patrícia A. Le Fate Ignoranti: um filme que leva a sexualidade a sério. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 8, 2008, Florianópolis. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*, 2008.

BALESTRIN, Patrícia A. Le Fate Ignoranti: a sexualidade levada a sério. *Bagoas*, n. 10, p. 73-89, 2013.

BESSA, Karla A. M. “Como cheguei a ser o que sou”? Uma estética da torção em filmes das décadas de 60 e 70. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 25(1): 422, jan.-abr./2017.

SCHROEDER, Jorge. L. *Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento*. 229 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2006.

SCHROEDER, Jorge. L. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 167-180, 2010.