

Diversidade sexual no filme português *O Fantasma* Sexual diversity in the Portuguese film *The Phantom*

Wilton Garcia

Docente na Fatec Itaquaquecetuba. Pós-Doutorado em Multimeios pelo IA/UNICAMP. Mestrado e Doutorado em Comunicação pela ECA/USP. São Paulo, Brasil. E-mail: 88wgarcia@gmail.com

Resumo:

Este texto expõe uma leitura sobre o filme português *O Fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues, ao ressaltar subversões e transgressões entre imagem, experiência e subjetividade como paradoxo da contemporaneidade. A escolha deste filme pontua a diversidade sexual no cinema, ao explorar o protagonismo homoerótico. Já o percurso metodológico, em formato ensaio, ancora-se no observar, descrever e discutir fragmentos desta fita, baseado em um conjunto complexo de *estudos contemporâneos*. Tais estudos convocam para uma desobediência epistemológica, na expectativa de contestar questões emergentes que projetam a diversidade no cinema. Como resultado, estratégias discursivas privilegiam a produção de conhecimento no cinema atual.

Palavras-chave:

Cinema; Diversidade; Filme português *O Fantasma*.

Abstract:

This text shows a reading about the portuguese movie *The Phantom* (2000), by João Pedro Rodrigues, highlighting subversions and transgressions between image, experience and subjectivity as a paradox of contemporaneity. The choice of this film points the sexual diversity in the cinema, exploring the homoerotic protagonism. The methodological course, in its essay format, is anchored by observing, describing and discussing fragments of this tape, based on a complex set of *contemporary studies*. Such studies call for an epistemological disobedience, hoping to challenge emerging issues that project diversity in the cinema. As a result, discursive strategies privilege the knowledge production in the current cinema.

Keywords:

Cinema; Diversity; Portuguese movie *The Phantom*.

1 Introdução

na cal viva da memória dorme o corpo, vem lambe-lhe as pálpebras
um cão ferido. acorda-o para a inútil deambulação da escrita.
abandonado vou pelo caminho de sinuosas cidades. sozinho,
procuro o fio de néon que me indica a saída.

eis a deriva pela insônia de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades (BERTO, 1998, p. 11).

O que comporta o cinema atual, talvez, seria a reincidência de assuntos efervescentes que surgem no cotidiano. Essa premissa projeta-se em consonância com a epígrafe hermética do poeta português Al Berto (1998), cuja poética está no rebento da diversidade, a elencar idiosincrasias do desejo como refúgio entre abandono, esquecimento e memória. Disso, surgem duas questões: o que caracteriza a diversidade sexual no cinema contemporâneo? Como (re)considerar as estratégias no discurso cinematográfico?

O campo do cinema contemporâneo (NAGIB, 2012; STAM, 2003) agencia a presença da diversidade em destaque. E a pesquisa a respeito de cinema, no Brasil e no mundo, depara-se com a expressão da diversidade sexual (BUTLER, 2003) enunciada por categorias – afeto, corpo, desejo, erótica, fetiche, sensualidade ou sexualidade. Tais categorias são temáticas interdisciplinares desta proposta de investigação¹.

Diante das anotações iniciais, este texto propõe uma leitura sobre o filme português *O Fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues, ressaltando subversões e transgressões, na dinâmica interdisciplinar entre imagem, experiência e subjetividade. Anos se passaram desde seu lançamento e premiação², mas inevitáveis referências abarcam essa narrativa fílmica com intervalos desafiantes.

Os critérios aqui se amparam no formato de ensaio, pois ensaiar torna-se um exercício crítico-reflexivo. Um texto-ensaio sinaliza a predileção da diversidade no cinema, ao traçar o protagonismo midiático e cultural (OLIVEIRA, 2016). Sem restringir o protagonismo homoerótico e suas adjacências, o contemporâneo convoca tal articulação ensaística. Canclini (2016, p. 135) confirma:

O ensaio humanístico ou literário é uma estratégia de compreensão de um processo histórico ou de um movimento da sociedade com base em reflexões subjetivas e leituras de um autor. Também dentro do ensaio existem métodos diferentes. Pode se basear em ideias inovadoras ou em

¹ O presente texto faz parte dos resultados de uma pesquisa desenvolvida (2016-2019) em um Programa de Pós-graduação em Comunicação no Brasil.

² Prêmios: Melhor Filme Estrangeiro, Festival de Belfort – Entrevues (2000); Melhor Filme – New Festival, Nova York (2001); Seleção oficial do Festival de Veneza.

percepções agudas que se distanciam do senso comum de uma época, com diferentes critérios de rigor.

Já o percurso metodológico ancora uma leitura com três níveis complementares: observar, descrever e discutir fragmentos desta fita. Ao explorar aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos, um conjunto complexo de *estudos contemporâneos* (EAGLETON, 2012; CANCLINI, 2016; GUMBRECHT, 2015; HALL, 2016) concentra-se na produção de conhecimento (PELBART, 2013; PERNIOLA, 2005). Entre flexibilidades e deslocamentos, articulações teóricas, conceituais e metodológicas são complementares e necessárias para agenciar/negociar esse tipo de debate crítico-reflexivo. Por isso, justifica-se a escolha do conjunto desses autores contemporâneos citados – de diferentes escolas do pensamento paradoxalmente – que revigora e potencializa o modo de refletir acerca da diversidade sexual no cinema e suas atualizações. Tais estudos convocam para uma desobediência epistemológica (MIGNOLO, 2007), na expectativa de contestar questões emergentes que projetam a diversidade no cinema.

Do ponto de vista cinematográfico, rasura-se uma escritura íntima na lógica passional do protagonista que desafia o/a espectador/a. Com isso, o cinema amplia o debate acerca da diversidade sexual, na predileção da imagem homoerótica, a qual retrata determinado desempenho. Aqui interessa tecer a exegese da diversidade no cinema, cujo *modus vivendi* do personagem principal exemplifica a diversidade sexual.

2 Do cinema

A expressão cinema evidencia um conjunto polissêmico de difícil determinação histórica, conceitual e teórica que engloba abordagens – por vezes contrárias e/ou controversas – do fazer fílmico e da sua apreciação estética. Para Stam (2003, p. 361), “a teoria [do cinema] foi questionada pela teoria crítica, pelo multiculturalismo radical e pela teoria *queer*”. Os recursos do cinema permitem o desempenho criativo engendrado pela condição adaptativa das relações humanas, pois se multiplicam as novidades de recursos técnicos e/ou estilísticos.

Nagib (2012, p. 28) considera que, no cinema, o mundo pós-diferença seria “onde noções de normalidade comumente usadas para definir um ‘outro’ deixaram de

existir.” Nesse sentido, a linguagem do cinema contemporâneo transversaliza valores globalizados e disso surge o interesse globalizante, divergente da situação mais regional e/ou local. Em uma imensidão de propostas estéticas da linguagem fílmica, por exemplo, a constituição do cinema coloca “novas/outras” manifestações narrativas, temáticas e tecnológicas, as quais envolvem questões de atualização e inovação. Por isso, a incongruência de desfechos técnicos, estéticos e éticos sinaliza a produção de imagem e som.

Pensar acerca da capacidade de sensibilizar o/a espectador/a com a diversidade faz qualquer película estimular a sensibilidade da plateia. Reconhecer atitudes diversificadas no discurso cinematográfico potencializa a percepção a respeito da vida. A diversidade, por conseguinte, solicita sua própria emergência do protagonismo midiático e cultural (OLIVEIRA, 2016) e se vê exposta como proposta crítico-reflexiva sobre o humano. Ou seja, uma inclusão político-cultural pretende alargar o jeito de pensar, fazer e assistir um filme ou qualquer outra produção audiovisual (GERACE, 2016).

A diversidade sexual equaciona a qualidade inventiva de ver/ler as coisas no mundo e poder aumentar a percepção. Por isso, as relações humanas como tema nas narrativas ampliam a expectativa de contemporâneo. Isso revigora o lugar do enunciado, hoje, como estado intermediário entre sujeito, objeto e contexto. Dessa forma, a noção de contemporâneo verifica recursos de (des)temporalidades e (des)territorialidades, ao elaborar a (re)dimensão conceitual de presença, com provisoriedades deslizantes (GUMBRECHT, 2015).

A escritura cinemática sugere um eixo poético de encontro, despedida, desejo, erotismo, sexo, violência, suicídio, alucinação, entre outros. Um filme cria um grande paradoxo na ficção de um enunciado diverso: uma ideia, um gesto, um fato, uma opinião. Observar o cinema português (AREAL, 2013; CASCAIS, 2014; CUCINOTTA, 2013; VILLARMEA ÁLVAREZ, 2016) seria, talvez, um exemplo à diversidade brasileira. Ao considerar o cinema português contemporâneo, Villarme Álvarez (2016, p. 116) diz:

Os temas escolhidos, as personagens representadas, as decisões estéticas e as dinâmicas narrativas de uma parte do cinema português contemporâneo refletem de forma direta ou indireta a integração de Portugal no sistema cinematográfico mundial. Não faz sentido, portanto, continuar a pensar o cinema português a partir da *diferença*, como uma entidade autônoma e

isolada que fica à margem destes processos globais. Faz falta, pelo contrário, que os críticos mudem de perspectiva, sobretudo depois da mudança já realizada por muitos cineastas.

O cinema português promove seu lugar de fala (CASCAIS, 2014). Em *O Fantasma*, a fita apresenta um tema relevante: a paixão. A solidão e os sentimentos conflitantes de vazio e desencantamento polemizam a ordem do dia, ao eleger o contraste de amor e ódio. A solidão, então, surge como tentativa de alcançar algo para além de desejo, uma vez que estar só pode ser menos trabalhoso. Perante a quase ausência de diálogo, o filme indicia a solidão, a se ressaltar como cotejo do conteúdo cinematográfico. Talvez venha ser tão só o extravasamento do desejo no/do filme: capturar as variações da diferença do/a outro/a.

E o protagonista conhece a vida mediante a atmosfera da animalidade, do bestiário, do grotesco, do baixo corporal. A câmera investe na caçada metropolitana de aventuras noturnas na cidade de Lisboa, como mostra o roteiro. Na trama, não há carinho, sequer afeição de amizade ou algo mais. A sinopse indica:

Um cachorro late e arranha a porta... um par de olhos procura por detrás de uma estranha máscara de borracha. Sérgio construiu seu mundo à sua imagem e semelhança. Perseguido por um desejo insaciável, passa horas preso à solidão de sua cama. Um café da manhã barato, sexo anônimo com outros homens e um emprego como coletor de lixo. Consumido por um desejo sem fronteiras, compartilha com Lorde, o cachorro do depósito de lixo, seus momentos de luxúria. Indiferente a tudo que o cerca, o amor de uma colega de trabalho, a vigilância de um policial, o desejo de seu chefe... Mas, em uma noite, seus olhos encontram “o Fantasma” de seus sonhos, e ele, compulsivamente, começa a segui-lo. Sérgio sabe que desta vez vai perder o jogo... agora, só resta a vingança contra o homem de seus desejos.

Sérgio (Ricardo Meneses) trabalha para a companhia de limpeza urbana de Lisboa e, num curioso conjunto de sensações físicas prazerosas, possui uma relação obsessiva com sexo. Vive entre a rotina profissional e as práticas sexuais com parceiros: devora, come, engole o outro. Algo atônito (re)vela a intensa experiência desse sujeito perdido entre a cidade, o desejo, a sexualidade e o lixo.

O ponto de partida da narrativa está nesse coletor de lixo, que serve como âncora da trama. Os coletores são pessoas despercebidas na paisagem urbana. Contudo, a recolha do lixo legitima uma abjeção de restos que indicam determinados desfechos. Dos restos, erguem-se sobras mutiladas. Ou seja, o/a espectador/a testemunha as aventuras do protagonista, por caminhos secretos, em sua narrativa urbana, a conferir seu desejo marginal.

Para Pelbart (2013, p. 26-27), “a condição de sobrevivente é um efeito generalizado do biopoder contemporâneo; ele se restringe aos regimes totalitários e inclui plenamente a democracia ocidental”. A democracia, aqui, não pode ser uma metáfora, pois sobreviver é perdurar: tentar ir além para ativar certa resultante desagradável. E a situação (re)desenha a postura política de sobrevivência como resiliência da resposta ao esgotamento (PELBART, 2013).

Em uma entrevista, Rodrigues admite que suas obras pertencem ao gênero de aventuras e é fácil confirmar que este é o caso de *O Fantasma*, cujo protagonista se comporta como um verdadeiro super-herói. Sergio é um ser que ele passa o dia tentando atravessar portões e entrar ou sair de quartos, tentando ser aceito (sexualmente) ou escapar de encontros que não o satisfazem: são todas situações problemáticas, às quais sua atividade sexual dirigir (VALDELLÓS, 2016, p. 274 – nossa tradução).

A narrativa impacta circunstâncias eróticas atreladas aos mecanismos discursivos que expõem fatos escandalosos. Ainda que nessa epopeia erótica não prevaleça um hiato para ternura, lamento ou lamúria, o protagonista sobrevive às dificuldades de se reconhecer, amar e ser amado. O roteiro registra um tom calculado, fragmentado em labirintos e bifurcações, da ficção vivenciada pelo protagonista e suas alucinações desprendidas. Ou seja, “os novos protagonismos midiáticos e culturais inauguram uma nova fronteira de conflitos na contemporaneidade: o conflito de narrativas, de sentidos e de construção de sociabilidades” (OLIVEIRA, 2016, p. 35). A angústia dilacerante do protagonista apresenta-se como tropo recursivo a enveredar esse nervoso enredo narrativo de uma vontade de se relacionar com as pessoas no mundo.

3 Do corpo

No prólogo dessa narrativa audiovisual surge um longo corredor estreito com paredes escuras no centro da cena, em plano geral. Um enorme cachorro de raça, preto e forte, caminha em direção a uma porta ao fundo; distancia-se da câmera fixa. Visualiza-se aos poucos o contraste claro/escuro a formatar o espaço linear (linhas quase uma diagonal da imagem), na tela. O cão faz barulho em frente à porta: rosna, late, esbraveja. O latido incomoda com um volume grave perturbador. Parece querer

invadir o outro cômodo, ao arranhar feroz a porta com as patas. O que gera algo inóspito de imediato.

Corte seco. Dentro do quarto, há um homem em pé perto da cama, vestido em um macacão preto brilhante, liso, de corpo inteiro e máscara de látex de sadomasoquismo: tudo muito justo ao corpo. A cena traz uma plasticidade emborrachada com acessórios: macacão e máscara. Nesse *continuum*, penetra vorazmente outro homem nu. O som estridente – produzido pelo atrito do látex com os corpos – acumula-se à respiração ofegante de ambos, cuja cena causa estranhamento.

Inaugurar o filme com essa cena erótica impressiona bastante a plateia. Talvez seria um convite irônico, que elege interesses fecundos, para envolver o público. O desconforto do episódio, para alguns/algumas espectadores/as, assume o mal-estar físico ou o próprio sofrimento dos atores não profissionais³, que emergem como matéria-prima da cena. A adesão de corpos (GIL, 2004) de não atores alarga a fronteira contaminada por ficção e realidade. Nessa poética, uma entrega espontânea reforça a perspicácia do personagem. A tela deixa aflorar a intimidade de corpos homoeróticos, ainda que seja pela veiculação da mensagem fílmica.

Essa estratégia fisga o/a espectador/a com a narrativa arrojada pela prática sexual, que extrapola um ideal de corporeidade para assumir a diversidade sexual. Nesse caso, a imagem do corpo é chave para acionar o tempero do enredo aquecido por um clima picante (GERACE, 2016). A vitalidade do corpo homoerótico assume uma aproximação à performatividade (BUTLER, 2003), no desempenho do gesto performático. E o olhar conduz a explosão visual desse protagonismo homoerótico, o qual evidencia a diversidade sexual.

De fato, o cão é companheiro de Sérgio, pois está sempre mais próximo dele. A atmosfera do bestiário está fortalecida e impulsionada diante do/a espectador/a ávido pelo prólogo marcante, o qual flagra a articulação explícita da prática sexual no audiovisual (GERACE, 2016). Uma confabulação na mensagem fílmica prende a

³ A utilização de atores não profissionais para interpretar personagens apresenta um contingente de corpos expressivos, sem vícios da linguagem dramatúrgica. Tal situação aposta na recorrência subjetiva da filmagem tomada pelo elenco de intérpretes da própria noite, que indicia a trama.

atenção do/a espectador/a de uma vez, cujo ponto de tensão na cena gera agudeza permanente.

Fica evidente o fascínio pelo corpo e pelas pulsões desejanças do tónus masculino. Esse corpo gira como receptáculo diegésico do filme, impregnado de pulsões orais e sexuais de domínio; ou seja, há uma instância de controle e poder, ainda que seja provisória. O que concebe também desafetos, se visto/lido rápido demais. É como se o desejo acendesse no corpo presente na cena fílmica, surpreendendo o/a espectador/a pela alquimia infocomunicacional entre ator e câmara – uma relação homem-máquina. A câmara (d)enuncia seu percurso aventureiro, irregular, (de)marcado por tentativas nem sempre bem sucedidas, ao acompanhar Sérgio quando caminha, esbarra ou tropeça.

Nesse movimento, o homoerotismo (re)configura-se como armadilha à prova limite do/a espectador/a (STAM, 2003). Afinal, o corpo de Sérgio faz parte da ficção. Para Butler (2003, p. 48 – grifo nosso), o “gênero [que se] mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância (...) é sempre um feito”. Essa performatividade expõe o sujeito sem o binarismo masculino *versus* feminino, visto que o deslocamento identitário (HALL, 2016), entre um jovem rapaz atraído por outro de corpo musculoso, mostra o desencontro. Mais que isso, o prazer da imagem do corpo espetacularizado (VARGAS-LLOSA, 2012) acentua o Ser/Estar do sujeito.

A filmagem do corpo, no *écran*, absorve a atração pelo outro como escritura homoerótica. Dito de outro modo, o protagonismo designa um tom distinto, capaz de adicionar peculiaridades inerentes ao duplo (*homo*) – entre ele e o outro. Na diversidade, dois iguais complementam-se pela diferença homoerótica, destacando traços eloquentes. A respeito de *O Fantasma*:

Uma abordagem *Queer* ao filme poderia então explicar os corpos que a personagem de Sérgio vive diferentes realidades. Nesse sentido, ousamos dizer que ao desdobramento de Sérgio no *O Fantasma* remonta uma visão *Queer* da sexualidade, através da qual o realizador tenta mostrar as coisas como elas são, sem induzir o espectador em juízos de parte (CUCINOTTA, 2013, p. 121).

Para Santos (2014, p. 26), seria “repensar o corpo *queer* em sua especificidade/diferença para, assim, propor uma nova política-teoria-estética de desejo-resistência à fragmentação e cooptação pós-moderna”. Como esquisito ou estranho, o *queer* elege vestígios de alteridade e diferença que acenam ao prazer latente

na imagem corporal. A dimensão *queer* visita a extremidade da natureza humana. A distância entre corpo e imagem corporal convoca a um olhar diferente do/a espectador/a, a selecionar detalhes da expressão figural humana, ao enunciar sua forma material do sujeito na fita.

São reminiscências da natureza humana desprendida de valores convencionais para ceder lugar ao diferente. É viver diferente na falta, ou seja, na procura do objeto de desejo que conforta a natureza de Ser/Estar do sujeito. De acordo com Gumbrecht (2015, p. 13), “o corpo humano – e com ele as coisas-do-mundo – recebe agora atenção e interesse renovados, sob as categorias de ‘biopolítica’, ‘política do corpo’ e ‘ecocrítica’”. Logo, o corpo evoca a esfera da presença na intensidade da experiência.

Este filme, assim, possui um lado de exposição física exagerada do corpo que não é comum, uma vez que o protagonista atinge de imediato afeto, desejo, erótica, fetiche, sensualidade ou sexualidade. De maneira contraditória, a perseguição mostra o corpo atrás do próprio corpo, porque nem sequer há emoção, apenas o encontro vigoroso da relação sexual. Ainda que não sejam pedaços de carne. Eagleton (2012, p. 69) afirma: “em virtude de nossos corpos, somos animais carentes, batalhadores, sociáveis, sexuais, comunicativos e autoexpressivos, que precisam uns dos outros para sobreviver”.

No trabalho, Sérgio depara-se com um jovem musculoso (o nadador) e fica fascinado por ele e sua motocicleta. Arquitecta-se o caso pitoresco. O coletor de lixo encontra seu objeto de desejo e o observa de maneira profunda. Nessa idolatria inevitável, o personagem persegue o garoto na busca incessante, com admiração crescente; embora saiba que não pode chegar perto demais daquele rapaz, pois vivem realidades diferentes. Mas reitera. Insiste. Subverte a lógica de seu próprio desejo homoerótico no ápice de um amor impossível.

Quando confirma o esboço de paixão, Sérgio percebe a derrota. Está condenado ao fracasso, visto que inexistente correspondência. Tal amor nasce morto. Mesmo assim, aposta em uma farsa sem saída, porque há um lado sofredor (masoquista) no personagem que arrebatou a condição de sua natureza humana. Eis um apego reduzido à discrepância de abandono, desamparo e desamor.

4 Do fetiche

Como fenômeno cultural, a carga efetiva do fetiche enfatiza uma vontade absurda de interesse incomum: a atração da face oculta, por uma predileção especial. O fetiche fomenta certo ponto: a voracidade de atormentos instigantes permeia a qualidade sedutora de estímulos. Soma-se ao consumir potente e ritualístico de imagens e informações exibidas e celebradas por pessoal e/ou objetos. O fetiche da mercadoria paira sob a utilidade do objeto, para além do consumo. Logo, a noção de fetiche absorve a impregnação discursiva que escancara, dilacera e inflama o contexto. A pulsão animal não seria de vida/morte, pois domina o sujeito e seu corpo toma conta de si. O fetiche engendra ilusão e naturaliza o ambiente ao tentar ocultar a desigualdade (VARGAS-LLOSA, 2012).

Por um lado, o fetiche é uma caricatura do *sex appeal* do inorgânico, do qual oferece uma versão grotesca e extravagante; por outro, concentra em si requisitos que iluminam o núcleo da ligação entre filosofia e sexualidade que só hoje é possível captar e desenvolver plenamente. [...] O que caracteriza de um ponto de vista geral o fetiche é sua arbitrariedade (PERNIOLA, 2005, p. 67).

Nesse contexto, o filme *O Fantasma* aborda a luxúria em um universo íntimo e pessoal de Sérgio perante a arbitrariedade das escolhas, em destaque. A narrativa o afasta da realidade para os terrenos da fantasmática, ao demonstrar diferentes valores e (re)dimensionar a diversidade na (re)configuração do humano. Disso, o jogo cênico explode em uma crítica ácida, visto que Sérgio parece ser alguém que está possuído por um desejo brutal. Seu desejo fetichista é perturbador diante da ausência de mundo.

Se o agenciamento abre o desejo e o aumenta, é porque se tornou *matéria de desejo*, não seu objeto, mas sua textura própria, participando da sua força, de sua intensidade, do seu “impulso vital” para falarmos como Bergson. Em outras palavras, o desejo não é só desejo de agenciamento, é agenciamento – transforma aquilo que “produz” ou “constrói” em si próprio (GIL, 2004, p. 58).

O protagonista incompreendido tem dificuldade de se relacionar com outras pessoas. Quando isso ocorre, faz quase sem palavras, registra-se só o gesto, em silêncio e seu desejo homoerótico. Há uma espécie de fetiche que consome suas ações no prazer físico, carnal, de estar com os objetos do amado. Objetos apanhados no lixo – um *short*

de banho rasgado, um par de luvas de couro furado. São vestígios insolentes de restos, restos da uma história não ocorrida.

Ser descartável implica na recusa que intensifica a vontade do contato com o outro. Quiçá, por isso, as constantes cenas de sexo surgem com brutalidade. Afoito e sem limite, Sérgio delicia-se com a força de outro viril – o dominador que cria tensão. O personagem assola a sensibilidade do/a espectador/a, ao tentar o controle como sinônimo de masculinidade. Parece incorporar em si uma (re)dimensão prazerosa em sua prática sexual empolgante do desafio, mas se perde em si.

Imagens de homens robustos surgem na tela, na citação paródica dos desenhos do artista plástico finlandês Tom of Finland (1920-1991). São caricaturais de policiais, marinheiros ou modelos que enfatizam a exaltação do fetiche incorporado por controle, sedução e poder. “Os esforços para controlar a sexualidade produzem uma verdadeira explosão de discursos” (HALL, 2016, p. 90). Exalta-se a masculinidade e sua força física exacerbada, na exposição visual da virilidade masculina, sem afeto.

Uma relação de domínio, opressão e poder inscreve-se no *écran*. *O Fantasma* ultrapassa “o tabu da homossexualidade, mas esse tabu é antes extrapolado ou trespassado por um outro tabu, o do bestialismo – o sexo visto enquanto animalidade, onde se inclui o sexo entre homens” (AREAL, 2013, p. 351). A homossexualidade não se observa diretamente, pois há uma disputa de poder – alvo privilegiado da sexualidade à eficácia de sedução.

Em fluxo recorrente, a fita traz ousadia nesse ideal fetichista. Se a proposta do filme foi abordar práticas sexuais – do sadomasoquismo ao homoerotismo (e vice-versa) – em um tom contundente, o protagonismo afronta o hegemônico com a alegoria dessa masculinidade em debate. Em certas circunstâncias, usa uma roupa preta de látex, para práticas sexuais sadomasoquistas (S/M), ao explorar o jogo erótico do corpo assume papel relevante e estratégico na relação de poder. Necessariamente, S/M não tem a ver com desejos ocultos e perversões, mas com a provocação externalizada.

Com a fantasia *bondage*, Sérgio utiliza instrumentos para sodomizar os parceiros que surgem na narrativa. Esse tipo de roupa é incrementado com acessórios de torturas: chicote, botas, algemas etc. Nessa roupa se faz refúgio, última morada, onde o personagem se esconde do mundo e das pessoas. E de si mesmo. O que o torna um corpo visualmente plástico, inorgânico, distante do biológico. É um corpo magro

de contornos anatômicos e espetacularizado no cinema a partir da superfície da pele artificial do látex, na cor preto brilhante. Um (im)puro abrigo de desejo se (re)configura.

O vestuário no cinema de João Pedro Rodrigues corresponde a uma segunda pele com duas funções específicas. A primeira é relativa à sexualidade e ao modo como, a partir da troca de um acessório, se infere uma troca de personalidade. A segunda tem a ver com a função de *fetichê* atribuída a muitas peças de roupa presentes neste filme em particular. A partir destas duas potencialidades de dramaticidade ínsitas nas peças é ainda possível, na nossa opinião, ressaltar o poder do cinema enquanto dispositivo e linguagem específicos, bem como um certo discurso indireto por parte do realizador no sentido de sublinhar a importância do *Queer* (CUCINOTTA, 2013, p. 105).

Avante aos limiares técnicos, estéticos e éticos de um filme, a expressão plural da diversidade sexual fecunda “novas/outras” variáveis enunciativas, os quais problematizam corpo, gênero, identidade sexual e performance *queer* (BUTLER, 2003). Nesse caso, Eagleton (2012, p. 198) assegura que “Marx não fez da produção material um fetichê. Ao contrário, acha que ela deveria ser abolida na medida do possível. Seu ideal era o lazer, não o trabalho. Se prestou tamanha atenção ao fator econômico, foi a fim de reduzir seu poder sobre a humanidade”. A dinâmica do fetichê, nesse contexto, esbarra no debate da diversidade sexual no cinema contemporâneo como temática plausível a ser exposta e debatida estrategicamente.

Em outro momento, ao varrer os arredores perto de um ginásio aquático, Sérgio se dá conta da moto preta Suzuki do jovem rapaz, estacionada. Em plano-sequência longo, a câmara acompanha sua lenta combinação de deslocamentos inquietos, reconhecendo o objeto de desejo, que tanto venera. Devagar, senta em cima dela como se fosse possuí-la, domá-la. Começa a apreciar: desliza os dedos sob o tanque e o assento, numa precisa atenção. Mais que sentir o motor, simula o prazer da penetração sexual. Alisa com cautela cada detalhe da moto. Acaricia as laterais com o tato, sente o banco de couro com o próprio traseiro ao atrito do seu dorso. Calmo, esfrega seu corpo no tanque. Fica excitado ao esbarrar nos materiais da moto. Lambe o guidom num ar erótico, proveitoso. Delicia-se à vontade. Olha em volta, percebe que não há ninguém no entorno. Abraça e beija aquela máquina, como se estivesse tocando o corpo do rapaz desejado. Uma disputa enérgica coloca seu corpo juvenil em contato com a moto na posição ambígua (ativo/passivo). Deitado sobre o veículo, imita uma relação sexual: encosta o peito no tanque. O fôlego da respiração aumenta.

Movimenta-se acelerando o dorso, mexe a cintura e provoca uma visualidade erótica, explícita e quente. Em um ritmo contagiante, o clímax de sua performance acusa o culme. E, no instante do gozo, surge uma onda sonora de ruídos de rádio. Tomado pelas duas rodas, Sérgio observa pelo retrovisor a presença policial.

Muda-se para um contraplano médio. De repente, um policial caminha devagar para perto de Sérgio, que está sentado na máquina. Aproxima-se, fica bem próximo, rosto a rosto quase colado um no outro. Há uma troca de olhares entre desafio, resistência e embate – um olhar penetrante – tão ambíguo quanto desejante. Testemunha-se um tom homoerótico. Porém, a chegada de outro policial interrompe de repente a cena.

Para Vargas-Llosa (2012, 99), “o erotismo está inseparavelmente unido à liberdade humana, mas também à violência”. A imagem (r)erótica tangencia quase o obsceno, o pornográfico – evocado pela abstração do fetiche. Contudo, sem um posicionamento fixo, isso (re)vela uma ação híbrida que rasura a pornografia no visual do corpo. De um lado, o vapor sereno na visualidade da cena insere uma estética inebriante, capaz de “mexer” com a produção de efeito de sentido. De outro, pontos fugazes na rede de desejos interliga o personagem a objetos de fetiche – no caso, a moto do nadador. Seria, porventura, um teste de suportabilidade do/a espectador/a que desperta estranhamento, nessa saga fílmica (CASCAIS, 2014; CUCINOTTA, 2013; VILLARMEA ÁLVAREZ, 2016).

O protagonista se multiplica, sobretudo na última parte da narrativa, quando sai em busca desenfreada, quem sabe, ao seu próprio encontro desgovernado e sem limite. Segue desesperado perambulando no aterro sanitário (de lixo), onde não há ninguém. Nesse confinamento, esconde-se de tudo e de todos. Fica aos poucos sozinho, na sujeira, rodeado de detritos, a tentar escapar dos horrores da vida. Foge como fantasma que se descola de si. A produção de efeito impressiona e causa mais estranheza ao/à espectador/a, tendo em vista a surpresa do prólogo que pode ser mediada com o desfecho narrativo (não-linear), quando foge no final. Repentinamente, Sérgio adentra na alucinação, ao perceber que não há chance. Na mesma veemência que venera o nadador, sabe que ocupa a pronta recusa.

Portanto, o prólogo e o final culminam na circularidade quebrada das cenas, em que não há respiro, ao demonstrar o encadeamento previsto no ciclo narrativo: o

final retoma o início da trama. Desvendar tais passagens faz parte do enigma d'*O Fantasma*. Afinal, a performance do fetiche singulariza um alcance demasiado. Longe de esgotamento ou exaustão nesse tipo de reflexão crítica, verifica-se que nos limiares dessa película a diversidade traz controvérsias – traços e projeções salientam desterritorialidades entre gesto e performance.

5 Do desfecho

No conjunto complexo de *estudos contemporâneos*, as diretrizes da produção do conhecimento atualmente solicitam agenciamento/negociação de diferentes áreas do conhecimento, em prol da diversificação de resultados. Aqui, em especial, o que caracteriza a diversidade sexual no cinema atual são traços herméticos de aventuras inimagináveis, as quais pautam um protagonismo eloquente. Cada vez mais verificam-se estratégias no discurso cinematográfico atual para desviar do senso comum. Da teoria à política, a produção cinematográfica hoje necessita propor derivativas da diversidade sexual. Diversidade que compreende pluralidades.

O Fantasma é um filme de contestação, pois retira o protagonista da margem e o coloca no centro do debate a respeito da diversidade. O lixeiro experimenta a vida de jeito diferente (quase primitivo), comunica-se com o mundo pela sensorialidade do desejo libidinal. (Re)Conhece as coisas a partir da comunicação física na presença corpórea de subversões e transgressões. Sua performance distancia-se da mutualidade do corpo convencional (de atitudes em trânsito), a (re)configurar o ser humano.

Há apenas uma decisão carnal, primitiva, selvagem para a experimentação conflitante de sua sexualidade radical, visto que imagem, experiência e subjetividade aparecem como recortes sincrônicos a tematizar uma intensa experiência do desejo homoerótico. O personagem vivencia um ar insólito (de)marcado por artimanhas, pois seus segredos pulsam em uma carga contundente de transversalidades enunciativas, perante as mediações sincréticas.

Durante a trama, testemunhar essa história é examinar perturbações (inter)subjetivas de um rapaz solitário, depois de se confrontar com sensações de agir por instinto. Tal narrativa mostra um cinema visceral pautado de situações um tanto violentas, perigosas, quanto bizarras. Do ponto de vista da comunicação, isso expõe

alternativas que inscrevem enunciados impactantes como valores sociais, “ditos” desviantes, fora do comum, longe do hegemônico. Ou seja, instaura um mal-estar no/a espectador/a que presencia peripécias escatológicas na paisagem opaca, difusa e cinzenta. A desmensura cinemática privilegia características inigualáveis como entrave a sociabilizar com outras pessoas: alimenta-se de dejetos, bebe água da sarjeta. São cenas instigantes que aguçam, no mínimo, a reflexão acerca desse modo de expor a diversidade sexual.

Do ponto de vista da diversidade, a versatilidade do cinema cada vez mais incorpora a noção de *diversus* e reitera parâmetros recorrentes do viver, como os Direitos Humanos. Como fio condutor, essa leitura tangencia a sensibilidade do afetar (o tocar) o/a outro/a. Em síntese, a história de amor não se estabelece, pois perpetua a impossibilidade desse amor.

A reminiscência do amor homoerótico aprofunda o interesse do proibido ao permitido (e vice-versa). A película apreende o/a espectador/a pela impressão e pelo deleite, como assegura o (des)envolvimento ardente, obsessivo, da narrativa e o desfecho profuso executado por Sérgio, ainda mais quando se aventura a penetrar o desconhecido. No final da película, alcança sua própria sombra, sozinho, desnudo de qualquer tipo de filtro, em seu estado primal. Caminha perdido, em vão, distante da realidade, à procura de si. Tem consigo somente o seu fantasma.

REFERÊNCIAS

AREAL, L. Os tabus do cinema português. In: BAPTISTA, T.; MARTINS, A. (Orgs.). **Atas do II encontro anual da AIM**. Lisboa: AIM, p. 340-35, 2013. Disponível em: <<http://aim.org.pt/atas/Atas-IIEncontroAnualAIM.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

BERTO, Al. **O medo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

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

CANCLINI, N. G. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: EdUSP, 2016.

CASCAIS, A. F. Metamorfoses de *O fantasma* de João Pedro Rodrigues. In: _____; FERREIRA, J. (Orgs.), **Cinema e cultura queer**. Lisboa: Associação Cultural Janela Indiscreta / Festival Internacional de Cinema Queer. 2014. p. 162-169

CUCINOTTA, C. Origens possíveis e consequentes desenvolvimentos contemporâneos da longa-metragem *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues. In: PEREIRA, A.C.; CUNHA, T. C (Orgs.), **Geração invisível**: os novos cineastas portugueses. Covilhã: Livros LABCOM, 2013. p. 105-128

EAGLETON, T. **Marx estava certo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

GERACE, R. das N. **Cinema explícito**: representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Edições Sesc/Perspectiva, 2016.

GIL, J. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GUMBRECHT, H. U. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Unesp Editora, 2015.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.

MIGNOLO, W. D. **Epistemic disobedience**: the de-colonial option and the meaning of identity in politics. Revista Gragoatá, n. 22, p. 11-41, 1º sem. 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/Wilton/Downloads/33191-111436-1-PB.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2019.

NAGIB, L. **Além da diferença**: a mulher no cinema da retomada. Devires, Belo Horizonte, UFMG, 9, 1, p. 14-29, jan./jun, 2012.

O FANTASMA [longa-metragem]. Direção: João Pedro Rodrigues. Rosa filmes, Portugal, 2000. 90 min. Roteiro: José Neves, Paulo Rebelo e Alexandre Melo. Produção: Amândio Coroado e Vita Lains. Fotografia: Rui Poças Som: Nuno Carvalho e Mafalda Roma. Elenco: Ricardo Meneses, Beatriz Torcato, André Barbosa, Eurico Vieira, Joaquim Oliveira e Florindo Lourenço.

OLIVEIRA, D. **Novos protagonismos midiáticos-culturais**: a resistência a opressão da sociedade da informação. REGIT – Revista de Estudos de Gestão, Informação e Tecnologia. Fatec Itaquaquecetuba/SP. v. 6, n. 2, p. 17-37, jul/dez, 2016. Disponível em: <http://fatecitaqua.edu.br/revista/index.php/regit/article/view/ART5/pdf_57>. Acesso em: 27 jan. 2019.

PELBART, P. P. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2013.

PERNIOLA, M. **O sex appeal do inorgânico**. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

SANTOS, R. **Poética da diferença**: um olhar queer. São Paulo: Factash-Hagrado, 2014.

VARGAS-LLOSA, M. **La civilización del espectáculo**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

VALDELLÓS, A. M. S. **Imaginarios del tiempo y la memoria del cine portugués contemporáneo**: reflexiones sobre el cine de Miguel Gomes y Joao Pedro Rodrigues. *Fotocinema*, n. 13, p. 267-280, 2016. Disponível em: <<file:///C:/Users/Wilton/Downloads/6064-20544-1-PB.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

VILLARMEA ÁLVAREZ, I. **Mudar de perspectiva**: a dimensão transnacional do cinema português contemporâneo. *Aniki*, vol. 3, n. 1, p. 101-120, 2016. Disponível em: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/212>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

Recebido em: 01/04/2020

Aceito em: 23/06/2020