

***IO (ANCORA) SONO L'AMORE: ALGUMAS***  
**CONSIDERAÇÕES SOBRE AMOR E ADULTÉRIO**  
**FEMININOS NO FILME DE LUCA GUADAGNINO**

Verônica Daminelli Fernandes  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa  
FCSH-UNL  
Portugal  
veronica.daminelli@gmail.com

**Resumo**

Este trabalho analisa a protagonista do filme “Io sono l’amore” a partir do imaginário ocidental que impeliu a identidade das mulheres para o amor. Pornotrópico russo a ser inseminado pela civilização italiana, Emma será a propriedade erotizada que encontra no adultério a possibilidade de transgredir contra a identidade que sustenta. Porém, se a infidelidade ameaça a ordem para qual as mulheres servem de base, ela ainda colabora com a inteligibilidade que liga as mulheres ao imaginário amoroso dito livre.

**Palavras-chave:** Mulheres, Porno, Tropics, Adultério, Dispositivo amoroso, Itália

**Abstract**

This paper analyses the main character in the film "Io sono l'amore" through the Western imagination that impelled the identity of women for love. Russian porno-tropic to be inseminated by the Italian civilization, Emma will be the eroticized property that finds in the adultery the possibility to transgress the identity that she supports. However, if female infidelity threatens the social order

to which women serve as a base, it seems to also work with the intelligibility that connects women to the pseudo-free loving's imaginary.

**Keywords:** Women, Porno, Tropics, Adultery, Love device, Italy

*“A mulher nada é sem o amor.”*

(Honoré de Balzac, *A mulher de Trinta Anos*)

*“Sou mestre na arte de falar em silêncio,  
passei minha vida toda conversando em silêncio  
e em silêncio acabei vivendo tragédias inteiras comigo mesmo.”*

(Fiódor Dostoiévski, *Uma criatura dócil*)

Lançado nos cinemas portugueses em 2010, “I am love” (*Io sono l'amore*; Luca Guadagnino; 2009) chegou às telas eleito pela crítica especializada como um dos melhores filmes daquele ano. Com Tilda Swinton no papel principal, basicamente conta a história de um amor proibido e de um adultério feminino. Girando em torno de Emma Ricchi, uma russa que migra para Itália nos anos 80 para se tornar matriarca de uma família tradicional milanesa, o filme conta ainda a história da perda da fábrica da família, um estabelecimento que sustentou por gerações a mansão e a riqueza dos Ricchi. Sem conseguir resisitr como negócio familiar, ela é vendida para uma *holding* inglesa, e o seu valor é dividido entre os herdeiros da família: os três filhos que Emma tem com o marido italiano.

É a partir de como o filho mais próximo de Emma, Edo, pretende investir a sua parte da herança em um novo restaurante que a questão de Emma começa a se desenvolver, já que é por Antonio, *chef* de cozinha, que ela vai se apaixonar. É entre comentários sobre o amor, nacionalidades, conflito de classes e a mudança de um mundo do capital industrial para o especulativo que a relação vai começar

a se dar. Se o escândalo da traição já se daria pela própria posição social dos Ricchi na Milão retratados nos anos 2000, ele se agrava por ser Antonio não apenas o futuro sócio de Edo no restaurante que vão abrir juntos, mas seu amigo também. De fato, dentro da tradição ocidental que culpabiliza o adultério *feminino*, Emma vai pagar com a morte de Edo o desejo concretizado fora da fábrica (literal e simbólica; privada e social) dos Ricchi.

No entanto, se a decadência da burguesia italiana metaforicamente representada pela insustentabilidade da fábrica segue o desmoronar daquela família numa Itália financeira e moralmente em crise resultado da era Silvio Berlusconi, isto de maneira alguma significa dizer que a crise modifica intrinsecamente a ordem das coisas e as concepções patriarcais. Ao contrário, vemos a imagem de uma elite que ainda pune “*as paixões inúteis*”, fora da hierarquia familiar, e, desse modo, culpa o desejo *feminino* quando não sustenta a manutenção e coesão do *status quo*. Isso porque é a “*female sexuality*” que é capaz de rachar o imaginário que semiótica e literalmente define o local do Eu e do Outro, dos chamados *masculino* e do *feminino*, do nacional e do estrangeiro (Nagel, 2003: 167, 203).

Sendo assim, como propomos aqui mostrar, embora rompa com a família que sustenta, em nenhum momento Emma rompe, de fato, com as tecnologias de gênero que cristalizam a chamada inteligibilidade das mulheres. Num tempo em que a liberdade dos desejos quase impõe a violência da ligação amorosa, a infidelidade não parece tão transgressora assim. No filme como na vida, aquilo que Guadagnino e Tilda, que co-produziram o filme e investiram no projeto mais de dez anos, acabam por dizer é que o *amor feminino* parece resistir como estrutura muito bem sedimentada contra a liberdade do desejo das mulheres. Se há liberdade para elas, ela ainda parece ser conquistada e representada pela ligação com um Homem. E se assim continua a ser, é porque, de fato, a inteligibilidade das mulheres continua a ser inseparável do dispositivo amoroso e do acesso *feminino* a um *masculino* de eleição.

### **Geografia e gênero: a mulher russa como porno-tropic**

Nira Yuval-Davis fala que as formas de opressão não podem ser separadas, ao lembrar que as mulheres dos países periféricos sofrem com um discurso duplamente reforçado, tendo definidas as suas subjetividades em dois níveis (Yuval-Davis, 2008: 8; Spivak, 2010). Se o gênero feminino ocupa lugar subalterno nos discursos de representação da Nação, as mulheres dos países periféricos são aquelas que têm constantemente de renegociar não apenas a sua hierarquia na escala social interna, como também estruturar a sua relação com o discurso imperial, tendo, assim, de mediar o seu desejo dentro do discurso patriarcal e dentro da lógica imperialista. Sobre sexo e geografia, Joane Nagel lembra que os espaços geográficos são sempre marcados por zonas sexuais. Se existem “*red light districts for prostitution, “gay districts” for homosexuals, singles bars, adult entertainment and zones for families?*”, o mesmo se pode dizer sobre o espaço global (Nagel, 2003: 47). Áreas etnicamente segregadas e fronteiras étnico-sexuais também são estabelecidas pela relação centro-periferia cujas barreiras sexuais moldam a cultura, os discursos e também o espaço geográfico (Nagel, 2003: 47, 48). Anne McClintock fala da tradição do centro-europeu em erotizar libidinosamente as mulheres estrangeiras da periferia geográfica como exóticas, símbolos de terras menos desenvolvidas e com necessidade de serem inseminadas por civilizações ditas superiores, justificando a violência e entendendo o gênero como fundamental para manter a segurança da lógica imperial (McClintock, 1995: 3; 22).

A Rússia de Emma, dessa forma, representano filme o papel de nações excêntricas cujas mitologias são fundadas a partir de um discurso criado pelo estrangeiro hiper-ultra-civilizado. Suas mulheres serão representadas como subjetividades disponíveis para as culturas mais “*desenvolvidas*”, o que McClintock definiu como *porno-tropics*, termo criado para designar o espaço geográfico periférico em que o desejo sexual “*masculino*” estrangeiro pode desenvolver seus imaginários eróticos. Nesses espaços, as mulheres estarão sempre figurando excessos de paixão e de amor, quase sempre à disposição dos homens

(McClintock, 1995: 22). Aqui, “*o feminino*” não apenas será comparado à terra estrangeira, pobre e inferior para o país mais desenvolvido, mas será definido como categoria da natureza a ser dominado, conquistado e preenchido (McClintock, 1995: 24). É o homem (e o discurso moderno) aquele capaz não apenas de se apropriar, conquistar e definir a terra do Outro, como também inscrever as mulheres estrangeiras na tradição filosófica do *matrix* da cultura em que o poder dos discursos nacionalistas vai preceder a emergência do humano (Irigary, 1997: 102; Butler, 1993: 7).

Ainda que tenha importância significativa na história mundial nomeadamente no século XX, é importante lembrar que a Rússia paradoxalmente está fora do mundo ocidental de uma maneira singularmente própria. De extensão enorme, raramente é possível imaginar uma vida considerada civilizada fora das grandes cidades em que o cotidiano das enormes classes destituídas se dá (Moser, 2009:153). Além disso, como Tolstói bem nos faz ver em seus romances, parece sempre ter havido uma preocupação com uma autenticidade nacional inseparável da influência francesa, o que, para muitos, dá à sua literatura, arte e cultura um sabor colonial, de segunda mão (Moser, 2009: 154), que depende do olhar de aceitação do chamado estrangeiro superior. Tal condição paradoxal buscou uma solução que explicaria a relação russa com o Outro europeu civilizado, ainda mais após o fim do comunismo, época de ansiedade para a sociedade russa como um todo e para as mulheres em particular. Nação muitas vezes associada à prostituição, disponibilidade e pobreza, a Rússia e as suas mulheres mais do que nunca têm a sua auto-percepção dependente do olhar dos países centrais.

A importância da influência francesa, no filme substituída pela cultura do norte da Itália, coloca, então, Emma emergindo com uma ansiedade silenciosa contraposta a todas as imagens estáticas, tradicionais e consolidadas da Milão que, no filme, representa o Centro Europeu rico e desenvolvido, camuflando a violência em que a posse do corpo “*feminino*” é concretizada de duas formas diferentes: como mulher e como estrangeira. Emma, como a Rússia, deve ser, assim, construída e definida de acordo com o conhecimento erótico genderizado. A periferia geográfica é feminilizada e disponível para a exploração masculina e a

inseminação da civilização, referência direta do “*feminino*” à geografia como patrimônio analisado a partir de um conhecimento científico que garante ao poder masculino e imperial o direito de controlar o espaço geográfico e a representação das mulheres (McClintock, 1995: 28).

Emma, dessa maneira, surge como representação do sentimento de inferioridade e insignificância periférica que busca uma compensação na tentativa de se adequar aos valores de uma das economias mais potentes do mundo, a Itália. Seu cuidado em tentar ser perfeita é explicitado em boa parte na primeira metade do filme. Dona de casa organizada, mãe compreensiva, mulher atenciosa com o seu marido italiano, ela serve com a exatidão de cada gesto à estrutura familiar e à fábrica dos Ricchi que, no filme, acompanha a história da família e, ao mesmo tempo, é metáfora da nação italiana em ascensão pós-Segunda Guerra. Uma nação que já não existe mais, que está moralmente em ruínas como os escândalos do antigo primeiro ministro Berlusconi fizeram ver, mas que, mesmo assim, tem dificuldades em se abrir e aceitar a diferença na sua totalidade. Aceita-se a mulher estrangeira, mas desde que ela se vista completamente dentro dos modelos *Armani* a partir da fábrica social italiana de formas e conteúdo, processo de significação que a tudo critica, diferencia ou fora-localiza, meta-linguagem que busca a tudo ordenar para justificar a opressão e o preconceito.

Emma, assim, faz o que deve fazer, é aquilo que deve ser e procura se adaptar ao ambiente em que passa a viver: roupas, atitudes e mais: ganha um novo nome compreensível/adaptado à realidade de Milão. Ao mudar o seu antigo nome e, conseqüentemente, aceitar a sua nova identidade italiana, acaba se tornando a personagem que foi criada e que criou para si, ofuscando de forma sóbria a sua origem. Como diz Benjamin Moser, é pelo processo de nomear que as coisas são trazidas à existência (Moser, 2009: 57). Quando recebe o nome italiano, Emma Ricchi, referência irônica e direta à personagem de Gustave Flaubert, talvez a adúltera mais famosa da literatura ocidental, Emma parece perder não apenas a única coisa que singulariza cada ser-humano, mas também a sua nacionalidade, a identidade de origem que só é mencionada pela família

milanesa praticamente quando algo de ruim acontece. Quando é assim, é o destemperado do sangue russo a falar.

De fato, ao abandonar a sua identidade de origem, ela acaba se tornando personagem do seu novo nome, da criação do seu novo eu, em que o processo de *desnomear* e o processo de *despertencer* são inseparáveis, para os italianos, da adaptação à realidade superior. Vivendo como italiana, vestindo-se como italiana, ela é castrada na sua diferença, acomodada na condição inferiorizada, aceitando a sua ficção, sua inexistência transformada em verdade e o caráter inventado de si enquanto sujeito. Não é à toa que, no jantar inicial que abre o filme, apenas imagens da família italiana em construção de Emma apareçam: fotos com os filhos pequenos, fotos com o marido, nada da Rússia. Emma, assim, não tem passado e está fechada: pouco se sabe dela, da sua identidade, da sua interioridade e subjetividade que sejam anteriores ao seu casamento. Quando passamos a saber de algo, isto se dá apenas quando ela inicia o seu envolvimento com o amante. Até lá, a não ser pela sopa típica da Rússia que insiste em tomar, seus hábitos e suas memórias de origem são praticamente apagados. Não há história ou fotos da sua família russa. Nada disso existe perante a vida italiana que Emma vive. Daí o marido ter razão quando diz a ela, ao descobrir a traição: “*Tu non existi?*”.

### **Adultério feminino e punição**

Em seu livro sobre infidelidades, Stephen Brook corrobora: a infidelidade masculina sempre foi permissiva desde 2500 anos passados seja com prostitutas, cortesãs ou mesmo com outras mulheres (Brook, 1994: xi). Por outro lado, as mulheres sempre estiveram restritas aos seus papéis e espaços domésticos, com a sua sexualidade monitorada por séculos, sendo culpabilizadas quando infiéis. De fato, a tensão se dá a partir do momento em que os interesses das mulheres, principalmente no que diz respeito à “*female sexuality*”, são colocados como uma rachadura no imaginário que define o dito “*feminino natural*” que sustenta a ordem da sociedade (Nagel, 2003: 167, 203).

A partir desse contexto, tem sentido perguntar: se o adultério deixou de ser condenado em meados do século XX pelo direito penal, por que ainda não aconteceu o mesmo com as mentalidades (Houel, 2001)? Se o divórcio é aceito, de que forma ele foi oficializado sem trazer junto nenhum efeito colateral para a manutenção da ordem das coisas? Por que ainda, como pergunta Annik Houel, persiste a rejeição puritana e violenta à infidelidade feminina (Houel, 2001: 9)? E, mais ainda, com o casamento por amor sendo o modelo atual típico de ligação entre homens e mulheres da sociedade patriarcal, por que continuam a ser as mulheres as mais notabilizadas nas representações artísticas, sociais e políticas pela sua infidelidade e por que é que, quando traem, parecem ganhar tão grande destaque (negativo) social?

A problematização é compreensível se pensarmos que o adultério coloca em causa não apenas o desejo “*feminino*”, mas vai além. Se infidelidade, como diz Brook, é uma negação (Brook, 1994: i), ela é a negação da realidade estática da família patriarcal, que seria a fidelidade ao casamento e a moral social imposta, subvertendo a hierarquia em busca de circunstâncias que se realizam fora do discurso da ordem. O adultério, mais do que uma relação entre indivíduos que encaram a infidelidade como uma questão pessoal, seria um dano não contra o parceiro traído, mas uma lesão realizada contra a fábrica social (Brook, 1994: xvii). Assim, qualquer tipo de amor que não é aproveitável para a civilização é considerado inútil e fora da moral. E qualquer mulher que se deixar guiar por seus desejos e “*excessos*” só pode vir a trazer problemas, ser encarada como aberração e grotesca, terminar punida ou na miséria profunda (Del Priore, 2011: 89).

Nesse sentido, a crise da modernidade não abriu necessariamente novas possibilidades para as mulheres e muito menos significou a perda da confiança na razão e na identidade masculina (Russo, 1995: 27), ambas ainda noções universais e estáticas do conceito de normalidade. Para McClintock, a degeneração sempre foi menos um fato biológico do que uma questão de ordem social (McClintock, 1995: 47). Os esforços constantes para controlar os corpos femininos e as suas sexualidades foram naturalizados principalmente com a ajuda do darwinismo que

chegou organizando culturas como narrativas globais manejadas pelos europeus no meio do século XIX (McClintock, 1995: 45). A natureza das mulheres, assim, era definida primordialmente com o dever de servir ao homem, como mães e esposas, símbolo do controle racial, econômico e político. De fato, a maternidade se tornou racionalizada pela necessidade dos filhos, pelo regimento das agendas domésticas e em função da administração da educação doméstica que contribuisse para o crescimento do corpo social (McClintock, 1995: 47).

Dessa maneira, à Emma cabe apenas a punição pelo seu adultério com a morte do filho Edo, com o afastamento dos familiares e pela inacessibilidade ao poderio político e econômico que a família do marido tem na cidade. Sua relação com o homem mais jovem não apenas destrói a família em que vivia, como causa a morte de um dos herdeiros, não tendo utilidade prática alguma para uma Itália contemporânea com problemas sérios decorrentes da queda do crescimento demográfico. Nesse sentido, a sexualidade dela é mais do que desviante, é problema de utilidade pública. A opção pelo rompimento com a família compromete o futuro de uma nação que não pode aceitar que Emma dispa a sua *"identità italiana"* com a mesma facilidade com que a obrigou a abandonar a sua *"nazionalità russa"*. Como Nina Baym explica, a existência do nacionalismo e do seu imaginário comunitário exige a oposição ou mesmo supressão do ser privado. Nesse sentido, deve-se desenvolver a ignorância quase completa sobre a vida interior ou, então, deve-se criar espaços para a construção da culpa, da paixão como mal desviante e de aflição humana. O *"eu individual"* de Emma, assim, é perverso, fazendo mal à família e sociedade em que toda a sua energia deveria estar sendo investida com o objetivo de estabelecer o progresso e a continuação (Baym, 2010: 308, 309). Seguindo Freud nessa posição, a sociedade e a civilização seriam incompatíveis com uma privacidade, de fato, livre. Trata-se de uma cultura que está comprometida com a representação e com as demandas de construção da sociedade, em que cada aspecto da vida humana deve estar sob controle, sendo, assim, incompatível com a vida privada ou íntima (Baym, 2010: 309).

Dessa maneira, ao travar uma batalha pelo seu desejo privado, Emma tem que ser punida por toda a família do marido e tem que pagar de preferência com o pior sofrimento que uma mulher teoricamente pode aguentar: a perda de um filho. A sua força subversiva (privada e pública) deve ser condenada a partir do momento em que não sacrifica mais a própria vida a favor da sociedade. Mais do que mãe, Emma não quer mais ser a representação pura, fiel e casta da comunidade que escolheu (e foi escolhida) para representar. Tem que fugir e se afastar do resto da família na mesma proporção em que se coloca insubordinada e determinada a trair o ideal da família e do nacionalismo italiano.

### **Dormindo com o inimigo, o amor**

Se Emma não consegue, entretanto, aguentar mais a sua imagem coercitiva, será principalmente na sua segunda relação sexual com Antonio que veremos a sua vontade em se despir. É ali que ela aceita que ele vá tirando cada peça de roupa sua, com a permissão consciente de quem deixa para trás mais de 20 anos de uma subjetividade subordinada que esteve colada ao seu corpo da mesma forma que as roupas que teve que usar até o momento. No entanto, não será ela que se vai despir, mas Antonio que vai, com calma, retirar cada peça de roupa dela como se retirasse a identidade construída para ela se encaixar dentro do imaginário tradicional italiano. Ela, então, está na casa campestre do amigo do filho: mais próxima da natureza, mais longe das construções acerca da sua inteligibilidade e, conseqüentemente, mais perto de um, como diria Clarice Lispector, "*coração selvagem*". Quando, enfim, ela está nua, ele pode vê-la sem as construções, sem preenchimento, sem identidade, nua subjetiva e corporalmente, apenas à espera de ser reconhecida. É Antonio ainda que quer saber do seu passado, da sua origem, da sua língua materna. E Emma, por sua vez, já não parece saber quem é. Se é capaz de resumir o seu primeiro encontro com o marido na Rússia, só lhe parece, entretanto, restar a memória a receita da sopa que tanto ela quanto Edo, o filho que acabará por morrer, gostam tanto.

É em relação à sopa que Emma consegue, por pouco tempo, mostrar que ainda tem acesso à sua subjetividade. Dependente anteriormente do marido e agora dependente de Antonio nos despimentos das roupas como metáfora da cultura que a violentou, Emma parece depositar na sopa as últimas memórias acerca da Rússia, bem como do seu eu com gostos e subjetividade próprios. Ao dar a Antonio a receita do prato, ela vai desvendar, pela primeira vez em todo filme, o segredo dos ingredientes, mas também aquilo que de mais próximo ainda conserva da sua origem. De fato, Emma parece entender que passar a receita daquele prato singular é dar a Antonio o acesso à sua singularidade que busca amar e ser amada pelo que é, com seu corpo já sem identidade, já nem russo e nem italiano, e espaço vazio à espera de inscrição. É Antonio, mais uma vez, então, que finaliza o rompimento total com a família e a realidade italiana ao cortar o cabelo de Emma. Ao cortá-lo, ele dá ao cabelo de Emma um caimento mais curto, mais jovem e menos controlável, tentando recuperar não apenas simbolicamente os anos de juventude por ela perdidos, mas ainda romper com a imagem que há anos ela vem carregando para se inserir e ser aceita na cultura italiana. O corte de cabelo, assim, é uma espécie de rompimento radical com a Itália em que Emma viveu até então. Corte este que só poderia ser maior justamente com o *gran finale* que a morte de Edo é capaz de causar: ao descobrir o adultério da mãe, eles discutem, Edo cai, bate a cabeça e morre.

É aqui que o filme parece sair do lugar-comum das paixões de ocasião que a tudo movem ou destroem e arrisca uma reflexão maior sobre autonomia das mulheres em tempos de modernidade, colocando em questão as noções de emancipação e libertação femininas. É Antonio que desconstrói Emma, corta o seu cabelo, tira as suas roupas, quer saber a sua história. Tudo parece acontecer da mesma forma como anteriormente havia acontecido com o marido, quando este definiu os espaços de atuação dela. É ainda pelo acaso da morte do filho que sua decisão é, enfim, tomada, e ela decide se separar e fugir. Nesse sentido, cabe perguntar: quem é essa Emma que passa anos sob outra identidade e só consegue se reinventar após vivenciar uma tragédia e uma relação amorosa com outro homem? Que Emma é essa que, mesmo quando foge, já no fim do filme,

foge em função do acaso, continuando sem falar, permanecendo no silêncio, ainda sem voz, dependente/vítima do apoio de um outro homem para poder criar o seu próprio eu?

Para entender os mecanismos que ainda hoje fazem as mulheres se encontrarem no estado (Estado) em que se encontram, tem-se que entender como uma população inteira pode ser mantida sob controle. De acordo com Virginie Despentes, o erotismo é o campo da luta pelo poder, em que um sistema cultural específico gerou implicações na forma como as mulheres exerceriam, ainda hoje, a sua “independência”, ou seja, foram historicamente atraídas àquilo que as enfraquece e que as destrói, mantendo-as sempre fora do alcance do poder íntimo e social (Despentes, 2006: 49). Aqui, tem todo o sentido a crítica que se faz à manutenção do desejo das mulheres contemporâneas em buscarem no amor o exercício da sua dita “*feminilidade natural*”. Ou, como sugere Despentes, a vontade feminina de dormir com o inimigo. É ele ainda que parece pressionar as mulheres à posição inferior quando buscam incansavelmente a unidade familiar, o prazer erótico ou a sua subjetividade apenas por intermédio masculino mesmo quando fora do casamento. Se o adultério antes se perpetuava como sobrevivência a um casamento estabelecido a partir de interesses econômicos com doutrinas morais tradicionais estabelecidas (Del Priore, 2011: 67), na atualidade simplesmente não se aceita um casamento infeliz, sem amor. Como diz Annik Houek, o casamento, mais do que nunca, é sinônimo da enorme exigência que o amor supõe (Houek, 2001: 24):

*Os divorciados devem voltar a casar ou viver em união livre; de um ou de outro modo, todos acabam por se situar num sistema de monogamia, justificado apenas pelo amor (Houek, 2001: 24).*

Nesse sentido, a própria ideia do amante é um ponto fortemente transgressor apenas na aparência se pensarmos que, com tantas conquistas no campo econômico, as mulheres ainda não conseguiram se livrar da dependência amorosa. Na verdade, aquilo que parece ser uma atmosfera transgressora em

relação ao marido, contra o social imposto, coloca de volta o “*feminino*” em diálogo com as definições de amor que ligou a sexualidade das mulheres ao Um de eleição masculino e ao desejo de constituir uma ligação que nunca quebra, de fato, a ordem das coisas. As mulheres, assim, mais uma vez ocupam o lugar que o código reserva a elas: o de objeto a ser amado. Como diria Lacan, em *Encore*, na ausência de um desejo próprio, as mulheres continuariam desejando o desejo do homem. Nesse sentido, a função do amante parece ser a de substituir o marido, instalando-se, assim, pela ligação amorosa, uma resposta eficaz ao problema da infidelidade. Houel lembra que amante é uma palavra há muito empregada quando o envolvimento é fora do casamento (Houek, 2001: 19). Sem significar “aquele que ama”, ela tornou-se comprometida demais com uma conotação de adultério. Amante é aquele que tem relações com aquela com quem não é casado, aquele que se apaixona por uma mulher casada (Houek, 2001: 19). Conforme ela diz, mesmo hoje, nenhuma outra palavra conseguiu sobrepor-se àquilo que o termo simbolicamente quer dizer. Mais ainda, nenhuma outra ideia de proibição, mas também de liberdade, como fuga à monogamia considerada coercitiva – ainda mais num mundo em que se escolhe por liberdade, “por amor” – colou-se tão bem ao que uma mulher não deve permitir.

Teoricamente, o amante põe em cena o desejo “*feminino*” que a sociedade e suas leis reprimiram. No entanto, a relação infiel “*feminina*” não é apenas punida nas representações sociais, como novamente reafirma a necessidade do amor de um homem para que as mulheres questionem as suas posições políticas nas sociedades em que se localizam. Assim, mais uma vez, ser mulher é amar. Ou, como diz o próprio título do filme: elas são o amor. E, assim, quanto mais privado se torna o amor, mais ele se torna público, de acordo com as representações acerca da diferença, da inferioridade, da complementariedade da “mulher” no “homem”. Afinal, se as mulheres não forem o amor, se não o desejarem com toda a sua força, como serão mantidas sob controle? Mais ainda, quão mulheres serão aquelas que não amam dentro do ideal do Ocidente? Afinal, para este, a feminilidade ainda se baseia na emoção, na docilidade, na dependência e no amor de um homem e da família. Pode-se transgredir o

casamento, mas não as regras de uma sociedade baseada no afeto livre, no desejo de ter a sua sexualidade e o seu sentimento, como diria Despentès, ainda definida, moldada, confiscada e policiada pelos homens (Despentès, 2006: 101). O amor, assim, é o argumento de persuasão na domesticação “*feminina*” que faz das mulheres esposas perfeitas e mães do lar e da pátria, sendo encarado como último recurso necessário a uma sociedade que parece basear a sua coesão pela violência do imaginário operativo amoroso.

Nesse sentido, Emma mais não faz do que continuar no círculo vicioso do qual a “identidade feminina” não consegue sair. Quando começa o seu rompimento com a realidade que a sufoca, é pela ligação e pelo amor de um outro homem e nunca uma atitude particular e exclusivamente sua, consciente da violência que sofre enquanto porno-tropicno discurso da fábrica socialitaliana, que ela reage. É pelo incentivo da relação, pela certeza de que não estará só e reconstruirá a si a partir de outra ligação que ela já não é mais capaz de aceitar o seu sofrimento e sacrifício. Aqui, todo o trabalho de Guadagnino não consegue escapar da tradição ocidental que impede as mulheres de falarem por si próprias. A história de Emma é filmada por um homem, mostra a sua ligação com o marido, a sua punição com a morte do filho e, finalmente, tem a sua “salvação” pelas mãos do jovem chef. Emma nunca tem voz. Ela ri, sofre, chora, mas prefere fugir sempre que confrontada com a sua interioridade. Não por acaso, o filme termina exatamente desta forma. Quando, enfim, pode dizer à toda família que não quer mais viver a vida imposta, ela foge. Foge em silêncio para ser salva por alguém, continuação de uma realidade em que se habituou a não falar por si mesma.

Se Emma é alguém que quer mais do que amor, quer encontrar a si própria, o caminho escolhido parece ser mais uma vez errado. Uma pedra no caminho continua lá, como diria Drummond. E o desvio de rota também, como fala Badinter. Porque é novamente para o amor que ela se volta na sua busca por si. Enquanto ainda se identifica com imaginário amoroso, enquanto ainda precisar da salvação de um homem para se encontrar e lidar com a falta inerente que cada ser-humano tem, o encontro consigo própria será sempre adiado, já que

trata-se de uma busca que nenhuma relação vai poder realizar. Isso porque a construção do um desejo “feminino” continua inseparável das construções acerca da “subjetividade feminina”, pensando esta como resultado de uma oposição ficcional em que o simbólico masculino deve completar o vazio e a inferioridade simbólicos das mulheres. “Io sono l'amore” é um filme que começa e termina no mesmo lugar: na impossibilidade do “sujeito feminino” ser por si só, como Luce Irigary já havia afirmado no seu famoso aritgo “This sex which is not one”. O erotismo, então, continua fazendo parte dos imperativos masculinos, estrangeiro ao “feminino”, em que o corpo da “mulher” está sempre disponível para um desejo que não é o dela própria, mas que a deixa constantemente na dependencia dos homens (Irigary, 1985: 23-25).

### **Considerações finais**

Se o adultério é um pecado que a sociedade moderna transformou em crime, de forma alguma isso se deu de forma igualitária para homens e mulheres. Se, com o advento do divórcio, as sociedades chamadas civilizadas continuam a conduzir as suas histórias açõesculpabilizando e punindo o adultério das mulheres, trata-se mais do que ligar o real e o imaginário acerca do amor. Na verdade, trata-se da continuação do mito do “*amor feminino*” em que a esfera privada da vida (e a sua representação) é resultado do espaço político e simbólico de poder que define o sentido para o social em cima do desejo das mulheres.

Nesse sentido, a produção de uma visão de mundo patriarcal novamente se apossa das representações femininas, estabelecendo a hierarquia entre homens e mulheres, dominantes e dominados, em que o corpo da mulher é o objeto sujeito à produção de sentido, ainda que de maneira instável e contraditória, no que diz respeito ao amor, ao adultério, a nações e suas ligações. Emma, assim, embora localizada num contexto atual, em nenhum momento coloca em causa o modelo monogâmico hierarquizado, duplamente violento, mas parece reforçá-lo ao encontrar no amor a única salvação para a sua condição. Se ela consegue transgredir as regras do casamento, não é capaz de romper com as regras

baseadas no afeto livre para onde a sua sexualidade, o seu sentimento e a sua subjetividade procuram definição. Se é punida por, de certa forma, causar a discussão que leva à morte do filho, ela encontra no amor o argumento de persuasão incontestável para continuar no padrão do qual deveria fugir. Sua transgressão só serve para manter a ordem, servindo de suporte à inteligibilidade e às leis que definem a norma social através da propagação de um conteúdo cultural que fortalece grupos constituídos ainda que desrespeite de forma violenta as subjetividades. Se Emma rompe com o modelo italiano, tentando deixar de ser uma identidade marginalizada enquanto *porno-tropic* que a define e estigmatiza na diferença de uma cultura inferior na matrix do chamado centro-europeu-civilizado, ela, no entanto, continua herdeira do bovarismo, uma espécie de modelo adúltero que se dá pela alienação das mulheres acerca das suas subjetividades.

Emma, então, é a representação dessa complexidade. Quer romper, mas não rompe. Quer ser, mas não é. Aceitando o silêncio, ela não tem Ego desejante. Ela é página em branco que coloca nas mãos masculinas a sua história e, por isso, não escapa do exílio que é para si mesma. Seu final infeliz, sua punição, não tem a ver apenas com a morte do filho pela qual é culpabilizada e se vai culpar. É pior. Pior porque a sua fuga é vã, e o seu sofrimento também. Ela corre e foge, mas para voltar sempre para o mesmo lugar: o da violência operativa do imaginário amoroso que hierarquiza e sedimenta a subjetividade das mulheres na dependência do amor dos homens. Talvez o correto não fosse o final “Run, Emma, run” que Guadagnino faz Emma escolher. Talvez o melhor fosse Emma ficar, falar e poder entender de vez: ela não vivemos na França de Flaubert. Ou vivemos?

## Referências bibliográficas

BAYM, Nina. 2010. Pós-fácio. In HAWTHORNE, Nathaniel *A letra escarlate*. São Paulo, Cia das Letras.

- BROOK, Stephen. 1994. *Infidelities*. London, Viking,
- BUTLER, Judith. 1993. Bodies that matter. *On the discursive limits of "Sex"*. New York, Routledge,
- CLARK, Anna. 2008. Introduction: sexuality and the problem of western civilization. In CLARK, Anna *Desire: a history of european sexuality*. New York, Routledge,
- DEL PRIORE, Mary. 2011. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo, Editora Planeta do Brasil,
- DESPENTES, Virginie. 2006. *King Kong Theory*. New York, The Feminist Press,
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Lisboa, Publicações Europa, s/d.
- HOUEL, Annik. 2001. *O adultério no feminino*. Porto, Ambar,
- IRIGARY, Luce. 1985. *This sex with is not one*. New York, Cornell University.
- LACAN, Jacques. 1975. *On feminine sexuality, the limits of love and knowledge, 1972-1973*. New York: Norton & Company,
- McCLINTOCK, Anne. 1995. *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the colonial contest*. New York, Routledge,
- MOSER, Benjamin. 2009. *Clarice, uma biografia*. São Paulo, Cosac & Naify,
- NAGEL, Joane. 2003. *Race, Ethnicity, and Sexuality. Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*. New York, Oxford University Press,
- RUSSO, Marry. 1995. *The female grotesque: risk, excess and modernity*. New York, Routledge,
- SPIVAK, Gayatri C. 2010. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Editora UFMG,
- TOLSTÓI, L. 2011. *Ana Karenina*. São Paulo, CosacNaify,
- YUVAL-DAVIS, Nira. 2008. *Gender & Nation*. Los Angeles, SAGE Publica