

ME CHAME PELO SEU NOME: IDENTIDADE, SEXO E GÊNERO SOB AS PERSPECTIVAS DE JUDITH BUTLER E PAUL B. PRECIADO

Ms. Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE)
Bolsista PROSUP

Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

RESUMO

Esse artigo analisa as relações intermediáticas entre o romance *Me chame pelo seu nome*, de André Aciman, e o filme homônimo, dirigido por Luca Guadagnino. A partir de uma análise comparativa/contrastiva entre as duas mídias, aprofundaremos as questões sobre adaptação com ênfase nos conceitos de Robert Stam. Para o autor as “adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática na adaptação” (2017, p. 30). A fluidez narrativa das questões de identidade, sexo e gênero presente nas duas obras será abordada sob o viés da materialidade dos corpos e de produção de sentido *queer*, sob a perspectiva de Judith Butler e Paul B. Preciado. Entendemos que as características dos processos intermediáticos acompanham o avanço das teorias de gênero e influenciam na produção das mais diversas mídias. Para Stam (2007, p. 190), as(os) teóricas(os) associadas(os) aos estudos de gênero e à teoria *queer*, rompendo com os binarismos/essencialismos até então vigentes, enfatizam a ideia de que as fronteiras entre identidades de gênero são altamente permeáveis e artificiais e de que o gênero é sempre uma performance. *Corpos que importam: os limites discursos do “sexo”* (2020) de Judith Butler, *Texto junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (2020) de Paul B. Preciado e *Introdução à teoria do cinema* (2017) de Robert Stam serão as livros utilizados na análise comparativa/contrastiva entre os “textos”. As relações dialógicas entre os textos, serão abordadas a partir da noção de uma narrativa *queer* que aparece em ambas as mídias analisadas aqui no duplo aspecto de performance: o relacionado às questões de identidade de gênero e o de materialidade dos corpos. Entendemos que a linguagem dos afetos, responsável pela aproximação entre os protagonistas Elio e Oliver, aparece tanto no texto fonte como na adaptação de *Me chame pelo seu nome*: “No dia seguinte estávamos jogando em duplas e, durante um intervalo, enquanto bebíamos a limonada da Mafalda, ele me envolveu com o braço livre e pressionou gentilmente os dedos em meu ombro, imitando um abraço-massagem... tudo muito amigável. Mas fiquei tão confuso que imediatamente me esquivei do toque” (ACIMAN, 2018, p. 94), narra Elio no livro, cena incluída no filme. A linguagem dos afetos é uma tentativa de compreender o mundo e a construção identitária de sujeitos considerados *queers* e que está presente tanto no hipotexto como no hipertexto. Se sexo e gênero são performances (linguagens performáticas), ou seja, um constructo social, de que maneira tanto o livro quanto o filme trabalham a noção de identidade, sexo e gênero gerando aproximação entre os protagonistas?

Palavras-chaves: Adaptação. Intermedialidade. Identidade. Gênero. Sexo.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é analisar as relações intermediáticas entre o romance *Me chame pelo seu nome*, de André Aciman (2007), e o filme homônimo, dirigido por Luca Guadagnino (2017). Este estudo buscará entender o processo de adaptação da obra literária para o cinema, focando nas questões de identidade, sexo e gênero e de como essas são apresentadas em ambas as mídias; assim como uma leitura da apresentação dos personagens, bem como seus diálogos, entre outros aspectos relevantes na transposição fílmica e na obra fonte de *Me chame pelo seu nome*.

André Aciman, autor do livro, nasceu em 1951, em Alexandria, no Egito. Foi criado em uma família de origem judaica. O ambiente onde vivia foi rodeado de múltiplas culturas e comunicavam-se em francês, italiano, grego e árabe. Sua família foi expulsa do Egito e buscaram exílio na Itália, onde viveram por algum tempo, e depois mudaram-se para os Estados Unidos. Aciman estudou Literatura Comparada em Harvard e foi professor de literatura francesa na Universidade de Princeton e no Bard College.

Trabalha como ensaísta, romancista e pesquisador, tendo como campo de pesquisa a literatura do século XVI. Também leciona no *The Graduate Center*, em Nova York. Publica obras de não ficção, como *Out of Egypt* (1994), e destaca-se pelos romances mais recentes, como *Me chame pelo seu nome* (2007) — que recebeu o prêmio de literatura LGBTQI+ mais importante do mundo, o Lambda Literary Award for Men's Fiction —, *Variações Enigma* (2018) e *Me encontre* (2019).

AS OBRAS

O enredo de *Me chame pelo seu nome* gira em torno dos protagonistas Elio e Oliver, em algum lugar da costa Amalfitana, na Itália. O livro e o filme contam a história do relacionamento entre dois jovens que passam o verão numa pequena vila italiana e cuja atração crescente acaba os levando por caminhos imprevisíveis por se permitirem viver o desejo de um pelo outro. Elio (vivido na adaptação por Timothée Chalamet), um rapaz de 17 anos, e Oliver (interpretado por Armie Hammer), um universitário estadunidense nos seus vinte e poucos anos, nos convidam a viver, junto a eles, um romance que vai se desnudando pouco a pouco ao leitor/espectador.

A história é narrada em primeira pessoa por Elio, cujo pai é um conhecido professor de cultura greco-romana que, todos os anos, durante as férias de verão, recebe um estudante para auxiliá-lo na pesquisa e ficar hospedado em sua casa, junto de sua família. Oliver é um desses estudantes: arqueólogo e de classe média alta, ele entende de filologia, possui conhecimento filosófico, é leitor de Heráclito, Stendhal e Heidegger.

Ao longo da narrativa, tanto no texto fonte como na adaptação, entendemos porque Elio se encanta por Olivier: a atmosfera, e o charme do aluno, corroboram a paixão. O livro recorda o amor vivido pelos dois durante as seis semanas em que o jovem americano ficou hospedado na casa do professor. Ao longo de suas páginas é possível descobrir as angústias de Elio com o despertar do desejo, a admiração pela beleza e personalidade de Oliver, e que, diferente dele, tem uma postura mais despreocupada e menos rígida em relação ao mundo.

Elio, na presença do universitário, se sente provocado em todos os sentidos por Oliver e eles passam a ser companheiros durante os longos dias de verão, seja passeando de bicicleta, nadando, discutindo música ou filosofia. Tudo relacionado a Oliver durante aquelas semanas passa a ter um novo significado e sentido que leva ambos a viverem uma grande e intensa paixão.

Eu sabia exatamente que parte o tinha provocado na primeira ocasião, e cada vez que tocava aquela peça o fazia como se fosse um pequeno presente, porque era mesmo dedicada a ele, um símbolo de algo belo que eu sentia e que não seria tão difícil de perceber, e que me incentivava a incluir uma ampla cadência. Só para ele. Estávamos — e ele deve ter reconhecido os sinais muito antes de mim — flertando.” (ACIMAN, 2017, p. 17)

No início, Elio é consumido pela angústia de não saber se será correspondido nas páginas do romance e o mesmo sentimento é passado ao espectador na adaptação, ao vermos o protagonista esperar por Oliver em diversas cenas como, por exemplo, na espera pela primeira noite juntos.

Mas o sono não vinha e, claro, não apenas um, mas dois pensamentos perturbadores, como fantasmas se materializando na névoa do sono, passavam a me vigiar: o desejo e a vergonha, a vontade de abrir minha janela e, sem pensar, correr nu até o quarto dele e, por outro lado, minha recorrente incapacidade de correr o menor risco ao fazer algo assim. Lá estavam eles, o legado da juventude, as duas mascotes da minha vida, a fome e o medo, me vigiando e dizendo *Tantos antes de você arriscaram e foram recompensados, por que você não consegue?* Nenhuma resposta. *Tantos se recusaram, por que você se recusa?* Nenhuma resposta. Então o escárnio vinha, como sempre: *Se não depois, Elio, quando?* (p. 127)

O TEXTO FONTE E A ADAPTAÇÃO

Um dos aspectos que também nos chama a atenção em *Me chame pelo seu nome* está na plenitude de uma paixão eternizada pelo tempo, já que não enfrenta o dia a dia dos relacionamentos e seus conflitos. A adaptação fílmica opta por terminar no momento em que Oliver conta para Elio que irá se casar e conversam sobre o sentimento que viveram juntos. No livro, a história continua até o reencontro dos personagens quase vinte anos depois, quando eles falam sobre suas vidas depois daquele verão e do afeto que permaneceu mesmo após o avanço do tempo.

O diretor Luca Guadagnino e o roteirista James Ivory foram os responsáveis pela adaptação e preferiram fazer algumas alterações no texto original. Ao situar o longa em 1983, acabam evitando que a atmosfera idílica do filme seja perturbada pelo contexto social retratado no livro: a onda conservadora desencadeada por Margaret Thatcher (Reino Unido) e Ronald Reagan (Estados Unidos) e a pandemia da AIDS que se transformou numa arma política para estigmatizar as relações homossexuais.

Me chame pelo seu nome nos parece ser, enquanto título, uma referência direta ao poema *Two Loves*, que foi escrito por Lord Alfred Douglas, o amante de Oscar Wilde. Publicado na revista *The Chameleon* em dezembro de 1894. Alguns meses depois, em abril de 1895, uma frase do poema foi mencionada durante o julgamento que culminou na condenação de Oscar Wilde por atos de indecência, no intuito de pressioná-lo a confessar o “crime”: o envolvimento sexual com o Lord Alfred Douglas. A homossexualidade ainda é considerada crime e punida com a pena de morte em alguns países do mundo. A expressão que encerra o poema, “o amor que não ousa dizer seu nome”, foi mencionada por Wilde na carta (posteriormente livro) *De Profundis*. Segue um fragmento do interrogatório a que Wilde foi submetido na sessão do quarto dia do segundo julgamento em 30 de abril de 1895:

Charles Gill (promotor): O que é "o amor que não ousa dizer seu nome"? Wilde: "O amor que não ousa dizer seu nome", neste século, é uma grande afeição de um homem mais velho por um outro mais novo, como havia entre Davi e Jônatas, tal como Platão fez a verdadeira base de sua filosofia, tal como alguém encontra nos sonetos de Michelangelo e de Shakespeare. É aquela profunda afeição espiritual que é tão pura quanto é perfeita. Ela conduz e preenche as grandes obras de arte como as de Shakespeare e Michelangelo e essas duas minhas cartas. É neste século incompreendido, tão incompreendido que pode ser descrito como "o amor que não ousa dizer seu nome", e, por causa dele, fui colocado onde estou agora. É bonita, é fina, é a mais nobre forma de afeição. Não há nada inatural nisso. É intelectual e existe repetidamente entre um homem mais velho e um mais novo, quando o mais velho tem intelecto, e o mais novo possui toda a alegria, esperança e glamour de vida diante de si. É assim que deve ser, mas o mundo não entende. O mundo o ridiculariza e às vezes coloca alguém no pelourinho por causa dele. (FOLHA DE SÃO PAULO, 1995)

Segundo Hutcheon, para considerarmos um trabalho uma adaptação é necessário que conheçamos o texto anterior, quando, em contato com sua adaptação, “sentimos constantemente sua presença” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Portanto, ao chamarmos um filme de adaptação, nós estamos anunciando sua relação direta ou indireta com um texto anterior, que pode ser uma obra literária.

Robert Stam (2006), ao tratar das adaptações cinematográficas de obras literárias, esclarece que a linguagem convencional da crítica geralmente é moralista, por considerar que o cinema, ao adaptar uma obra literária, está fazendo um “desserviço à literatura”. Esse tipo de crítica em relação às adaptações cinematográficas é resultado principalmente da forma como as adaptações são estudadas, ou seja, quando se busca a “fidelidade” do filme à obra literária, desconsiderando o fato de que se tratam de formas diferentes de narrar.

Para Hutcheon (2013, p. 45), enquanto as obras literárias contam uma história, os filmes mostram uma história: “ao adaptar uma obra literária para o cinema: [...] a adaptação literária cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original”.

Acreditamos que essa base teórica seja a mais condizente com o que acreditamos para o estudo das adaptações, não buscando a fidelidade entre o filme e a obra, mas um estudo voltado para o diálogo estabelecido entre os dois. Esse é o entendimento das adaptações apresentado por Stam que, ao se basear nas cinco categorias para estudo da intertextualidade proposta por Gérard Genette (1982), aponta a hipertextualidade como a categoria mais apropriada para o estudo da adaptação: “a hipertextualidade se refere à relação entre um texto, que Genette chama de hipertexto, com um texto anterior, ou hipotexto, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (STAM, 2006, p. 33).

Um exemplo de adaptação é a conversa que Elio tem com seu pai sobre o amor e o que envolve sentimentos e nossa capacidade de apreendê-los. Essa cena possui um destaque especial em ambas as mídias. As palavras do pai, Samuel, impactam o leitor e o espectador: vale a pena se apaixonar, sem se importar com o gênero de alguém, vale a pena se apaixonar sempre. É uma das conclusões a que podemos chegar ao ler o livro ou assistir o filme. No mundo não existem “finais felizes” e, por isso, devemos aproveitar tudo aquilo que nos é disposto no agora, não amanhã ou depois de amanhã, mas sim hoje. “Arrancamos tanto de nós mesmos para nos curarmos das coisas mais rápido do que deveríamos, que declaramos falência antes mesmo dos trinta e temos menos a oferecer a cada vez que iniciamos algo com alguém novo...” (ACIMAN, p. 156).

O impacto do trecho do romance ou da cena fílmica mencionados acima são sentidos em ambas as mídias. Ao estender, modificar, elaborar ou transformar o texto anterior estamos falando de um processo criativo que faz parte da adaptação. Adaptar “envolve tanto (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva” (HUTCHEON, 2013, p. 29). O processo de adaptação envolve inicialmente um trabalho de leitura e interpretação do hipotexto para depois ser feita a recriação. Como a adaptação se apresenta primeiramente como um (re)leitura ou (re)interpretação particular de uma obra, é comum que não seja fiel ao hipotexto, visto que depende das intenções do realizador do trabalho de adaptação.

Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem. (STAM, 2006, p. 34)

PERFORMATIVIDADE

Alguns elementos foram introduzidos na adaptação fílmica do livro *Me chame pelo seu nome*. Logo na cena de abertura do filme, por exemplo, vemos várias estátuas do período greco-romano que remontam a ideia do homoerotismo. No texto fonte não temos a menção das estátuas na narrativa. A (re)criação do texto não é para que seja feita uma obra fiel ou infiel, mas sim que sejam usados os elementos que o adaptador entende como essenciais, para conseguir recriar, em outro meio e em certa medida, o efeito que o hipotexto causou. A adaptação cinematográfica não deve ser interpretada a partir do texto original simplesmente como um produto derivado, mas sim como um novo texto, este que é feito em uma nova linguagem específica para a nova mídia.

Mais à frente no filme temos uma cena em que Elio e Oliver são convidados por Samuel, pai de Elio, para o acompanharem a uma expedição em que estátuas gregas foram descobertas na costa. A cena de uma das estátuas emergindo das águas faz referência a Afrodite, deusa do “amor” e da fertilidade.

Já outros elementos que estão presentes no romance são mantidos filme. As três cores dos calções de Oliver, por exemplo, são mantidas: vermelho, verde e amarelo e que, para Elio, possuem um significado. Na narrativa Elio que relaciona o humor de Oliver às cores dos seus calções de banho. A discussão sobre o suco de abricó, que na tradução brasileira foi modificado para pêssego, faz algumas referências a algumas cenas do livro, no qual que Oliver elogia o suco.

No romance não temos qualquer certeza de que Oliver tenha mantido relações sexuais com outra pessoa além de Elio. Na adaptação fílmica uma das cenas mostra Oliver beijando uma mulher na festa. Existe ainda o contraponto do casal gay que visita os pais de Elio, pois, tanto no texto fonte como na adaptação, Elio critica o comportamento do casal. E entre distanciamentos e elementos em comum entre o texto fonte e a adaptação, um elemento é mantido no filme de forma belíssima: a leveza da paixão entre Elio e Oliver.

Dialogar sobre as questões de identidade, sexo e gênero no hipotexto e no hipertexto *Me chame pelo seu nome*, é abordar de forma crítica o tema da performatividade no duplo aspecto das relação entre mídias, buscando um ponto em comum entre o romance e o filme e a própria performatividade de gênero enquanto parte da teoria *queer*. Sabemos que estamos tratando de uma teoria que diz respeito a questões diferentes, contudo, vamos realizar algumas aproximações.

A teoria performativa, por sua vez, oferece uma linguagem alternativa para tratar da adaptação, pela qual tanto o romance quanto a adaptação viram performances, um verbal, e o outro visual, verbal e artístico. O conceito de proferição performativa, desenvolvido nos anos 1950 pelo filósofo britânico J. L. Austin, e subseqüentemente retrabalhado por Jacques Derrida e Judith Butler, está enraizado na distinção de Austin entre proferições constativas – que fazem uma afirmação, descrevem o estado das coisas, e são verdadeiras ou falsas, e as proferições performativas, que não são verdadeiras ou falsas mas na verdade realizam a ação à qual elas se referem. Assim como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como re-presentado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos. (STAM, 2008, p. 26)

A adaptação, portanto, é uma performance que diz respeito a mídias específicas, no caso do presente trabalho, o cinema e a literatura. E, portanto, não faz sentido falar em fidelidade entre texto fonte e adaptação. Além de serem mídias diferentes, cada uma delas possui uma performance específica “um verbal, e o outro visual, verbal e artístico”. De forma que podemos pensar a performance como o desempenho referente a uma mídia específica. O cinema possui suas características próprias para ser considerada fílmica, por exemplo, a gravação de cenas. A literatura, de outro tanto, e apesar de variações como a poesia, romance, conto, novela também, possui características próprias para ser considerado um objeto literário ou não. Cada mídia possui um sentido de performance que a faz ser (re)conhecida enquanto tal.

Performance, realização, feito, façanha ou desempenho são alguns sinônimos para se referir a algo que, de tão bem feito ou executado, por ser (re)conhecido. Ou seja: tudo é uma questão de performance e não de fidelidade. E mesmo as perguntas mais básicas, por exemplo, dos casais após a relação sexual, “você gostou? foi bom para você?”, se tornam uma questão de performatividade. E nesse sentido podemos falar de uma performatividade de gênero que nos faz sermos reconhecidos como pertencentes ao gênero masculino e/ou feminino. Da mesma forma que a performance específica de cada mídia, a performatividade de gênero também se pergunta sobre o que nos faz sermos reconhecidos como homens e/ou mulheres. E também quando esses “limites” são ultrapassados e borrados em suas margens. Ou será que a própria margem já é, em alguma medida,

Considerando que, como disposto acima, “a adaptação assim molda novos mundos” e que cada mídia possui sua performance própria, podemos nos perguntar como a paixão de Elio e Oliver é construída em termos de identidade, sexo e gênero no texto fonte e na adaptação? Tanto no hipotexto quanto no hipertexto não há menção alguma sobre uma identidade de gênero de Elio e Oliver. Ambos possuem relações com mulheres e em nenhum momento existe uma definição da sexualidade. Eles podem ser considerados homossexuais? Bissexuais? Pergunta essa que não é respondida pelas narrativas. Nós preferimos apontar em uma outra direção no presente trabalho, a de que eles vivem o desejo de um pelo outro com toda a liberdade possível.

IDENTIDADE, SEXO E GÊNERO

O conceito de performatividade retrabalhado por Judith Butler em termos de sexo e gênero nos permite, como muito bem observou Robert Stam na citação anterior, perceber algumas nuances do desejo crescente entre Elio e Oliver em ambas as narrativas. Nos parece que os dois não estão limitados a uma normatividade de sexo e gênero, em que necessariamente homens se relacionam

somente com mulheres e vice e versa, e por isso se permitem viver uma grande e intensa paixão. Tanto no livro quanto no filme, gestos, olhares e palavras constroem a força da paixão entre Elio e Oliver.

Para Butler, “se o sexo não causa o gênero, então o gênero também não pode ser entendido como expressão ou reflexo do sexo” (2000, p. 65). A autora conclui “que se trata da repetição dos discursos e das normas que produzem e estabilizam os efeitos do gênero, bem como a materialidade do sexo” (2003, p. 76). Em suma, se gênero é um efeito que advém de práticas discursivas, então, está aberto a intervenções e ressignificações. Portanto, “gênero é performativo”.

O gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância* – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra (BUTLER, 2003, p. 48, grifos da autora).

Por ser um efeito e não obra de alguém, podemos afirmar que o gênero é flutuante e performativo e por isso abre possibilidades para outras, múltiplas e várias sexualidades. Se esse entendimento fosse algo comum a nós, quantos amores não viveríamos para além das restrições e normas sociais pré-estabelecidas assim como Elio e Oliver? Butler (2003, p. 215-216) chamou de “matriz heterossexual” a malha específica de poder que designa “a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados”.

A chamada matriz heterossexual é um modelo performativo e epistemológico hegemônico que requer a estabilidade e a coerência entre sexo, gênero e desejo por meio da prática compulsória da heterossexualidade. Ou seja, um homem deve atender aos padrões de masculinidade, possuir um pênis e desejar exclusivamente corpos de mulheres. Há, no entanto, escapes à conformação identitária, bem como pode haver ruídos em processos de comunicação. São desses “ruídos” que emergem práticas e existências que transbordam as fronteiras da heteronormatividade, isto é, aquelas em que gênero não decorre do sexo e cujo desejo não decorre nem do sexo nem do gênero.

A relação entre Elio e Oliver transborda não somente de desejo, mas, os limites do socialmente aceito. Um jovem de 17 anos e um homem de 24 anos mantendo uma relação afetiva, sexual e amorosa sem qualquer incidência de coerção ou superioridade. O leitor vê Oliver pelos olhos de Elio no livro. O espectador vive o apaixonar-se de Elio por Oliver e sofre junto com ele uma espera interminável até que o desejo seja satisfeito. E ao final do texto fonte e da adaptação fílmica, leitor e espectador, se emocionam ao perceberem que existem amores que são eternizados pelo tempo em uma grande paixão.

Em diálogo com Judith Butler e com a leitura cinematográfica de produção da subjetividade realizada por Teresa De Lauretis, Preciado (2008, p. 83) entende gênero como “o efeito de um sistema de significação, de modos de produção e de decodificação de signos visuais e textuais politicamente regulados”. Gênero, portanto, não se resume ao efeito de um sistema fechado de poder, mas é um efeito de práticas discursivas e visuais que emanam de diferentes dispositivos institucionais, como a família, a religião, a escola, as mídias, o aparato biomédico, jurídico e até mesmo do cinema.

“O gênero se parece com o dildo” (2008, p. 97), diz Preciado, mostrando que também o gênero deve ser lido a partir dessa lógica do artifício e da prótese. Ou seja, ele é ao mesmo tempo constituído e orgânico, ultrapassa a oposição corpo/alma ou forma/matéria. Além disso, no entendimento de Preciado, gênero não é um simples derivado do sexo (anatômico ou biológico), uma vez que existe a

possibilidade de produzi-lo em escala médica por meio cirúrgico. O sujeito, nesse processo, está imbricado à representação, significação e auto-experimentação corporal.

Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo. O gênero poderia resultar em uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais.

Como todo padrão estabelecido, a heteronormatividade também falha, e é nessas brechas e fendas que Preciado justamente se infiltra para mostrar que a sociedade contrassexual já está aí, desconstruindo pelas margens a linha de produção-sexual heteronormatizada. A própria produção cinematográfica com filmes LGBTI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Intersexuais, etc...), incluindo o filme *Me chame pelo seu nome*, demonstra que as barreiras discursivas e visuais do padrão heteronormativo podem e devem ser ultrapassadas.

A linguagem dos afetos, presente nas cenas e nas páginas de *Me chame pelo seu nome*, nos mostra um outro caminho para a abordagem da paixão entre Elio e Oliver: a de que a paixão pode ser leve como uma brisa de verão. Olhares, toques, sons, cheiros e gostos, quando compartilhados, criam o momento propício para o nascimento e despertar de uma paixão. E aqui, com uma linguagem dos afetos, podemos amar sem medidas e vencer qualquer padrão normativo.

No dia seguinte estávamos jogando em duplas e, durante um intervalo, enquanto bebíamos a limonada da Mafalda, ele me envolveu com o braço livre e pressionou gentilmente os dedos em meu ombro, imitando um abraço-massagem... tudo muito amigável. Mas fiquei tão confuso que imediatamente me esquivei do toque, porque mais um segundo e eu desmontaria como aqueles brinquedos de madeira cujo corpo desajeitado desmorona assim que tocamos no elástico. Surpreso, ele se desculpou e perguntou se tinha apertado “um nervo ou algo do tipo” ... disse que não queria me machucar. Deve ter ficado horrorizado se achou que tinha me machucado ou me tocado do jeito errado. A última coisa que eu queria era desencorajá-lo. Mesmo assim, respondi algo como “Não doe”, e o assunto morreria ali. Mas me dei conta de que, se o motivo daquela reação tinha sido dor, que outra explicação haveria para o fato de eu tê-lo afastado tão bruscamente na frente dos meus amigos? Então fiz cara de quem estava tentando muito, sem sucesso, sufocar uma expressão de dor. Nunca me ocorreu que o que me fizera entrar em pânico quando ele me tocou foi exatamente o que surpreende as virgens ao serem tocadas pela primeira vez pela pessoa que desejam: o toque desperta terminações nervosas que elas nem sequer sabiam da existência e produz prazeres bem mais desconcertantes do que estão acostumadas a sentir sozinhas. (ACIMAN, 2017, p. 23)

Se o local onde se passa a maior parte da narrativa do livro *Me chame pelo seu nome* pode ser considerado mítico e até paradisíaco, e que é preservado no filme, a relação entre Elio e Oliver nada tem de mítica. Ao contrário. Eles não ficam juntos no final. Vivem o desejo de um pelo outro com uma intensa paixão e, após isso, seguem suas vidas. Oliver se casa e Elio, como a maioria de nós, sofre com a ausência de um grande amor.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Sempre que escrevemos um trabalho, pensamos na sua contribuição social e no caso da presente análise de intermedialidade esperamos que a contribuição seja não somente o entendimento que a fidelidade entre mídias não é um requisito da adaptação e, também, que a paixão e o amor podem nascer rompendo a própria performatividade de corpos. A presente pesquisa, realizada através

da análise e comparação das duas obras nos mostra que a obra fílmica não se limita a apenas retratar através de imagens o que na obra literária é narrado, mas que a linguagem cinematográfica possui diversas possibilidades de construção de significados como as que foram constatadas no presente estudo.

Cumpramos destacar, no tocante às relações intermediárias entre o texto literário e o filme *Me chame pelo seu nome*, a naturalidade com que as questões de identidade, sexo e gênero são abordadas. A sensibilidade e o respeito com que estas questões são apresentadas e desenvolvidas tanto no texto fonte como na adaptação fílmica, também pode ser entendida como um ponto de convergência entre as duas mídias. E, por fim, apresentamos aqui apenas uma das inúmeras interpretações que o livro de André Aciman e o filme de Luca Guadagnino podem suscitar em leitores e espectadores.

REFERÊNCIAS

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

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por BRAGA, C; VIEIRA, E. V. C.; GUIMARÃES, L; COUTINHO, M. A. R.; ARRUDA, M. M.; VIEIRA, M. Belo Horizonte: Viva Voz, 2005. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/Palimpsestoslivrosite.pdf>. Acesso em 27 ago. de 2021.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

PRECIADO, PRECIADO, Paul B. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

"O Julgamento". Tradução de Gentil de Faria. **Folha de São Paulo**, caderno Mais!, São Paulo, 21 de maio de 1995. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/21/mais!/35.html>> Acesso em 28 de set. de 2021.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Revista Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, 2006.