

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

RAFAEL ALESSANDRO VIANA

**A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS DA ARTE GREGA DO PERÍODO CLÁSSICO  
NO FILME *ME CHAME PELO SEU NOME*, DE LUCA GUADAGNINO**

CURITIBA

2022

RAFAEL ALESSANDRO VIANA

**A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS DA ARTE GREGA DO PERÍODO CLÁSSICO  
NO FILME *ME CHAME PELO SEU NOME*, DE LUCA GUADAGNINO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, linha de pesquisa Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Beatriz Avila Vasconcelos

CURITIBA

2022

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Viana, Rafael Alessandro

A sobrevivência das imagens da Arte Grega do período Clássico no filme *Me chame pelo seu nome*, De Luca Guadagnino./ Rafael Alessandro Viana, 2022.  
82f.

Dissertação (Mestrado– Universidade Estadual do Paraná – Mestrado em Cinema e Artes de Vídeo. -PPG-CINEAV UNESPAR.

Orientadora : Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Beatriz Avila Vasconcelos

1. Sobrevivência das imagens. 2. Cruzamento de imagens. 3. Análise Cinematográfica. 4. Me chame pelo seu nome. I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43

# TERMO DE APROVAÇÃO

**RAFAEL ALESSANDRO VIANA**

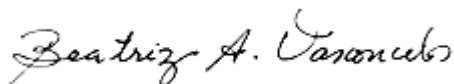
## **A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS DA ARTE GREGA DO PERÍODO CLÁSSICO NO FILME ME CHAME PELO SEU NOME, DE LUCA GUADAGNINO**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 01/09//2022.

---

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)  
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo.



---

**Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos**

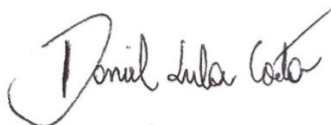
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



---

**Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira**

Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



---

**Prof. Dr. Daniel Lula Costa**

Membro Externo (Departamento de História/Unespar – Campus de  
Campo Mourão)



---

**Prof. Dr. Marcelo Monteiro Costa**

Membro Externo (Departamento de Comunicação/UFPE)

A todas narrativas homoafetivas idílicas  
que sempre nos foram negadas.

“Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento. Quem não sabe olhar atravessa a ruína sem entender.”<sup>1</sup>

(Georges Didi-Huberman)

---

<sup>1</sup> Citação extraída da entrevista de Georges Didi-Huberman ao jornal O Globo em 16/03/2013. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.html>

## RESUMO

Poderiam os corpos dos personagens de *Me chame pelo seu nome* (2017), de Luca Guadagnino, serem imagens sobreviventes da arte grega do período clássico? A partir dos escritos de Georges Didi-Huberman e Etienne Samain acerca do legado de Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosyne*, essa pesquisa propõe uma reflexão acerca da construção da iconografia de Elio e Oliver, protagonistas do filme, em uma perspectiva que recupera na história da arte a produção estatuária grega do período clássico. Além disso, investiga-se a maneira com a qual o longa-metragem põe esses corpos em cena, apresentando uma reflexão acerca de determinados padrões da fotografia homoerótica, aqui aferidos a partir do trabalho de Alair Gomes, na maneira de iluminar, enquadrar, fragmentar esses corpos. A apreensão deste pensamento das imagens e pelas imagens se dá pelo cruzamento entre elas, a partir do cotejo, da comparação, da colagem, pondo as imagens em diálogo e fazendo seu pensamento emergir. Dessa forma, o trabalho abarca o cinema a partir de sua inserção na história da arte ao explicitar pelo texto e pelas imagens cruzadas como certas representações clássicas do corpo masculino sobrevivem na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Sobrevivência das imagens; Cruzamento de imagens; Análise cinematográfica; *Me chame pelo seu nome*.



## ABSTRACT

Could the characters's bodies in Luca Guadagnino's *Call me by your name* (2017) be surviving images of Greek art from the classical period? Based on the writings of Georges Didi-Huberman and Etienne Samain about Aby Warburg's legacy and his *Atlas Mnemosyne*, this research proposes a reflection on the construction of the iconography of Elio and Oliver, the film's protagonists, in a perspective that retrieves in history of art the Greek statuary production of the classical period. Furthermore, the way in which the feature film puts these bodies on scene is investigated, presenting a reflection on certain patterns of homoerotic photography, here measured from the work of Alair Gomes, in the way of illuminating, framing, fragmenting these bodies. The apprehension of this thought of images and through images takes place through the crossing between them, from confrontation, comparison, collage, putting the images into dialogue and making their thoughts emerge. Therefore, the work embraces the cinema from its insertion in the history of art by explaining through the text and the crossed images how certain classic representations of the male body survive in contemporaneity.

**Keywords:** Survival of the images; Crossing of images; Film analysis; Call me by your name.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Prancha nº 39 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg restaurada.
- Figura 2 – Prancha nº 47 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg restaurada.
- Figura 3 – Quadro comparativo “Adônis nu”.
- Figura 4 – Quadro comparativo “Rosto e cabeleira de Adônis”.
- Figura 5 – Kouroi (Século VI a.C.).
- Figura 6 – Cavaleiro Rampin (550 a.C.).
- Figura 7 – Discóbolo (460-450 a.C.).
- Figura 8 – Bronzes de Riace (470-400 a.C.).
- Figura 9 – Doríforo (450 a.C.).
- Figura 10 – Cabeça de atleta (Século V a.C.).
- Figura 11 – Antínoo (Século V a.C.).
- Figura 12 – Apolo de Belvedere (Século I d.C.).
- Figura 13 – Tríptico *Untitled* (1983) de Alair Gomes.
- Figura 14 – *Beach triptych n° 20* (1970-1980) de Alair Gomes.
- Figura 15 – *Sem título* (1983) de Alair Gomes.
- Figura 16 – Fotografia da série *Viagens* (Europa, Arte) [1969] de Alair Gomes.
- Figura 17 – Fotografia da série *Viagens* (Europa, Arte) [1969] de Alair Gomes.
- Figura 18 – Fotografia da série *Symphony of Erotic Icons* (1966-1978) de Alair Gomes.
- Figura 19 – Fotografia da série *Symphony of Erotic Icons* (1966-1978) de Alair Gomes.
- Figura 20 – Fotografia da série *Viagens* (Europa, Arte) [1969] de Alair Gomes.
- Figura 21 – Fotografia da série *Symphony of Erotic Icons* [1966-1978] de Alair Gomes.
- Figura 22 – Fotografia da série *Viagens* (Europa, Arte) [1969] de Alair Gomes.
- Figura 23 – Fotografia da série *Symphony of Erotic Icons* (1966-1978) de Alair Gomes.
- Figura 24 – *Sem título* (1983) de Alair Gomes.
- Figura 25 – Fotografias de esculturas clássicas apresentadas na abertura do filme.
- Figura 26 – Fotografias de esculturas clássicas apresentadas na abertura do filme.
- Figura 27 – Fotografias de esculturas clássicas apresentadas na abertura do filme.
- Figura 28 – Fotografias de esculturas clássicas apresentadas na abertura do filme.
- Figura 29 – Fotografias de esculturas clássicas apresentadas durante o filme.
- Figura 30 – Fotografias de esculturas clássicas apresentadas durante o filme.

Figura 31 – Fotografias de esculturas clássicas apresentadas durante o filme.

Figura 32 – Fotografias de esculturas clássicas apresentadas durante o filme.

Figura 33 – Oliver tocando o rosto da estátua.

Figura 34 – Oliver tocando o rosto da estátua.

Figura 35 – Oliver tocando o rosto de Elio.

Figura 36 – Oliver tocando o rosto de Elio.

Figura 37 – Cruzamento de imagens que evidencia a rima visual que equipara Elio à estátua.

Figura 38 – Cruzamento de imagens que evidencia a rima visual que equipara Elio à estátua.

Figura 39 – Prancha nº 1 – “A imagem sobrevivente em *Me chame pelo seu nome*”.

Figura 40 – Prancha nº 2 – “Rosto e cabeleira de Elio”.

Figura 41 – Prancha nº 3 – “Oliver nu”.

Figura 42 – Prancha nº 4 – “Elio nu”.

Figura 43 – A incidência da luz do sol sobre os corpos dos personagens.

Figura 44 – A incidência da luz do sol sobre os corpos dos personagens.

Figura 45 – A incidência da luz do sol sobre os corpos dos personagens.

Figura 46 – A incidência da luz do sol sobre os corpos dos personagens.

Figura 47 – A incidência da luz do sol sobre os corpos dos personagens.

Figura 48 – A incidência da luz do sol sobre os corpos dos personagens.

Figura 49 – A incidência da luz do sol sobre os corpos dos personagens.

Figura 50 – A incidência da luz do sol sobre os corpos dos personagens.

Figura 51 – A incidência da luz que mesmo no escuro demarca os corpos dos personagens.

Figura 52 – A incidência da luz que mesmo no escuro demarca os corpos dos personagens.

Figura 53 – Oliver nu em contraluz.

Figura 54 – Excerto da série *Sem título* (1983) de Alair Gomes

Figura 55 – O uso do *contra-plongée* em *Me chame pelo seu nome*.

Figura 56 – O uso do *contra-plongée* em *Me chame pelo seu nome*.

Figura 57 – O uso do *contra-plongée* em *Me chame pelo seu nome*.

Figura 58 – O uso do *contra-plongée* em *Me chame pelo seu nome*.

Figura 59 – O uso do *contra-plongée* em *Me chame pelo seu nome*.

Figura 60 – O uso do *contra-plongée* em *Me chame pelo seu nome*.

Figura 61 – O uso do *contra-plongée* em *Me chame pelo seu nome*.

Figura 62 – O uso do *contra-plongée* em *Me chame pelo seu nome*.

- Figura 63 – O uso do *contra-plongée* em *Me chame pelo seu nome*.
- Figura 64 – O uso do *contra-plongée* em *Me chame pelo seu nome*.
- Figura 65 – Diferentes distorções do corpo de Elio em cena.
- Figura 66 – Diferentes distorções do corpo de Elio em cena.
- Figura 67 – Elio deitado em sua cama.
- Figura 68 – Fragmentações dos corpos em *Me chame pelo seu nome*.
- Figura 69 – Fragmentações dos corpos em *Me chame pelo seu nome*.
- Figura 70 – Fragmentações dos corpos em *Me chame pelo seu nome*.
- Figura 71 – Fragmentações dos corpos em *Me chame pelo seu nome*.
- Figura 72 – Fragmentações dos corpos em *Me chame pelo seu nome*.
- Figura 73 – Fragmentações dos corpos em *Me chame pelo seu nome*.
- Figura 74 – Torso fragmentado apresentado na abertura do filme.
- Figura 75 – Torso fragmentado de Elio.
- Figura 76 – Excerto do tríptico *Untitled* (1983) de Alair Gomes.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>I - A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS .....</b>	<b>14</b>
1.1 <i>Nachleben</i> : sobrevivência.....	14
1.2 Cruzamento de imagens: fazer ver fantasmas .....	17
1.3 <i>Pathosformel</i> , apolíneo e dionisíaco.....	20
<b>II - UMA ICONOGRAFIA DO CORPO MASCULINO NA ARTE .....</b>	<b>24</b>
2.1 Adônis na história da beleza.....	25
2.2 O olhar de Alair Gomes.....	37
2.3 Imagens de imagens: um olhar dionisíaco para o apolíneo .....	46
<b>III - O CORPO MASCULINO EM <i>ME CHAME PELO SEU NOME</i> .....</b>	<b>49</b>
3.1 Autoconsciência iconográfica: citações e rimas visuais.....	50
3.2 Imagens, corpos e olhares em cruzamento .....	55
3.2.1 As imagens sobreviventes em <i>Me chame pelo seu nome</i> .....	56
3.2.2 O olhar dionisíaco em <i>Me chame pelo seu nome</i> .....	65
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>75</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>77</b>

## INTRODUÇÃO

Essa pesquisa é fruto de um percurso de quatro anos, que parte de uma iniciação científica realizada a partir de 2018 na graduação, se consolida em 2020 como um projeto de dissertação de mestrado e que é defendida em 2022. Durante as diferentes etapas que me trouxeram até este texto, tive contato com diversos autores que teorizaram sobre a imagem, e antes de tratar diretamente de meu objeto, acho essencial identificá-los ao leitor.

A partir do texto *As imagens não são bolas de sinuca*. Como pensam as imagens (2012b), de Etienne Samain, encontrei um dispositivo de análise de imagens que de pronto já se mostrou muito profícuo à minha ainda inicial pesquisa: o cruzamento de imagens. Meu impulso, que de início era meramente formalista ao cruzar as imagens e encontrar suas paridades e possíveis diálogos, amadureceu conforme avancei nos estudos de Samain e compreendi que seu dispositivo é muito devedor da pesquisa de Georges Didi-Huberman sobre a obra de Aby Warburg.

Nesse gesto retrospectivo, ao estudar os escritos de Didi-Huberman (2013) sobre o *Atlas Mnemosyne* de Warburg, passei a encarar a proposta de Samain também como um método capaz de revelar a sobrevivência das imagens e “fazer ver os fantasmas” ali escondidos, e uma oportunidade para aprofundar as discussões que eu já vinha levantando nos últimos anos sobre a construção imagética dos personagens de *Me chame pelo seu nome* (2017), agora, a partir dessa nova perspectiva.

O texto parte, então, de um comentário sobre as minhas bases teóricas, destacando conceitos e dispositivos nos trabalhos de Warburg, Didi-Huberman, Samain e outros autores que atravessaram meu percurso e que foram seminais para consolidação das minhas inquietações em relação ao filme como pesquisa acadêmica e sustentaram toda a análise de imagens que será posteriormente apresentada.

Para nos aproximarmos da iconografia do corpo masculino na arte grega do período clássico, e posteriormente cruzá-la com suas manifestações contemporâneas nos personagens de *Me chame pelo seu nome*, faço uma breve apresentação do trajeto da iconografia do corpo masculino desnudo na história da arte a partir do livro *História da beleza* (2017), de Umberto Eco – trabalho este que já antecipa o cruzamento de imagens como um dispositivo de análise que será utilizado posteriormente no contato com o filme.

Em seguida, com o apoio de autores como Ernst Gombrich (2015) e Michael Siebler (2009), proponho um maior aprofundamento em nossos estudos da estatuária grega, com foco no período clássico, uma vez que é com ele que estabeleceremos o cruzamento de imagens com os fotogramas do longa-metragem.

Veremos ainda como essa iconografia da estatuária está presente no trabalho de um artista contemporâneo e como o “olhar dionisíaco” de Alair Gomes para esses corpos – seja da estatuária ou de modelos vivos que a reatualizam – pode nos ajudar a pensar aspectos de *mise-en-scène*<sup>2</sup> na representação desses corpos quando perdem sua tridimensionalidade e passam a ser representados na fotografia.

Entrando em contato com o filme, antes de realizarmos o cruzamento de imagens e identificarmos como se manifesta a transmissão dessa iconografia nos corpos dos personagens, veremos como o próprio longa-metragem realiza em sua narrativa paralelos entre seus personagens e imagens da arte grega do período clássico que incidem naquela diegese. Para isso, proponho a análise de algumas cenas que explicitam como o próprio filme dá recursos ao espectador para a realização da retomada dessas imagens adormecidas em nosso imaginário. Imagens essas que, a partir da *mise-en-scène*, se mostram análogas aos corpos dos protagonistas.

Por fim, inspirado no trabalho de Warburg e utilizando o dispositivo de Samain, apresento quatro diferentes pranchas – “A imagem sobrevivente em *Me chame pelo seu nome*”, “Rosto e cabeleira de Elio”, “Oliver nu” e “Elio nu” – capazes de revelar como a iconografia dos corpos dos quadros comparativos de Eco – “Adônis nu” e “Rosto e cabeleira de Adônis” – e a pulsão do olhar dionisíaco de Alair Gomes, na sua forma de pôr esses corpos em cena, sobrevivem no filme *Me chame pelo seu nome*.

Com esse gesto, pretendo incorporar essa perspectiva warburguiana da história da arte e das imagens também aos estudos cinematográficos, revelando com essa análise não apenas a sobrevivência dessa iconografia nos corpos dos personagens, mas também a recuperação de uma tradição da fotografia que é remontada no longa-metragem.

---

<sup>2</sup> Do francês “pôr em cena”, *mise-en-scène* é uma expressão aplicada originalmente à direção teatral e que posteriormente foi estendida à direção cinematográfica para denotar o controle do que está dentro do quadro fílmico.

## I - A SOBREVIVÊNCIA DAS IMAGENS

Neste primeiro capítulo, proponho uma leitura retrospectiva do projeto do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, a partir de Georges Didi-Huberman (2013), para compreender a base de seu pensamento sobre a sobrevivência (*Nachleben*) das imagens. Colocando esse conceito em diálogo com o dispositivo do cruzamento de imagens de Etienne Samain (2012b), e todo seu estudo sobre como essa metodologia seria capaz de “fazer ver os fantasmas” presentes nessas imagens, amplio o diálogo para outros autores, como Michel Foucault (2005) e Gilbert Durand (2012), que apesar de fazerem parte dos estudos da análise do discurso e do imaginário, respectivamente, podem contribuir para certificar o dispositivo de Samain como uma possibilidade para a posterior análise das imagens do filme *Me chame pelo seu nome*. Abordo brevemente, ainda, o conceito de *Pathosformel*, termo cunhado por Warburg, para em seguida introduzir o postulado de Nietzsche acerca da dicotomia entre pulsões apolíneas e dionisíacas presentes na arte.

### 1.1 *Nachleben*: sobrevivência

Segundo a mitologia grega, Atlas foi um titã que recebeu como castigo de Zeus o fardo de carregar nos ombros, por toda a eternidade, nosso mundo e os céus. Seu nome significa “aquele que suporta”, “aquele que sustenta”. Já Mnemosyne faz referência à titânide que representa a deusa da memória. E foi com a junção dos nomes desses dois personagens mitológicos que o historiador de arte Aby Warburg batizou seu projeto de construção de painéis de imagens que dessem conta, em sua própria definição, da história da arte sem palavras – o *Atlas Mnemosyne*. Um projeto que seria capaz de, tal qual Atlas, suportar, carregar, portar a memória (Mnemosyne) dessas imagens.

Nos 66 painéis publicados, Warburg distribuiu cerca de 900 imagens que ilustravam a história da cultura europeia a partir de determinados motivos da arte. Como aponta Samain (2012a), “todo o desígnio de Warburg foi efetivamente o de procurar ver como o renascimento cristão dos Séculos XV e XVI, na Europa [...], tinha reinterpretado a Antiguidade pagã (ou, ainda, como a Antiguidade ‘sobreviveu’ no Renascimento)” (SAMAIN, 2012a, p. 53).



Figuras 1 e 2: Pranchas nº 39 e nº 47 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg restauradas.



Fonte: Wootton (2020)<sup>3</sup>.

Com esse gesto de curadoria e montagem de Warburg, ele evidenciou como formas e motivos da Antiguidade pagã possuíam a capacidade de não desaparecerem por completo e ressurgirem em outros momentos históricos e movimentos artísticos – no caso da análise de Warburg, durante o Renascimento italiano.

Segundo Samain, Warburg parece precisar desse dispositivo, dessa junção de imagens, para “visualizar o movimento e os deslocamentos das formas imagéticas e culturais” (SAMAIN, 2012a, p. 64). E essa montagem foi capaz de destacar uma “impureza” do Renascimento – uma impureza que se revela na sobrevivência (*Nachleben*) das imagens.

Na linha traçada por Didi-Huberman, direi que *Nachleben* poderia ser traduzido como sendo um ‘após-viver’ (uma *after-life*) das imagens tanto quanto a ‘sobrevivência’, o ‘após-morte’, a ‘supervivência’ das imagens, suas ‘superveniências’, suas ‘ressurgências’ e ‘reaparições’. *Nachleben* remete, então, a uma história de fantasmas, de ‘aparições’ e de ‘desaparições’, de ‘retornos’, de ‘evanescências’ e de ‘silêncios’. (SAMAIN, 2012a, p. 57).

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.weltkunst.de/ausstellungen/2020/09/aby-warburg-posterboy-der-kunstgeschichte> <Acesso em 25 de out. de 2022>.

Essa sobrevivência das imagens foi um conceito retomado por Georges Didi-Huberman em seus estudos do trabalho de Warburg em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013).

Para Warburg, a imagem não possuía fronteiras exatas, se limitando apenas a autoria, data de criação, técnica, iconografia. Ela seria resultado da sedimentação ou cristalização de movimentos históricos, antropológicos, psicológicos anteriores, que a atravessam. Didi-Huberman destaca que, segundo Warburg, “a imagem constituía um ‘fenômeno antropológico total’, uma cristalização e uma condensação particularmente significativas do que era uma ‘cultura’ [*Kultur*] num momento de sua história” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40).

Esse olhar antropológico de Warburg sobre a imagem voltado para a cultura promoveria, então, uma “abertura do tempo” das imagens, fazendo com que a obra de arte deixe de ser vista “como um objeto encerrado em sua própria história, mas como o ponto de encontro dinâmico de instâncias históricas heterogêneas e sobredeterminadas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 41).

E essa sobrevivência diria respeito a esse outro tempo da imagem. Um tempo que, para Samain, não está restrito ao de nossas histórias próprias, “nem apenas se penduram às agulhas de nossos relógios que um dia pararão” (SAMAIN, 2012a, p. 59). Assim, a sobrevivência das imagens traça um caminho alternativo a leitura linear simplificada da história da arte, impondo

uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela anacroniza. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69).

E esse caráter destabilizador da sobrevivência das imagens também está presente nos estudos de Samain:

as imagens são polissêmicas não somente porque é pura verdade, mas, além disso, porque elas nos obrigam a percursos temporais que não são apenas lineares e determinados. São caminhos e trajetos sim, circulares, indefinidos e infinitos, policrônicos, transitórios e transterritoriais. (SAMAIN, 2012a, p. 59).

Segundo o autor, seria essa vontade de lógica maniqueísta e racionalidade cartesiana a responsável por estarmos cegos diante das imagens – incapazes de contemplá-las, explorá-las. E o trabalho do antropólogo visual seria esse, de escavar as imagens e encontrar os fantasmas que sobrevivem nelas.

As próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológica tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

É importante ressaltar que a sobrevivência na concepção warburgiana se afasta da teoria da seleção natural de Charles Darwin – uma sobrevivência “por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55). Pelo contrário, ela não sobrevive ao matar suas concorrentes. Ela sobrevive à sua própria morte: “desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma ‘memória coletiva’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55).

A imagem retorna, assim, como um fantasma: “uma história das imagens concebida como uma *história de fantasmas* – sobrevivências, latências e aparições misturadas com o desenvolvimento mais manifesto dos períodos e estilos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 71).

## **1.2 Cruzamento de imagens: fazer ver fantasmas**

A sobrevivência das imagens está presente em Samain na proposição do cruzamento de imagens como um dispositivo capaz de fazer ver esses fantasmas. No artigo *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens* (2012a) – que integra o livro *Como pensam as imagens*, organizado pelo antropólogo, e que reúne textos de outros nove autores acerca do pensamento, ardência e cumplicidade das imagens – o autor apresenta esse cruzamento como um dispositivo analítico.

Samain, que dedica sua pesquisa à antropologia visual, defende em seu artigo que toda imagem é “uma forma que pensa”:

Independente de nós – autores ou espectadores – toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outras(s) imagem(ns), seria ‘uma forma que pensa’ (SAMAIN, 2012b, p. 23).

O autor vê nesse cruzamento de imagens uma maneira de fazer com que elas tenham um pensamento próprio: “a imagem teria ‘vida própria’ e um verdadeiro ‘poder de ideação’ (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamento e ‘ideias’) ao se associar a outras imagens” (SAMAIN, 2012b, p. 23). E assim como numa frase verbal, em que a associação de palavras é capaz de despertar e promover ideias ou ideações, as imagens teriam o mesmo poder ideativo ao passarem por uma curadoria que propõe uma interação, um cruzamento entre elas.

Com esse gesto curador, semelhante ao de Warburg, seria possível desvelar paridades e evidenciar diálogos entre as imagens, que para Samain representam “memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (SAMAIN, 2012b, p. 23). Arquivos que além de vivos, possuem uma capacidade de “sobrevivência”, ou “supervivência”, que permite que eles renasçam e sejam reconhecidos – se olharmos com atenção – em outras imagens.

Esse trabalho de memória das imagens é ainda comparado pelo autor ao trabalho do mar. Na analogia, Samain resgata o movimento das ondas, do fluxo e do refluxo, e dos seus mistérios e segredos que se escondem em suas profundezas. Que, tal qual na imagem, ficam adormecidos, mas que podem emergir a qualquer momento inesperadamente.

Numa outra perspectiva teórica, e a partir de um referencial conexo, é possível expandir a percepção da memória das imagens para aquilo que Michel Foucault irá chamar, dentro do campo dos estudos do discurso, de um “já dito”. Esse cruzamento de enunciados imagéticos, por exemplo, poderia evidenciar em uma imagem contemporânea um “dito” (ou “visto”), que se refere a um “já-dito” (ou “já-visto”) em uma imagem anterior.

[...] todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito; e que este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um “já-mais-dito”, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro (FOUCAULT, 2005, p. 28).

Esse paralelo é possível uma vez que Samain defende que “toda imagem pertence a um tempo muito profundo, quase imemoriável. Tempo muito longínquo, tempo mítico que, por assim dizer, a fecundou, ‘formou-a’ lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia” (SAMAIN, 2012b, p. 33). O cruzamento de imagens poderia, então, auxiliar o antropólogo visual a retroceder, escavar, para buscar em imagens anteriores (no “já-visto”) os fantasmas que se repetem, que sobrevivem.

Seria possível, ainda, aproximar esse cruzamento proposto por Samain, assim como o de Warburg, ao método de convergência de Gilbert Durand – antropólogo que se dedica ao estudo de uma cultura do imaginário – quando trata dos isomorfismos nas imagens.

Para delimitar os grandes eixos desses trajetos antropológicos que os símbolos constituem, somos levados a utilizar o método pragmático e relativista de convergência que tende a mostrar vastas constelações de imagens, constelações praticamente constantes e que parecem estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes. (DURAND, 2012, p. 42)

Nessas constelações, as imagens se organizam ao redor de um núcleo, um ponto de união, convergência, muito semelhante a proposta de Warburg na criação de suas pranchas do Atlas, que também se organizaram a partir de um ponto de união, propondo assim um diálogo entre imagens que orbitam um mesmo motivo. E para Durand, essa convergência de determinados símbolos só é possível porque os símbolos “são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo” (DURAND, 2012, p. 43). Isso é, são desdobramentos de um discurso, ou uma imagem, pré-existente – um já-dito, um já-visto.

O imaginário, para Durand, não privilegia apenas imagens já produzidas, fechadas, mas leva em consideração também aquelas que ainda serão produzidas por essa sociedade. Dessa forma, esse museu ou constelação de imagens está em construção e aberto para que novas imagens possam retornar e reincidir nessa cultura.

Sua definição de imaginário como “o ‘museu’ de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (DURAND, 2004, p. 6) também possibilita uma leitura do *Atlas* de Warburg como uma materialização do imaginário europeu. Um “museu” em constante expansão, não se limitando apenas às imagens expostas e que não

se encerra em seu tempo presente, mas que está aberto para imagens futuras que serão fruto dos mesmos fantasmas e que se organizam ao redor de um mesmo núcleo.

Em Samain, encontramos *Mnemosyne* como uma “enciclopédia de movimentos em constantes andanças no tempo, de tensões e de outros afetos que se inscrevem e habitam o inconsciente da memória humana coletiva” (SAMAIN, 2012a, p. 56) sem esquecer, assim como Durand, do caráter atemporal dos fantasmas que a atravessam: “*Mnemosyne* é todavia mais que uma memória viva do passado passional e patético de parte das culturas humanas. Ela é a memória coletiva de nosso presente e de nosso futuro cultural” (SAMAIN, 2012a, p. 65).

### 1.3 *Pathosformel*, apolíneo e dionisíaco

Um outro conceito que precisamos elucidar antes de partirmos propriamente para a análise de imagens em cruzamento é a fórmula de páthos, ou *Pathosformel*. O termo cunhado por Warburg, que é comumente traduzido como “fórmula da emoção”, foi definido como “engramas da experiência passional capazes de sobreviver como patrimônio hereditário na memória” (WARBURG, 2012, p. 43).

Essa fórmula em Warburg diz respeito a elementos visuais e gestuais recorrentes em produções artísticas de diferentes épocas e contextos. Como exposto anteriormente, com o *Atlas Mnemosyne*, por exemplo, ele foi capaz de identificar o modo como o Renascimento recuperava elementos da antiguidade pagã, havendo assim uma sobrevivência de determinados gestos do passado. Gestos estes que possuíam uma carga mítica, psíquica e que carregavam uma memória que ia além de sua mera iconografia repetida.

Nas palavras de Didi-Huberman:

a imagem foi pensada por Warburg segundo um regime duplo, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o páthos com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, a força com a forma, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto etc. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 172)

E para tratar ainda da relação que a ideia de *Pathosformel* estabeleceria entre forma e conteúdo, Didi-Huberman recorre a Giorgio Agamben, que explica a impossível

separação desses dois polos, uma vez que o *Pathosformel* “designa a intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN, 1984 apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 174).

Essa mesma impossibilidade de dissociar forma de conteúdo, uma carga mais iconográfica de outra com caráter emocional, está presente na teoria nietzschiana acerca das pulsões apolíneas e dionisiacas na arte – uma associação sugerida pelo próprio Didi-Huberman ao exemplificar o que seria a intricação entre esses dois polos:

É uma configuração em que coisas heterogêneas ou até inimigas são agitadas juntas: nunca sintetizáveis, mas sem possibilidades de ser desenredadas uma das outras. Jamais separáveis, mas sem possibilidades de ser unificadas numa entidade superior. Contrastes colados, diferenças montoadas entre si. Polaridades amontoadas, empilhadas, amarfanhadas, umas dobradas sobre as outras: “fórmulas” com paixões, “engramas” com energias, marcas com movimentos, “causas externas” (o vento na cabeleira de uma ninfa) com temas psíquicos (o desejo que move a ninfa), “acessórios” (o parergon, a periferia) com tesouros (o centro, o coração das coisas), realismo do detalhe com intensidades dionisiacas, artes do mármore (escultura) com artes do gesso (dança, teatro, ópera) etc. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 175)

Ao opor “o realismo do detalhe” às “intensidades dionisiacas”, ou “as artes do mármore (escultura)” às “artes do gesso (dança, teatro, ópera)”, Didi-Huberman evoca Nietzsche e seu postulado sobre a dicotomia nas artes: “de fato, o que Warburg teria formulado de ponta a ponta é toda a relação entre as artes ‘plásticas’ (artes apolíneas, segundo Nietzsche) e as artes ‘vivas’ (artes potencialmente dionisiacas)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 128).

Ao se referir ao páthos da Antiguidade, Warburg tinha em mente aquilo que o filósofo Friedrich Nietzsche chamou de conflito entre dionisiaco e o apolíneo no mundo grego. O caráter dionisiaco representaria o desequilíbrio e o excesso (*hybris*), a bebida, os impulsos carnavais, o erotismo, a violência, enquanto o apolíneo remeteria à harmonia das formas, ao equilíbrio, à serenidade e à tranquilidade. (TEIXEIRA, 2010, p. 139)

Em *O nascimento da tragédia* (2017), Nietzsche elege duas figuras mitológicas como representantes de diferentes pulsões na criação artística: Dionísio e Apolo.

Em uma das variações de sua narrativa mitológica, Dionísio (ou Dioniso, ou Baco na variação romana do nome grego) é filho de Zeus e Sêmele, e por ser o deus do vinho foi constantemente representado em vasos e esculturas segurando cachos de uva em uma mão e um cântaro – vaso de barro ou metal utilizado pelos gregos para transportar líquidos – em outra. Para além do vinho, Dionísio também é tido como o deus dos excessos, da alegria, das festas, da loucura, da bebedeira (e com ela sua intoxicação) e do teatro.

Por outro lado, Apolo é o deus da luz. Irmão de Hermes, Hefesto, Ares e Atena, filho de Zeus e Leto, é considerado um dos maiores deuses do Olimpo e foi retratado ao longo dos anos como um belo jovem desnudo. Ao contrário de Baco, um deus dos excessos, Apolo é ponderado, comedido. E é a partir daí que inicia a relação não apenas de oposição entre esses deuses, mas também de complementaridade.

Ainda explorando as singularidades evocadas por cada um desses deuses, Nietzsche propõe uma divisão do universo artístico entre o sonho e a embriaguez.

No sonho “nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil” (NIETZSCHE, 2017, p. 25). É também no sonho que figuras divinas são reveladas para as almas humanas e que os poetas se nutrem. A partir dessa perspectiva onírica, o autor identifica a pulsão apolínea da arte.

Em Apolo encontramos a manifestação da bela aparência do mundo interior da fantasia. Um deus cujos “gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da aparência, juntamente com a beleza” (NIETZSCHE, 2017, p. 27). Por esse motivo, para Nietzsche, as artes plásticas – em que a aparência, a beleza, a plasticidade e as formas materiais são indissociáveis – manifestariam um impulso apolíneo, quando estiverem atreladas a uma dissimulação ou metáfora do mundo.

Na contramão dessa experiência onírica apolínea, surge a embriaguez dionisíaca. A associação entre o vinho de Dionísio e essa embriaguez é imediata. Ela apela para os instintos naturais (e animais), não mais para a racionalidade. As estruturas lógicas de Apolo dão lugar as emoções de Dionísio. E a música seria, então, a manifestação dionisíaca por excelência – uma arte com caráter abstracionista que prescinde da forma.

Mas para além desse paralelismo entre a fórmula de páthos e a dicotomia proposta por Nietzsche, a diferenciação entre a pulsão apolínea e a dionisíaca na arte será



fundamental para uma futura análise da manifestação de diferentes “olhares” para as imagens.

E com esses conceitos teóricos elucidados, podemos, agora, verificar também como o cruzamento de imagens pode evidenciar na prática essa sobrevivência das imagens a partir da análise de um trabalho já consolidado nos estudos da história da arte. Aproveito, ainda, essa próxima etapa como uma oportunidade para estabelecer o recorte das imagens que serão o foco dessa pesquisa e que serão retomadas na análise do filme: a representação do corpo masculino na arte grega do período clássico.

## II - UMA ICONOGRAFIA DO CORPO MASCULINO NA ARTE

Definidas nossas bases teóricas e o dispositivo de análise de imagens a ser empregado ao longo do texto, proponho uma primeira aproximação da iconografia do corpo masculino na arte grega do período clássico a partir da obra *História da beleza* (2017), de Umberto Eco. Aqui já teremos a oportunidade de constatar a potência do cruzamento de imagens na proposta dos quadros comparativos do autor, que em um gesto predominantemente apolíneo aproxima figuras para evidenciar como a tradição percorre por aquelas imagens.

A partir desse cruzamento de imagens de Eco, nos aprofundaremos nos estudos da estatuária grega, para, enfim, verificarmos essa mesma estatuária na fotografia de Alair Gomes. Agora, porém, o cruzamento de imagens vem como forma de esclarecer como alguns registros desses corpos parecem estar inseridos em um mesmo regime de produção de imagens – regime este capaz de despertar algo de dionísio petrificado nessa iconografia.

Emprego aqui o termo “iconografia” a partir da perspectiva de Panofsky (2017), que a define como uma “descrição e classificação das imagens”:

O sufixo ‘grafia’ vem do verbo grego *graphein*, ‘escrever’; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação de imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação de raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. (PANOFSKY, 2017, p. 53)

Para Louis Réau (2005), a iconografia é uma colaboradora de outras ciências, como a arqueologia e a história da arte, e não uma simples auxiliar em suas pesquisas, diferenciando-se dos estudos arqueológicos por não se limitar pelo tempo e da história da arte por aprofundar sua análise além da forma, buscando compreender sua temática, seu conteúdo.

Essa etapa será indispensável para constatarmos o cruzamento de imagens como uma ferramenta capaz de fazer emergir o pensamento das imagens – seja para estabelecer diálogos formais ou evidenciar um mesmo “olhar” fotográfico – e para que estejamos familiarizados com a iconografia grega do período clássico quando estabelecermos um

diálogo dessa representação do corpo masculino com a representação em *Me chame pelo seu nome* – podendo, assim, identificar seus fantasmas.

## 2.1 Adônis na história da beleza

Em *História da beleza*, Umberto Eco (2017) propõe logo na apresentação do livro a visualização de diversas imagens a partir de um gesto curador semelhante ao cruzamento de imagens de Samain. Antes de se aprofundar nas questões iconográficas que permeiam a história da beleza, Eco apresenta onze linhas do tempo sobre determinados motivos representados na arte. Essas linhas do tempo são chamadas por ele de “quadros comparativos”, onde, em um ato semelhante ao de Warburg, o autor organiza imagens ao redor de um mesmo núcleo, formando constelações e destacando, pela proximidade entre as figuras, seus possíveis diálogos.

Na introdução do livro, Eco destaca suas intenções na formulação desses quadros comparativos:

O projeto e a inspiração do volume são antecipados desde o início, para que o leitor curioso possa perceber de pronto o gosto da obra: de fato, estão presentes já na abertura onze quadros comparativos que visualizam imediatamente como as diversas ideias de Beleza retornam e se desenvolvem (talvez variadas) em épocas diversas, nas obras de filósofos, escritores, artistas por vezes muito distantes entre si. (ECO, 2017, p. 14)

Por mais que o gesto curador por si só já seja capaz de fazer emergir o pensamento dessas imagens cruzadas, Eco faz questão de chamar a atenção do leitor, antes mesmo de seu contato direto com os quadros comparativos, para o modo como esses ideais de beleza apresentados “retornam” em épocas diversas. Ou seja, como essas imagens são transmitidas e reincidem em diferentes tempos e contextos.

Mesmo que não apresente a imagem sobrevivente como um conceito em seu texto ou enuncie o cruzamento de imagens como seu dispositivo de análise de imagens, temos muito de Warburg e Samain nos quadros comparativos de Eco. O que o autor está propondo é fazer com que o leitor se dê conta dos movimentos que existem entre essas imagens, de suas semelhanças e divergências temáticas, estilísticas, técnicas... E essa mesma proposta será retomada aqui posteriormente na análise das imagens do filme *Me*

*chame pelo seu nome*, com o mesmo intuito de evidenciar no cruzamento os fantasmas das imagens anteriores que nelas se manifestam.

Os onze quadros comparativos propostos por Eco são: “Vênus nua”, “Adônis nu”, “Vênus vestida”, “Adônis vestido”, “Rosto e cabeleira de Vênus”, “Rosto e cabeleira de Adônis”, “Maria”, “Jesus”, “O rei”, “A rainha” e “Proporções”.

Aqui, proponho a análise de excertos de dois dos onze quadros comparativos: “Adônis nu” e “Rosto e cabeleira de Adônis”. Esse recorte se dá pelo potencial diálogo dessas duas linhas do tempo e das obras nelas presentes com meu objeto de estudo, o filme *Me chame pelo seu nome*. Inclusive, as obras aqui selecionadas e discutidas serão retomadas como fonte iconográfica na posterior análise do filme.

Na primeira linha do tempo, Eco cruza imagens de diferentes obras que destacam a representação do corpo masculino nu ao longo dos tempos. Intitulada “Adônis nu”, o autor parte do *kouros* do século VI a.C., passando pelo Discóbolo, Doríforo e Apolo de Belvedere para culminar, coincidentemente, em três atores do cinema: Johnny Weissmüller, em *Tarzan, o filho das selvas* (1932), Marlon Brando, em *Júlio César* (1953), e Arnold Schwarzenegger, em *Comando para matar* (1985).

Já no quadro comparativo “Rosto e cabeleira de Adônis”, Eco destaca, também pelo cruzamento de imagens, como o padrão de beleza masculino, associado a representação do rosto e dos cabelos, modificou-se ao longo de mais de quatro mil anos – da cabeça em bronze de Sargão de Ahhad, datada em 2500-2000 a.C., até atores, cantores e esportistas do século XX, como James Dean, John Travolta, Jimi Hendrix e Dennis Rodman.

Mas antes de ir às imagens, pensemos na escolha de Adônis como o representante da figura masculina no trabalho de Eco. Ele poderia ter optado por Apolo, Eros ou até mesmo Narciso – todos personagens que são referência de beleza masculina – para nomear seu quadro comparativo, mas optou por um mero mortal. Então, sem abandonar a perspectiva de nosso estudo sobre a transmissão e sobrevivência das imagens, vamos ao mito de Adônis.

Narra Mário da Gama Kury (2009), em *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, que Adônis, na versão mais conhecida do mito, seria filho de Mirra e de seu pai, rei Teias. O incesto teria sido provocado por Afrodite, por inveja da beleza da moça. Ameaçada por

seu pai, que havia recém descoberto que tinha se deitado com sua própria filha, Mirra intercede aos deuses por sua proteção. Ao ter seu pedido atendido, a moça é então transformada em árvore e de seu tronco nasce Adônis.

Afrodite se fascina pela beleza do recém-nascido e o deixa aos cuidados da deusa do submundo, Perséfone, que também acaba se afeiçoando ao belo menino. Ao tentar recuperar Adônis, Afrodite percebe que Perséfone não está disposta a devolvê-lo, travando um embate entre as duas deusas. Zeus, ou Calíope, a pedido de Zeus, decide, então, que Adônis dividiria seu tempo entre o mundo e o submundo, passando um terço do ano com Afrodite, um terço com Perséfone e um terço ficaria a sua escolha.

A partir de então, graças a essa intermitência, Adônis passou a simbolizar também os ciclos da vegetação, que durante o inverno morre, quando este desce ao submundo para ficar com Perséfone, mas renasce na primavera, quando retorna ao vivos para se juntar à Afrodite.

Esse ciclo, presente no mito de Adônis, nos movimentos da natureza ou até mesmo no eterno retorno de Nietzsche, também pode ser encontrado nas imagens, como no movimento de catábase – descida ao mundo dos mortos – e anábase – retorno ao mundo dos vivos –, se lermos simbolicamente esse submundo como nosso imaginário.

Nessa analogia, é importante ainda destacar como esses dois movimentos são interdependentes, uma vez que a catábase por si só, sem a anábase, representaria a morte definitiva – seja do mortal ou das imagens. Interdependência presente também na imagem sobrevivente, na concepção warburguiana, que precisa necessariamente desaparecer em determinado momento histórico para reaparecer em seguida. Assim, uma “sobrevivência” sem desaparecimento representaria uma transmissão pela imitação. E seu desaparecimento sem um renascimento posterior seria a mera morte dessa imagem.

E como tratamos anteriormente, esse retorno das imagens não é periodizado ou cronológico, como os meses de Adônis ou as estações do ano. Essas imagens atravessam o tempo anacronizando a história, desorientando nossos impulsos racionais de encontrar uma linearidade em seu trajeto. Mas fato é que independente de seu percurso indefinido, as imagens parecem renascer, ressurgir, retornar desse mundo adormecido – seja ele o submundo de Perséfone ou nosso imaginário – e se fazer presente novamente – ao lado de Afrodite ou em obras de arte da contemporaneidade, como veremos a seguir.

É importante destacar também que apesar de nomear esses quadros comparativos, Adônis é aqui um representante do arquétipo masculino – assim como Vênus está para o arquétipo feminino. Jung (2000) apresenta o conceito de arquétipo a partir da “existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (p. 53), até mesmo comparando às suas manifestações na mitologia, que seriam pelas reincidências de “motivos” ou “temas”.

Logo, na seleção de imagens, Eco não se limitou apenas a obras com representações literais de Adônis. Temos, inclusive, a presença de outros personagens mitológicos entre as imagens, como Apolo. Portanto, os títulos “Adônis nu” ou “Rosto e cabeleira de Adônis” não impedem que tracemos futuros diálogos com a imagética de outros deuses ou personagens da mitologia, como faremos.

Mas, agora, em contato com o trabalho de Eco, vamos à análise dos diálogos formais e temáticos entre essas diferentes obras.

Figura 3: Quadro comparativo “Adônis nu”.



Fonte: ECO (2017, p. 18-19).

Figura 4: Quadro comparativo “Rosto e cabeleira de Adônis”.



Fonte: ECO (2017, p. 18-19).



Na primeira imagem do mosaico do “Adônis nu”, dos irmãos Cleóbis e Biton, *kouroi* (plural de *kouros*), em exposição no Museu Arqueológico Nacional em Atenas, notamos elementos típicos da representação do corpo humano do período arcaico da arte grega (VIII-VI a.C.).

Sem dúvida que os arquétipos da escultura arcaica são o *kouros* e o *kore*, a representação, respectivamente, de um jovem nu e uma rapariga ou jovem sumptuosamente vestida. Estas estátuas de tamanho natural, e por vezes maiores, poderiam ser ofertas votivas em templos ou podiam ser destinadas a sepulturas. (SIEBLER, 2009, p. 9)

Desde já, a nudez masculina se destaca – em oposição à representação feminina vestida – como forma de evidenciar a força física e flexibilidade dos corpos representados, já manifestando exigências estéticas de como o corpo masculino deveria ser, e não de como ele é: “não interessava se eles na realidade possuíam estas qualidades ou não, porque o objetivo era um ideal e não uma aparência realista” (SIEBLER, 2009, p. 10).

Figuras 5 e 6: *Kouroi* (Século VI a.C.) e Cavaleiro Rampin (550 a.C.).



Fonte: ECO (2017, p. 18-26).

Como aponta Gombrich, a produção artística dessa época foi muito devedora de aspectos já muito trabalhados por outros povos: “quando os artistas gregos começaram a fazer estátuas de pedra, partiram do ponto em que egípcios e assírios tinham parado”

(GOMBRICH, 2015, p. 78). E essas obras herdaram características dessas representações anteriores, como seu regime de proporcionalidade, na simetria, na rigidez, na imobilidade e na frontalidade dos corpos.

Ainda no mesmo período arcaico, da representação dos *kouroi*, destacam-se o respeito a simetria até mesmo em seus cabelos, repetidamente representados frisados, e o sorriso presente nos rostos dessas esculturas. Sorriso este que, para Siebler (2009), poderia ser “uma expressão de vitalidade, uma vez que o ser humano falecido já não pode mais sorrir” (SIEBLER, 2009, p. 10).

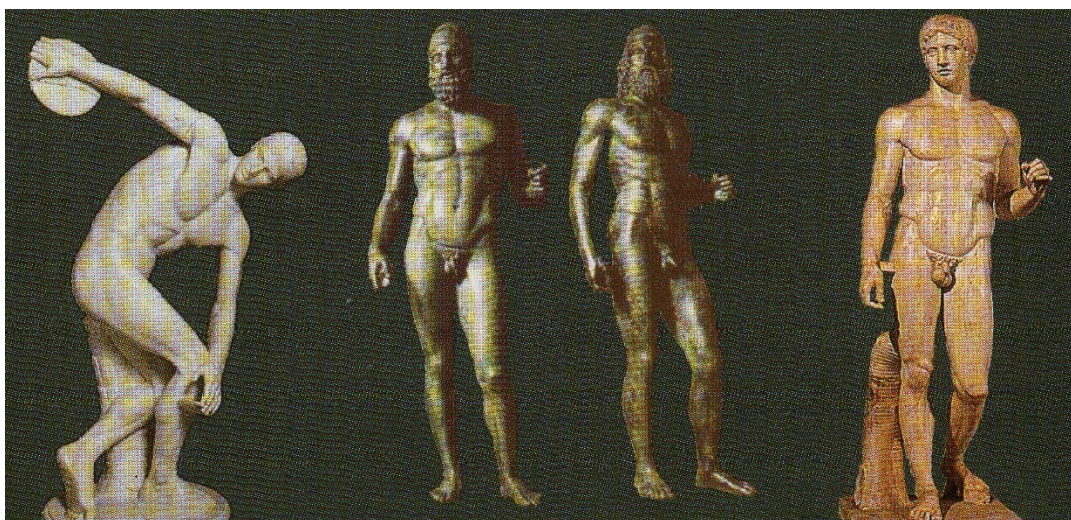
Mas esse foi apenas um estágio no desenvolvimento dos escultores gregos na representação do corpo masculino:

Todos os escultores gregos quiseram saber como iriam representar o corpo humano. Os egípcios tinham baseado sua arte no conhecimento. Os gregos começaram a usar os próprios olhos. Uma vez iniciada essa revolução, nada mais a sustaria. Os escultores em suas oficinas ensaiaram novas ideias e novos modos de representação da figura humana, e cada inovação era avidamente adotada por outros, que adicionavam as suas próprias descobertas. (GOMBRICH, 2015, p. 78)

Foram essas pequenas inovações no modo de representação do corpo que promoveram uma virada do período arcaico para o período clássico (VI-IV a.C.) na arte grega, em conjunto a mudanças culturais daquela sociedade:

Na viragem do século 6 para o século 5 a.C., as artes visuais sofreram mudanças significativas cujos efeitos chegaram até o presente. Esta nova imagem humana na arte grega era impensável sem as mudanças fundamentais na sociedade, política, e cultura intelectual. (SIEBLER, 2009, p. 12)

Figuras 7, 8 e 9: Discóbolo (460-450 a.C), Bronzes de Riace (470-400 a.C.) e Doríforo (450 a.C.).



Fonte: ECO (2017, p. 18).

A primeira mudança drástica que demarca a transição do período arcaico para o clássico é o surgimento do contraposto: abandona-se a frontalidade, a simetria, a imobilidade e instaura-se a distinção entre a perna de apoio e a perna livre. Os braços também se desprendem do tronco, sugerindo movimento, e os músculos rígidos da imobilidade arcaica dão espaço também aos músculos relaxados, que passam a coexistir com a musculatura flexionada.

Desse período, poucas obras originais restaram. Em muitos casos, o que temos de herança da produção clássica são cópias romanas em um material diferente do original. É o caso do Discóbolo, em que a obra original em bronze se perdeu, mas nos deixou cerca de 70 cópias em mármore e outras pedras. Esse número expressivo de duplicatas pode, inclusive, indicar quão grande era sua importância para a época.

O artista não escolheu o momento em que o atleta se ergue para o lançamento ou quando está prestes a catapultar o disco, tendo optado pelo breve momento em que o atleta se estica para o lançar. É exatamente este momento captado numa imagem parada que contém o antes e o depois – é isso que dá a esta representação a sua incrível expectativa. É a torção do corpo, este virar de cabeça, este momento de movimento que atestam a proverbial vivacidade das estátuas de Míron. (SIEBLER, 2009, p. 15)

Para Gombrich (2015), essa conquista do movimento no Discóbolo se deu pela adaptação de métodos antigos da representação do corpo: ao olhar para a estátua de frente

para seu tronco, suas pernas e braços são vistos lateralmente, tal qual nas pinturas egípcias que seguiam a lei da frontalidade.

Ainda no período clássico, destaca-se o Doríforo, de Policleto, que também sobreviveu graças às cópias romanas da escultura original, e que materializava o cânone da escultura grega – um tratado teórico do artista datado da metade do século V a.C..

A geração de Fídias (cujas obras muitas vezes conhecemos somente através de cópias sucessivas) e Míron e aquela que a sucede, de Praxiteles, realizam uma espécie de equilíbrio entre a representação realista da Beleza, em particular aquelas das formas humanas – a Beleza das formas orgânicas é preferida àquela dos objetos inorgânicos – e a adesão a um cânone (*kanon*) específico, em analogia com a regra (*nómos*) nas composições visuais. (ECO, 2017, p. 45)

O cânone instaura-se, então, como um conjunto de regras de proporções para a representação do corpo humano na escultura, como o tamanho dos dedos em relação à mão, a mão em relação ao punho, o punho em relação ao antebraço... A mais conhecida delas aponta que a altura da estátua deve ser igual a sete vezes a altura da cabeça.

Esse sistema de proporcionalidade e equilíbrio não era apenas uma manifestação puramente estética, de uma beleza unicamente física. A beleza se manifestava como uma virtude, que também estava associada a outros valores:

Os gregos não se limitaram a associar a realização das exigências estéticas da época com a representação artística bem sucedida de um ser humano, como também estavam convencidos que assim podiam representar e transmitir valores ideais: em conjunto com a perfeição do corpo imaculado, a perfeição do espírito, dos pensamentos e das ações. (SIEBLER, 2009, p. 13)

Ainda nesse momento, a geometrização dos cabelos frisados do período arcaico dá espaço a uma forma ondular irregular, capaz de sugerir aquele mesmo movimento conquistado na posição do corpo também em sua cabeça. O sorriso arcaico desaparece e seus olhos e boca passam a demonstrar nenhuma emoção: “era o corpo e seus movimentos que esses mestres usavam para expressar o que Sócrates chamou ‘a atividade da alma’, portanto pressentiam que o jogo fisionômico iria distorcer e destruir a simples regularidade da cabeça” (GOMBRICH, 2015, p 106).

Figuras 10 e 11: Cabeça de atleta (Século V a.C.) e Antínoo (Século V a.C.).

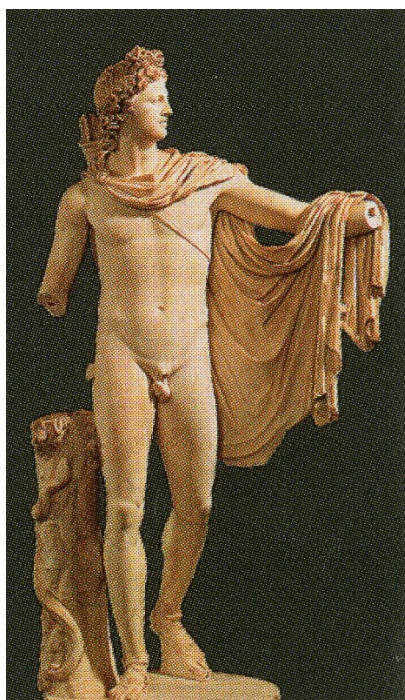


Fonte: ECO (2017, p. 26-27).

É importante destacar que os artistas gregos não são retratistas: “o artista nunca reproduzia o formato do nariz, as rugas da testa ou a expressão específica do retratado” (GOMBRICH, 2015, p 106). Isso fazia com que as esculturas não representassem diretamente os seres humanos e suas individualidades. A representação de beleza dessas imagens era geral, quase arquetípica.

Com as contínuas inovações nos modos de representação do corpo masculino – sem abandonar as conquistas anteriores, como o cânone (que teve seu regime de proporcionalidade alterado) e o contraposto –, ainda no período clássico, as obras pareciam cada vez mais elegantes e leves em suas posturas. Apolo de Belvedere, por exemplo, chegou a ser considerado o modelo ideal da representação do corpo masculino.

Figura 12: Apolo de Belvedere (Século I d.C.).



Fonte: ECO (2017, p. 18).

A partir dessa recuperação histórica das técnicas empregadas ao longo dos anos na representação do corpo e rosto masculino, chamo a atenção para como a “sobrevivência” dessas imagens dentro dos quadros comparativos de Eco se afasta da concepção warburguiana, de uma imagem que sobrevive pelo e a partir de seu desaparecimento e reaparecimento, e está mais próxima de uma transmissão pela tradição, uma “sobrevivência” que ocorre a partir da morte de seus concorrentes.

O cruzamento de Eco deixa evidente que no movimento entre as imagens há uma autorreferencialidade consciente das formas, uma citação, e que sua transmissão ao longo dos anos provoca o desenvolvimento das diferentes técnicas de representação do corpo.

Mas apesar dessa transmissão pela tradição existir internamente nos quadros comparativos do autor, isso não quer dizer que algumas dessas imagens isoladas não possam reincidir em narrativas contemporâneas como uma imagem sobrevivente (termo agora empregado de acordo com o conceito de Warburg e Didi-Huberman). Note, por exemplo, como nos dois quadros comparativos selecionados – “Adônis nu” e “Rosto e cabeleira de Adônis” – a representação do corpo nas imagens que se referem ao período clássico da arte grega possuem características divergentes das imagens dos períodos

seguintes. Isso permite, então, utilizar o termo “imagem sobrevivente” também no contato com o filme.

E como veremos, os corpos dos personagens do longa-metragem se relacionam diretamente com a iconografia da estatuária do período clássico – iconografia esta que desaparece (ou se modifica) ao passar dos anos e reaparece como um fantasma em *Me chame pelo seu nome*. Mas poderia o gesto de citação, da referencialidade, provocar algo que vai além dessa iconografia? Que está escondido ou adormecido nessas imagens? Uma pulsão?

## 2.2 O olhar de Alair Gomes

Para além da iconografia transmitida nessas imagens de Eco, para a posterior análise do filme *Me chame pelo seu nome*, me interessa também a maneira pela qual esses corpos são vistos, enquadrados, recortados, iluminados pela câmera – como esses corpos são postos em cena (*mise-en-scène*) –, quando perdem sua tridimensionalidade e se constituem pictoricamente a partir de um olhar (do diretor e do fotógrafo), e não apenas de sua materialidade.

Formula-se, então, uma percepção acerca da dupla natureza da arte clássica, que se consolida como uma tese em minha pesquisa. Minha proposição é de que existe no filme um olhar dionisíaco que direciona algumas escolhas estéticas de fotografia. E como base para esse pensamento, realizo uma análise do que seria esse mesmo olhar dionisíaco na fotografia homoerótica de Alair Gomes, para, posteriormente, no contato com o filme, estabelecer uma aproximação desses mesmos operadores fotográficos aos utilizados pela câmera de Luca Guadagnino.

Nascido em 1921, em Valença (RJ), Alair Gomes mudou para o Rio de Janeiro ainda criança e nesse mesmo período teve seu primeiro contato com a fotografia, ganhando aos oito anos um concurso fotográfico infantil com uma imagem feita em um desfile do Sete de Setembro. Apesar de seu interesse precoce pela música (ele estudou violino por um breve período) e pela fotografia, em 1944, concluiu seu curso de Engenharia Civil e Elétrica na Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil.

Seu sentimento de deslocamento, sobretudo por ter sido criado em uma família católica e nutrir desde cedo seu desejo pelo corpo masculino, foi um dos motivos que o

impulsionou para as artes: “sua relação com as artes se deu a partir da necessidade de encontrar expressões que pudessem dar corpo às sensações que o afectavam” (PEREIRA, 2017, p. 29).

Em 1948, após uma crise depressiva, Gomes rompe com a engenharia e também com a religião e passa a se dedicar ao ensino e à pesquisa. A partir daí, a multiplicidade de trabalhos seria uma constância em sua carreira, sendo lembrado principalmente por suas atividades como fotógrafo, filósofo, professor e crítico de arte:

Ainda que permanecesse na atuação em diversos campos como a escrita, o pensamento científico e, posteriormente, a crítica de arte e a fotografia, isso não significou, necessariamente, o abandono de uma área para dedicar-se a outra, de forma que, por exemplo, em um mesmo ano, ele poderia apresentar um trabalho em um congresso científico, realizar uma exposição de fotografias, publicar um texto na área de crítica de arte, e ao mesmo tempo, continuar com seus projetos na fotografia, com seus estudos, com a escrita de diários. (PEREIRA, 2017, p. 32).

Na fotografia, seus trabalhos de maior destaque são pautados na beleza do corpo masculino nu. Considerado um discípulo de Eros em sua produção artística, Gomes evidenciava seu fascínio pelo nu masculino ao explorar o voyeurismo<sup>4</sup>, o homoerotismo, o desejo e o fetiche em sua obra.

Da janela de seu apartamento na praia de Ipanema, Gomes fotografava os rapazes seminus se exercitando no calçadão ou na areia da praia, e dentro do apartamento produzia imagens que exploravam a anatomia de seus modelos sem inibições. Ao viajar para a Europa, o artista também fotografou inúmeras esculturas que se encaixam em um ideal de beleza que referenciava a arte grega do período clássico.

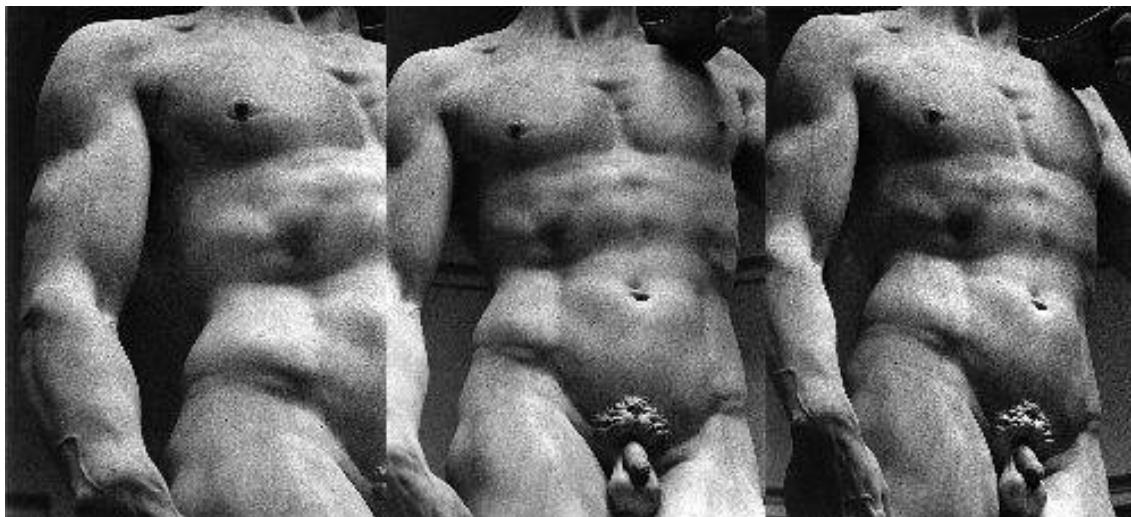
E ficou sob responsabilidade do fotógrafo Miguel Rio Branco a curadoria de algumas dessas imagens para o livro *A new sentimental journey* (2009) e para a mostra de mesmo nome, realizada na Maison Européenne de la Photographie, em Paris. Para Jean-Luc Monterosso, diretor do espaço, “essas obras mostram um apreço que esse fotógrafo apaixonado pela perfeição formal e pela beleza clássica sempre dedicou à escultura greco-romana” (MONTEROSSO, apud GOMES, 2009, n.p).

---

<sup>4</sup> O voyeurismo consiste na prática observacional de cenas íntimas ou eróticas, a fim da obtenção de prazer sexual de seu observador.



Figura 13: Tríptico *Untitled* (1983) de Alair Gomes.



Fonte: GOMES (2009, n.p).

Para a exposição – tanto no espaço físico quanto no livro – Rio Branco precisou fazer uma seleção entre as mais de setecentas fotografias realizadas por Gomes na Europa e ainda recuperou imagens anteriormente produzidas no Brasil e que já haviam sido expostas. Imagens essas que são alheias ao contexto primeiro da exposição (as fotografias de esculturas greco-romanas realizadas em viagem à Europa), mas que dialogam fortemente com essas obras, como o “Beach triptych n° 20” (1970-1980).

Figura 14: *Beach triptych n° 20* (1970-1980) de Alair Gomes.



Fonte: GOMES (2009, n.p).

Nesse tríptico, Gomes fotografa um homem se exercitando em uma praia, e algumas escolhas na forma de registrar esse corpo em movimento pode nos apontar uma direção para o que seria um olhar homoerótico (que logo mais trataremos como um “olhar dionisíaco”) em sua produção.

De início, a seminudez se revela como um elemento primordial para a exposição do corpo do modelo, de seus músculos, e a situação da prática do exercício em uma praia corrobora sua motivação. A incidência do sol a pino, com sua luz dura, demarca a musculatura do rapaz a partir das sombras bem definidas que são projetadas em seu corpo, e o contraste da fotografia realça essa diferença entre as áreas claras e as áreas escuras na imagem. O uso do *contra-plongée* (ângulo de baixo para cima), que por anos foi reiterado como um recurso utilizado para engrandecer ou enaltecer determinado personagem em cena, aqui parece ter essa mesma função, quando elimina quase que por completo os referenciais terrestres do espaço e deifica esse modelo ao elevá-lo ao céu – que predomina no fundo das três fotografias.

A rápida exposição do filme fotográfico é responsável pelo congelamento dessa imagem sem deixar rastros de movimento, como borrões. Dessa forma, Gomes imobiliza o modelo em sua fotografia, e o que temos, tal qual na escultura grega do período clássico, é apenas uma sugestão de movimento.

E quando analisamos, então, as imagens produzidas por Alair Gomes em sua viagem à Europa, percebemos a reincidência dessa mesma técnica, ou mesmo olhar, para a estatuária clássica.

Figura 15: *Sem título* (1983) de Alair Gomes.



Fonte: GOMES (2009, n.p).

Assim como no tríptico do rapaz se exercitando na praia, nessa série de fotografias do Davi, de Michelangelo, em exposição na Galeria da Academia de Belas Artes de Florença, Alair Gomes utiliza operadores fotográficos semelhantes na composição das imagens.

O *contra-plongée*, que está presente em todas as fotografias, é elevado ao extremo, tornando-se um ângulo contra-zenital quando o fotógrafo se posiciona entre as pernas da escultura para registrá-la de baixo para cima.

O contraste das fotografias, em determinadas imagens, é capaz de escurecer completamente o fundo – deslocando essa figura do ambiente do museu – e em outro momento realiza a operação inversa – ao dar prioridade na fotometria ao domo de vidro, localizado acima da escultura –, transformando-a em uma sombra, destacando sua forma a partir de sua silhueta. Apesar desses momentos de contraste extremo da imagem em relação ao fundo, a iluminação do corpo parece apresentar uma constância, que destaca principalmente a musculatura do torso da figura.

O enquadramento como um recurso de recorte do corpo aqui também parece ainda mais desenvolvido em relação as fotografias do rapaz da figura 14. Quase que em um procedimento médico, que segmenta para examinar, Gomes seleciona sua área de interesse, recortando-a para uma melhor apreciação dos detalhes da figura – um procedimento que é recorrente em outras obras do fotógrafo.

Nas seguintes fotografias, expostas na mostra *Young male: fotografias de Alair Gomes*, com curadoria de Eder Chiodetto, o gesto de Gomes em segmentar o corpo de seus modelos, sejam eles humanos ou feitos de pedra, fica ainda mais evidente.

Figuras 16 e 17: Fotografias da série Viagens (Europa, Arte) [1969].



Fonte: CHIODETTO (2018, n.p).

Figuras 18 e 19: Fotografias da série *Symphony of Erotic Icons* (1966-1978).



Fonte: CHIODETTO (2018, n.p).

Quando Miguel Rio Branco aproxima essas diferentes fotografias em *A new sentimental journey* (2009), ele propõe, tal qual a sugestão de Samain, que emerja um pensamento dessas imagens. E esse pensamento nos revela que para além do motivo comum às fotografias – o corpo masculino nu, seja humano ou inumano –, o olhar homoerótico do fotógrafo insere essas fotografias dentro de um mesmo regime de produção de imagens.

Seja pela recorrência no uso da luz, do enquadramento, da angulação ou até mesmo no preto e branco – que ao dessaturar a figura humana a aproxima dos corpos de pedra da estatuária –, o cruzamento permite que enxerguemos ecos da idealização da beleza na representação do corpo masculino presente na escultura grega que agora se realoca em seus modelos vivos.

Assim, a imagem sobrevivente que se manifesta em seu trabalho não é apenas a da citação, da reincidência iconográfica ou da materialidade da estatuária clássica que agora se realoca nos corpos dos modelos vivos do fotógrafo. Podemos expandir esse conceito para uma sobrevivência, uma reincidência na forma com que Gomes olha e

registra esses corpos – um olhar que, indo além da citação das formas, libera uma pulsão erótica que põem as imagens em diálogo.

No catálogo da mostra *Alair Gomes Percursos*, com curadoria de Eder Chiodetto, o mesmo gesto de Miguel Rio Branco em cruzar diferentes imagens do artista também está presente. Mas agora o curador parece querer evidenciar ainda mais esse procedimento como um dispositivo analítico, ao selecionar e posicionar lado a lado fotografias que além de estarem inseridas em um mesmo regime de produção de imagens também se assemelham iconograficamente, pelas poses de seus modelos e pelos recortes isomórficos desses corpos. E a fragmentação – também presente nas fotografias de Davi, de Michelangelo, vistas anteriormente – retorna ainda mais pujante nessa nova interação das fotografias.

Figuras 20 e 21: Fotografia da série Viagens (Europa, Arte) [1969] e fotografia da série Symphony of Erotic Icons [1966-1978] de Alair Gomes.



Fonte: CHIODETTO (2015, p. 29).

Figuras 22 e 23: Fotografia da série Viagens (Europa, Arte) [1969] e fotografia da série Symphony of Erotic Icons (1966-1978) de Alair Gomes.



Fonte: CHIODETTO (2015, p. 30).

E em *Alair Gomes Percursos*, essa articulação que o curador propõe entre diferentes imagens, para fazer com que elas pensem, passa a ser um gesto declarado: “essa estrutura conjunta visou a ressaltar a relação que Alair criou entre os nus dos garotos que ele abordava na praia, e fotografava em seu apartamento, e a tradição da representação do corpo masculino como ícone de força e virilidade na estética clássica” (CHIODETTO, 2015, p. 11).

Assim, a partir dos cruzamentos de imagens propostos por Miguel Rio Branco e Eder Chiodetto, podemos validar os corpos dos modelos vivos ali presentes como personificações, reincidências, referências conscientes aos corpos gregos clássicos.

Essa iconografia clássica da escultura, anteriormente observada no quadro comparativo proposto por Eco, ressurgiu na contemporaneidade nas fotografias de Alair Gomes. E tal qual nos quadros comparativos de Eco, essa imagem sobrevive no trabalho do artista em um gesto declaradamente referencial, uma citação.

E a verificação da persistência dos operadores fotográficos destinados a esses diferentes corpos nos dá insumos para expandir nossa perspectiva iconográfica da sobrevivência das imagens também para o regime de produção de imagens em que essas

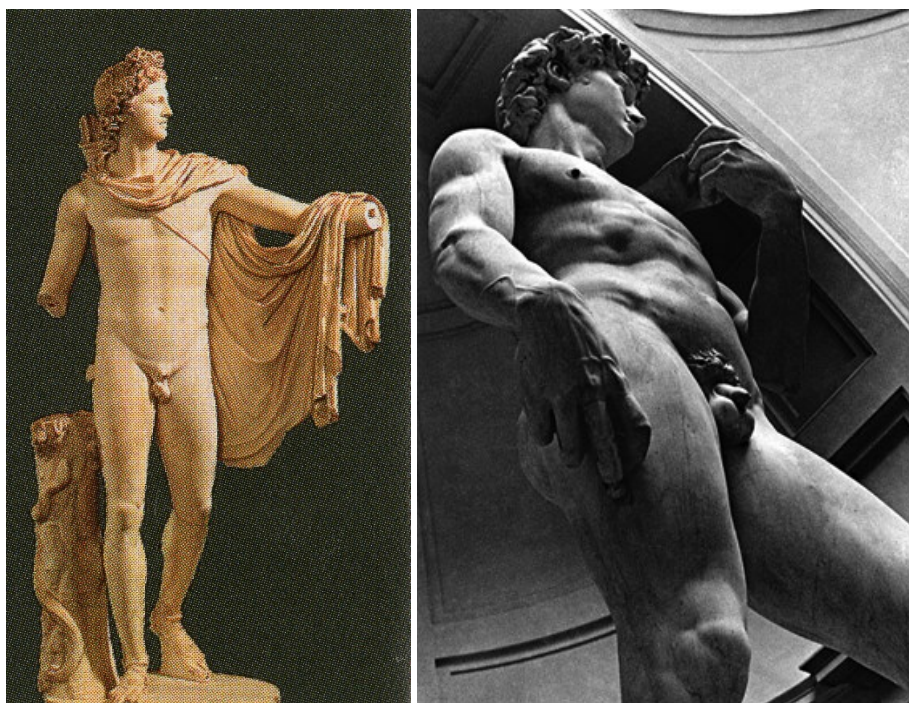
fotografias estão inseridas. E essa transmissão será verificada no filme a partir de sua reincidência iconográfica e também pelo modo em que a câmera registra esses corpos.

### 2.3 Imagens de imagens: um olhar dionisíaco para o apolíneo

Para além dos cruzamentos de imagens verificados em Eco – em seus quadros comparativos – e em Alair Gomes – no gesto curador de Miguel Rio Branco e Eder Chiodetto –, podemos ainda refletir sobre como essas fotografias, registradas em diferentes regimes de produção de imagem, parecem servir a diferentes propósitos.

Anteriormente, investigamos como a fotografia homoerótica de Alair Gomes enquadrava, iluminava, fragmentava e distorcia esses corpos clássicos. Mas em cruzamento com as imagens selecionadas por Eco, percebemos ainda como esse gesto do fotógrafo afasta seu trabalho das imagens canônicas presentes em *História da beleza*.

Figura 12 e 24: Apolo de Belvedere (Século I d.C.) e *Sem título* (1983) de Alair Gomes.



Fonte: ECO (2017, p. 18) e GOMES (2009, n.p).

As fotografias vistas nos quadros comparativos do “Adônis nu” e do “Rosto e cabeleira de Adônis” registram a estatuária frontalmente, com uma angulação paralela ao



chão, preservando assim as proporções daquelas esculturas e realçando quase que de maneira didática (ou ilustrativa) o academicismo presente naqueles corpos – a proporção, o movimento e equilíbrio sugeridos pelo contraposto, a simetria da forma. Tudo o que Gomes não estava preocupado em registrar.

Operam aqui dois diferentes regimes de produção de imagens de uma mesma matéria artística, que a partir de Nietzsche, podemos nomear como apolíneo e dionisíaco.

Enquanto as imagens eleitas por Eco como representantes dessas obras em seu livro revelam a potência formal daquelas figuras, assim como o emprego intelectual e racional das técnicas e regras de harmonia e proporcionalidade para esculpir aqueles corpos, Alair Gomes busca pelo que pulsa sob a superfície rígida daquela compleição física “perfeita”, ele procura pelo desejo, ele almeja o dionisíaco.

Vale lembrar que, como apontado pelo próprio Nietzsche, a precondição das artes plásticas é a forma. Logo, a escultura evidenciaria por essência sua pulsão apolínea:

A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia. Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil. (NIETZSCHE, 2017, p. 25).

Mas tal qual a fórmula de páthos, em que a carga afetiva e sua iconografia são indissociáveis, os polos apolíneo e dionisíaco, apesar de opostos, caminham juntos e estabelecem essa relação de interdependência – tal qual a anábase e a catábase, a sobrevivência e o desaparecimento.

Ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas uma ponte. (NIETZSCHE, 2017, p. 24).

A iconofilia de Gomes e seu processo poético não reside apenas na mera contemplação e registro da forma apolínea da estatuária grega, mas no desejo de revelá-la e desvelá-la a partir de sua fotografia. E seu olhar é um meio que nos guia para uma interação com essas obras que privilegia um páthos do desejo.

Com sua câmera, Gomes descobre, realça e expõe o dionisíaco em uma arte apolínea por excelência. Ele cria uma fissura em nosso olhar domesticado que buscaria apenas pelo apolíneo ao dissolver a forma e dar abertura para que por essa fenda possamos ver – e sentir – as pulsões dessas imagens.

Mas já constatado o cruzamento de imagens de Samain como uma ferramenta capaz de fazer ver os fantasmas do passado e, assim, evidenciar a sobrevivência das imagens, estamos munidos para colocar esses corpos em diálogo com o filme *Me chame pelo seu nome*, verificar como essa mesma iconografia se manifesta na corporeidade dos personagens do longa-metragem e analisar o modo como esses novos corpos são postos em cena.

### III - O CORPO MASCULINO EM *ME CHAME PELO SEU NOME*

Uma vez sedimentado o conceito de imagem sobrevivente e verificada sua manifestação nos trabalhos de Umberto Eco e Alair Gomes, a partir do cruzamento de imagens, proponho, por fim, a análise das imagens clássicas em contato com o filme *Me chame pelo seu nome*.

*Me chame pelo seu nome* é um filme roteirizado por James Ivory, com base no livro de André Aciman, e dirigido por Luca Guadagnino. O enredo se passa ao norte da Itália, no verão de 1983, e retrata o romance de Elio e Oliver. Elio é um garoto de 17 anos que é filho dos Perlman – Sr. Perlman e Annella. Sua família hospeda ao longo de seis semanas o acadêmico norte-americano Oliver, para que ele possa trabalhar em seu manuscrito sobre Heráclito e ajudar o Sr. Perlman nos afazeres de sua pesquisa. É a partir desse encontro que acompanhamos, ao longo da narrativa, a construção do romance entre os protagonistas pela perspectiva de Elio, que enfrenta uma jornada de amadurecimento enquanto experiencia pela primeira vez o desejo, o sexo, a paixão e a desilusão.

Neste capítulo, em um primeiro momento, nos aproximaremos dessas imagens clássicas presentes na narrativa que incidem na diegese e que suscitam nos próprios personagens um pensamento acerca dessa iconografia. Nesse gesto, defendo, a partir da análise de cenas do longa-metragem, a existência de uma autoconsciência iconográfica do filme em apresentar essas imagens ao espectador e posteriormente estabelecer analogias entre elas e os personagens.

Em seguida, amplio este arquivo imagético, retomando figuras aqui já apresentadas e expandindo para outras obras clássicas e até mesmo contemporâneas, para pôr os corpos dos protagonistas em diálogo com essa iconografia grega clássica a partir do dispositivo do cruzamento de imagens proposto por Etienne Samain, verificando, assim, a possibilidade desses corpos serem imagens sobreviventes dessas imagens anteriores. Retomo, também, o olhar dionisíaco de Alair Gomes, ao enquadrar, recortar, iluminar esses corpos para identificar no filme a sobrevivência de uma tradição também na forma de colocar esses corpos em cena.

### 3.1 Autoconsciência iconográfica: citações e rimas visuais

Pensar os corpos de Oliver e Elio – protagonistas do filme – como reatualizações da iconografia estatuária grega clássica parece ser não apenas a proposta dessa pesquisa, mas também um projeto do próprio longa-metragem. Ainda nos créditos iniciais, antes de qualquer contato do espectador com os personagens, somos expostos a fotografias de esculturas greco-romanas inseridas em um regime de beleza do período clássico. São corpos esculpidos em bronze, muitos deles fragmentados em enquadramentos e posições que destacam sua fisionomia, musculatura e sugestão de movimento.

Figuras 25, 26, 27 e 28: Fotografias de esculturas clássicas apresentadas na abertura do filme.



Fonte: Fotogramas de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).

Com essa montagem inicial, de quase dois minutos de duração, o filme faz com que o espectador não dependa unicamente de seu repertório visual acerca desses corpos. Ao apresentar essas imagens da iconografia clássica – ou apenas relembrar o espectador, fazendo com que essas imagens adormecidas em seu imaginário emerjam –, o longa-metragem fornece, já de início, as ferramentas necessárias para que possamos realizar o nosso próprio cruzamento de imagens com os corpos de Elio e Oliver que serão exibidos em seguida na narrativa.

Fotografias semelhantes às apresentadas na cena de abertura do longa-metragem reincidem no enredo em outra cena, em que o pai de Elio, o Sr. Perlman, estudioso da arte

clássica, cataloga com a ajuda de Oliver, imagens de esculturas esculpidas sob a influência de Praxiteles<sup>5</sup>.

Agora, além do contato do espectador com essas imagens, o enredo fornece detalhes sobre a origem dessa iconografia clássica.

Figuras 29, 30, 31 e 32: Fotografias de esculturas clássicas apresentadas durante o filme.



Fonte: Fotogramas de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).

No diálogo, o professor enaltece o trabalho do escultor e evidencia a forma impossivelmente curva na representação dos corpos. E essa curvatura e a displicência das figuras resultariam, segundo ele, em uma “*ageless ambiguity*”, que poderíamos traduzir por uma ambiguidade de idade indefinida, sempre jovem, e que desafiaria o observador a desejá-las.

O comentário de Sr. Perlman parece desestabilizar Oliver, que, após a fala, desvia o olhar da imagem, observa o professor e retorna sua atenção para a projeção da fotografia. Uma longa pausa e seus movimentos destacam a importância daquele trecho do diálogo.

---

<sup>5</sup> Praxiteles foi um renomado escultor grego, autor de Afrodite de Cnido e de algumas das mais famosas esculturas da antiguidade. É tido como o precursor da técnica de alongamento dos corpos das esculturas para imprimir leveza. Hoje, conhecemos muitos de seus trabalhos a partir de cópias romanas, já que os originais se perderam.

Essa relação entre a indefinição da idade e a forma com que seus corpos provocam o desejo do espectador é um dos dilemas vividos por Oliver ao longo do enredo. Mesmo que sua idade não seja revelada, diferentemente de Elio, que cita em determinado momento que tem 17 anos, Oliver aparenta ter cerca de 30 anos. E a diferença de idade entre os personagens, em um primeiro momento, parece ser um dado relevante para Oliver – que acaba se rendendo ao desejo apesar disso.

Nessa perspectiva, teríamos um paralelo entre o corpo de Elio e as esculturas do período clássico, que com sua “*ageless ambiguity*”, provocaria Oliver a desejá-lo, assim como as esculturas provocam seu observador. E esse paralelo entre Elio e as esculturas parece ser reforçado, inclusive, pela própria *mise-en-scène* do longa-metragem.

Ainda na primeira metade do filme, Sr. Perlman, Oliver e Elio vão para Sirmione, província de Bréscia, para acompanhar a emersão de uma antiga estátua recém descoberta no fundo de um lago. No enredo, a obra foi esculpida a partir das estátuas originais de Praxiteles e naufragou em 1827, a caminho da Isola del Garda.

Assim que a imagem é dragada e repousada na areia, Elio e Oliver analisam com atenção o corpo de estátua. No plano inicial da cena, a câmera é posicionada acima do ombro de Oliver e revela em primeiro plano a mão do personagem percorrendo toda a face da imagem. Seu dedo indicador cruza o nariz e por fim alisa a boca da pedra, descobrindo suas curvas, textura, rigidez.

O plano seguinte revela o cenário e a disposição dos personagens em cena. Elio está posicionado ao lado de Oliver e também analisa a estátua. Agora podemos ver o rosto de Oliver, que sustenta uma expressão de curiosidade, com o cenho franzido e boca entreaberta, enquanto desliza os dedos sobre o rosto da imagem.

Figuras 33 e 34: Oliver tocando o rosto da estátua.



Fonte: Fotogramas de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).

Posteriormente, em outra cena, também distante da casa dos Perlman, Elio apresenta a Oliver seu lugar secreto favorito para ler: um rio formado pelo degelo dos Alpes de Orobie. É ali, deitados sob o sol no gramado ao lado do rio, que os protagonistas se beijam pela primeira vez.

Respondendo às constantes provocações de Elio, prestes a beijá-lo, Oliver inclina-se sobre o corpo do garoto e toca sua face. Seu dedo indicador percorre os lábios de Elio, tal qual percorreu os lábios de pedra da escultura, e sua expressão denota a mesma curiosidade e contemplação anteriormente destinada à figura.

Figuras 35 e 36: Oliver tocando o rosto de Elio.



Fonte: Fotograma de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).

Pela repetição do movimento, assim como a reincidência da expressão de curiosidade, contemplação e, agora, quase de veneração de Oliver, podemos traçar um paralelo entre as duas cenas, entendendo a composição similar da *mise-en-scène* como uma rima visual – um recurso que pela recorrência de determinados motivos<sup>6</sup>, sejam eles gestos, movimentos ou imagens, permite que o espectador atribua novos sentidos a esses motivos quanto eles reincidem na narrativa, trazendo consigo ecos de sua aparição anterior.

Na cena do beijo, tanto o gesto de Oliver quanto sua expressão reverberam em Elio o que outrora foi atribuído à estátua. Essa rima visual estaria propondo, então, uma analogia, um paralelismo entre a estátua dragada do lago e Elio.

---

<sup>6</sup> David Bordwell e Kristin Thompson (2013) definem o “motivo” no cinema como a repetição de qualquer elemento significativo em um filme. Um motivo pode ser um objeto, um gesto, uma cor, uma pessoa, um som, ou até mesmo a iluminação ou a posição da câmera – basta que esse elemento se repita.

Figuras 34 e 36: Cruzamento de imagens que evidencia a rima visual que equipara Elio à estátua.



Fonte: Fotogramas de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).

É claro que essa repetição abre espaço para inúmeras leituras. Na segunda cena, Elio pode estar associado ao que Oliver encara como um objeto de estudo, seu toque pode revelar a idolatria do personagem pelo rosto do garoto – tão perfeitamente simétrico como uma representação grega – ou o corpo de Elio, assim como as estátuas de Praxiteles, estaria desafiando Oliver a desejá-lo, anulando até mesmo a diferença de idade entre os personagens. E é graças a rima visual, a esse paralelismo criado pela *mise-en-scène*, associado ao diálogo anteriormente exposto, que o longa-metragem permite que tais deduções sejam possíveis.

Próximo ao final do filme, Elio parece assumir e incorporar essa metáfora instaurada ao longo da narrativa. Quando o garoto retorna da viagem que fez com Oliver, que representou seus últimos momentos juntos, Elio chora no carro guiado por sua mãe enquanto posa como a estátua dragada do lago. Novamente, a *mise-en-scène* propõe um paralelismo entre esses corpos.

Figura 37 e 38: Cruzamento de imagens que evidencia a rima visual que equipara Elio à estátua.



Fonte: Fotogramas de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).



A incidência dessas imagens na diegese e a maneira como o filme parece estabelecer um paralelo entre esse ideal de corpo grego clássico e seus personagens funciona como uma piscadela do próprio filme ao espectador, ao propor, em um gesto de cumplicidade, citações diretas das imagens do período clássico. E assim como essas obras que incidem na diegese se apresentam como citações diretas, Elio e Oliver se manifestam como citações indiretas dessas mesmas imagens.

É possível que nesse ponto do texto a relação entre os protagonistas e a estatuária clássica possa parecer até um pouco óbvia ou didática. Mas isso se dá graças ao percurso de leitura das imagens aqui proposto. Talvez, essa relação possa não parecer tão evidente em uma primeira visada do filme.

Assim como Alair Gomes guia nosso olhar com sua câmera, para que vejamos o que ele vê, minha proposta até o momento foi a de guiar o olhar do leitor para que enxergasse, assim como eu, a maneira em que Elio e Oliver se relacionam e parecem ser relacionados intencionalmente a essas imagens clássicas. E esse percurso se concretiza, por fim, no cruzamento de imagens que será apresentado a seguir, e que tem como propósito maior compilar em pranchas de imagens tudo o que me esforcei até o momento em apontar em palavras.

### **3.2 Imagens, corpos e olhares em cruzamento**

Para além dessas imagens clássicas apresentadas em *Me chame pelo seu nome*, agora podemos retomar a iconografia dos corpos dos quadros comparativos de Eco, do “Adônis nu” e do “Rosto e cabeleira de Adônis”, e até mesmo ampliar nossas fontes imagéticas passadas e contemporâneas para cruzar esses diferentes corpos com os dos protagonistas do filme. O olhar dionisíaco de Alair Gomes também será retomado para observarmos a sobrevivência de uma possível tradição herdada da fotografia na forma em que o filme põe esses corpos em cena.

Para isso, além de dispor fotogramas e fotografias lado a lado, conforme já vinha fazendo ao longo do texto, proponho a criação de quatro pranchas, inspiradas no *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Utilizo na criação dessas pranchas o método de convergência de Gilbert Durand para criar, pequenas constelações de imagens.

Dessa forma, ofereço ao leitor uma visada dessas imagens que orbitam um mesmo núcleo – seja por suas recorrências formais ou pela maneira em que essa iconografia é posta em cena – não somente como figuras independentes, mas como uma prancha, uma imagem única, uma constelação que contém todas essas imagens.

Ao submetê-las a um confronto direto umas com as outras, almejo com essa interação das imagens a emergência de um pensamento, assim como relatado por Samain: “a imagem teria ‘vida própria’ e um verdadeiro ‘poder de ideação’ (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamento e ‘ideias’) ao se associar a outras imagens” (SAMAIN, 2012b, p. 23).

### 3.2.1 As imagens sobreviventes em *Me chame pelo seu nome*

Com o aporte teórico de Samain, apresentado no início do texto e retomado ao longo das análises, imagino que o cruzamento de imagens esteja bem sedimentado para o leitor como uma metodologia de análise de imagens capaz de fazer emergir seu pensamento. E para além da teoria, note que ao longo da pesquisa ele foi aplicado em diferentes trabalhos, servindo a propósitos diversos: no cruzamento de Umberto Eco que revela a tradição e o desenvolvimento de diferentes técnicas ao longo dos períodos artísticos, no cruzamento das fotografias de Alair Gomes que evidenciava além da iconografia recorrente um mesmo olhar dionisíaco para aqueles corpos, no cruzamento de imagens do próprio filme capaz de revelar as rimas visuais propostas pela *mise-en-scène* de Luca Guadagnino.

E esse percurso até então fragmentado, de analisar cada um desses cruzamentos, relatar as paridades entre as imagens e seus pensamentos, tinha um único propósito: a união de todas essas imagens.

O primeiro experimento realizado de cruzar imagens de fontes diversas, sem uma segmentação muito específica, resultou em uma grande prancha com fotografias recortadas, sobrepostas, que foram montadas e remontadas visando potencializar a interação e o pensamento dessas imagens em cruzamento.



Apesar do *Atlas* de Warburg ser uma inspiração para esse gesto, é evidente que nesse primeiro cruzamento um respiro entre as imagens não era uma preocupação. O intervalo entre as imagens, o espaço em preto, muito caro a Warburg, agora dá lugar a incrustação, a sobreposição, a colisão forçada das imagens, que parece até mesmo coagir a emersão de um pensamento.

Ao longo da pesquisa, porém, esse formato de cruzamento não parecia mais dar conta de determinadas proposições que o trabalho almejava. Notei, por exemplo, uma violência no modo que a sobreposição fazia com uma imagem invadisse a outra. Já certos recortes que antes pareciam apenas querer dar ênfase à determinada área da imagem agora soavam como mutilações, como uma negação às partes da imagem que ficavam de fora.

Agora, aquele vazio presente em Warburg também me faltava. Notei que além de um espaço de intervalo, de respiro, ele também poderia ser uma poderosa ferramenta para convidar o espectador a preencher aquela prancha com as suas próprias imagens, com o seu repertório, com o seu imaginário.

Diante desse anseio por encontrar uma nova forma de dispor imagens e em resposta a uma citação de Samain, que nesse ponto do trabalho me soou como uma verdadeira provocação, optei por realizar o cruzamento de imagens tal qual palavras cruzadas: “contudo, quando conseguirmos resolver imagens cruzadas, é certo, teremos avançado muito na arte de ler imagens” (SAMAIN, 2012a, p. 35).

Figura 39, 40, 41 e 42: Prancha nº 1 – “A imagem sobrevivente em Me chame pelo seu nome”, prancha nº 2 – “Rosto e cabeleira de Elio”, prancha nº 3 – “Oliver nu” e prancha nº 4 – “Elio nu”.



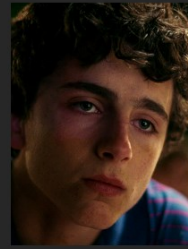
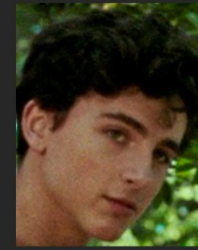
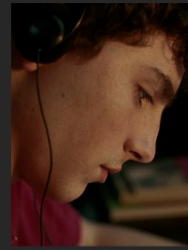
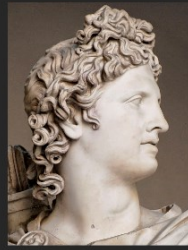
Fonte: Colagem realizada pelo autor.

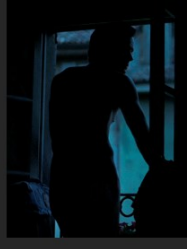
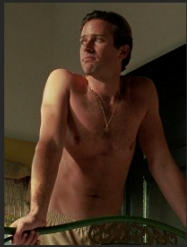
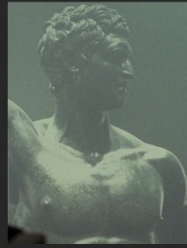
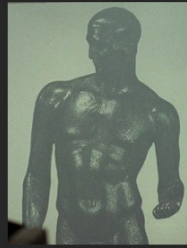
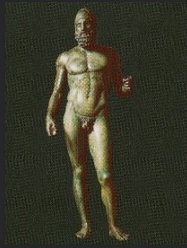
Se para Warburg o espaço entre as imagens (nele, o fundo preto) era importante, e faltava à minha primeira prancha, agora, o vazio, as lacunas entre as diferentes imagens tem um maior destaque e domina as pranchas – e é precisamente nesse escuro que os fantasmas se movem.

O caos visual anterior dá lugar à organização e a aproximação das imagens agora acontece a partir de um ponto de ligação, que pode ser tanto a iconografia quanto um recorte ou gesto comum às imagens que nos convida a pensá-las em comunhão.

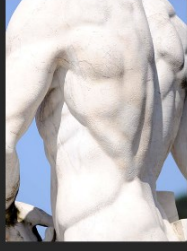
Incapaz de escapar de meu iminente destino parricida, novamente me distanciei em partes do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, ao agora propor (ou impor) um direcionamento na leitura das imagens. Não que outros modos de dispor as figuras não incorressem na mesma proposta, uma vez que no modo de leitura ocidental (seja de texto ou de imagens) tendemos a movimentar nossos olhos da esquerda para a direita, de cima para baixo. A principal mudança aqui é que, uma vez identificada a relação de meu cruzamento de imagens com as palavras cruzadas, é inegável que a organização em linhas e colunas propõe um modo de leitura guiado, ou mais direcionado.

E o que proponho ao leitor, neste momento, é uma demorada visada às pranchas. Atente-se ao fato de que elas não são um mero apoio visual ao texto – elas são o texto, elas são a argumentação.









Não escondo do leitor meu constrangimento de, após essa visada das pranchas, que carregam em si toda a potência do pensamento das imagens, tentar “explicá-las” com palavras. Falar dessas imagens em cruzamento seria como calar o seu pensamento próprio e limitar as infinitas leituras à minha visão dessas pranchas. Mas me sinto impelido pelo texto acadêmico a fazer alguns apontamentos e chamar a atenção do leitor para certos detalhes desse processo criativo, sem pretensão alguma de esgotar esses cruzamentos com minhas palavras.

A escolha no modo de separar essas imagens em diferentes pranchas foi baseada no mesmo método de seleção proposto por Umberto Eco em seus quadros comparativos: a segmentação dos corpos dos personagens a partir de seus motivos. Temos, então, – além da prancha inicial, “A imagem sobrevivente em *Me chame pelo seu nome*”, – a prancha nº 2, intitulada “Rosto e cabeleira de Elio”, a prancha nº 3, “Oliver nu”, e a prancha nº 4, “Elio nu”.

Na prancha nº 2 – “Rosto e cabeleira de Elio” – as imagens foram dispostas visando uma aproximação entre o posicionamento do rosto do personagem e das estátuas. Um mesmo ponto de vista acerca dos motivos em cena que potencializa os isomorfismo desses rostos e evidencia os diálogos iconográficos existentes entre essas diferentes figuras.

É notável como existe uma recorrência na iconografia dos traços nas faces presentes na prancha – o maxilar demarcado, o nariz fino, os cabelos ondulados. Além disso, os rostos, tanto de Elio quanto das estátuas, manifestam um semblante inexpressivo, prevalente na produção imagética do período clássico.

Esse mesmo semblante é reiterado na prancha a partir dos frames de Tadzio – protagonista de *Morte em Veneza* (1971), dirigido por Luchino Visconti –, que aparece aqui como uma imagem intermediária, que liga essa estatuária clássica a Elio. O personagem vem aqui nos lembrar que não é apenas em *Me chame pelo seu nome* que essa mesma iconografia é reincidente. No cruzamento de imagens vemos como Elio herda também de personagens do cinema suas poses e gestos.

Já prancha nº 3 – “Oliver nu” – fica evidente o modo como aquela mesma sugestão de leveza e movimento presente nas obras da antiguidade clássica se manifesta no corpo do personagem. Note como suas poses são elegantes e pouco rígidas, se afastando do ideal de representação do corpo do período arcaico, que estaria mais próximo do padrão

heteronormativo atual esperado do gestual de um homem. Gestual, esse, que novamente ganha destaque por promover uma conexão entre essas imagens.

A definição muscular desses corpos também é um dado relevante quando colocamos essas imagens lado a lado. Reflexão que se estende também à prancha nº 4 – “Elio nu”.

Já nessas duas últimas pranchas apresento alguns indícios da análise que faremos a seguir, acerca da fragmentação, recorte, angulação e distorção desses corpos em quadro, já antecipando o cruzamento que é exclusivo para discutir questões voltadas a *mise-en-scène* e fotografia, a partir das reflexões já estabelecidas com a obra de Alair Gomes.

Afinal, como pudemos notar, a manifestação dessa iconografia nos corpos dos personagens é uma citação, mesmo que indireta, uma transmissão por imitação que está presente na narrativa desde os créditos iniciais e que se estende ao longo do enredo. Mas existe um gesto do longa-metragem que pretende ir além com essa imagem, buscando outras dimensões que estão presentes nessa arte estatuária e na manifestação dela nos corpos dos personagens. E para atingir essa dimensão erótica o filme recupera recursos aqui vistos anteriormente na fotografia de Alair Gomes.

### 3.2.2 O olhar dionisíaco em *Me chame pelo seu nome*

Quando o longa-metragem utiliza a citação – tanto direta quanto indireta – nos corpos de seus personagens, isso não é feito ao acaso. Na citação direta – das imagens clássicas originais que incidem na diegese – existe um propósito narrativo de criar analogias entre a estatuária grega clássica e seus personagens, mais especificamente Elio. Por outro lado, a citação indireta – a maneira como os corpos dos personagens ecoam essa iconografia – parece incidir aqui com outro propósito: provocar o desejo.

Por mais evidente que isso possa soar, os corpos dos personagens só existem dentro do filme quando eles são postos em cena. Logo, diferente da estatuária fotografada por Alair Gomes, que existe materialmente para além de sua fotografia, os corpos de Elio e Oliver existem apenas no quadro<sup>7</sup>. Então, por mais que esses corpos sejam citações,

---

<sup>7</sup> Nesse ponto precisamos diferenciar, dentro do pacto de suspensão da descrença, o que é o corpo do ator do corpo do personagem. O corpo de Timothée Chalamet quando está em cena não é mais o corpo do ator, pois o aparato cinematográfico, que aqui atua em prol de uma narrativa ficcional, registra esse corpo buscando pelas características do personagem.

ainda que indiretas, eles só se manifestam dentro de um regime de produção de imagens, que é muito semelhante ao proposto por Alair Gomes.

Aqui, abandonamos as imagens cruzadas no formato de palavras cruzadas e retomamos o cruzamento lado a lado, como feito anteriormente na análise das fotografias selecionadas por Umberto Eco e na obra de Alair Gomes. Isso porque a completude do quadro e do enquadramento agora são dados fundamentais para tratarmos do regime de produção de imagens – que aqui se manifesta no específico fotográfico.

Um primeiro elemento que se destaca tanto nas obras de Gomes quanto no filme é o tipo de iluminação incidente nesses corpos.

O enredo, que se desenrola ao longo do verão, ao norte da Itália, parece legitimar a iluminação preponderante durante toda a narrativa: o sol, com sua luz dura e sombras bem definidas. Esse mesmo veraneio, que é comunicado pela temperatura de cor quente da imagem, também fundamenta a seminudez constante dos personagens, corroborando para que vejamos esses corpos despídos sob a luz do sol.

A incidência do sol a pino com sua luz dura destaca nos corpos de Oliver e Elio sua musculatura, projetando sobre os corpos sombras bem definidas que criam um contraste entre as áreas claras e escuras, tal qual nas fotografias de Gomes. O relevo dessas sombras contribui como um efeito de tridimensionalidade que faz com que esses corpos, apesar de serem projeções em uma superfície plana bidimensional, apresentem uma impressão de profundidade, recuperando, assim, traços da tridimensionalidade da estatuária.

Figuras 43 a 50: A incidência da luz do sol sobre os corpos dos personagens.



Fonte: Fotogramas de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).

Essa luz direta, além de projetar sombras, ajuda a destacar os corpos iluminados do fundo da imagem, fazendo com que eles se tornem o principal ponto de interesse do quadro e demarcando pelo brilho de seu reflexo na pele dos personagens os limites e formatos dos corpos.

Mas apesar de o sol ser um elemento primordial no filme para moldar a musculatura desses corpos, mesmo em situações específicas em que o ambiente no qual os personagens estão inseridos é escuro, a pouca luz incidente também é capaz de criar sombras ou silhuetas que evidenciam seus músculos ou o formato dos corpos.

Figuras 51 e 52: A incidência da luz que mesmo no escuro demarca os corpos dos personagens.

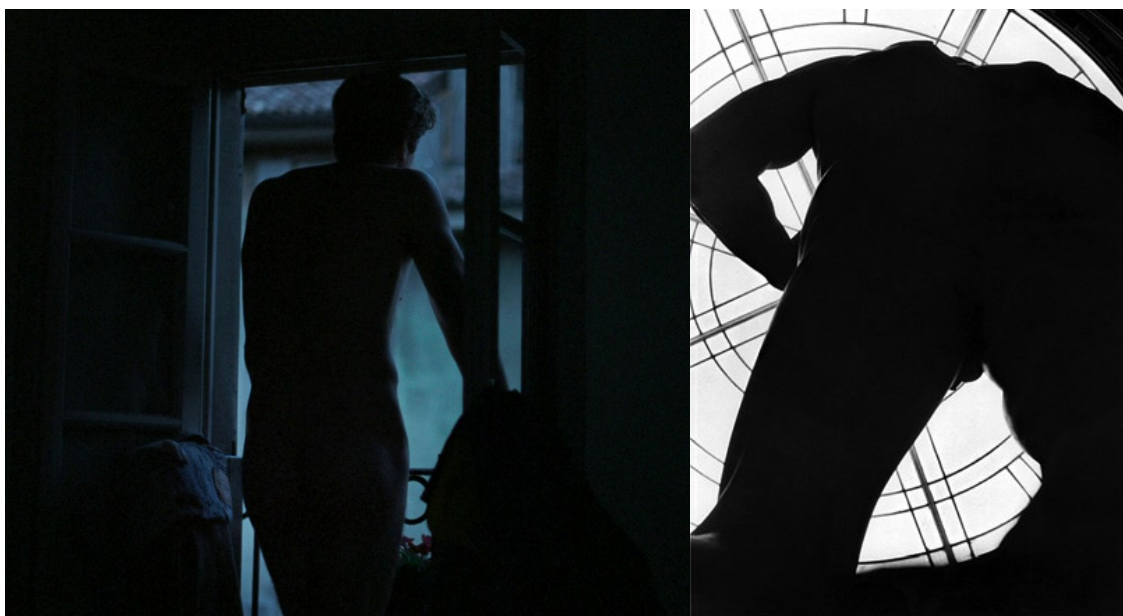


Fonte: Fotogramas de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).

Encontramos no filme até mesmo a utilização de uma contraluz similar ao anteriormente verificado na série *Sem título* (1983), de Alair Gomes, em que o fotógrafo, em um gesto contrário ao seu padrão de iluminação, subexpõe o corpo do Davi de Michelangelo em sua fotografia, escurecendo-o, e o posiciona em frente ao domo de vidro superexposto do museu.

No filme, quando Oliver se apoia na sacada do quarto, a escuridão do ambiente, em contraste com a luz externa, apresenta o mesmo resultado visual do anteriormente proposto por Gomes, quando essa fotometria diferenciada, combinada ao enquadramento e à constante nudez, transforma esses corpos em silhuetas que destacam suas formas.

Figuras 53 e 54: Oliver nu em contraluz e excerto da série *Sem título* (1983) de Alair Gomes.



Fonte: Fotograma de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017) e GOMES (2009, n.p).

O posicionamento da câmera diante dos personagens também se mostra um fator decisivo no modo com o qual esses corpos serão apresentados ao espectador. É interessante notar como ao longo do filme há uma predominância de uma altura “normal” da câmera, que, nas convenções do cinema clássico hollywoodiano, fica na altura dos olhos dos personagens que estão em cena. Porém, mesmo com essa predominância, o *plongée* e o *contra-plongée* parecem ser recursos recorrentes na narrativa, e que se destacam exatamente por se diferenciarem dos outros planos.

Figuras 55 a 64: O uso do *contra-plongée* em *Me chame pelo seu nome*.



Fonte: Fotogramas de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).



O fato de que o filme foi inteiramente registrado com a mesma lente, uma 35mm, faz com que as imagens apresentem pouco ou quase nenhum tipo de distorção em sua forma. As distorções que esses corpos apresentam em cena se dão pelas diferentes perspectivas de proximidade da câmera. Como quando a cabeça de Elio está mais próxima da câmera do que o resto de seu corpo, ou o contrário.

Figuras 65 a 66: Diferentes distorções do corpo de Elio em cena.



Fonte: Fotogramas de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).

Esses planos distorcidos, por mais raros que sejam ao longo da narrativa, sinalizam uma maior ousadia da câmera do filme ao enquadrar esses corpos por perspectivas pouco convencionais, remetendo à maneira com a qual Alair Gomes se aproxima dos corpos de seus modelos e explora suas anatomias.

Figuras 22 a 67: Fotografia da série Viagens (Europa, Arte) [1969] e Elio deitado em sua cama.



Fonte: CHIODETTO (2015, p. 30) e fotograma de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).

E esse diálogo com a fotografia de Gomes fica ainda mais evidente nos momentos em que há a fragmentação dos corpos dos personagens. A aproximação da câmera de Guadagnino, apesar de explorar o extracampo ao recortar um corpo que continua em sua extensão para fora do quadro, direciona a atenção do espectador para um exame próximo desses corpos, deixando-os tão fragmentados quanto as imagens clássicas apresentados na sequência de abertura do filme. Aqueles, possivelmente, pela ação do tempo, estes pela materialização de um olhar dionisíaco do diretor.

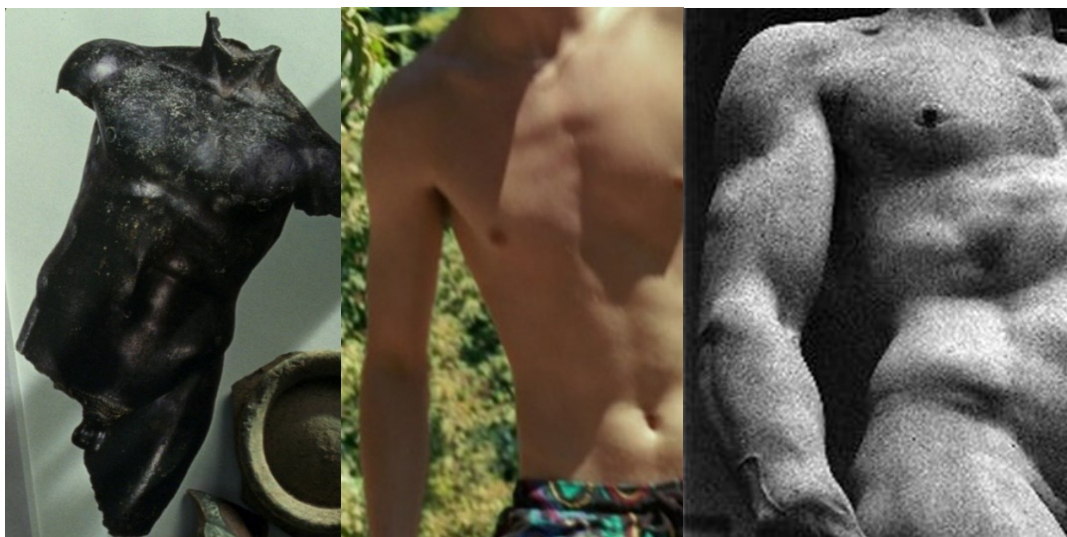
Figuras 68 a 73: Fragmentações dos corpos em *Me chame pelo seu nome*.



Fonte: Fotogramas de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017).

Por vezes, essa fragmentação dura segundos, como quando Elio está sentado, se levanta e a câmera permanece no enquadramento inicial, fazendo com que sua cabeça vá para um extracampo e apenas seu torso permaneça em quadro. Mas mesmo que seja momentâneo, existe um gesto declarado em não mover a câmera para não acompanhar o rosto do personagem ou alterar o enquadramento para um plano mais aberto, resultando, assim, em uma fragmentação de seu corpo.

Figuras 74, 75 e 76: Torso fragmentado apresentado na abertura do filme, torso fragmentado de Elio e excerto do tríptico *Untitled* (1983) de Alair Gomes.



Fonte: Fotogramas de *Me chame pelo seu nome* (Luca Guadagnino, 2017) e GOMES (2009, n.p).

E por mais formalistas que esses apontamentos possam soar, o propósito de cruzar imagens do filme com as fotografias de Alair Gomes tem um objetivo outro, que não apenas a forma.

O regime de produção de imagens presente em *Me chame pelo seu nome* permite que vejamos os corpos de Elio e Oliver não como meras citações de uma iconografia petrificada. A iconografia desses corpos no filme, potencializada pelo olhar dionisíaco da câmera, parece pulsar, parece desafiar o observador a desejá-los – assim como a fotografia de Alair Gomes. Em ambos os trabalhos a citação almeja a excitação. E isso se dá pela cisão que o olhar dionisíaco promove: uma rachadura nesses corpos apolíneos que faz emergir toda a potência dionisíaca adormecida nessas imagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para as considerações finais, recupero aqui uma cena do filme: a retirada da escultura do fundo do lago (figuras 33 e 34). Note como o aparecimento dessa imagem do passado surge de maneira semelhante à analogia proposta por Samain, quando compara o trabalho de memória das imagens ao trabalho do mar, que em seus movimentos de fluxo e refluxo é capaz de fazer emergir segredos adormecidos em suas profundezas. Essa emersão é ainda mais simbólica se pensarmos em como essa imagem até então submersa reverbera nos personagens a partir das rimas visuais presentes na *mise-en-scène* assim que é dragada, tendo uma função outra na narrativa que apenas sua mera citação iconográfica.

Da mesma forma, o filme não draga essas imagens outras, que se manifestam como citações indiretas nos seus protagonistas, apenas para recuperar uma iconografia perdida – tal qual na sobrevivência dos gestos identificada por Warburg no Renascimento. A tradição iconográfica recuperada aqui tem uma finalidade, que parece não ser apenas a de reforçar esses corpos como um padrão estético, mas descortinar a força e a memória dessa iconografia em seu nível inconsciente, no nível do desejo.

Assim como na fotografia de Alair Gomes, em comparação às imagens selecionadas por Umberto Eco, os corpos de Elio e Oliver não nos informam, eles nos atingem. A *mise-en-scène* promove uma ruptura nessa iconografia apolínea e faz eclodir um efeito emocional dionisíaco. E essa eclosão invoca fantasmas do passado que talvez não se manifestariam simplesmente pela citação iconográfica.

Então, por mais que a transmissão ou citação dessas imagens aconteça em um nível consciente, há ainda uma sobrevivência pulsional que se manifesta nesses corpos e que se evidencia pelo modo em que essa iconografia é vista, é fotografada, é posta em cena. E essas imagens sobreviventes, esses fantasmas, não estão somente na materialidade dos corpos. Eles estão ali presos esperando para serem libertos pelo observador que olhar com atenção.

E é essa a função das quatro pranchas aqui apresentadas: “A imagem sobrevivente em *Me chame pelo seu nome*”, “Rosto e cabeleira de Elio”, “Oliver nu” e “Elio nu”. São elas, mais do que o texto, que são capazes de pelo confronto, pelo choque, pela comparação, pelo cruzamento, abrir essas imagens, colocá-las em diálogo e fazer seu pensamento emergir.

E assim como as pranchas estão abertas, pensando e propondo reflexões outras que não foram privilegiadas aqui pelo texto, aguardando pela interação com o leitor/observador que irá preencher as imagens cruzadas com seu próprio museu de imagens, seu próprio imaginário, não reconheço as considerações finais dessa dissertação como um encerramento ou conclusão das questões anteriormente levantadas. Os apontamentos feitos ao longo do texto direcionam diferentes leituras das imagens presentes em *Me chame pelo seu nome*, mas não julgo como definitivos nenhum desses percursos.

Reconheço, porém, que minha inquietação inicial com o longa-metragem e a maneira como ele segue me provocando, como ele pulsa em mim, encontrou por fim uma satisfação intelectual. Apesar de que meu intuito não foi o de domesticar uma obra pulsante pelo intelecto, mas desvelar as maneiras como ela alcança essa pulsação, como ela é capaz de atingir a emoção, o desejo. E, para mim, esse desnudamento dos artifícios utilizados, conscientes ou inconscientes, citações diretas ou indiretas, fortaleceram ainda mais meus laços com o filme e até mesmo potencializaram essas sensações.

Talvez aqui não exista um embate entre o intelecto e a emoção, a fórmula e seu pathos, o apolíneo e o dionisíaco, mas uma interdependência desses opostos e sua complementariedade – em que a exaltação de um não implique necessariamente no apagamento do outro.

Ressalto, ainda, que o intuito dessa pesquisa não é, de forma alguma, defender ou exaltar tal padrão estético – assim como tão pouco enxergo no filme esse tipo de enaltecimento. O que existe tanto no filme quanto no texto é uma exposição da potência erótica que essa iconografia carrega, que foi, sim, sedimentada por anos de reforços e sobrevivências de determinados padrões estéticos que culminaram em uma construção cultural do desejo ao redor dessas imagens..

Pesquisas e produções cinematográficas contemporâneas que pensam o erotismo a partir de corpos que fogem desse padrão de beleza eurocêntrico nos apontam direções para construirmos um novo imaginário, ao propor a formulação de novas imagens e uma revisitação de imagens que morreram em prol da vitória desses padrões transmitidos pela repetição e imitação.

E para além das motivações práticas que me trouxeram até a escrita dessa dissertação, espero que esse texto, as pranchas e o percurso de pesquisa aqui exposto enriqueça a experiência do leitor em contato com o filme, assim como enriqueceu a minha.

## REFERÊNCIAS

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. São Paulo: Editora da USP, 2013.

CHIODETTO, Eder. **Alair Gomes**: percursos. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

\_\_\_\_\_. Eder. **Young male**: fotografias de Alair Gomes. São Paulo: Casa Triângulo, 2018.

COMANDO Para Matar. Direção: Mark L. Lester. Roteiro: Jeph Loeb, Matthew Weisman, Steven E. de Souza e Steven E. de Souza. 90 min. Twentieth Century Fox, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução Renée Eve Levié. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. 7 ed. Tradução Luiz F.B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror**: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOMES, Alair. **A new sentimental journey**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

JÚLIO César. Direção: Joseph L. Mankiewicz. Roteiro: Adaptação da peça de William Shakespeare. 120 min. MGM, 1953.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ME Chame Pelo Seu Nome. Direção: Luca Guadagnino. Roteiro: James Ivory. 132 min. Sony Pictures, 2017.

MORTE em Veneza. Direção: Luchino Visconti. Roteiro: Luchino Visconti e Nicola Badalucco. 130min. Warner Bros., 1971.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREIRA, Bruno. **Symphony of Erotics Icons: erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes**. Assis, 2017.

RÉAU, Louis. Iconografia da arte cristã. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – Vol. 8: Descrição e interpretação**. São Paulo: Ed. 35, 2005.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012a.

\_\_\_\_\_. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012b.

SIEBLER, Michael. **Arte grega**. [S.I]: Taschen, 2009.

TEIXEIRA, F. C. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 134–147, 2010. DOI: 10.15848/hh.v0i5.171. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>. Acesso em: 05 fev. 2022.



TARZAN, O Filho das Selvas. Direção: W.S. Van Dyke. Roteiro: Cyril Hume e Ivor Novello. 100 min. MGM, 1932.

WARBURG, Aby. **El Atlas de Imágenes Mnemosine**. Vol. 1. Coyoacan (Méx.): UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

