

O Desejo de Si e o Falso Amor em *Call Me By Your Name*¹

Camila Freitas²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Este artigo propõe refletir teórica e criticamente sobre a fugacidade das relações interpessoais, levando em consideração a dialética do “eu” e do “outro”, assim como questões sobre corpo, desejo, liberdade, autonomia e amor. Utilizaremos como objeto de estudo a diegese dos protagonistas do filme *Call Me By Your Name*, que evidencia uma luta agônica e narcisista pelo domínio dos próprios anseios, postergando o amor e negando a outridade. Em um paralelo com a atualidade, nos interessa pensar também sobre como superar as práticas de liberdade egocêntricas em meio a uma dinâmica social que incentiva a exacerbação da individualidade e o empreendimento de si. Nos amparamos nos estudos de Badiou (2012), Han (2017), Merleau-Ponty (1964; 1999), Nancy (1997; 2015) e Ventura (2012).

Palavras-chave: *Call Me By Your Name*; alteridade; liberdade; corpo; desejo.

Introdução

Em janeiro de 2017, a aclamada estreia de *Call Me By Your Name* (em português: *Me Chame Pelo Seu Nome*), no *Sundance Film Festival*, deixou antever o entusiasmo generalizado que a adaptação cinematográfica do romance de André Aciman³ provocaria em seus espectadores, enaltecendo a aceitação da narrativa com temática *queer* no âmbito *mainstream*. Arriscamos dizer que – apesar da diegese situada na década de 1980 – o longa-metragem mimetiza a superficialidade das relações afetivas presentes na atualidade, que, acometidas pela velocidade do cotidiano, dedicação à alta performance e ampla oferta de parceiro(a)s, acabam distanciando as pessoas umas das outras e tornando o amor precível.

Apesar do encantamento cinematográfico projetado pela relação de cupidez entre duas pessoas do gênero masculino, *Call Me By Your Name* (CMBYN) não é uma história sobre amor homoafetivo. O que se esconde em meio às provocações, flertes e sexo é o

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação e Informação pela UFRGS, e-mail: camila.freitas@ufrgs.br.

³ O livro de Aciman, professor de Teoria Literária e escritor egípcio-americano, fora publicado em 2007, levando o mesmo nome que intitula a adaptação para o cinema. Na obra literária, a narrativa é conduzida pelo protagonista Elio já adulto, que rememora os acontecimentos e experiências íntimas de um verão na Itália, na década de 1980, onde conhece Oliver.

paradoxo da intimidade dos protagonistas Elio e Oliver, que dá margem ao autoconhecimento e à frustração, assim como à trajetória da significação do desejo entre dois homens.

A partir dessa observação, neste artigo daremos atenção à fugacidade das relações interpessoais, considerando a dialética do “eu” e do “outro”, a fim de discutir sobre o desprezo da alteridade⁴ frente à liberdade individual e à realização dos próprios desejos. Presentes tanto no longa-metragem quanto em nosso dia a dia, esses aspectos não só remetem ao processo de autonomia pessoal tão sustentado pelo modelo ideológico neoliberal – no qual o poder, a performance, a individualidade, o desempenho e o cuidado de si são superestimados –, como contribuem para o desaparecimento da outridade⁵ e para a suspensão do *amor-com-e-pelo-outro*.

Objeto de nosso trabalho, o filme *CMBYN* suscita uma reflexão crítica sobre autonomia, liberdade, corpo e alteridade. Para isso, utilizaremos como aporte teórico principal os estudos de Badiou (2012), Han (2017), Merleau-Ponty (1964; 1999), Nancy (1997; 2015) e Ventura (2012).

“Later!”: o amor fica para depois

Sucesso de crítica, indicado e reconhecido em premiações de cinema⁶, o filme dirigido por Luca Guadagnino⁷ e roteirizado por James Ivory transporta o espectador para o ano de 1983, em algum lugar da Itália, na casa onde a família Perlman costuma aproveitar o verão abastado entre amigos e vizinhos, despendendo o tempo entre conversas intelectuais, boa gastronomia, livros, músicas, artes e corpos à mostra. E é em

⁴Com base na perspectiva fenomenológica, “alteridade é compreendida aqui como o fenômeno que envolve o ‘eu’ e o ‘outro’ numa relação de interdependência no mundo” (FREITAS, 2017, p. 25), sendo ainda premissa da diversidade. Então, cada singularidade (enquanto fenômeno) se deixa afetar pelos variados tipos de existências que se manifestam diante dela. Logo, ao falarmos de desprezo pela alteridade, estamos pensando em uma ação que evita perceber a diferença manifestada nessa relação interpessoal, instigando o afastamento entre “eu” e “outro” ou “outros”.

⁵Entendemos outridade como o modo de existência singular desse “outro”, levando em consideração tudo aquilo que o torna único, como, por exemplo, sua forma de ser, agir e sentir próprios. No face a face da vida cotidiana, “essa maneira de existir tem como pressupostos tanto as familiaridades quanto as diferenças intersubjetivas e intersecciona o fenômeno da alteridade com a similitude” (FREITAS, 2017, p. 30).

⁶Entre os diversos prêmios recebidos e indicações, *Call Me By Your Name* foi reconhecido pelo *American Film Institute* como um dos dez melhores filmes de 2017; Foi indicado ao *Golden Globe* e ao *Critics’s Choice Awards*; recebeu o *Grand Prix* na categoria longa-metragem no do festival *LGBTQ+ Chéries-Chéris*; levou quatro prêmios *Dorian Awards* 2017/18, sendo dois deles nas categorias Filme do Ano e Filme do Ano LGBTQ; e foi indicado para quatro categorias do *The Academy Awards*, levando o Oscar de Melhor Roteiro Adaptado.

⁷*Call Me By Your Name* é concebido pela crítica como o terceiro ato da trilogia *Desire* – antecedido, respectivamente, por *I Am Love* (2009) e *A Bigger Splash* (2015). Esses três filmes, além de mostrar pessoas afortunadas à beira da piscina, questionam o que é desejo. Essa interrogação vai, aos poucos, aparecendo na atmosfera sensual, na contemplação dos corpos nus, na dor e nos prazeres. A trilogia, portanto, explora o que o desejo é capaz de fazer com cada um dos personagens (e de nós), seja individual ou coletivamente.

meio a esse contexto de privilégios econômicos e sociais, com aparência de muita liberdade, que *Call Me By Your Name* narra o despertar sexual de Elio Perlman (personagem de Timothée Chalamet) por Oliver (Armie Hammer).

Elio é um jovem de dezessete anos que toca piano e lê poesias enquanto espera o verão entediante acabar. Com a chegada de Oliver - um pós-graduando americano de vinte e quatro anos, que se hospeda na casa de veraneio a convite do pai de Elio⁸ –, se inicia uma tensão entre os dois protagonistas, incitando em ambos aproximação e distanciamento físico. A relação de Elio e Oliver nutre uma luta agônica e narcisista pelo domínio dos próprios anseios, enquanto é atravessada por valores e práticas de liberdade, que postergam a possibilidade de um amor entre eles.

O que fazer com essa tal liberdade?

A efemeridade das relações interpessoais é um sintoma de que “vivemos numa sociedade cada vez mais narcisista” (HAN, 2017, p.2, tradução nossa⁹), na qual uma das maiores dificuldades está, justamente, em ultrapassar o universo do “eu” – ou da individualidade própria de cada um – para se deixar afetar pelas existências de outras pessoas, que se manifestam em suas semelhanças e diferenças. No entanto, sabemos que as pessoas coexistem e não estão isoladas literalmente umas das outras, mas, na dinâmica da fugacidade, não sobra tempo para se perceber o “outro” em sua forma genuína¹⁰ e com ele entrelaçar experiências perenes, pois a centralidade da atenção, da disposição e do desempenho está direcionada para consigo. Experienciamos, assim, uma sociedade que se traduz em um si mesmo coletivo.

Não é por acaso que essa busca constante para dar sentido à própria identidade proporciona certa autonomia e poder, uma vez que o estímulo ao cuidado de si e à capacidade de cumprir os próprios objetivos se sustentam pelo “imperativo paradoxal: seja livre” (HAN, 2017, p. 10, tradução nossa¹¹), reiterando que a liberdade só será, de

⁸Prof. Perlman é acadêmico de Arqueologia e História da Arte e costuma orientar estudantes de pós-graduação por uma temporada na Itália. Oliver é recebido para finalizar um manuscrito e trabalhar como seu assistente de pesquisa.

⁹No original: “We live in an increasingly narcissistic society”.

¹⁰Cabe aqui salientar que há, em nosso entendimento, duas formas de outridade: a plena e a relativa. A plena não fica explícita na percepção do “eu” pelo “outro”. Ela diz respeito à interioridade desse “outro”, o que nos é inverificável, inacessível ou não comunicado no face a face. “É o ‘outro’ em sua plenitude e intimidade, com anseios, inquietações, desejos, emoções, sentimentos e percepções que lhes são particulares” (FREITAS, 2017, p. 15). Porém, na relativa, o “outro” é, de certo modo, compreensível e alcançável. Esse tipo de outridade se oferece como uma possibilidade de conhecer tal singularidade, embora esse conhecimento esteja atravessado pela interpretação e dependa do encontro intersubjetivo, tendo em conta também a situação social, física ou temporal desse “outro” percebido.

¹¹No original: “[...] paradoxical imperative, Be free”.

fato, alcançada por aqueles que conseguirem se autogovernar, sem que sejam coagidos por outros sujeitos ou assujeitados pelos estímulos e dispositivos de controle presentes na sociedade. Nessa concepção, assegura Castro (2016, p.149), “a liberdade é vista como ausência de interferência externa, ou como uma defesa contra os obstáculos que se colocam entre o indivíduo e sua vontade, ou entre a vontade e sua realização, dependendo de arranjos contratuais que a resguardem”. Obviamente, não se está livre de influências (sejam elas simbólicas, biológicas, midiáticas, físicas, geográficas, etc) enquanto se vive em sociedade e, portanto, como afirma Ruiz (2006, p. 140) “o grau de autonomia é proporcional à capacidade do sujeito em acolher, rejeitar ou criar os modos de vida (pro)postos no seu grupo social”, para entender como se adquire poder em relação a si mesmo.

A capacidade de comandar a si mesmo estabelece um modelo de subjetivação autônoma¹², que vai conformar as verdades particulares de cada um. Porém, não podemos ser ingênuos e ignorar que, por trás desse processo de autonomia e liberdade, também temos uma estrutura de constrangimentos constituída:

Hoje acreditamos que não somos um sujeito subjugado, mas um *projeto* livre que está constantemente se repensando e se reinventando. Esta passagem do sujeito para o projeto é acompanhada pela sensação de liberdade. Logo, o próprio projeto é em si um tipo de coerção, assim como uma *forma eficiente de subjetivação e submissão*. O “eu” como um projeto, que acredita ter se libertado de restrições e pressões externas, se submete às próprias coerções internas sob a forma de performance e otimização. (HAN, 2015, pp. 11-12, tradução nossa¹³).

Exposto o paradoxo da liberdade, pela lógica da autoexploração, a cultura neoliberal¹⁴ (VENTURA, 2012) oferece a promessa de o sujeito ser especial e capaz de se constituir como um projeto único, verdadeiro e de desenvolver a própria individualidade. Mas, por consequência disso, aqueles que desejam ser livres passam a

¹² A subjetivação autônoma articula, segundo Ruiz (2006, p. 138), “valoração ética, construção do desejo e práticas de liberdade”.

¹³No original: “Hoy creemos que no somos un sujeto sometido, sino un proyecto libre que constantemente se replantea y se reinventa. Este tránsito del sujeto al proyecto va acompañado de la sensación de libertad. Pues bien, el propio proyecto se muestra como una figura de coacción, incluso como una forma eficiente de subjetivación y de sometimiento. El yo como proyecto, que cree haberse liberado de las coacciones externas y de las coerciones ajenas, se somete a coacciones internas y a coerciones propias en forma de una coacción al rendimiento y la optimización”.

¹⁴Ventura (2012) pensa o neoliberalismo como junção de ideologia, cultura, racionalidade e perspectiva econômica. Segundo a autora, a lógica neoliberal conforma uma estrutura de sentimento que molda a vida cotidiana, tendo implicações na ampliação de mercado, nas tecnologias, crenças e comportamentos. A cultura neoliberal, portanto, organiza as realidades sociais de acordo com os valores, prioridades, normas e necessidades que cabem ao neoliberalismo.

ser escravos de si mesmo (LUDWIG, 2016; HAN, 2015; LAZZARATO, 2014). O desempenho, então, se associa ao estímulo contido na expressão “você pode”, que impulsiona o sujeito a investir, por exemplo, em sua formação pessoal e educacional, em sua saúde, estética e prazeres – melhorando seu capital humano e tornando-se, na ótica de Foucault (2008, p.226), “empreendedor de si mesmo”.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que *Call Me By Your Name* está repleto de práticas de liberdade com foco no investimento pessoal. Seguindo o raciocínio de Foucault (2008) e Ventura (2012), notamos que o filme se inicia com um exemplo: a chegada de Oliver – o estudante americano que vai passar seis semanas na Itália para aprimorar seus estudos sob a orientação do professor Pearlman. A mobilidade, nesse contexto, representa uma forma de capital humano, ou seja, a ação de visualizar um cenário de oportunidade, ter a potencialidade de ir ao encontro dela e adquirir melhorias pessoais – no caso, educacional e intelectual. A prática do ir e vir conforma tanto a personalidade egoísta de Oliver, que, ao exclamar para quase tudo “*Later!*” (em inglês: depois, mais tarde), ele esbanja desinteresse pelos eventos da casa, convites e pessoas ao seu redor, fazendo apenas o que lhe convém.

Quanto a Elio, a família é um estímulo para seu aprimoramento individual e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da liberdade. O jovem prodígio fala inglês, italiano e francês – idiomas que, “naturalmente”, lhe foram introduzidos pelos pais políglotas. O apreço por literatura, música e artes fazem parte de seu repertório, utilizado no decorrer da trama para reiterar suas particularidades, expressar seus valores e, ainda, mostrar domínio sobre suas ações e escolhas. Há uma cena de Elio que expõe a situação de controle, enquanto ele flerta e zomba de Oliver. Na ocasião, Oliver suplica para que o jovem toque Bach no piano semelhante à versão que ele havia tocado no violão. Não atendendo de imediato ao pedido, Elio faz provocações alterando a tonalidade e o ritmo da música, dramatizando sua recusa à vontade de Oliver ao exhibir seu capital intelectual. Além de ter um valor simbólico, essa prática tensiona a autonomia e o assujeitamento presente na relação dos protagonistas – nos indicando a resistência à entrega de si para o outro.

Outros exemplos, ainda na perspectiva do cuidado e empreendimento de si, são os banhos de sol, exercícios físicos, o consumo de frutas e apreço pela boa gastronomia (aprimoramentos da saúde e da estética), assim como as discussões sobre filologia e política (nas quais o conhecimento é uma forma de capital e poder) e a obsessão estética

pelos bustos e esculturas nuas (que entendemos como uma metáfora da vontade de construir os protagonistas como se fossem obras de arte com valor aurático: belos, contemplativos, desejáveis e intocáveis). A noção de aura é entendida aqui como uma experiência fenomenológica perceptiva (BENJAMIN, 1999; HANSEN, 2008), que instaura temporal e espacialmente o paradoxo da distância e da proximidade (BENJAMIN, 1972), muitas vezes instigado pela “manifestação do olhar” (HANSEN, 2008, p. 342, tradução nossa¹⁵). Podemos dizer que a agência do olhar sobre um objeto percebido faz surgir a distância inerente à aura. Essa distância barra qualquer possibilidade de o objeto (ou sujeito) admirado ser apropriado ou transformado, preservando a singularidade e autenticidade – contudo, a manutenção da experiência aurática o condiciona ao inalcançável e, conseqüentemente, torna infundável a vontade de possuí-lo. Assim, entendemos como o fenômeno da aura se faz presente na relação entre Elio e Oliver, colocando-os tão perto e, ao mesmo tempo, tão longe – tal como a experiência contemplativa de obras de arte em museus, em que o afastamento do observador em relação à obra a protege e a torna sagrada (BRANHAM, 1995), enquanto desperta nesse mesmo observador a ansiedade por uma aproximação prazerosa, que lhe permita tocá-la e consumi-la, corrompendo seu valor aurático.

Diante do contexto de práticas de liberdade e aprimoramento individual, a premissa para se efetivar uma relação sincera entre “eu” e “outro” é a impotência. Ou seja: o “outro” se faz perceptível em sua forma genuína numa relação de não-poder do “eu” (HAN, 2017), em que sua diferença não se transforma em um produto de consumo ou interesse. Isso cabe à diegese de *CMBYN* e ao atual cotidiano, porque, embora haja um esforço para que se problematize e se legitime a pluralidade e as diferenças existentes, ainda não se conseguiu superar o reflexo de Narciso¹⁶ – que enfatiza a contemplação própria e reduz a percepção intersubjetiva à comparação ou à mesmidade¹⁷ –, sequer o sintoma de John Galt¹⁸ – que insiste num ideal ético voltado ao progresso pessoal, em que orgulho, liberdade individual e egoísmo se sobrepõem ao coletivo.

¹⁵ No original: “manifestation of the gaze”.

¹⁶ Na mitologia grega, Narciso se apaixona por seu reflexo na água e sucumbe à ilusória imagem de seu duplo. Trata-se de uma referência ao investimento na vaidade e ao amor para consigo (MEDEIROS, 2000).

¹⁷ Por mesmidade, entendemos o emparelhamento das identidades do “eu” e do “outro”.

¹⁸ Protagonista do livro *Atlas Shrugged*, romance de Ayn Rand – escritora e filósofa conhecida por seu modelo ético filosófico Objetivismo (defende como objetivo moral da vida o alcance da felicidade própria, tendo como valores principais a razão, o propósito e a autoestima, legitimando a agência egoísta em prol do bem-estar individual). Em *Atlas Shrugged*, Galt lidera a revolução individualista amparada na ética capitalista liberal e numa contraditória valorização meritocrática. Trabalho e dinheiro simbolizam, na ficção, liberdade de mercado e da mente, nos moldes do *laissez-*

Entendemos que coagida pela potencialidade do “eu” narcisista a experiência da diferença transforma a singularidade do “outro” em um mero *commodity*. Então, como oferta e objeto de consumo, o “outro” interessa apenas enquanto for proveitoso. Contudo, ao pensarmos o “eu” como sujeito egótico, notamos que ele, obcecado por si mesmo, legitima seu *status* pela museificação de sua identidade, que o torna intocável (sob a lógica benjaminiana), mas, ao mesmo tempo, faz dele um objeto – uma espécie de sujeito comodificado. Dessa forma, objetificação, egoísmo e narcisismo contribuem bastante para a existência de relações efêmeras e utilitárias. E, para isso, usa-se o corpo como principal instrumento de exploração.

À flor da pele: corpo, toque e desejo

Unidade complexa, o corpo se constitui como um espaço de percepção, expressão, potência, experiência, sensação e significação (MERLEAU-PONTY, 1999; DERRIDA, 2000). Ele nos ata a um mundo particular e íntimo, assim como nos coloca em situação no meio em que vivemos. E, pela dialética do “eu” e do “outro”, somos, ainda, corpos de negociação, de espaço, de afeto, de desejo e de prazer.

Em *CMBYN* os corpos estão à flor da pele – principalmente os de Elio e Oliver, que possuem diegese própria, desdobrando a narrativa em um caminho que começa com a curiosidade, obsessão e resistência, depois passa pelo poder, vontade, insaciedade e vergonha, até alcançar o ressentimento, a decepção e a reminiscência. E todo esse percurso é permeado pelo paradoxo do toque.

Tocar algo, alguém ou a si próprio ultrapassa o entendimento do mero contato, pois pressupõe a evocação da intimidade (NANCY, 2015) e, apesar do toque não cessar por completo a distância entre quem toca e o que é tocado, ele estabelece uma abordagem aproximativa e revela a disponibilidade que temos ou não para nos deixar afetar. Da união de fenômenos que nos põe em relação conosco, com os outros e com o mundo (HENRY, 2015), o toque busca por sentido e o encontra na sensibilidade que instaura essa relação de afetação.

À medida que o toque (de si e do outro) nos alcança, ele tensiona a receptividade, revela vontades, expressa cuidado e desperta prazeres, mas, também, ativa tabus e medos, causando repulsa. Isso, porque, o que tocamos possui um limite e antecipa uma

faire. É fácil notar que as ideias de Rand conformam discursos e comportamentos neoliberais recentes, enquanto a postura de John Galt se assemelha a de populistas de direita.

responsabilidade ética (LÉVINAS, 1971, 1982; NANCY, 1997; DERRIDA, 2000). No entanto, podemos nos deleitar com a experiência de ultrapassar tais limites ou, ainda, querer reforçá-los de modo excessivo (WOOD, 2015). Para isso, cabe entendermos que “alguns desses limites são [...] reais e outros meramente construídos, talvez fabricados, para melhor nos manipular” (WOOD, 2015, p. 181, tradução nossa¹⁹). Daí a urgência de repensar limites e seus significados, a fim de mantê-los, desconstruí-los ou negociá-los.

Entre Elio e Oliver a reflexão é estimulada por tensões hápticas que os tornam, ao mesmo tempo, próximos e distantes. Essa ambivalência do toque ocorre na cena em que os protagonistas se beijam: Elio anseia pelo corpo de Oliver, que se recusa à entrega. Para Oliver o beijo é o limite e ultrapassá-lo não apenas lhe causa vergonha como evidencia um tabu: o sexo entre dois homens. Como forma de protesto à negação, Elio rompe a intimidade do corpo de Oliver ao tocar no pênis sobre a bermuda – ato que os afasta. Portanto, o que está em negociação a partir do toque é o desejo pelo corpo do outro homem.

Enquanto sujeitos desejantes, nossas fantasias, segundo Nancy (2015), são instigadas não só por formas humanas voluptuosas, mas por coisas banais – tais como um damasco maduro, uma roupa molhada ou ovos quentes no café da manhã, para citar exemplos de *Call Me By Your Name*. E, ao incorporar tais coisas, o desejo e a excitação se encarregam de dar um novo sentido a elas, ao corpo e à experiência. No filme, Elio se masturba com um damasco: a fruta mimetiza o corpo de Oliver, assim como a vontade de Elio. O damasco está presente em vários momentos da narrativa, dando sentido não só ao desejo sexual dos protagonistas, mas à obsessão e ao constrangimento. Já os ovos quentes expressam o comportamento lascivo e o apetite insaciável de Oliver. Essas experiências mostram que “a carne é igualmente um local de excitação e incitamento sem lei – de dor, bem como de prazer, excesso e violência” (WOOD, 2015, p. 179, tradução nossa²⁰).

O corpo dispõe ainda da possibilidade de o toque ser atravessado pela experiência visual, em que os olhos, de certa forma, tocam o objeto que veem (MERLEAU-PONTY, 1964) e esse movimento resulta numa experiência estética que estimula tanto a contemplação quanto o exibicionismo. Os olhos dos protagonistas de *CMBYN* percorrem o corpo um do outro (e a si mesmo), como se admirassem obras-primas. Nesse contexto,

¹⁹No original: “some of these boundaries are [...] real, and others merely constructed, perhaps manufactured, the better to manipulate us”.

²⁰No original: “The flesh is equally a site of lawless excitation and incitement - pain as well as pleasure, excess, and violence”. Aqui, o autor usa a palavra carne no sentido de corpo encarnado.

a apreciação estética instiga a manutenção da beleza e da sensualidade desses corpos, desafiando o olhar a desejá-los. Conseqüentemente, toda vez que a exposição do corpo o equiparar a uma mercadoria, a sensualidade vai se traduzir em capital de negociação e de investimento (HAN, 2017), pois na dinâmica do consumo, o corpo passa a ser um objeto de excitação (HAN, 2017) com finalidade sexual e, nessa lógica, a outridade acaba sendo invisibilizada.

As experiências sensoriais presentes no filme expõem um tipo de vínculo comum na atualidade, a partir do qual a erotização do toque e do olhar estimulam a sensação de completude pelo prazer individual, simulando engajamento emocional. Nessa relação, amor e cuidado se confundem com hedonismo e posse.

Ausência do amor pelo esgotamento de si

Se na perspectiva de Han (2017), o contexto em que vivemos contribui para que o amor faça parte de uma ideologia de consumo e acumulação despreocupada, conformando uma cultura da efemeridade e do desperdício, a entrega genuína de si para o “outro” soa como uma ameaça às práticas individualistas, pelas quais se reitera “a ideia de que o amor é apenas uma variante do hedonismo desenfreado e da ampla gama de prazeres possíveis” (BADIOU, 2012, p.8, tradução nossa²¹). Esse cenário se apresenta em benefício da liberdade mencionada anteriormente, que aprisiona o indivíduo em si mesmo, o motiva a agir pelos próprios interesses – orientando-o ao amor neoliberal, que muito se inspira na irônica visão altruísta²² de Rand (1961), em que valores egoístas determinam ações “generosas” – e, por colocar aquele que se deseja na categoria de objeto ou de mercadoria, fomenta a competitividade de “mercado”.

Call Me By Your Name nos oferece um exemplo interessante sobre o movimento competitivo quando Oliver passa a se envolver sem pretensão com Chiara, deixando Elio com ciúmes e raiva, o que o leva a uma sucessão de encontros fugazes com Marzia, a fim de provocar Oliver e mostrar que também tem quem o queira ou pode ter quem ele quiser. Nesse caso, a dinâmica competitiva está sustentada pela carência, falta de amadurecimento emocional e ansiedade, reiterando a recusa à entrega sincera entre os personagens por meio da aquisição de diverso(a)s parceiro(a)s.

²¹ No original: “the idea that love is only a variant of rampant hedonism and the wide range of possible enjoyment”.

²² Por exemplo: uma pessoa só será beneficiada ou ajudada por outra se ela tiver algum tipo de valor para esta pessoa ou representar alguma virtude que lhe interesse (RAND, 1961).

Segundo Han (2017), somente quando o “eu” se deixar afetar pelo “outro” e respeitar seu modo de existência é que ele sairá de seu universo narcisista e competitivo. Ou, como afirma Badiou (2012), o amor entre “eu” e “outro” se oferece como um antídoto ao egotismo, pois consiste em um fenômeno que se origina no encontro intersubjetivo, desafiando a individualidade a se abrir para a diferença. Nesse processo, conforme Badiou (2012, p. 16, tradução nossa²³), “você aprende que pode experimentar o mundo com base na diferença e não apenas em termos de identidade. E você pode até mesmo ser testado e sofrer no processo”. No entanto, essa condição é uma impossibilidade para os protagonistas de *CMBYN* e isso fica explícito ao longo da cena em que eles fazem sexo.

No episódio em questão, o corpo de Elio deixa transparecer nervosismo, ansiedade e vontade, enquanto o de Oliver aparenta tranquilidade e controle da situação. Eles se beijam na cama e arrancam as roupas em busca de prazer no corpo um do outro. Em meio ao sexo, Oliver, olhando para Elio, diz “*call me by your name and I'll call you by mine*” (em português: me chame pelo seu nome e eu vou lhe chamar pelo meu). Oliver, ao dizer o seu próprio nome voltando-se para Elio, inicia um ciclo que se complexifica quando Elio o repete. Esse ciclo representa um movimento de desejo autorreflexivo, que acaba transformando o “outro” em um “mesmo” – tal como se cada um estivesse fazendo sexo consigo e desejando a si próprio como uma imagem refletida no corpo do outro. Num paralelo com o mito de Narciso, Elio e Oliver imaginam “a alteridade do outro a partir do reflexo de si” (MEDEIROS, 2000, p. 64). Então, mesmo despidos e fisicamente próximos, eles permanecem fiéis à própria individualidade, salientando o paradoxo da intimidade. De certa forma, isso nos leva à polêmica consideração de Badiou (2012, p.19, tradução nossa²⁴):

No amor, o indivíduo vai além de si mesmo, além do narcisista. No sexo, você está realmente em um relacionamento consigo mesmo através da mediação do outro. O outro ajuda você a descobrir a realidade do prazer. No amor, pelo contrário, a mediação do outro é suficiente em si. Tal é a natureza do encontro amoroso: você vai assumir o outro, para fazê-lo existir com você, como ele ou ela é. É uma concepção muito mais profunda do amor do que a visão inteiramente

²³No original: “you learn that you can experience the world on the basis of difference and not only in terms of identity. And you can even be tested and suffer in the process.”

²⁴No original: “In love the individual goes beyond himself, beyond the narcissistic. In sex, you are really in a relationship with yourself via the mediation of the other. The other helps you to discover the reality of pleasure. In love, on the contrary the mediation of the other is enough in itself. Such is the nature of the amorous encounter: you go to take on the other, to make him or her exist with you, as he or she is. It is a much more profound conception of love than the entirely banal view that love is no more than an imaginary canvas painted over the reality of sex”. Essa consideração é parte de uma entrevista em que Badiou comenta sobre a perspectiva lacaniana do amor e do sexo.

banal de que o amor não é mais que uma tela imaginária pintada sobre a realidade do sexo.

Portanto, o que está posto na cena e no referido diálogo é a reafirmação da própria identidade, desconsiderando a outridade do “outro”, para que não haja comprometimento algum à liberdade de cada um. Os personagens enfatizam que jamais estiveram dispostos à diferença inerente ao amor – da qual tratam Badiou (2012) e Han (2017) –, reiterando o esgotamento de cada um em si mesmo. O movimento autorreflexivo que mencionamos deixa claro que não há uma abertura possível à vulnerabilidade, à descoberta recíproca, à desconstrução de si com o “outro” ou à passividade inerente à entrega genuína. Assim, eles permanecem livres enquanto conseguem obter o que desejam – fruição, prazer, gozo e saciedade. E, embora a narrativa se esforce muito para instigar no imaginário do espectador uma história de amor de verão italiano, o que ocorre, portanto, é a projeção de uma falsa ideia de amor entre Elio e Oliver, uma vez que fica perceptível, ao longo da diegese, que eles utilizam o corpo um do outro como instrumento mediador do desejo de si mesmo. Dessa forma, afirmamos que em *Call Me By Your Name* o amor-com-e-pelo-outro se ausenta. E se, na cena em que o filme se encerra, Elio está chorando em frente à lareira, é porque o que permaneceu do verão com Oliver foram apenas as lembranças de uma complexa convivência narcisista.

Conclusão

Nossa reflexão não pretendeu até aqui apelar ao amor romântico ou conservador, pelo contrário, ela se oferece como uma provocação a esses dois modelos e, principalmente, à cultura neoliberal que o encerra em uma prática individual. Ao longo deste artigo percebemos que, em uma sociedade fatigada, repleta de pessoas voltadas para si mesmas, dedicadas à exibição e ao próprio desempenho físico e intelectual, a potencialidade individual prevalece frente à outridade e, conseqüentemente, o amor pelo “outro” não tem vez. Fica condicionado à indiferença, à objetificação, ao superficial e à entrega descuidada – ou, como nos mostra *Call Me By Your Name*, o amor a si mesmo é prioritário e se abastece de todos os instantes; enquanto o amor-com-e-pelo-outro não acontece, restando apenas a promessa do depois.

Então, poderíamos nos perguntar: como é possível salvar Oliver e Elio das flechas narcisistas do cupido? Arriscaríamos dizer que a motivação para prováveis respostas pode

estar contida em ações empáticas e simpáticas²⁵. Isto é: nas transposições intersubjetivas, embora metafóricas e imaginativas, que nos permitem sentir com a outra pessoa e sentir na outra pessoa, se colocando no lugar do “outro”, mobilizando ainda a compaixão – com a finalidade de sanar o sofrimento do “outro”.

Com base nessas considerações, nos parece necessário compreender o fenômeno da alteridade, a outridade e as emoções afetivas como aspectos essenciais ao amor genuíno entre “eu” e “outro(s)” – entendido aqui como forma de experienciar o mundo a partir das diferenças –, se quisermos ultrapassar o efêmero e a perspectiva do egoísmo, da objetificação dos corpos e da mesmidade.

Referências

- ACIMAN, André. **Call Me By Your Name**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.
- BADIOU, Alain. **In Praise of Love**. London: Serpent’s Tail, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A Short History of Photography. **Screen**, V. 13, N. 1, 1972.
- BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- BRANHAM, Joan R. Sacrality and Aura in the Museum: Mute Objects and Articulate Space. **The Journal of the Walters Art Gallery**, V. 53, 1995.
- CALL ME BY YOUR NAME**. Direção: Luca Guadagnino. Produção: La Cinéfactures, Frenesy, RT Features, Itália/França, 2017. 1 bobina cinematográfica (132min), son., color., 35mm.
- CASTRO, Cesar Lemes de. Neoliberalismo, Autoimunidade e Redes Sociais. **Interin**, V. 21, N.1, 2016.
- DERRIDA, Jacques. **Le Toucher, Jean-Luc Nancy**. Paris: Galilée, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979**. Londres: Palgrave Macmillan, 2008.
- FREITAS, Camila. **Alteridade e Jornalismo: a Outridade na editoria Mundo da Folha de S. Paulo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). Porto Alegre: UFRGS, 2017.
- HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica: Neoliberalismo y Nuevas Técnicas de Poder**. Barcelona: Herder, 2015.
- _____. **The Agony of Eros**. Cambridge: MIT Press, 2017.
- HANSEN, Miriam Bratu. Benjamin’s Aura. **Critical Inquiry**, V. 34, N. 2, 2008.

²⁵Na empatia, o sujeito empático “vai ao alcance” da outra pessoa. Na simpatia, o sujeito simpático é “movido pela” outra pessoa. Na empatia, nós nos substituímos pelos outros. Na simpatia, nós substituímos os outros por nós mesmos (WISPÉ, 1986, p. 318, tradução nossa). No original: “In empathy, the empathizer “reaches out” for the other person. In sympathy, the sympathizer is “moved by” the other person. In empathy, we substitute ourselves for the others. In sympathy, we substitute others for ourselves”.

-
- HARVEY, David. **A Brief History of Neoliberalism**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- HENRY, Michel. Incarnation and the Problem of Touch. In: KEARNEY, Richard; TREANOR, Brian (Org.). **Carnal Hermeneutics**. New York: Fordham University Press, 2015.
- LAZZARATO, Maurizio. **Signos, Máquinas, Subjetividades**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo & N-1 edições, 2014.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Totalité et Infini: Essai Sur L'exteriorité**. The Hague: Kluwer Academic, 1971.
- _____. **Ética e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- LUDWIG, Gundula. Desiring Neoliberalism. **Sexuality Research and Social Policy**, V. 13, N.4, 2016.
- MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e Narcisismo: o Auto-retrato Contemporâneo**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. **Le Visible et L'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. New York: Fordham University Press, 2008.
- _____. **Corpus II: Writings on Sexuality**. New York: Fordham University Press, 2013.
- _____. Rethinking Corpus. In: KEARNEY, Richard; TREANOR, Brian (Org.). **Carnal Hermeneutics**. New York: Fordham University Press, 2015.
- _____. **The Sense of The World**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- RAND, Ayn. **Atlas Shrugged**. New York: Plume, 1999.
- _____. **The Virtue of Selfishness: a New Concept of Egoism**. New York: Signet, 1961.
- RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. **As Encruzilhadas do Humanismo**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2006.
- VENTURA, Patricia. **Neoliberal Culture: Living With American Neoliberalism**. Vermont: Ashgate, 2012.
- WISPÉ Lauren. The Distinction Between Sympathy and Empathy: To Call Forth a Concept, a Word is Needed. **Journal of Personality and Social Psychology**, V. 50, N. 2, 1986.
- WOOD, David. Touched by Touching. In: KEARNEY, Richard; TREANOR, Brian (Org.). **Carnal Hermeneutics**. New York: Fordham University Press, 2015.