FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

TRAÇOS DE LOUCURA E ESQUIZOFRENIA EM 'O FANTASMA' - A SOCIEDADE HIPERMODERNA DO NOSSO TEMPO

DAVID ARAÚJO SANTOS

Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos - Especialização em Cinema e Fotografia

Versão Corrigida e Melhorada Após Defesa Pública

FEVEREIRO, 2022

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, com especialização em Cinema e Fotografia, realizada sob a orientação científica do

Professor Luís Guilherme Jordão de Mendonça

Ao Marco

E pais,

Nélia e João

AGRADECIMENTOS

Ao professor Luís Guilherme Jordão de Mendonça, pela tutoria e orientação científica da presente tese, conselhos e sugestões ao longo do processo de escrita.

Aos restantes professores dos Departamentos constituintes do Mestrado de Estética e Estudos Artísticos, pelas referências e conhecimento que partilharam ao longo dos semestres do curso.

Aos professores José Bértolo e Margarida Medeiros pelos seus comentários aquando da defesa pública.

Aos autores que fui encontrando neste caminho e que tanto me ajudaram.

TRAÇOS DE LOUCURA E ESQUIZOFRENIA EM 'O FANTASMA' - A SOCIEDADE HIPERMODERNA DO NOSSO TEMPO

DAVID ARAÚJO SANTOS

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o filme *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues (2000) e pretende um aprofundamento da sua personagem, Sérgio, para lá da sua fisicalidade, chegando a um ponto de contacto com a dimensão psicológica através do método psicanalítico. Tomando a obra como sintomática de uma contemporaneidade própria da sociedade hipermoderna, espera-se averiguar de que forma esta, pelas suas idiossincrasias, torna o indivíduo *queer* que nela se insere num ser louco e esquizofrénico, e, consequentemente, à margem. Práticas e patologias como o *voyeurismo*, o *cruising* e o narcisismo, normalizadas cada vez mais com o avançar do século XXI, delimitam os traços de um mundo criado de modo personalizado para o indivíduo que, fugindo da norma, isola-se nesse mundo que o serve segundo as suas regras. Posto isto, atentar-se-á também à narrativa de Sandro, semelhante à de Sérgio, no filme *Vento Seco*, de Daniel Nolasco (2020), ambos personagens colocadas à margem da sociedade. Atentando a estas duas personagens *queer*, pretende-se uma reflexão bifurcada em duas possibilidades: o indivíduo *queer* auto-impõe-se à marginalidade por uma incapacidade de integração? Ou é a sociedade que o torna marginal, não lhe permitindo essa integração?

Palavras-chave: loucura. esquizofrenia. fantasma. sociedade hipermoderna. voyeurismo. cruising. narcisismo. cinema queer. João Pedro Rodrigues. Daniel Nolasco

TRACES OF MADNESS AND SCHIZOPHRENIA IN ‘O FANTASMA' - THE HYPERMODERN SOCIETY OF OUR TIME

DAVID ARAÚJO SANTOS

ABSTRACT

This thesis’s object of study is the film *O Fantasma*, by João Pedro Rodrigues (2000) and intends to deepen his character, Sérgio, beyond his physicality, reaching a point of contact with the psychological dimension through the psychoanalytic method. Taking the film as symptomatic of our hypermodern society, we hope to find how its idiosyncrasies, make the queer individual a crazy and schizophrenic being, and, consequently, on the sidelines. Pathologies such as voyeurism, cruising and narcissism, increasingly normalized with the progress of the 21st century, delimit the traces of a world created in a personalized way for the individual who, fleeing the norm, isolates himself in this world created by its rules. That said, attention will also be paid to Sandro's narrative, similar to Sérgio's, in the film *Vento Seco*, by Daniel Nolasco (2020), both characters placed on the margins of society. Taking these two queer characters into account, we intend to create a bifurcated reflection on two possibilities: does the queer individual impose himself on the sidelines due to an inability to integrate? Or is it society that makes them marginal, not allowing their integration?

Keywords: madness. schizophrenia. fantasma. hypermodern society. voyeurism. cruising. narcissism. queer cinema. João Pedro Rodrigues. Daniel Nolasco

ÍNDICE

INTRODUÇÃO **1**

1. UM FILME ASSOMBRADO **7**

2. DESTROÇOS EMOCIONAIS **9**

2.1. VIOLÊNCIA NEURONAL *12*

2.2. SÉRGIO, O SER LOUCO *14*

3. O MUNDO AOS OLHOS DE UM FANTASMA **18**

4. VOYEURISMO **23**

5. CRUISING **28**

6. SÉRGIO E A CRIANÇA PERPETUADA **32**

7. SÉRGIO E O MITO DE NARCISO **35**

7.1. O RETRATO DE SÉRGIO, POR JOÃO PEDRO RODRIGUES *40*

7.1.1. A RELAÇÃO AUTOR/MUSA *40*

7.1.2. O RETRATO COMO ALBERGADOR DA IMPUREZA DA ALMA *42*

7.1.3. O OBJETO AMOROSO E A RELAÇÃO COM A MORAL *45*

7.2. O JOGO DE SEDUÇÃO COMO PODER *49*

8. ICONOGRAFIA DO UNIVERSO PORNO **55**

9. SÉRGIO E A PELE DO OUTRO **61**

9.1. O PESO DA EXISTÊNCIA *66*

9.2. O FATO DE LÁTEX *68*

9.3. A SOMBRA DO FANTASMA *71*

CONCLUSÃO **75**

TRAÇOS DE LOUCURA NA HIPERMODERNIDADE *75*

BIBILIOGRAFIA **81**

FILMOGRAFIA **83**

ANEXOS **84**

INTRODUÇÃO

Ao longo desta dissertação pretende-se delinear de que maneira a forma de existência de Sérgio - retratada em *O Fantasma* (2000) - se relaciona com a preponderância de certas patologias dentro da nossa sociedade e, se as mesmas, são ou não idiossincráticas dos nossos tempos.

Para efeitos dessa averiguação, e tendo como órbita definida a obra de João Pedro Rodrigues, será posta em prática uma enumeração e análise desses mesmos problemas, alguns deles lançados pelo filme, outros encontrados pelo caminho. Por *problemas* entende-se aqui o conceito de patologia, palavra que será usada para delinear o potencial perfil psicológico da personagem de Sérgio.

Posto isto, e traçado esse perfil, o principal objetivo desta dissertação outorga-se como o de tentar responder à pergunta: o indivíduo *queer* auto-impõe-se à marginalidade por uma incapacidade de integração? Ou é a sociedade que o torna marginal, não lhe permitindo essa integração?

'Queer não tem de ter uma narrativa gay, lésbica ou transgénero. O termo refere-se à exclusão, de como a identidade pode ser anulada' (Walters 2013: 57)[1]. Esta frase serve-nos de mote para o início da discussão dada a pergunta lançada, que não podia estar em mais sintonia com o objetivo da dissertação. Sérgio, independentemente de ser tomado como uma personagem homossexual ou não, é, antes de mais, tomado como um indivíduo com uma dimensão psicológica que nos dará pistas para o porquê do seu trágico destino. À medida que essa dimensão psicológica for sendo descoberta, vamos encontrar certas patologias, nomeadamente a esquizofrenia, pelo que, no final, será feita uma reflexão de como estas doenças continuam a ser estigmatizadas pela sociedade dos nossos tempos.

No decorrer da tese será então posta em prática um estudo de análise fílmica tendencialmente psicanalítica, já que esta serve os propósitos da questão lançada. Vão ser tomadas em consideração as obras/artigos/entrevistas publicadas não só em relação à obra *O Fantasma* em particular - que assombrará toda a tese - como sobre os vários temas propostos, procurando-se nesse âmbito uma abordagem fundamentada e apoiada em fontes diversificadas e fidedignas.

---

[1] *'Queer doens't have to have a gay, lesbian or trans narrative. It's about exclusion, how identity can be erased'* (Walters 2013: 57).

Uma das obras basilares que influenciaram esta abordagem aqui proposta é a de Louis Sass, com o seu livro *Loucura e Modernismo - Insanidade à Luz da Arte, Literatura e Pensamento Modernos*. O autor, ao longo do seu pensamento, toma como ponto central a Esquizofrenia e as orientações Esquizotípicas dela derivadas, aprofundando de que maneira é que elas se relacionam na forma como o Modernismo se constitui enquanto corrente artística a partir do século XX. Pensar a arte como um reflexo de uma patologia constitui o principal mote para o interesse nesta abordagem à obra de João Pedro Rodrigues.

É então pretendida uma reflexão sobre quais os elementos do filme - temáticos e formais - que o constituem como uma obra hipermoderna, justapondo essa camada de Modernismo com a outra de reminiscências clássicas (olhando para a história do cinema), nomeadamente no exemplo de *Les Vampires*, de Louis Feuillade - relação esta já proposta por José Bértolo no seu livro *Espectros do Cinema,* que terá também um papel central no desenvolvimento do pensamento argumentativo desta dissertação.

Ao traçar esse caminho, encontraremos também, para efeitos de comparação o filme de Daniel Nolasco, *Vento Seco* (2020), sendo delineado ainda outro arquipélago de obras (nomeadamente literárias), todas as referências com o intuito de chegar a um ponto convergente sobre a questão proposta pelo trabalho.

No livro *Metamorfoses do Corpo*, de Sherrine Njaine Borges, o autor tenta pôr a descoberto uma melhor compreensão dos fundamentos que Freud propôs no seu tempo para a tentativa de um melhor aprofundamento da condição humana: *'(...) o que nos é familiar deve ser tão apreendido quanto o que nos é estrangeiro'* (Borges 1996: 16). É nesta linha de raciocício que nos propomos a olhar para Sérgio para lá da sua fisicalidade, mergulhando na sua dimensão psicológica.

Tendo então consciência dos obstáculos e vicissitudes do registo da psicanálise, ao aplicar esta teoria desenvolvida por Freud à análise de um objeto artístico como *O Fantasma*, é preciso ter em conta as limitações e caminhos conturbados por onde se direciona a linha de pensamento pretendida.

Assim, a proposta aqui partilharia algo com a da própria experiência psicanalítica, *'já que é uma experiência que se torna numa aventura subjetiva marcada pela incerteza e o constante aparecimento de enigmas (...)'* (Borges 1996: 14).

A presente análise do filme serve de ponto de partida (ou chegada) para a delineação de um *ethos* contemporâneo referente a uma sociedade (a nossa), atestando de que modo essas idiossincrasias contribuem para o final trágico da personagem de Sérgio.

Posto isto, espera-se então chegar a uma conclusão que nos permita afirmar - depois de passado o caminho de pensamento pantanoso da análise psicanalítica - quais exatamente as implicações destes quadro patológicos não só para a vivência do indivíduo no mundo como também para a sua inserção na sociedade - e se esta é ou não possível.

No capítulo um - *Um Filme Assombrado* - introduzimos a *afeção* inicial pela obra, sendo lançada a pergunta referente ao enigma do sentimento de *assombro* aquando do primeiro contacto com ela.

No capítulo dois - *Destroços Emocionais* - analisaremos o estado emocional/psicológico de Sérgio ao longo do filme, tomando-o como ponto de partida para uma análise mais ampla sobre a sociedade que nos rodeia e para uma breve reflexão sobre o posicionamento da comunidade *gay* nos nossos dias. Tendo como matriz principal *O Fantasma*, atentar-se-à na representação de Sérgio enquanto homossexual, bem como no filme *Vento Seco*, de Daniel Nolasco (2020).

Será focado também o paradigma que representa o aparecimento das aplicações de encontros sexuais. De que maneira é que este advento tecnológico está a afetar a saúde mental de homens que querem estabelecer essa rede de conexões que, antes, só era permitida na penumbra de parques mal iluminados?

No capítulo três - *O Mundo aos Olhos de um Fantasma* - averiguamos a posse da figura espectral ao longo do filme - a de Sérgio e a do próprio autor - sendo ainda debatido a pertinência da adoção de uma análise psicológica desta personagem, tomando em consideração a perspetiva de José Bértolo no seu livro *Espectros do Cinema*.

Em *Voyeurismo* (capítulo quatro) debruçamo-nos numa abordagem mais científica do conceito, encarando-o como parafilia e chegando ao termo de escopofilia, antevendo as suas implicações e de que maneira é que as mesmas afetam os indivíduos que a praticam (ou que dela padecem).

Será também brevemente analisada a forma como o termo foi percorrendo a cultura *pop* - de Nan Goldin a Hitchcock - e que significação tem ele hoje na nossa sociedade. Em simultâneo com o pensamento de Jonathan M. Metzl, - *From scopophilia to Survivor: A Brief Hitsory of Voyeurism* (2004) - serão também justapostas cenas da obra *O Fantasma* que ilustrem a discussão.

No capítulo cinco - *Cruising* - recuaremos às origens da palavra, traçando um mapa mental, espacial e temporal, refletindo sobre a forma como este se foi alterando ao longo do tempo e que impacto essas alterações tiveram na forma como os indivíduos se relacionaram entre si.

De um contexto sócio-cultural, analisaremos a origem do termo, e o que ele foi representando com a passagem das décadas na comunidade homossexual. Tomaremos como base de apoio o livro de Alex Espinoza, *Cruising: An Intimate History of a Radical Pastime* (2019).

Em *Sérgio e a Criança Perpetuada* (capítulo seis) perspetivamos o comportamento de Sérgio ao longo do filme segundo a lógica de uma infância recalcada, tentando a partir daí supor um fundamento palpável para a sua parafilia e forma de *ser*. Analisaremos também a sua relação com Fátima e Virgílio, personagens estas que parecem assumir a figura maternal e paternal respetivamente.

Conjura-se então o delineamento de um triângulo relacional - Sérgio, Fátima e Virgílio - e a probabilidade de uma tensão *edipal* entre estas três personagens. Esta suposição será equiparada com a teoria de Freud do Complexo de Édipo (Freud 1985: 168) embora os laços familiares não se confirmem, tomamos aqui o valor simbólico de cada personagem, ainda que de uma forma diluída e, até, distorcida.

No capítulo sete - *Sérgio e o Mito de Narciso* - justapostapomos a história de Sérgio com o mito de Narciso, identificando as idiossincrasias de cada um e averiguando de que maneira, a partir dessa justaposição, o narcisismo está presente na personagem de Sérgio e de que forma ele se materializa no seu comportamento.

A nível imagético é-nos também sugerida esta ideia recôndita ligada à história de Narciso, sendo vários os momentos em que João Pedro Rodrigues dá prevalência a imagens de espelhos - a cena do balneário - ou superfícies refletoras (a cena final de Sérgio no aterro sanitário) - elementos estes pertencentes ao universo imagético do mito de Narciso.

Em *O Retrato de Sérgio, por João Pedro Rodrigues* e nos seus subsequentes - *Relação Autor/Musa, O Retrato como Albergador da Impureza da Alma* e *O Objeto Amoroso e a Relação com a Moral* - delineamos paralelismos pertinentes entre a obra de João Pedro Rodrigues e a de Oscar Wilde, com o seu clássico da literatura do século XIX, *O Retrato de Dorian Gray*. Será focalizado o termo *narcisismo* (segundo os estudos da Drª Ramani Durvasula) e o que ele representa, bem como a maneira como está explorado ao longo das duas obras.

Estabelece-se também um paralelismo entre a relação da personagem de Basil e Dorian Gray na obra de Oscar Wilde, e a relação de João Pedro Rodrigues com Sérgio. Atende-se ainda às intervenções da personagem de Lorde Henry, bem como das suas reflexões sobre conceitos como a moralidade, sendo estas postas à luz da contemporaneidade e relacionando-as com a obra de João Pedro Rodrigues.

No capítulo *O Jogo de Sedução como Poder,* tomaremos como referência os estudos de Gilles Lipovetsky e a forma como o autor posiciona o conceito de *sedução* (Lipovetsky 2017: 11) nos dias de hoje, constituindo-a como uma forma de poder na nossa sociedade hipermoderna. Serão ainda justapostos os discursos de Lipovetsky e Alex Espinoza, aprofundando a forma como eles influenciam a maneira como olhamos o sexo no tempo presente.

No capítulo oito, *Iconografia do Universo Porno,* pomos em relevo os símbolos característicos do universo dos filmes pornográficos *gays*, sublinhando de que forma estes são re-apropriados pelo realizador, desconstruindo símbolos como o fato de látex, a mota e a dinâmica entre figura de autoridade (polícia) e o indivíduo submisso. Nesta secção, e para efeitos de comparação, a obra será justaposta isoladamente com o filme de Daniel Nolasco, *Vento Seco* (2020).

Em *Sérgio e a Pele do Outro* (capítulo nove) exploramos a ideia de desejo de possessão do *outro* posta em prática ao longo do filme por João Pedro Rodrigues, e de que forma esta afeta o percurso de Sérgio no encontro com as personagens que povoam os espaços da obra.

Serão ainda dissecadas as cenas do filme que denotam em Sérgio esse despertar de interesse pela possessão da pele do outro - neste caso, de João. Desse desejo, podemos também supor uma não conformação com o seu próprio corpo - no sentido mais material - e, daí, com o seu papel na sociedade enquanto indivíduo.

Em *O Peso da Existência* - averiguamos de que forma o conceito de liberdade constitui para o indivíduo a maior fonte de sofrimento, atentando aos pensamentos de Jean-Paul Sartre e a sua conceção do indivíduo *Autêntico* (Durval 2012: 34).

N'*O Fato de Látex*, refletiremos na relação de Sérgio com esta sua *segunda* pele e de que maneira o fato de látex se localiza dentro do universo sado-masoquista, atentando também aos pensamentos de Freud sobre esta matéria no seu livro *O Mal-Estar na Civilização*.

Em *A Sombra do Fantasma* - analisamos a forma como a ideia de sombra se relaciona material e metafisicamente com a personagem de Sérgio. Atentando ao universo *vampiresco*, será

ainda brevemente referenciada de que maneira é que João Pedro Rodrigues toma como referência o autor Louis Feulliade.

Por fim, na *Conclusão - Traços de Loucura na Modernidade* - chegamos a um quadro patológico mais bem definido para a personagem de Sérgio. Dado esse quadro, e todas as condicionantes que ele representa para o indivíduo, aproximamo-nos então de uma resposta para a questão inicial sobre a bifurcação de possibilidades da integração do indivíduo *queer* em sociedade: ele auto-impõe-se à marginalidade por uma incapacidade de integração? Ou é a sociedade que o torna marginal, não permitindo que ele se integre? De que maneira o seu potencial quadro patológico influencia essa integração?

1. UM FILME *ASSOMBRADO*

Num primeiro contacto com o filme *O Fantasma* - a primeira longa-metragem de João Pedro Rodrigues (2000) - somos logo *assombrados* por um sentimento de desconforto e intriga. O autor admitiu que para construir esta história seguiu, durante vários meses, *'o trabalho e as pessoas num posto de recolha de lixo em Lisboa'* - as que, *'enquanto a cidade dorme, apagam sem serem vistos, os restos das vidas dos outros'* [2]. Assim, antes de mais, percebemos que o interesse de João Pedro Rodrigues por esta história vem, em certa parte, de uma necessidade de observação daquilo que se encontra à margem, do que nos rodeia mas que, por uma razão ou por outra, se mantém intangível.

O que *assombra* o filme? À semelhança de Roland Barthes e do seu fascínio/intriga em relação a algumas espécies de fotografias e do sentimento que estas lhe provocavam, o interesse neste filme prendeu-se também a um *enigma* semelhante a esse. Ao longo destas páginas, tentar-nos-emos aproximar um pouco mais da verdade em relação a esse enigma. As peças que o constituem estarão relacionadas com uma triangulação representada no filme: Sérgio (o ser traçado de loucura), a sociedade em que ele se insere (a sociedade hipermoderna) e, por fim, a dimensão *queer* (*'estranho'/'esquisito'*[3]) da narrativa, que, para a presente análise, será tomada como a narrativa daqueles que se inserem à margem da sociedade. É a partir da posição e peso que cada uma dessas peças têm, que poderemos responder à questão proposta pela tese: é o próprio indivíduo *queer* que se exclui da sociedade, tornando-se por consequência marginal, ou é a sociedade que o posiciona nessa periferia, não permitindo a sua integração?

Para partirmos nessa busca, teremos primeiro de lançar a pergunta se será possível, à semelhança da fotografia, encontrar um objeto fílmico que, como ela, seja dotado de uma espécie de *Punctum - 'o que ela produz em mim (...) é antes uma agitação interior, uma festa, também um trabalho, a pressão do indizível que quer ser dito'* (Barthes 1980: 27) algo que não está presente na imagem mas sim *latente* nela; algo do indizível e imaterial (o título do filme parece-nos sugerir que sim, pois, afinal, estamos num campo espectral).

---

[2] Notas do realizador, '*ROSA FILMES'*.

[3] Segundo o dicionário *Bab.la.*

Quando *O Fantasma* surgiu como possibilidade de objeto de estudo para uma dissertação, surgiram Sigmund Freud ou Carl Jung como potenciais fontes bibliográficas que, pelo seu contributo para a história da psicanálise (independentemente da atualidade dos seus discursos) poderiam ter alguma coisa a dizer sobre Sérgio e o seu destino *assombrado*. Com o avançar da investigação, e dada a complexidade da obra, o leque bibliográfico foi-se expandindo. Havia algo que *assombrava* todo o filme e que, aos nossos olhos, era muito atual e representativo dos tempos em que vivemos. Era como se, por algum motivo, o filme (e a personagem que o habita) estivesse *assombrado*. Não era só o *fantasma* que habitava o título da obra mas também o que encontrávamos dentro dela e o que ficava dentro de nós depois de o último fotograma desaparecer no negro[4].

Posicionar então a arte moderna como sintomática de uma espécie de *loucura hiper*moderna (própria do nosso tempo) pode ser, desde logo, algo óbvio e obtuso. A intenção aqui não é identificar se dado exemplo de obra de arte se insere ou não nesta categoria, mas sim tentar perceber de que modo é que esta categoria dialoga com as imagens que consumimos nos nossos tempos - mais especificamente com a longa de João Pedro Rodrigues, *O Fantasma*.

Sérgio revela-se então como um *ser louco* que, apesar de não tipificado, não deixa de partilhar inúmeras semelhanças com esta condição. À personagem junta-se a obra em si que, na sua modernidade, patenteia também traços de loucura.

[4] Ver anexos 63 a 66.

2. DESTROÇOS EMOCIONAIS

Apesar do sentimento de assombro exposto no capítulo anterior, pela realidade trágica e solitária que o filme retrata (na vivência de Sérgio), hoje, em pleno século XXI, nunca foi tão boa altura para se viver. À parte das particularidades do tempo presente (o tempo em que a tese está a ser escrita), vivemos numa civilização que nunca foi tão evoluída, o ser humano nunca teve acesso a tais níveis de comodidade e a uma vida tão longa. É também um bom tempo para se ser *gay*. Nos dias de hoje dois homens podem andar na rua sem que isso implique um leilão da própria vida. As questões das políticas de identidade trazem à discussão direitos (e deveres) ainda por conquistar, os *media* são cada vez mais inclusivos em termos de representatividade.

Na senda da liberalização do sexo e afirmação da legitimidade enquanto indivíduos dignos de viverem em sociedade, a *comunidade gay* criou, de facto, um espaço seguro e inclusivo para a maior parte das pessoas, permitindo aos jovens assumirem-se como homossexuais cada vez mais cedo e sem os constrangimentos que se faziam sentir há talvez 10 anos.

Cria-se um espaço de igualdade e normalização. O casamento entre pessoas do mesmo sexo é um garantido direito constitucional - pelo menos na maior parte dos países do Ocidente. Os bares e discotecas *gays* já não são fechados pelo que antes era considerada a atividade criminal de *sodomia*. Há marchas para que não caiam no esquecimento aqueles que atiraram a primeira pedra. Vivemos tempos de uma liberalização do *eu*, um tempo bom para se ser *gay* e se ser aceite.

Apesar de todas estas *conquistas*, viver no nosso mundo não é *fácil* quando todas as condições de probabilidade para a existência de vida estavam contra nós, humanos. Depois de ultrapassada essa condição de improbabilidade, o indivíduo vê-se rodeado de blocos de betão. Consequentemente, os detritos não funcionais (lixo provocado pelas grandes urbanizações) são atirados para a periferia, longe da vivência comum.

Os destroços materiais da civilização escondem então outro tipo, os emocionais. Da nossa ambição e vontade de tocar os céus - desse poder de infinita possibilidade que alguns encaram vantajosamente como um dom - surge também um marasmo associado. Os destroços emocionais são aquelas parcelas da mente humana com que o indivíduo não quer lidar, deixando-as cada vez mais soterradas por outro tipo de lixo, mundano. E com a crescente e gradual junção de camadas, certas memórias vão caindo no esquecimento. Sérgio, para a presente análise, será um desses indivíduos soterrados emocional e psicologicamente por camadas de escapismo e prazer imediato. Assim, tentaremos afundar-nos nessas camadas, uma a uma. No final, e desenhado o seu perfil

psicológico, esperamos chegar a uma reflexão mais profunda sobre o que implica ser-se louco nos dias de hoje, e que papel tem a sociedade para o despertar dessa loucura.

João Pedro Rodrigues faz uso dos espaços no filme como uma espécie de codificação de pistas para um passado comum ao ser humano: o que em tempos foi um processo de Industrialização - iniciado por volta do século XVII/XVIII, apresenta-se hoje como vivência comum. Nas cidades, estes animais a que chamamos humanos dirigem-se de um lado para o outro como formigas numa cadeia cíclica de ação-recompensa; esses blocos de cimento a que chamamos edifícios, cada vez mais altos, denotam um crescimento vertical não só da arquitetura da cidade como também da consciência humana, que se vai afastando cada vez mais do solo, orbitando numa espécie de *cloud*[5] emocional auto-imposta. Tornamo-nos meros instrumentos, pequenas roldanas anexas a uma máquina maior que nós, uma máquina de produção.

No meio de tudo isto, surgem percentagens alarmantes: desde 2007, mais homens morreram de suicídio do que de HIV - o estudo foi feito por Jack Turban no seu artigo *We need to talk about how Grindr is affecting gay men's health.* O que é que esta percentagem representa nos tempos em que vivemos e com os avanços da medicina? Qual a sua origem? Parte da resposta pode estar escondida nos avanços da tecnologia, nomeadamente na criação de *apps* como o Grindr - *'Aplicações como o Grindr são desenhadas de modo a que seja facilitada a procura pelo sexo. E isso pode fazer com que seja difícil deixar de usá-las.'* (Turban 2018)[6].

Veio-se então instaurar um catálogo humano de corpos em tronco nu, altamente aditivo e disponível 24h por dia. Basta um *refresh* e *temos* a possibilidade de encontrar um novo parceiro sexual em pouco mais de uma hora - é este movimento de clique, recompensa (o que na psicologia se chama *'variable ratio reinforcement'*, que compulsiona as pessoas a não largarem a aplicação, mesmo que não cheguem a consumar o ato com alguém).

De acordo com um estudo feito pelo autor do artigo - que entrevistou usuários assíduos da aplicação de encontros sexuais *Grindr* - os homens que usavam a aplicação não o faziam para se sentirem bem, mas sim para pararem de se sentir mal - sentimentos de tristeza, ansiedade e solidão são os mais comummente descritos. Aliado a isto, estima-se que perto de 50% dos homossexuais sofram de depressão. Parece então criar-se aqui uma espécie de ciclo vicioso em que o sexo casual e

---

[5] Sobre esta ideia: John Romão, na conversa com Maria João Guardão a respeito da sua peça *'Romeu e Julieta',* diz-nos *'O tempo que vivemos está cada vez mais ligado ao ar, não está mais ligado à terra, à geografia, à fisicalidade, mas ao ar - a informação concentra-se na "nuvem" e a nossa capacidade de ocupação faz-se através do ar, por aviões, drones, foguetões…'* (Romão 2020: 7).

[6] *Apps like Grindr are designed to make finding sex easy. And that can make them hard to stop using'* (Turban 2018).

anónimo passa a assumir única e exclusivamente uma posição de escapismo - cenário onde Sérgio (a personagem do filme) se insere também.

Coloca-se um novo problema que, apesar de não retratado no filme *O Fantasma*, espelha em muito a prática de *cruising* até então - sendo a principal diferença a maior facilidade e rapidez a que se tem acesso a esse tipo de encontros: as aplicações de encontros sexuais. O paradigma muda e os homens já não têm de deambular durante horas - como relata Alex Espinoza em primeira pessoa no seu livro *Cruising* - por parques de estacionamento ou jardins.

Na comunidade de profissionais da saúde mental chegou-se à conclusão de que o tratamento para o vício deste tipo de aplicações é muito semelhante ao que é usado na adição ao sexo (Citalopram - um antidepressivo; Naltrexone: um medicamento usado para o tratamento de comportamentos compulsivos). Se por um lado temos a oportunidade de subsistir com este nosso invólucro a que chamamos *corpo*, por outro, parece que algo fica por cuidar - algo da ordem do imaterial, do foro da mente, do psicológico.

Posto isto, encarar Sérgio unicamente na sua fisicalidade, não é aqui pretendido. O seu destino trágico assemelha-se aquilo que as percentagens não mostram: o rosto das pessoas por detrás delas. Por isso, aprofundarmos temas como a saúde mental e patologias psicológicas é urgente num mundo que parece cada vez mais direcionado para o exterior, o consumo, o corpo, o capitalismo.

No próximo capítulo vamo-nos debruçar na forma como o conceito de *doença* foi sendo encarado ao longo dos anos e de que maneira o termo se relaciona com a obra de João Pedro Rodrigues.

2.1. VIOLÊNCIA NEURONAL

'Qualquer doença que seja vista como um mistério e seja profundamente temida será considerada moralmente, se não literalmente, contagiosa'

(Sontag 2009: 14)

Susan Sontag

No seu ensaio *A Sociedade do Cansaço*, Byung-Chul Han defende que *'cada época tem as suas doenças paradigmáticas'* (Han 2014: 9). Ao longo do primeiro capítulo - *A Violência Neuronal* - o autor aponta dois paradigmas da recente história humana: sobre os vários obstáculos que o ser humano teve de ultrapassar no século passado, destaca-o como a *'época imunológica'* (Han 2014: 9). Até à Guerra Fria distinguia-se o *inimigo* como *estrangeiro* - como algo reconhecido para lá das fronteiras de determinado Estado (a ameaça bélica, por exemplo; as doenças trazidas por pessoas chegadas de outro país) - *'um período em que se traçou uma clara distinção entre interior e exterior, amigo e inimigo, próprio e estranho'* (Han 2014: 9); atualmente, o *inimigo* é nosso hospedeiro, localizando-se no interior, esbatendo-se portanto as barreiras entre *conhecido* e *estrangeiro*. Agora, nos nossos dias, e passadas as guerras de escala mundial e com o avanço da medicina para neutralizar a ameaça do *outro bacteriano,* chegámos a uma altura em que o *inimigo* transferiu-se para algo de mais insidioso, do foro psicológico, que Byung-Chil Han caracteriza como de uma extrema *violência neuronal* - *'princípio neuronal'* (Han 2014: 9).

Relativamente ao primeiro paradigma conceptualizado pelo autor, Susan Sontag identificou esta forma de discurso como recorrente a uma metáfora militarista (Sontag 2009: 105) - em que é identificado um *eu* e um *outro* (estrangeiro), forma de pensamento que vai ser muito recorrente, segundo a autora, para caracterizar algumas das doenças mais temidas dos últimos dois séculos - a tuberculose, no século XVIII, o cancro, no século XIX (Sontag 2009: 13) e XX, e a epidemia da SIDA, no século XX e XXI (Sontag 2009: 111). Ainda segundo Sontag, este recurso contribui *'para a estigmatização de certas doenças'* (Sontag 2009: 107), já que *'as metáforas modernas sugerem um profundo desequilíbrio entre a sociedade e o indivíduo, com uma conceção de sociedade como inimiga do indivíduo'* (Sontag 2009: 84). É de se fazer notar que, ao olhar a obra de João Pedro Rodrigues de um prisma psicanalítico - tomando-a como sintomática de uma dada patologia, não se pretende uma estigmatização da mesma. Pelo contrário, ao desconstruí-la, é pretendida uma

aproximação de Sérgio e da sua forma de olhar o mundo, esperando com isso entender melhor a sua enfermidade.

A reflexão do autor direciona-nos diretamente para a personagem de Sérgio. Assim, e ao longo do ensaio, vão sendo destacadas várias destas anomalias neuronais de que Sérgio padece, na tentativa de melhor compreendê-lo numa profundidade para lá da imagem material e, também, para *afastar a bruma* que muitas vezes envolve este tipo de condições do foro psicológico.

Próprias do tempo em que vivemos, e atualizando-se constantemente de acordo com as vicissitudes da evolução, exploraremos num primeiro momento (e nestes primeiros capítulos) a origem de potenciais sintomas patológicos que atacam Sérgio, de entre as quais o *voyeurismo,* o narcisismo e o sado-masoquismo. Tomaremos essas patologias isoladamente para depois chegar a um campo de paisagem mais amplo, de uma doença ainda muito incompreendida e estigmatizada pelos demais.

O Fantasma apresenta-se assim como um dos filmes portugueses edificadores do século XXI (o seu lançamento na viragem do milénio) e solidifica-se com a representação de uma personagem como a de Sérgio, um indivíduo que parece não aguentar a sua existência enquanto humano, procurando no sexo anónimo e no fetichismo um escape ao peso dessa existência. Ao longo do filme começa-se a notar numa regressão do processo evolutivo: Sérgio parece voltar a um estado primitivo, ser semelhante ao cão (guiado pela memória olfativa), regido pelos instintos e pulsões mais cruas, não ordenadas numa sociedade funcional. Começa-se lentamente a excluir da sociedade à medida que se vai auto-descobrindo, processos estes que se revelam dicotómicos. No nosso caminho ao longo da tese, vamos também descobrindo-o na sua profundidade psicológica, esperando, com isso, chegarmos a uma melhor compreensão das suas ações e auto-exclusão da sociedade. No próximo capítulo, iremo-nos focar na personagem, tomando-a como *louca*.

2.2. SÉRGIO, O SER LOUCO

O filme retrata um indivíduo não apto para uma vivência em sociedade: Sérgio, um homem filho dos destroços da industrialização. Através do perfil psicológico da personagem[7] e dos espaços que ele co-habita, talvez seja possível conseguirmos chegar à origem da angústia e desalento epidémicos que assolam a nossa sociedade. Pior do que a pandemia que hoje enfrentamos, é esta com vários nomes, invisível, insidiosa e inerente ao ser humano. Que nome lhe dar? Ansiedade? Depressão? Niilismo? Como é que ela dita os comportamentos de Sérgio e o leva em direção ao seu destino trágico? Nessa tentativa de compreensão encontramos algo que é comum e transversal a todos nós, algo que é próprio da nossa natureza e que, enquanto existirmos, perdurará.

Dessa primeira experiência que temos com Sérgio, ao mesmo tempo que o estranhamos, reconhecemos também nele certos traços característicos. Mais tarde, vim-me a aperceber que essa *estranheza* inicial estava em correspondência com a patologia, que assombra o filme: "*a pessoa com esquizofrenia parece habitar num universo completamente diferente; é alguém de quem nos sentimos separados por um 'fosso indescritível'* (Sass 2021: 2).

Daí surgiu o interesse pelo filme e a vontade em tentar percebê-lo enquanto objeto artístico, vontade essa que se estendia também a uma tentativa de compreensão da personagem que o habitava. Atentando às palavras de João Pedro Rodrigues sobre o filme, *'O nosso olhar sobre Sérgio é semelhante ao de um biólogo que tenta compreender um animal desconhecido através da observação atenta do seu comportamento'* (2008: 198).

Assim, parte desta dissertação advém dessa tentativa de aprofundamento e compreensão. Essa análise será equilibrada de diferentes maneiras, com ciência, psicologia, metafísica e filosofia. Agora, e durante todo o processo de investigação, é recorrente o choque com os mais variados conceitos que - mais próximos ou distantes - se aproximam daquilo que Sérgio denota. Será então avançada agora a hipótese de considerar Sérgio na sua essência: uma personagem neurótica,

---

[7] Na teoria psicanalítica, a estrutura do aparelho psíquico divide-se em três partes: o Id, o Ego e o Superego. O Id - em alemão: *'ele'* ou *'*isso' - é a estrutura do aparelho psíquico responsável pela fonte de energia - aquilo a que chamamos Líbido - e é formado pelas pulsões, instintos e desejos inconscientes. Sendo impulsivo e irracional, funciona segundo o chamado 'Princípio do Prazer' - *Lustprinzip*. Sobre esta camada do inconsciente, Louis Sass descreve-o como *'um lugar sombrio e misterioso, impossível de ser entendido mas certamente cheio de intensidade cegas e apaixonadas'* (p.xxvi). Já o Ego - em latim: *'eu'* - desenvolve-se a partir do Id a partir do momento em que a criança vai tomando consciência da sua própria identidade: o contacto com a imagem do Eu através do espelho (aprofundado no capítulo *Sérgio e o Mito de Narciso*). O Princípio de Prazer é aqui substituído pelo 'Princípio de Realidade', já que os impulsos levam em conta o mundo externo. Por último, o Superego - em alemão: *'supereu'* - representa a parte moral da psique humana. Formando-se depois do Ego, está ligado à nossa educação e inserção na sociedade - bem como do seguimento dos seus valores. Adaptando esta terminologia a Sérgio, diríamos portanto que o seu Id seria a camada dominante na influência do seu comportamento, anulando por completo o Superego.

entendendo-se por *neurótico* como *aquele* que *foge* à normalidade ou, aquele que *sofre* da *'perturbação básica da deformação do caráter'* (Harney 1937: 42), tomando a sua obsessão desmedida e incontrolável (sádica, até) como prova disso.

Como notou Tiago Baptista no seu livro *A Invenção do Cinema Português*, a homossexualidade de Sérgio não é o foco principal da obra, mas sim *'o caráter obsessivo do seu desejo e o percurso que o leva a ser dominado pela sua própria pulsão sexual'* (Baptista 2008: 198). Olhando o filme sobre este prisma *psicológico/psicanalítico*, cedo confirmamos esta associação.

Karen Harney, no seu livro *A Personalidade Neurótica do Nosso Tempo* (1937), indicou que o *neuroticismo* de dado indivíduo não seria única e exclusivamente fundado sobre a sua *individualidade, - 'os neuróticos divergem nas suas reações dos seres comuns'* (Harney 2008: 23) - nas suas particularidades biológicas ou genéticas que o caracterizam; teria também um peso de relevo o papel da cultura - as idiossincrasias de determinado tempo influenciariam sempre a génese da neurose (Harney 2008: 31).

Posto isto, olhar *O Fantasma* é, para além de uma experiência estética, um testemunho de uma realidade particular (e veiculada a um quadro de referências próprias do autor e da história do cinema e hiperbolizada na construção do sentido do filme), sintomática de uma *condição* patológica. O próprio filme coloca-nos então numa estrada mais próxima da de Sérgio, adiantando-nos no caminho da sua compreensão. Citando as palavras de Karen Harney:

> *'poder-se-ia dizer que os sintomas neuróticos não constituem o próprio vulcão e antes são as suas erupções, enquanto o perfil patológico, como o vulcão, se encontra profundamente oculto no indivíduo - a tal ponto que ele próprio o desconhece'*
>
> (Harney 1937: 43)

É esta estrada que nos propomos a percorrer. Nas suas *Notas do Realizador*, João Pedro Rodrigues admite que apesar de uma parte constitutiva da paisagem narrativa do filme estar povoada por uma profissão específica, os *homens do lixo 'são apenas a âncora no real de onde'* partiu para a ficção[8]. Estas primeiras palavras do realizador em relação ao seu filme leva-nos então

[8] Notas do realizador, '*ROSA FILMES'*.

a percebê-lo como uma espécie de deambulação (daquilo que é interior e exterior à personagem) por campos de sentimentos desconhecidos e inexplorados - como a própria capa da obra indica *'Ninguém pode viver sem amor'*. O final do filme confirma-nos esta frase. Posto isto, somos levados a perguntar se é realmente *este* sentimento que Sérgio presencia no contacto com o objeto de *desejo* (João) ou se se tratará de outro tipo de fixação (sexual, sim, mas destituída de amor).

Sobre esse sentimento de *amor*, John Romão, na sua conversa com Maria João Guardão - *A Transgressão é algo que transportamos dentro de nós* - afirma que tal palavra transporta-nos para um lugar de impossibilidade, de transgressão: *'Nós somos potenciadores absolutos da transgressão. A transgressão é algo que transportamos dentro do nosso corpo.'* (Romão: 2020: 8). Apesar das palavras de John Romão serem contextualizadas relativamente à sua peça *Romeu e Julieta*, a sua reflexão sobre esta ideia de transgressão como algo presente em cada um de nós - que *'transportamos dentro do nosso corpo'* - não podia estar mais em concordância com o *modus operandis* de Sérgio ao longo do filme.

Mas, como proferido pelo autor, se este verbo (o de transgredir) está relacionado com o amor, na impossibilidade desse amor o que acontecerá a essa *nossa* necessidade? John Romão afirma que *'(...) a transgressão é um pensamento, é uma sombra, é um fantasma'* (Romão 2020: 8). Se é uma *sombra* e um *fantasma* que nos visita na presença desse amor - nele (ou com ele) sentimos a necessidade de transgredir - na sua ausência, e tomando Sérgio como exemplo, essa sombra parece ganhar uma materialidade mais definitiva, palpável. O que antes era uma sombra - *'Podemos praticá-la, mas somos educados para controlá-la e escondê-la'* (Romão 2020: 8) - torna-se numa forma mais concreta de contornos pulsionais. Assim, parece que parte do mundo que Sérgio cria para ele próprio vem, em parte, dessa procura pelo amor (ou, pelo menos, por algo que se assemelhe: o contacto entre dois corpos como equivalente).

O Fantasma parece então, resumidamente, uma representação levada ao limite daquilo a que corresponde uma não correspondência amorosa - um *desgosto de amor* - e as consequências dessa rejeição. Sérgio, a personagem principal, até ao seu anulamento total enquanto indivíduo, deixa-se primeiro enredar nessa teia traiçoeira que é a obsessão pelo *outro*.

Posto isto, e mais uma vez, percebemos que grande parte da não integração de Sérgio em sociedade, deveu-se a si próprio. Contudo, relembrando o termo *neurótico* proposto por Karen Harney, sabemos que, por divergirem '*nas suas reações dos seres comuns'* (Harney 1937: 23), é-lhe dificultada esse integração. Cria-se então um paradoxo: se por um lado a integração do indivíduo é

dificultada pela sua maneira de operar no mundo, pondo-o à margem da sociedade, por outra, a própria sociedade estigmatiza-o, reforçando a sua posição de marginalização.

No próximo capítulo será analisada a posse da figura espectral a que o título faz alusão, e será interpretado o modo de existência de Sérgio ao longo da obra, que deambula pelas paisagens da obra como um *fantasma.* Este solipsismo (contextualizado patologicamente nos capítulos seguintes) será uma das principais causas para a sua marginalização.

3. O MUNDO AOS OLHOS DE UM FANTASMA

> *'A matéria não tem uma realidade independente da perceção do espírito, sendo a existência e percetibilidade dois termos equivalentes'*
>
> (Schopenhauer 2021: 12)
>
> *W. Jones*

'O mundo é minha representação' (Schopenhauer 2021: 11). Arthur Schopenhauer tomou esta proposição como verdade absoluta na sua conceção sobre o ser vivo e o mundo que o rodeia. Carregamos esse fardo inerente à existência humana: a perceção que temos de nós mesmos e daquilo que nos rodeia resulta num processo de individuação que nos concede o privilégio (maldição para alguns, daquelas que envolvem *fantasmas*) de sermos a personagem principal na narrativa que vamos criando ao longo da nossa vida e com o suceder dos dias, horas, minutos. Na obra de João Pedro Rodrigues é cristalizado um desses processos de individualização, desta vez de um ser que não deixa de ser, na sua essência, espectral. Neste capítulo vamo-nos debruçar sobre esse conceito de espectralidade e de que maneira ele é trabalhado em *O Fantasma*.

Da figura que dá título ao filme - a do *fantasma* - ficamos na dúvida se *essa* espectralidade a que o nome faz alusão está presente na própria obra (se é Sérgio, de facto, o *fantasma*) ou se *essa* assombração provém do exterior (do olhar do realizador), infiltrando-se nos planos, infetando-os. Assim, chega-se à pergunta: quem é *o Fantasma*? Sérgio, a personagem? Ou João Pedro Rodrigues, o autor?

No seu livro *Espectros do Cinema*, José Bértolo inicia a sua análise sobre o filme afirmando a incoerência da adoção de um discurso psicológico ao falarmos da obra - '*(...) o filme apresenta-se como profundamente físico, permanecendo a câmara nas superfícies da realidade matérica que filma, e não cedendo lugar a uma lógica do discurso que passe pela psicologia'* (Bértolo 2020: 141). Tomando em consideração as palavras de José Bértolo e salientando, de facto, a vontade de João Pedro Rodrigues em filmar a fisicalidade da personagem de Sérgio, iremos tomar aqui a matéria (fílmica) não como algo impenetrável, mas antes como uma visão codificada (e, por isso, apta à descodificação) do autor, de uma parcela da realidade.

Assim, e de acordo com os objetivos desta dissertação, invoca-se uma leitura precisamente convergente dessa psicologia. O cinema, qual matriosca, toma-se aqui como sendo central à sua génese precisamente esse efeito da *representação da representação*. Pois da nossa representação do mundo teremos inevitavelmente de associar um *sujeito* - aquele que conceptualiza, *representa*: *'Tudo o que o mundo encerra ou pode encerrar está nesta dependência necessária em relação ao sujeito, e apenas existe para o sujeito. O mundo é, pois, representação'* (Schopenhauer 2021: 12).

Independentemente da partilha de traços animalescos ou do seu possível estado de metamorfose (corporal/emocional) tomaremos Sérgio, neste contexto, como isso mesmo: um sujeito inserido no mundo - uma representação do nosso através do surgimento de outro, o mundo fílmico.

Sobre o questionamento dos comportamentos de Sérgio retratados no filme, parece haver uma vontade do próprio indivíduo em fazer crer àqueles que o rodeiam que *este*, à semelhança deles, *existe* e, por isso, é *livre*. Dessa tentativa de confirmação, prontifica-se a ver as suas *'vontades'* cumpridas, não tomando por vezes em consideração as normas que o rodeiam - '*O mundo é a minha vontade'* (Schopenhauer 2021: 13) - mote este sob o qual Sérgio parece viver.

Mas de um organismo que vive, surge então a pergunta de onde vem a dimensão espectral da personagem a que o título faz referência. Como disposto num parágrafo anterior do presente capítulo, temos aqui duas possibilidades para quem será *o Fantasma*. Agora, tomaremos essas duas hipóteses como válidas e analisaremos de que modo é que ambas se constituem como alimento para a construção do sentido do filme.

Sérgio, no seu auto-imposto lugar de individualização (e consequente solidão), habita os espaços como um ser invisível, - um *fantasma* - outorgando-se a uma existência isolada (emocional e fisicamente) dos outros seres. Reforçando esta ideia de *fantasma,* outro motivo visual de relevância para a sua categorização enquanto tal relaciona-se com o facto de Sérgio não ter *sombra* (tema que será analisado no capítulo *A Sombra do Fantasma*).

Ao longo do filme, e impulsionado pelos seus instintos sexuais, assistimos então a um processo de auto-descoberta de uma personagem que pouco parece saber não só sobre si como sobre tudo o que o rodeia (o seu caráter infantil será aprofundado no capítulo *Sérgio e a Criança Perpetuada*).

Essa procura pelo *eu*, por algo de que nem ele tem conhecimento, revela uma *'vontade'* insaciável que acaba por revelar-se incognoscível, resultando então na sua deambulação por *não-*

espaços[9] - sítios que ao longo do tempo estiveram em meia-luz, na penumbra, propícios a atividades ilegais ou socialmente condenáveis[10]. Para além disso (e também) sempre evocaram, pelas suas características, um sentimento de repulsa: é o caso do espaço final do filme, o aterro sanitário[11]. São estes trajetos espaciais de Sérgio que o constituem enquanto *o Fantasma*[12].

De um ponto de vista cinematográfico, de que maneira João Pedro Rodrigues nos embrenha neste mundo? - o seu mundo. Através de uma cinematografia sóbria e sombria - a maior parte das cenas do filme são filmadas à noite - o autor procura enquadrar as suas personagens em espaços na penumbra[13] (nas cenas de rua) ou, por sua vez, com a artificialidade branca das luzes fluorescentes do interior[14].

Há a predileção pelos planos fixos (com a exceção de algumas panorâmicas de acompanhamento) que parecem estar subordinados à personagem de Sérgio. Tomar a *mise en scène* do filme como um espelho do lado mais psicológico da personagem não será, contudo, considerado pertinente nesta análise. Antes, denota-se em João Pedro Rodrigues um olhar ativo (apesar de quase sempre estático, naquilo que filma: o seu fascínio pelos corpos nus, o *corpo* de Sérgio).

Compreender o filme como uma sucessão de planos encadeados entre si e aglutinados por um sentido de causalidade é também importante na construção de sentido da obra. Sérgio ecoa invisivelmente nos espaços filmados (levando-nos a perguntar se se constituirá num humano como *nós* ou se será controlado unicamente pelo desejo irracional), sendo a montagem guiada pelos seus instintos (tornando-se, por isso, intuitiva).

'Cada cena delineia a transgressão de uma fronteira, uma fusão entre interior e exterior. Sérgio está perpetuamente a atravessar uma e outra zona' (Lee 2006: 43)[15]. Esta ideia de transgressão e fusão do interior com o exterior que Nathan Lee nos propõe a propósito de *O*

---

[9] Entende-se aqui por não-espaços espaços que, por uma razão ou por outra, parecem não se qualificar como espaços de permanência, advocando-se então como espaços de passagem.

[10] Os espaços de *cruising* reclamam esse pódio, assim como a pensão (onde Sérgio tem alguns dos seus encontros sexuais, facto este que nos leva a pensar que este sujeito não tem casa, aproximando-se da figura de um nómada citadino).

[11] Uma lixeira, sítio aproximado de um cemitério, albergador de todos os destroços sem uso da civilização.

[12] *'De tal forma o filme se centra em Sérgio, aliás, que se torna inevitável estabelecer uma associação direta entre ele e o título'* (Bértolo 2020: 142).

[13] Ver anexo 28.

[14] Ver anexo 35.

[15] *'Every scene stages the delineation and transgression of a border, an immaculate conflation of interior and exterior space. Sergio is perpetually crossing from one zone to another'* (Lee 2006: 43).

Fantasma remete-nos, de facto, para uma similitude entre a personagem de Sérgio e as paisagens que ele habita. Como nota o autor, à semelhança do espectro (ou daquele sem matéria), Sérgio vagueia de espaço em espaço sem uma materialidade fixa. Entramos então numa espécie de paradoxo - a materialidade e interesse pelas superfícies do olhar de João Pedro Rodrigues justapõe-se a uma aparente ausência. Interior e exterior adquirem aqui um sentido quase nulo, assim como a distinção entre homem e animal.

Evocando o final do filme[16], a cena do aterro sanitário não podia ser o exemplo mais concreto disso mesmo: os destroços daquilo que *foi deixado* para trás - e o espaço por onde agora Sérgio deambula - são também os destroços emocionais da própria personagem que, incapaz de lidar com a intensidade de tamanha obsessão, subjuga-se a uma vida sem identidade, num espaço sem tempo nem lugar - um espaço que à semelhança do título do filme, se outorga também como *fantasma:* um *espaço-fantasma*. A respeito do final do filme, João Pedro Rodrigues afirma que Sérgio *'Refugia-se no caos, nos restos que o mundo já não quer. Está sozinho, já não é deste mundo'*[17].

No seu artigo *Mysterious Skin - João Pedro Rodrigue's Cinema as Carnal Transcendence*, Nathan Lee diz que *O Fantasma* é constituído de coisas intangíveis e de figuras fantasmáticas que atravessam espaços também eles fantasmáticos (Lee 2006: 43). Os espaços do filme apresentam-se como escuros e soturnos: *'Rodrigues filma em luz baixa no e à volta do seu bairro, transformando a zona residencial de Lisboa numa paisagem crepuscular de uma estranheza radical'* (Lee 2006: 43)[18]. É esta estranheza de que Nathan Lee nos fala para descrever as paisagens do filme, que contamina também o espectador.

Posto isto, é importante notar que o filme não adota um modelo narrativo clássico, sendo mínimo este seu elemento (Bértolo 2020: 142)[19]. Antes, opta por essa *intuição* já mencionada. Pensar o filme (a sucessão de planos - imagem e som) como a construção de uma linha de pensamento leva-nos a perceber de que nesta obra os *plot points* não se apresentam como relevantes, o arco da personagem principal (Sérgio) foi previamente destruído, as relações causais estão presentes, mas não da maneira verificada numa narrativa clássica. É antes reunido um

---

[16] Ver anexos 55 a 60.

[17] Notas do realizador, '*ROSA FILMES'*.

[18] *'Rodrigues shot in low-light conditions in and around his neighborhood, transforming residential Lisbon into a twilight landscape of radical strangeness'* (Lee 2006: 43).

[19] *'A narrativa oferecida é, no entanto, minimal e lacunar'* (Bértolo 2020: 142).

conjunto de blocos espácio-temporais que refletem sobre a existência deste *ser* num ecossistema incompatível com o indivíduo.

Só tomando o filme desta forma, e havendo um desapego em relação à narrativa, é que a obra floresce, tomando todas as suas potenciais proporções *fantasmagóricas*. Como escreveu Jacques Aumont em *A Análise do Filme, '(...) um filme é um reservatório quase inesgotável de significados e emoções'* (Aumont 2015: 19). Aqui, essa possibilidade de sentidos será explorada.

Assim, e retomando a procura pela identidade do *Fantasma*, podemos tomá-lo neste contexto como o próprio filme. Um *filme-fantasma* como uma obra que não assume obrigações para consigo própria, revelando-se interessada na matéria - o *corpo* de Sérgio e a forma como ele habita os espaços do filme. Esta ideia de *fantasmagórico* (no próprio filme e na forma como Sérgio habita os espaços por onde passa) levar-nos-à à abordagem introdutória do próximo capítulo sobre o ato de *voyeurismo*.

4. VOYEURISMO

> *"Heidegger* descreveu *a época moderna como a 'época da visão do mundo', um período em que o mundo é 'concebido e apreendido' como um olhar, como uma espécie de quadro subordinado"*
>
> (Sass 2021: 18)
>
> *Louis Sass*

No artigo de Jonathan M. Metzl - *From scopophilia to Survivor: A Brief History of Voyeurism* (2004) - o autor tenta pôr a descoberto a verdadeira natureza da escopofilia não só com base naquilo que é olhado, mas também no que é evitado (Metzl 2004: 416).

O termo foi apropriado por Sigmund Freud da palavra alemã *Schaulust*. Freud designou-o como o 'prazer de olhar', uma curiosidade que ele considerava inata no processo infantil da formação da personalidade.

Nos dias de hoje, o termo é mais comummente conhecido como *voyeurismo* e, segundo o *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, considerado uma patologia (Metzl 2004: 416). Esta condição pode ser associada ao desenvolvimento libidinal (sendo a Líbido a energia psíquica), em que quando há uma perversidade polimorfa na criança, esta passa a associar cada sentido (incluindo a visão, o ato de olhar) a um fim sexual, tornando-o erógeno (Metzl 2004: 420).

Entendemos como uma patologia, a partir do momento em que impede o indivíduo de viver uma vida normal - como acontece no caso de Sérgio. Apesar da possibilidade de todos nós podermos já ter sido *voyeurs,* é preciso não tomar esta normalização do conceito como um fator de subvalorização.

Desde os anos 70 que o termo tem vindo a ser introduzido na cultura *pop,* bem como já serviu de temas centrais para obras como as de Alfred Hitchcock (*Rear Window*) ou Nan Goldin. Aliás, não poderá o próprio cinema e fotografia serem considerados atos de *voyeurismo*?

Com o aparecimento de *reality shows*, a conceito infiltrou-se dentro de todas as nossas casas, tendo-nos sendo vendida a ideia de *'voyeurismo para toda a família'* (Metzl 2004: 418). Esta estandardização imposta pelos *media* leva-nos ao risco de nos fazer esquecer da gravidade do problema e das consequências legais que este pode ter, pelo que é importante relembrar a distinção

feita a partir do século XX entre *'voyeurismo* normativo' e *'voyeurismo* patológico'[20] (Metzl 2004: 417).

Com o esbatimento da linha que separa cada vez mais o *voyeurismo* de outras patologias e o crescimento do termo na cultura *pop*, Clay Calverts afirma que a América tornou-se numa nação *voyeur* (Metzl 2004: 425) - cada cidadão tem cada vez mais acesso à privacidade do outro em total anonimato, ficando esquecido que da obsessão fixada com o *outro* nega-se o reconhecimento do vazio do Eu. Reconhecer isto avança-nos caminho na reflexão sobre a questão da marginalidade do indivíduo *queer*, nomeadamente em Sérgio e Sandro.

No filme *O Fantasma*, João Pedro Rodrigues acompanha Sérgio numa vida solitária - à exceção da companhia do seu cão, Lorde, e de alguns colegas de trabalho (nomeadamente Maria) - e preenchida por prazeres momentâneos, pontuais, imediatos. Desses prazeres identifica-se o de olhar o outro à distância, aquilo a que, como já vimos, se chama escopofilia. No âmbito da psiquiatria designa-se como o prazer estético ou o *'prazer sexual que advém da observação de órgãos ou atos sexuais'*[21].

Nos próximos parágrafos analisaremos de que forma é que o *voyeurismo* (ou escopofilia) e o desenvolvimento de uma obsessão platónica por outro homem estão retratados não só em *O Fantasma*, como também em *Vento Seco*, de Daniel Nolasco. Dado o espaço temporal que separa os dois filmes, bem como as diferentes abordagens de ambos - narrativas e formais - cremos pertinente analisar de que forma esta temática é tratada de maneira diferente, bem como os seus pontos convergentes.

Na obra de João Pedro Rodrigues, esse desejo platónico começa a partir do momento em que Sérgio encontra pela primeira vez João[22], - logo no início do filme - aquando da sua chegada à casa do segundo para a recolha de lixo.

Para efeitos de comparação, interessa-nos demarcar a forma como os dois filmes aproveitam os espaços públicos para as demonstrações desse desejo/obsessão: ambas as obras têm cenas em

---

[20] *'Craig Forsyth, writing in the journal Deviant Behavior, describes separate categories of 'normal' voyeurism – suggesting types of voyeurism performed by many people and generally considered to be 'normative rather than deviant' – and 'pathological' voyeurism – implying the voyeurism of a relatively few individuals and considered to be harmful'* (Metzl 2004: 417).

[21] Segundo a definição do *Priberam*.

[22] Ver anexos 10 e 11.

piscinas municipais[23] e respetivos balneários[24], espaços onde tanto Sérgio como Sandro, (a personagem principal) em *Vento Seco*, dão aso ao poder do seu olhar para colmatar algum tipo de desejo.

No filme de João Pedro Rodrigues, Sérgio descobre que João frequenta esse espaço do INATEL, passando ele a frequentá-lo também. Numa das cenas que vamos agora brevemente analisar, Sérgio está já dentro do edifício, observando o seu alvo - João, que ao que parece, está a ter uma aula de natação. Agacha-se como um predador a tentar manter o seu esconderijo[25], observando a sua presa à distância - a relação presa/predador é reforçada.

Passamos para o balneário, onde Sérgio penteia o cabelo à frente do espelho enquanto observa João a tomar banho atrás de si[26]. É posto em evidência um choque entre dois mundos: o mundo de Sérgio e a sua existência sustentada pelo sexo anónimo e impulsos hedonistas em lugares de passagem (*cruising*, conceito aprofundado no capítulo seguinte) - e o mundo do resto da civilização, regido pela ordem - um mundo heteronormativo onde as casas de banho não são sítios de engate num jogo de gato-rato.

Mas Sérgio ainda não se apercebeu dessa colisão entre dois mundos, pelo que age como no seu *habitat* natural, o olhar fixo no rapaz através do espelho. Ao reparar na fixidez do olhar de Sérgio, João pergunta *'Estás a olhar para onde?'*, ao que não obtém resposta; Sérgio mantém o contacto visual à medida que vai saindo de campo, João acompanha-o com o olhar. O convite sedutor foi recusado.

Na cena seguinte, percebemos que essa rejeição tenta ser colmatada com Virgílio: Sérgio à frente, agarrando-se às grades de um beco na rua[27] - o som das grades de ferro a baterem com o impulso dos movimentos da cópula, um som maquinal justaposto com os gemidos de prazer de Virgílio e os grunhidos de dor de Sérgio. Quando o ato anal acaba, Virgílio veste as calças e abandona o local sem emitir uma palavra, deixando Sérgio sozinho.

No filme *Vento Seco*, Sandro e Maicon (o seu objeto de desejo) também se conhecem numa piscina municipal, sendo que os planos *voyeuristas* acontecem dentro do balneário. Na comparação

---

[23] Ver anexos 36 e 39.

[24] Ver anexos 21 e 22.

[25] Ver anexo 36.

[26] Ver anexo 37.

[27] Ver anexo 38.

entre os dois filmes, apercebemo-nos logo de que neste segundo a relação entre as duas partes - a que olha e a que é olhada - não implica necessariamente uma dinâmica de presa/predador. Enquanto que em *O Fantasma* poderíamos falar de *voyeurismo* patológico, o retrato que Daniel Nolasco faz desta realidade no seu filme, aproxima-se mais do que é considerado normal na comunidade *gay.*

Nesta obra, *Vento Seco*, o conceito de *voyeurismo* acaba até por ser mais estilizado e, por isso, normalizado e glorificado. As cores *neon* que se acendem no balneário enquanto os dois homens tomam duche remetem-nos para um lugar de sonho e possibilidade, num campo/contra-campo de desejo/*o que é* desejado. O *zoom-in* (o *Point of View shot* de Sandro) quase como um ato formal de roubo, a tentar conseguir (captar) algo que não lhe pertence.

Os corpos são aqui filmados de uma forma claramente fetichizada, havendo a prevalência de grandes planos com panorâmicas verticais ascendentes/descendentes (dependendo do ponto de interesse) e luzes púrpura e róseas - nas cenas de balneário[28]. O primeiro contacto que temos com Marion é através de um grande plano seu deitado numa espreguiçadeira - a imagem quase a remeter-nos para a estética de uma campanha publicitária - que se vai tornando cada vez mais geral através de um *zoom out*[29]*,* localizando-nos então na piscina municipal num dia de sol.

O olhar - da câmara e da pessoa que olha, tomando grande parte dos planos em que Marion aparece como o *campo* de Sandro - mantém-se atento à medida que Marion se vai movimentando por entre as pessoas - através de um suave *travelling* e panorâmica lateral, mantemo-nos à distância certa.

Para além da óbvia diferença formal e estética no retrato deste tema, é ainda pertinente notar a diferença nas motivações das personagens e na forma como elas reagem ao comportamento das que as rodeiam. Enquanto que em *O Fantasma* Sérgio parece não se cronometar pelas respostas emocionais das pessoas à sua volta (não terá essa capacidade), em *Vento Seco* há um clara modulação nessas reações que vão variando ao longo do filme - finalizando com a imagem do idealizado *ménage à trois* na floresta pela personagem de Sandro[30].

Da justificação desta diferença podemos apontar as particularidades no tratamento da narrativa em cada uma das obras. Equiparando os finais dos dois filmes - e avançando a ideia

---

[28] Ver anexos 71 a 76.

[29] Ver anexos 69 e 70.

[30] Ver anexos 85 e 86.

iniciada por José Bértolo e o próprio realizador - em *O Fantasma* é posta como possibilidade a ideia de que:

> *"Sérgio simplesmente 'perde o interesse' em João no momento em que o rapta, ou seja, que está pouco empenhado em oferecer um desenvolvimento e um desfecho à sua própria história'* (Bértolo 2020: 180)

Este desprendimento em relação à sua própria história direciona-nos para o seu estado psicológico débil, que, momento do final do filme, deixa de ser causal, havendo um completo desprendimento com a realidade. Cientificamente, este desprendimento direciona-nos para uma patologia que ainda hoje é muito estigmatizada pela sociedade e pouco compreendida: a esquizofrenia. Nos termos desta doença, o paciente outorga uma auto-presença diminuída, *'um declínio do sentido experienciado de existir como um indivíduo vivo de consciência ou agente de ação'* (Sass 2021: xiv). Este *declínio do sentido experienciado de existir* liga-se a José Bértolo quando diz que Sérgio *'está pouco empenhado em oferecer um (...) desfecho à sua própria história'* (Bértolo 2020: 180).

No próximo capítulo focar-nos-emos no termo de *cruising*, relembrando a história do conceito e tentando perceber de que maneira ele está presente nos nossos dias e no filme *O Fantasma*, bem como as suas consequências para aqueles que o praticam.

5. CRUISING

> *"O homossexual promíscuo é um revolucionário sexual. Em momento da sua existência fora da lei ele confronta leis repressivas, a 'moral' repressiva. Parques, avenidas, túneis de metro, garagens, ruas - estes são os campos de combate"*
>
> (Espinoza 2019: 5)
>
> John Rechy, *The Sexual Outlaw*[31]

A palavra *cruising* vem do latim *'crux'* ou *'cross'*. Segundo Timothy Blanning deriva, posteriormente, da palavra holandesa *'kruisen'*, que significa 'atravessar', 'intercetar', 'respirar' ou ainda *'acasalamento de plantas ou animais específicos'* (2019: 18 - 19).

É uma prática em voga há séculos: desde Roma e Grécia Antigas (Espinoza 2019: 38), Egito, - certos hieróglifos pintavam temas homoeróticos (Espinoza 2019: 43) - Florença, século XV (Espinoza 2019: 49), Londres no século XVIII (Espinoza 2019: 20-21), e Paris, a principal capital europeia de *cruising,* no século XVII (Espinoza 2019: 53).

O *cruising* passou sempre por debaixo do radar da cultura *mainstream*, ocupando um lugar de marginalização e desconfiança, bem como de propagação de doenças - uma espécie de submundo só conhecido por aqueles que o procuravam.

O filme *Cruising*, de William Friedkin, foi altamente criticado pelos ativistas de direitos *gays* que não concordavam com a associação (implícita) feita entre homosexualidade e assassinos em série (Espinoza 2019: 23). Esta tem sido uma questão cada vez mais escrutinada, especialmente depois do aparecimento da chamada 'política de identidades'. No caso de *Cruising*, a ficção toma forma de inspiração a própria realidade, já que Friedkin baseou-se nos homicídios cometidos por Paul Bateson (Espinoza 2019: 22) - homem que por sinal foi figurante no seu filme *O Exorcista* (1973).

Com o passar do tempo, é pertinente pensar a forma como o *cruising* se foi adaptando às mudanças. No Capítulo 6 - *Cruising Computers* - Alex Espinoza analisa isso mesmo: o autor fala da sua experiência com os *chats* online (Espinoza 2019: 124) - surgidos em meados dos anos 90,

---

[31] *"The promiscuous homosexual is a sexual revolutionary. Each moment of his outlaw existence he confronts repressive laws, repressive 'morality'. Parks, alleys, subway tunnels, garages, streets - these are the battlefields"* (Espinoza 2019: 5).

inícios de 2000) - e do facto de raramente se encontrar com as pessoas com quem falava (mesmo passando horas no *site* - *'cruisingforsex.com'*). Espinoza procede ainda - nos parágrafos finais do capítulo - a uma glorificação total da prática de *cruising*, encarando-o como uma necessidade da comunidade, assumindo sentimentos comuns a uma experiência que é pessoal e comparando-o aos fluxos migratórios:

> *'Nós nunca paramos de olhar. A vontade está no nosso sangue. O cruising fala com a nossa solidão, faz-nos aperceber que não estamos sozinhos (...). É, em certos sentidos, parecido à maneira como certos imigrantes dos Estados Unidos redesenham e reimaginam bairros inteiros'* (Espinoza 2019: 135)[32]

Deste discurso de Alex Espinoza, e apesar da mensagem política inerente e necessidade de aceitação a ela associada, não se crê que generalizações constituam uma forma argumentativa fidedigna. Até porque, essas mesmas generalizações não permitem o diálogo ou discussão. Assim, impor o *cruising* como uma *necessidade* da comunidade não se conclui como muito razoável, representando antes e somente uma experiência pessoal e subjetiva partilhada pelo autor. Ainda para mais, tendo em conta que era uma prática muitas vezes posta em execução sem proteção, a sua relação na propagação da epidemia da SIDA é por muitos relacionável.

E visto que hoje as práticas de encontros sexuais evoluíram e adaptaram-se, estendendo-se à *internet*, será razoável proclamar o sexo anónimo como a solução para resolver os problemas emocionais da comunidade? A possiblidade de uma experiência comum partilhada leva-nos a uma nova problemática: se por um lado esta nova facilidade de comunicação e surgimento de uma rede de contactos cibernética permitiu colmatar algum tipo de vazio - nas palavras do autor, *'Ajudou-me a amenizar alguns sentimentos de medo e solidão que tinha'* (Espinoza 2019: 125)[33] - por outro, incrementou na nossa sociedade (particularmente na comunidade *gay*) uma menor probabilidade de manter ou trabalhar em relações sólidas e duradouras (sustentando esta visão, tem-se como base o artigo de Jack Turban, *We need to talk about how Grindr is affecting gay men's health* - referido no capítulo *Destroços Emocionais*).

---

[32] *'We never stop looking. The pursuit is in our blood. Cruising speaks directly to our loneliness, it makes us aware of when we are and aren't alone (...). Somewhat similar to ways in which many immigrants in the United States reshape and reimagine entire neighborhoods (...)'* (Espinoza 2019: 135).

[33] *'It helped assuage any feelings of fear and loneliness I was having'* (Espinoza 2019: 125).

Em *O Fantasma*, a única cena que temos retratada desta prática é num sítio comum: uma casa de banho pública[34]. No entanto, e como já referido, entre outros espaços de seleção contam-se jardins, parques de estacionamento ou armazéns abandonados. Hoje em dia, com a chegada das tecnologias de aplicações de encontros sexuais a geografia do desejo provavelmente é outra (será existente?), já que homens que procuram colmatar essa vontade fazem-no através de um toque num ecrã.

Mas para já centremo-nos na cena retratada no filme: num plano aproximado de colarinho vemos Sérgio a olhar para outro homem através do reflexo de um espelho de uma casa de banho pública. Os dois homens trocam contacto visual e Sérgio aproxima-se do objeto seduzido, junto dos urinóis. Trocam-se toques e carícias, o homem masturba Sérgio. Corta para um plano mais aproximado da atividade sexual (plano de conjunto); o homem faz sexo oral a Sérgio, que o agarra pela cabeça, guiando os movimentos necessários; o homem tem uma espécie de coleira ao pescoço. Sérgio afasta-o bruscamente - fica encostado ao urinol, olhando para cima - e vai-se embora , saindo de campo pela direita.

A cena, apesar de curta (constituída apenas por dois planos) retrata bem a realidade desta prática, traduzindo não só o automatismo dos corpos que se juntam como muitas vezes a sua procura por um pico de adrenalina. Aqui, é importante notar que Sérgio não chega a ejacular, deixando o homem só a meio do ato - o que segundos antes era um momento de comunhão (pelo menos carnal), torna-se agora num momento solitário.

Posto isto, e tomando em consideração o argumento de Alex Espinoza, a sua validade é aqui questionada para a análise da personagem de Sérgio: esta solidão leva-nos a uma reflexão sobre o termo *cruising* no seu destino trágico. Pela sua origem (como explorada neste capítulo), marginaliza ainda mais o indivíduo, posicionando-o à penumbra da sociedade. O que para Alex Espinoza é uma forma de combater a solidão - *'O cruising fala com a nossa solidão, faz-nos aperceber que não estamos sozinhos'* (Espinoza 2019: 135)[35], em Sérgio revela-se como uma prisão, - ele é refém do desejo - ideia esta sugerida na própria localização de uma cena subsequente já falada no capítulo anterior: a cena da cópula entre Sérgio e Virgílio[36]. É, no final, a origem de um estado de perpétuo sofrimento, reforçando a sua posição de marginalidade em relação à sociedade e, por consequência, a sua não integração na mesma. Assim, chega-se à conclusão de que esta prática, nos dias de hoje,

---

[34] Ver anexos 14 a 16.

[35] *'Cruising speaks directly to our loneliness, it makes us aware of when we are and aren't alone'* (Espinoza 2019: 135).

[36] Ver anexo 38.

não favorece em nada o indivíduo que a pratica, sendo meramente baseada na satisfação de um impulso sexual que o colocará numa situação de risco para ele, e para aqueles que o rodeiam. Desta feita, relembra-se novamente o estudo de Jack Turban sobre o aparecimento das *apps* de encontros sexuais e o que elas têm representado para a comunidade *gay*.

No próximo capítulo será posto em relevo o estado infantil de Sérgio e de que maneira este influencia a forma como ele habita o mundo.

6. SÉRGIO E A CRIANÇA PERPETUADA

'Sai da tua infância, amigo, desperta!'
(Schopenhauer 2021: 9)

Jean-Jacques Rosseau

Na relação com a personagem de Sérgio em *O Fantasma*, ao mesmo tempo que há uma tentativa megalómana por parte deste assumir uma posição acima dos mortais[37] - pelo facto de querer forçar o percurso das pessoas à sua volta (mais especificamente de João, que sequestra), - temos por outro lado uma subvalorização do seu papel enquanto indivíduo no funcionamento da sociedade - o que o levará a uma progressiva auto-exclusão da mesma, iniciando então o processo de regressão a um estado mais primitivo. Nas palavras do realizador, *'Há muito que adormeceu numa infância que só partilha com Lorde'*[38].

Sérgio vive preso à ilusão de o mundo se reger pelas suas pulsões sexuais - *'construiu um mundo à sua medida'*[39]. Ao defrontar-se com a realidade contrária, deixa para trás qualquer sentido de responsabilidade ética ou moral - indispensável para uma convivência em sociedade - e abandona a sua posição de *voyeur* (aquele que observa à distância) e o lado platónico associado a esta, para passar a assumir a forma primitiva e animalesca de um ser não guiado pela razão (dá-se o anulamento total do Superego).

Deste comportamento e evolução de Sérgio emana uma infância recalcada que se foi perpetuando ao longo do tempo - o sentimento de soberania infantil que nos ataca nos primeiros tempos de vida é depois restringido e limado com a nossa educação e inserção na sociedade (Superego), algo que parece não acontecer a Sérgio.

Apesar de parcialmente inserido em sociedade na medida em que tem um papel laboral ativo, carece das competências sociais essenciais ao estabelecimento de um laço relacional profundo. Na sua auto-exclusão emocional e relacional com outros humanos (colegas de trabalho), a única relação significativa que parece estabelecer é com o seu cão, Lorde, com quem partilha certos traços de interação com outros seres.

---

[37] A sequência do filme constituída por 4 planos em que Sérgio deambula pelos telhados da cidade, qual predador, observando-a - ver anexos 23 e 24.

[38] Notas do realizador, '*ROSA FILMES'*.

[39] *Ibid.*

Esta ideia é reforçada ao longo de todo o filme mas particularmente em três cenas que aludem a esse estado infantil já mencionado. As três ligam-se a uma espécie de figura paternal (a única) no filme, que parece representar um pólo de autoridade para Sérgio. Esta figura está personificada pela personagem de Virgílio.

Na primeira cena vemos Sérgio a presenciar uma suposta discussão[40] (ou tentativa de violação?) entre Virgílio e Fátima. Sérgio esconde-se atrás de uma parede (que dá para um pátio), observando a interação entre os dois - como uma criança pequena que assiste a uma discussão dos pais à distância. O que acontece realmente entre os dois não fica claro, mas fica subjacente a figura quase infantil que Sérgio assume, bem como a sua impotência perante uma possível cena de violência.

A tensão voltar-se-à a sentir mais tarde no filme, numa cena em que Sérgio brinca com Fátima com uma peça de lixo de plástico[41], quando Virgílio - no momento em que os dois primeiros estão deitados no chão - aparece, chegando de carro.

Desse triângulo de relações representativas de uma *família nuclear* está inerente uma versão distorcida do Complexo de Édipo - *'A triangulação é a dinâmica fundamental de todos os filme de Rodrigues'* (Lee 2006: 44)[42] - Fátima assume a figura materna, tornando-se portanto o objeto amado e protegido; Virgílio assume a figura paterna, odiado pelo filho (neste caso, Sérgio) e considerado como uma ameaça fálica. Isto seria apenas uma das possíveis leituras, que, no entanto, não nos dão respostas sobre o seguimento da narrativa, mas pode-nos ajudar a melhor pintar os traços psicológicos de Sérgio. Outra das interpretações possíveis, para a qual nos inclinaremos mais - e que não deixa de invalidar o estado de infantilidade de Sérgio - seria a ideia de que Sérgio, ao mesmo tempo que vai descobrindo a sua sexualidade, tenta localizar o seu lugar nas relações inter-pessoais que estabelece (seja com Fátima, Virgílio ou até mesmo João).

A terceira cena demonstrativa desse estado de infantilidade/imaturidade emocional está patente numa cena em que Sérgio lava as taças do seu cão (Lorde), ajoelhado[43]. Durante a limpeza, efetuada com uma mangueira, Sérgio encosta a boca ao seu bocal, bebendo água. A forma fálica da mangueira descodifica-nos um momento de auto-descoberta, quase como se tratasse de uma segunda puberdade em que Sérgio procede a um mais profundo conhecimento de si através do

[40] Ver anexo 7.

[41] Ver anexos 29 a 31.

[42] *'Triangulation is the fundamental dynamic of all Rodrigues films'* (Lee 2006: 44).

[43] Ver anexos 17 e 18.

conhecimento do corpo do Outro (neste caso, o *corpo* de um objeto). Virgílio observa a ação e assume aqui uma figura de autoridade e respeito que (em alternativa à edificação de uma figura paternal), estabelece-se aqui uma relação hierárquica de poder - definida pela idade como também pelo facto de Virgílio ser patrão de Sérgio). Ao reparar que está a ser observado, qual criança contrariada, Sérgio lança olhares de desdém a Virgílio, arrumando a mangueira e interrompendo a brincadeira.

Estas três cenas e todas as ações e dinâmicas de relacionamento nelas presenciadas denotam em Sérgio o seu caráter quase Esquizóide (TPE - Trasntorno de Personalidade Esquizóide), bem como a sua infatilidade relacional, feita de murmúrios e poucas palavras. Esta característica, como comprovada por Louis Sass, vê-se muitas vezes refletida nos pacientes com esquizofrenia: *'Não é raro que as pessoas com esquizofrenia experimentem uma sensação de inadequação da linguagem'* (Sass 2021: 158).

Disso surge parte do seu sofrimento e angústia, o que se traduzirá numa incapacidade crescente de lidar com o mundo enquanto lugar caótico e arbitrário. Aí pode estar parte da resposta para o processo evolutivo reverso que colide com o final catártico do filme. Após o afastamento de um quadro de padrões morais cruciais para a vivência de um indivíduo em liberdade em sociedade (a perda do Superego), dá-se o afastamento geográfico: desse fosso já não há um regresso previsto. Sérgio deambula por um cemitério de destroços, os restos que a civilização já não quer: são dois os momentos perto do final do filme em que duas personagens incentivam a que Sérgio *desapareça*: João, quando o encontra à porta de sua casa algemado pelo polícia grita[44] *'Foda-se, desaparece!'*; Virgílio fá-lo novamente na oficina[45] (*'Desaparece!'*), quando Sérgio, ainda algemado, entra numa luta corporal com Fátima.

É de sublinhar o facto de Sérgio, nos dois momentos, estar algemado, ou seja, numa posição à partida mais vulnerável. No único momento em que ele parece pedir ajuda (como aliás pede junto de João à porta de sua casa, dizendo *'Não tenhas medo!'*), as pessoas que o rodeiam viram-lhe as costas, demonstrando não só uma indiferença ao seu pedido de socorro, como ao seu sofrimento - à semelhança da criança que chora, sendo ignorada no seu lamento.

[44] Ver anexo 43.

[45] Ver anexo 45.

7. SÉRGIO E O MITO DE NARCISO

> *'Só na água dos rios e dos lagos ele podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha de tomar, era simbólica. Tinha de se curvar, de se baixar para cometer a ignomínia de se ver.*
>
> *O criador do espelho envenenou a alma humana.'*
>
> (par. 466)
>
> *Bernardo Soares (Fernando Pessoa)*[46]

Gilles Lipovetsky, no seu livro *A Era do Vazio - Ensaios sobre o Individualismo Contemporâneo*, posiciona o narcisismo como um dos principais sintomas da sociedade dos nossos dias, salientando que *'uma geração gosta de se reconhecer e de descobrir a sua identidade numa grande figura mitológica ou lendária, que reinterpreta em função dos problemas do momento'* (Lipovetsky 2018: 81). Assim, toma este sintoma como provocador de uma nova forma de individualismo, advocando o narcisismo como a *'emergência de um perfil inédito do indivíduo nas suas relações consigo e com o seu corpo, com outrem, com o mundo e com o tempo'* (Lipovetsky 2018: 82).

Lipovetsky fala-nos ainda de uma *'mutação antropológica'*, provocadora de um *neonarcisismo* - estado este comparável à personagem de Sérgio em *O Fantasma*. Mas a *mutação* de Sérgio vai mais para além de um indivíduo que partilha traços relacionais de um animal: traduz também um estado psicológico que representa uma geração - não na sua animalidade mas na sua apatia - *'viver sem ideal e sem fim transcendente'* (Lipovetsky 2018: 83).

Falando em mito, em *A Doença como Metáfora*, Susan Sontag reflete na tuberculose como a *'doença individual'* (Lipovetsky 2018: 39), que, segundo ela, dará origem à ideia moderna de Individualidade e, posteriormente, de narcisismo. (Mitologicamente) tomada também como a doença de *'excesso de paixão'*, associá-la, ainda que indiretamente, ao narcisismo, leva-nos à simples definição do conceito que passa pelo *indivíduo que morre de amores por si.* Nesta sociedade hipermoderna, o indivíduo, cada vez mais preocupado no investimento em *si* - procura pelo *seu* bem estar e prazer - parece desligar-se de qualquer iniciativa fora dessa esfera privada[47].

---

[46] PESSOA, Fernando (Bernardo Soares) in *'Livro do Desassossego Vol.II.'* - 444 (1982).

[47] *'O narcisismo é uma resposta ao desafio do inconsciente: instado a redescobrir-se, o Eu precipita-se num trabalho de libertação interminável, de observação, de interpretação'* (Lipovetsky 2018: 88).

Segundo Lipovetsky, estamos na era no *homo psychologicus* em detrimento do *homo politicus* (Lipovetsky 2018: 83). Assim, o presente ganha uma densidade muito própria e obriga o indivíduo à satisfação das suas vontades - dá-se uma *'perda do sentido da continuidade histórica'* e de um sentido de moralidade universal - o sujeito vive *de* si e *só* para si. À semelhança de Narciso - preso nas margens do lago após perceber que nada nem ninguém iria olhar para ele de um prisma amoroso - vivemos também nós presos aos nossos corpos, ao culto do belo e à validação de outrem para satisfação própria e alimento do *ego*.

Nesta temática consideramos a obra de João Pedro Rodrigues mais atual do que nunca já que é sintomática destes problemas. Apesar de representar um mundo de há vinte anos - onde as aplicações de encontros sexuais e a velocidade das redes sociais ainda não estavam tão massificadas - não deixa de ser atual na forma como representa o desalento e apatia de um indivíduo citadino que se movimenta no espaço e no tempo como um autómato.

Focando especificamente na maneira como este retrato se pode relacionar com a comunidade *gay*, temos as idiossincrasias dos encontros sexuais públicos (*cruising*) e da satisfação dos impulsos sexuais que, *contidos* na maior parte dos casos durante a infância/adolescência, chegam a um ponto de rutura e de intensa e descontrolada libertação, provocando comportamentos de risco não só para o próprio como também para aqueles que o rodeiam.

Chegamos assim a uma espécie de contra-senso: se por um lado o indivíduo parece cada vez mais investido no mantimento da sua saúde física e mental, - investimento no *eu* - por outro, há um contra-movimento de comportamentos que põe em causa essa mesma saúde física e mental (comportamentos auto-destrutivos). Como explicar estas forças polarizadoras em permanente choque?[48]

Gilles Lipovetsky, a respeito desta geração caracterizada pelo individualismo e narcisismo, diz: *'Quando o futuro se mostra ameaçador e incerto, resta a retração sobre o presente, que não pára de ser protegido, arranjado e reciclado numa juventude sem fim'* (Lipovetsky 2018: 84).

Esta condição de desejo de *eterna juventude* é uma das características mais associadas a este transtorno - eternizada e sublimada no famoso livro *'O Retrato de Dorian Gray'*, do polémico Oscar Wilde. Na sua obra, põe em relevo a relação potencialmente nefasta do ser humano com o espelho e as consequências desse pacto que a personagem de Dorian Gray é obrigado a pagar em troca de uma eterna juventude. Apesar de publicada no século XIX, a obra não deixa então de ser

[48] A pergunta é lançada por Ana Sofia de Melo Esteves na sua tese de mestrado *'Cinema, Narcisismo e Sentimento de Finitude'* (2019).

extremamente atual, traduzindo esse *hiper-investimento* do *eu* e *'valorização generalizada do sujeito'* (Lipovetsky 2018: 86) de que Lipovetsky nos fala:

> *'O narcisismo é efeito do crescimento de uma lógica social individualista e hedonista impulsionada pelo universo dos objetos e signos, e de uma lógica terapêutica e psicológica elaborada a partir do século XIX com base na abordagem psicopatológica'* (Lipovetsky 2018: 86)

Surge-nos então uma nova imagem do retrato de Narciso: o sujeito obcecado pelo auto-conhecimento e pela libertação do eu. E não será o destino final de Sérgio um reflexo dessa tentativa de libertação? Após uma série de eventos/rotinas que o mantinham aprisionado a outrem - João - a sua fuga para o aterro sanitário não é ela só por si um ato de libertação do indivíduo? *'Amar-me a mim mesmo é suficiente ao ponto de eu não precisar de ninguém* (Lipovetsky 2018: 87) - o ato parece contrariar a frase que povoa o cartaz do filme - relembrando: *'Ninguém pode viver sem amor'*. Lipovetsky alerta-nos para o papel do inconsciente neste jogo de narcisismo: que papel desempenha ele como desencadeador nas estratégias narcísicas? Numa altura em que a psicoterapia já está totalmente normalizada nos países mais desenvolvidos, o autor advoca o inconsciente como *'agente provocador de um processo de personalização sem fim'*. Nas consultas de psicoterapia reina não a interpretação mas *'o silêncio do analista'* (Lipovetsky 2018: 88).

Desta visão que o autor tem do narcisismo na atualidade - bem como dos seus agentes - chegamos à conclusão de que Sérgio é o avatar perfeito disso mesmo: alienado da sua existência, deambula de espaço em espaço (um *nómada* moderno), desempenhando um papel meramente funcional ao normal funcionamento da sociedade.

Demasiado absorvido por si mesmo, assume uma postura de desinteresse em relação às pessoas à sua volta (à exceção de Fátima, com quem acaba por estabelecer uma relação de caráter dúbio). Aliado a isto, introduzimos aqui a ideia proposta por Sigmund Freud que sugere que cada um de nós está condenado a repetir a tragédia do mito grego de Narciso: *'Estamos desesperadamente absorvidos em nós mesmos'* (Becker 1973: 2).

Assim, Sérgio apresenta-se como uma variação desse Narciso do início do século, demasiado absorto no seu reflexo no lago - no final do filme, João Pedro Rodrigues presenteia-nos

(numa potencial referência ao quadro de Caravaggio[49]) com uma imagem de Sérgio a beber de uma poça de água, o seu reflexo distorcido[50]. A sua maldição (segundo o mito) é nunca ter um amor correspondido, maldição esta que se materializa na obra através da obsessão crescente que Sérgio ganha em relação a João. A obra exibe uma extrema originalidade e mestria na forma como alia um mito universal que percorre a humanidade desde sempre (o narcisismo) com outro tema, a homossexualidade - também ele universal, mas ajustado às idiossincrasias do nosso tempo, resultando daí a história hiperbolizada de um rapaz que não vê o seu fascínio homoerótico correspondido, levando-o à auto-exclusão da sociedade.

Ainda sobre esta questão do espelho, Bernardo Soares, heterónimo de Fernando Pessoa, diz:

> *'O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível. A Natureza deu-lhe o dom de não a poder ver, assim como de não poder fitar os seus próprios olhos.'* (Soares 1982: 444)

Este desejo expresso pelo escritor direciona-nos novamente para um dos precursores da esquizofrenia, relacionado também ele com o contacto com a nossa imagem no espelho: é o chamado *signe du mirroir*, ou, o *'olhar revelador da verdade'*. Como exposto por Louis Sass, *'o paciente pode (...) olhar fixamente para o espelho, como que paralisado pela estranheza do seu próprio reflexo'* (Sass 2021: 28). É interessante pensar este precursor da patologia no contexto do narcisismo, já que é próprio do indivíduo narcisista ficar embebido pela sua própria imagem no espelho, o que nos leva à consideração do ser narcisista como *louco*.

Da patologia clínica ao indesejável (se bem que por vezes auto-louvável) traço de personalidade, o Narcisismo (ou o Transtorno de Personalidade Narcisista) é um tema amplamente falado nos dias de hoje. Num tempo em que o sujeito procura infinitamente pela descoberta do eu, ao partirmos nessa viagem de auto-conhecimento arriscamo-nos a ficar também nós presos nas margens do lago virgem de Narciso: *'Nárkissos, em grego, é formado a partir da palavra grega nárke, que significa «torpor», e está na origem etimológica da palavra 'narcótico'* (Branco 2020). Desta proximidade etimológica entre *narciso* e *narcótico*, chegamos cada vez mais perto da reposta à pergunta lançada. Sérgio, *absorvido por si mesmo*, deixa-se orbitar para lá da sociedade? Ou é esta

[49] *Narciso*, pintado entre 1597 e 1599. Ver anexo 92.

[50] Ver anexo 59.

que, pela sua falta de empatia, o rejeita? Relembrando esta bifurcação de possibilidades, aproximamo-nos cada vez mais do cerne da assombração que assola o filme. No próximo capítulo será focalizada a obra de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, sendo feita uma análise de como ela, justaposta com *O Fantasma*, reflete traços de narcisismo.

7.1. *O RETRATO DE* SÉRGIO, POR JOÃO PEDRO RODRIGUES

7.1.1. A RELAÇÃO AUTOR/MUSA

Uma obra basilar na abertura da discussão do conceito de narcisismo na contemporaneidade foi sem dúvida a de Oscar Wilde, datada de 1890, *O Retrato de Dorian Gray*. Neste capítulo - e identificando a personagem de Sérgio com esta patologia - será então considerado pertinente equiparar as duas obras e perceber de que forma uma e outra retratam a doença, excluindo para esse efeito a baliza temporal que as separa. Sendo um clássico, e utilizando a asserção do termo de Italo Calvino como '*um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer'* (*Porquê Ler os Clássicos?*), tomaremo-la na presente análise como sintomática de alguns dos problemas que temos vindo a falar até agora (nomeadamente patologias como o narcisismo e práticas como o *cruising*), esperando com isso aproximarmo-nos de uma resposta para o pergunta inicial.

A obra de Oscar Wilde *retrata* a história de um belo jovem que, fazendo um pacto com uma entidade demoníaca, aprisiona a essência da sua alma num retrato pintado por um amigo seu, permanecendo assim jovem para toda a eternidade.

Da multiplicidade de sentidos e bifurcações de interpretações que a obra nos apresenta, ir-nos-emos focar na questão do narcisismo - e a sua relação com o espelho e o contacto com a *imagem* do *eu* - e na relação do objeto amado/que ama.

No romance, o quadro é pintado por Basil Hallward, um amigo de Dorian Gray que fica estranhamento fixado na sua eterna imagem de beleza inocente. Servindo-lhe como *musa,* a sua obra fica então manchada por essa fixação. Esta relação entre artista/musa (fonte de inspiração) é desde logo demarcada nas primeiras páginas: o encanto nutrido por parte de Dorian a Basil é flagrante. É sublinhado também o desejo por parte de Basil da exclusividade da relação entre os dois - quando nos é apresentada a personagem de Lorde Henry Wotton, o descontentamento do primeiro é notório.

Dessa idolatria e fonte de inspiração por parte de Basil - *'ele define para mim as linhas de uma nova escola (...) Dorian Gray é para mim apenas um motivo na arte (...) Ele está mais presente na minha obra quando nela não aparece a sua imagem'* (Wilde 2013: 20) - advém também um medo inerente de que as suas obras revelem algo da sua alma que ele não quer que seja revelado - *'e eu não quero desnudar a minha alma à espionagem dos seus olhos boçais'* (Wilde 2013: 21).

Na obra de João Pedro Rodrigues, Sérgio assumiria essa posição de *motivo* de que Basil nos fala, uma espécie de matéria (quando revestida pelo fato de látex) catalisadora de um estado emocional da personagem (ideia aprofundada no capítulo *O Fato de Látex).*

Sendo sempre um ato de coragem, pôr uma parte de nós num objeto artístico (enquanto criadores), esta relação entre Basil (pintor) e Dorian Gray (musa) equipara-se - à margem da diegese do filme - à de João Pedro Rodrigues (realizador) e Ricardo Meneses (Sérgio, a personagem).

Porque, e ainda segundo Basil, *'Um artista deve criar coisas belas'* (Wilde 2013: 21). Esta beleza, presente em Dorian Gray, estaria porventura também presente em Sérgio (aos olhos de João Pedro Rodrigues) - o ator Ricardo Meneses teria na altura da produção do filme 19 anos, idade que o aproxima de Dorian Gray na sua jovialidade desejada, fonte de inspiração ou admiração pelos mais velhos. Relembra-se aqui que João Pedro Rodrigues teria 32/33 anos, pelo que esse desejo de jovialidade é tomado nesta comparação, abstratamente.

Assim, equipara-se este jogo de deslumbre/inspiração de Basil em torno de Dorian Gray com o de João Pedro Rodrigues em torno de Sérgio. Pois a arte de filmar advém (à partida) de um desejo de, efetivamente, filmar o objeto diante da câmara. Esse desejo/curiosidade está presente no filme na *forma* como o realizador filma o corpo nu de Sérgio, olhar dotado de um certo *voyeurismo* que se interliga com aquele representado no filme (pela personagem) - "*A 'erotização do gesto' que resulta desta 'fetichização da mise-en-scène'"*(Baptista 2008: 198). O que nos leva à questão de qual a densidade da barreira (porventura invisível?) que separa a obra do autor - nas palavras de Basil: *'Há nesse retrato muito da minha alma!'*.

É ainda pertinente compararmos - na relação do autor com a obra (ou a musa que a origina) - o discurso de Lorde Henry sobre a efemeridade do interesse de Basil por Dorian Gray[51] com a relação de João Pedro Rodrigues e Ricardo Meneses, um jovem não-ator que, após esse trabalho não voltou a desempenhar nenhum outro papel. Neste contexto, e passado o tempo da beleza jovial inata de qualquer ser, advoga-se a arte como o único elemento capaz de perdurar no tempo.

[51] A personagem discorre sobre o prazo de validade da beleza humana, alvo da deterioração do corpo:
'Um dia olhará para o seu amigo e pouco achará nele que o instigue a desenhá-lo, ou não gostará do tom do seu rosto, ou de qualquer outra coisa' (Wilde 2013: 22).

7.1.2. O RETRATO COMO ALBERGADOR DA *IMPUREZA* DA ALMA

Outro tema central na obra de Oscar Wilde é a questão da moral humana na vivência em sociedade - fazendo uma crítica acutilante aos costumes hedonistas da altura e à exuberância da riqueza (justaposta à pobreza extrema) na Inglaterra do século XIX. A vertente quase ensaística da obra materializa-se na sua maioria nos diálogos de Lorde Henry, que pontua a história com a sua visão clara e objetiva do mundo.

Num desses diálogos, Lorde Henry fala-nos sobre a moralidade dúbia de *exercer influência* sobre outrem, considerando-a como *imoral*, justificando-se nas seguintes palavras: *'Porque exercer influência sobre um homem é dar-lhe a nossa própria alma. Ele não pensa com o seu próprio pensamento'* (Wilde 2013: 28).

Dessa *influência* de que Lorde Henry nos fala, entendemos a capacidade de alterar os comportamentos dignos do que é socialmente aceitável e do que não ultrapassa as questões legais da vivência em sociedade.

Nesta asserção da palavra, a *influência* tomada por Sérgio da parte de João (embora inconsciente e involuntária), seria também ela equiparável à discutida e apontada pela personagem de Lorde Henry no livro - subordinado à influência de outrem, Sérgio constitui-se então como um ser vivente na vigência da satisfação de todos os impulsos propostos por essa *influência*. Viver em prol do *outro* seria então uma recusa do *eu*.

Mas chegamos a uma bifurcação de intenções: se por um lado encaramos a vivência de Sérgio de acordo com o *trajeto* de outrem, por outro, na satisfação desses impulsos não está ele a direcionar a atenção para *si*? Não, pois desse aparente automatismo não nos surge uma possibilidade de escolha. Sérgio está assim entregue aos seus instintos, não se constituindo, por isso, como um ser propriamente pensante - *'Torna-se eco da música alheia, actor de um papel que não foi escrito para ele'* (Wilde 2013: 28).

Lorde Henry, no mesmo discurso, advoga ainda o objetivo da vida como um '*desenvolvimento da própria personalidade'*. Obstáculos a esse *desenvolvimento* pode ser considerado aquilo a que Jordan Peterson chama de Caos - o desconhecido e o inesperado que nos *assombra* todos os dias. De um ponto de vista psicológico, Sérgio aparenta estar então estagnado nesse processo de desenvolvimento: apesar de tomar uma posição *ativa* face aos seus objetivos

(sejam eles seduzir, sodomizar, *procurar*), se aprofundarmos este seu comportamento, cedo percebemos que na verdade a personagem não tem realmente livre arbítrio.

É então uma questão de liberdade que está em jogo - ou uma recusa dela: *'Hoje todos têm medo de si próprios'* (Wilde 2013: 28). Lorde Henry aponta para este problema do indivíduo já no século XIX: assumirmos inteira responsabilidade pelos nossos atos é também a máxima potência de liberdade do ser humano.

No final, tanto Dorian Gray como Sérgio não se mostraram capazes de suportar *esse fardo*. Abismados com a imoralidade das suas ações - e, também, da sua liberdade - viram-se outorgados à recusa da vida (Dorian Gray) e à auto-exclusão da sociedade (Sérgio). Pensar nesta questão da liberdade leva-nos a questões mais profundas sobre o que o conceito realmente significa, e o papel do indivíduo na sua prática em sociedade.

Mas da i*nfluência* exercida por Lorde Henry sob Dorian Gray está patente uma integração de ideais e valores de um extremo hedonismo que, para Dorian Gray - movido pelas *aparências* das *coisas* exteriores (a beleza visível a olho nu) - serve de mote introdutório à sua nova forma de vida. Há então como que um processo de descompensação - se Lorde Henry acusava o indivíduo como tendo medo de si algumas páginas antes, em diálogo direto com o jovem Dorian Gray diz-lhe*' Não tenha medo de nada!...'* (Wilde 2013: 34). É esse ditame do seu novo conselheiro - *'Um novo hedonismo'* (Wilde 2013: 35) que o levará no caminho para a deterioração da sua alma.

Equiparando este *estado* como mote vigente na vivência do indivíduo, Sérgio é também ele levado nesse caminho de deterioração. Por um lado, um ser medroso do mundo - com um tipo de personalidade Esquizóide, não responde aos estímulos de uma interação social com outro humano - por outro, tenta compensar esse *medo* com um sentimento de soberania (a soberania infantil de que falámos anteriormente). Dessa soberania impulsional (sob o livre arbítrio) apenas resultará sofrimento. Este sofrimento será partilhado tanto por Sérgio como Dorian Gray - ambas as personagens conhecem um destino pouco desejável - o primeiro, ao tentar fugir da sua própria sombra, perde-se nos destroços do aterro sanitário; o segundo, na tentativa de aniquilar o seu próprio retrato (dilacerando-o com uma faca), é na manhã seguinte encontrado caído no chão do sótão, inerte, pelos criados.

Pondo em perspetiva o destino das duas personagens, equiparam-se, então, semelhanças - *'A atração que têm as explicações mitológicas, explicações que afirmam que tudo é uma repetição de*

algo que já aconteceu anteriormente' (2021: 8)[52]*,* afirmou Wittgenstein, em consonância com este paralelismo estabelecido entre as duas obras.

Ambas as personagens *morrem* sozinhas: Sérgio sofre de uma morte figurativa (a anulação do seu *eu*), Dorian Gray provoca a morte física para acabar com a assombração (moral) da sua alma (o quadro, também ele físico, mas não regido pelos ditames do tempo). Conclui-se que o seus destinos trágicos são ambos provocados por uma incapacidade de lidar com o peso arrebatador da moral: Sérgio foge da civilização, porventura fugindo também das consequências legais pelos seus atos criminosos no final do filme; Dorian Gray, tenta aniquilar o quadro, reservatório da sua moral deturpada, acabando por se aniquilar a si mesmo. Desta incapacidade comprova-se o final trágico e solitário dos dois, que, sem amor para os afagar na hora final, acabam sozinhos. Esta questão da moralidade será aprofundada no capítulo seguinte, sendo novamente contextualizada nas duas obras.

[52] Parafraseado por Louis Sass (2021: 8) em *Loucura e Modernismo - Insanidade à Luz da Arte, Literatura e Pensamento Modernos* (2021).

7.1.3. O OBJETO AMOROSO E A RELAÇÃO COM A MORAL

As motivações que levam tanto Sérgio como Dorian Gray aos seus trágicos destinos são equiparáveis na medida em que ambos resultam de uma tomada de consciência que os põe em contacto com a imoralidade das suas ações - e, por isso, com a sua essência. É este frente a frente com a moral que os leva a sucumbir na sua existência.

A questão da moralidade no ser humano relaciona-se diretamente com a de liberdade/livre-arbítrio, já que é esta opção de escolha - de praticar o bem ou o mal - que leva o indivíduo a uma bifurcação de sentido. Assim, *ser livre* - um direito mais assegurado na contemporaneidade do Ocidente, mesmo quando falamos de grupos minoritários como a comunidade LGBT+ - é também ser consciente da nossa responsabilidade perante *essa* liberdade. Neste âmbito, o peso da existência suportado pelo indivíduo está paradoxalmente relacionado com o fator que lhe dá também alento para viver uma vida digna - uma vida praticada na liberdade.

Dessa relação paradoxal, e no contexto do Transtorno de Personalidade Narcisista, há, como proposto pela Drª. Ramani Durvasula[53], uma desresponsabilização total pelo indivíduo narcisista relativamente às suas ações. Neste contexto, o ser narcisista encontra como que uma fonte de energia - o que corriqueiramente pode ser chamado de *bode expiatório,* sobre o qual, para além de exercer *influência* (palavra esta muito usada no discurso de Lorde Henry), vai ganhando um domínio emocional (as promessas de casamento por parte de Dorian Gray deixam Sybil Vane expectante com o seu novo e inesperado futuro promissor).

Ganho este domínio, e depois de estar estabelecida uma relação emocional entre os dois indivíduos - o narcisista e a *sua vítima* - o primeiro tratará de desresponsabilizar-se de qualquer ação menos correta que pratique, redirecionando a culpa para a pessoa a seu lado. Este padrão de comportamento está claramente patente, por exemplo, na maneira como Dorian Gray se relaciona com Sybil Vane: num primeiro momento, e estando a rapariga sob um palco (representando o papel de Julieta na peça de Shakespeare, *Romeu e Julieta*), Dorian Gray fica encantado com a sua beleza e graciosidade; posteriormente (e assistindo à apresentação da peça uma segunda vez), o encanto é substituído por um aborrecimento tal que o leva, no final do espetáculo, a dirigir-se a ela com rancor, culpabilizando-a (e à sua falta de engenho enquanto atriz) pela sua súbita perda de interesse

[53] Psicóloga clínica americana e autora do livro *Don't You Know Who I Am - How to Stay Sane in an Era of Narcisism, Entitlement, and Incivility* (2019).

na relação que o primeiro iniciou - *'Mataste o meu amor'* (Wilde 2013: 115) - o que a levará posteriormente ao suicídio.

Nesta interação, Dorian Gray revela-se pela primeira vez (e assumidamente) como um ser cruel, sem consideração pelos sentimentos de outrem em prol da procura pelo seu bem estar emocional. É ainda reforçado o caráter da sua personalidade narcisista, que, não olhando a meios, faz questão de expressar a soberania dos seus sentimentos em prol dos que o rodeiam - após a rapariga implorar para que ele não a deixasse, Dorian responde friamente *'Não me toques!'* (Wilde 2013: 116).

É importante notar que a obra de Oscar Wilde faz uso de um artifício mágico, - o retrato que se torna, por razões desconhecidas[54], no espelho da podridão da alma de Dorian Gray - *'o mais mágico dos espelhos'* (Wilde 2013: 138). A personagem é levada a questionar se terá sido através da sua vontade - o seu desejo ardente de permanecer eternamente jovem - que o retrato ganhou vida própria, alterando as propriedades de uma matéria (a pintura) que, à partida, seria inorgânica - *'Destituídas de pensamento ou desejo consciente, não podiam as coisas exteriores a nós vibrar em uníssono com os nossos caprichos e as nossas paixões'* (Wilde 2013: 138).

Esta *afinidade* entre o retrato e o sujeito contrabalança, de certa forma, a ilusão de realidade criada pela personagem e sob a qual se movimenta (como de resto acontece com o próprio indivíduo narcisista). É este artifício de origens mágicas que dá a possibilidade à personagem de retraçar o seu caminho, repensando as suas ações à luz de uma moralidade menos dúbia e clareando a sua visão periférica do mundo. É o constante lembrete de que ele, tal qual todos os outros, *ainda* se constitui como um indivíduo, mortal, *livre* e auto-consciente e, por isso, responsável pelas suas ações.

Assim, para Dorian Gray, o retrato funcionaria como um lembrete disso mesmo - *'O retrato, alterado ou não, seria para ele o emblema visível da consciência'* (Wilde 2013: 120-121). É somente através do quadro que a personagem é levada a questionar o seu comportamento - nomeadamente a forma como trata Sybil Vane após o segundo encontro. Após constatar que a sua expressão no retrato deteriorou-se (exibindo agora um esgar de maldade), reequaciona a forma como tratou a rapariga, debatendo-se se foi ou não justificada - *'Crueldade! Teria, porventura, sido cruel? A culpa fora da rapariga, não fora sua'* (Wilde 2013: 119). Contudo, e com o desenrolar da história e da megalomania de Dorian Gray, - o seu desejo de ser um *Deus* na terra, imune aos efeitos

[54] Ou, pelo menos, nunca concretamente explicadas.

do tempo,*'Tal como os deuses Gregos, seria forte, leve e ledo'* (Wilde 2013: 139) - percebemos que a moralidade constitui-se apenas como um obstáculo no caminho da obtenção de prazer para a personagem.

Esta recusa de arcar com o próprio conceito de moralidade patenteia-se na forma como Dorian Gray passa então a tratar o *seu* retrato, ocultando-o da vista de todos e escondendo-o no sótão da sua mansão - espacialmente, o sótão[55] é um espaço albergador das memórias que, porventura, não querem ser relembradas, sendo, por isso, escondidas, um espaço ocultador dos objetos sem vida. Ao esconder o retrato no sótão (divisão a que só ele tem acesso), Dorian Gray está novamente a iludir-se quanto à sua verdadeira natureza corrupta, vivendo na ilusão de *fazer* o bem, *praticando* o mal - *'Porque havia de contemplar a hedionda corrupção da sua alma?'* (Wilde 2013: 158).

Na relação entre Sérgio e João, equipara-se um cenário semelhante já que, após o despertar de um intenso fascínio platónico do primeiro em relação ao segundo, parece ser a partir do momento em que (por meios forçados) Sérgio se aproxima da consumação da relação, que este perde subitamente todo o interesse em João. À semelhança de Dorian Gray, Sérgio vai procurando ao longo do filme satisfazer uma espécie de *curiosidade* insaciável[56], um desejo de possuir/ser o Outro que parece nunca revelar-se como suficiente. Apesar de no livro de Oscar Wilde nunca ser explicitada a essência dos *caminhos pecaminosos* por onde Dorian Gray vagueia à noite (são referidas as docas, lugares lúgubres e sujos, albergadores dos mais variados serviços: prostituição e venda de drogas), assumimos aqui (e dada também a repressão da sexualidade que se fazia sentir na Londres do século XIX) que estes teriam a ver com atos sexuais de uma libertinagem desenfreada. É pertinente reintroduzir o conceito de *cruising*, na medida em que é feita referência que esses espaços frequentados por Dorian Gray estavam localizados junto às docas, zonas portuárias (espaços que ao longo da História também foram sendo alvos desta prática).

Assim, e apesar da baliza temporal que separa as duas personagens, há um elemento comum que as caracteriza - uma espécie de repressão (auto-imposta ou decidida pela sociedade: no caso de Sérgio, uma repressão sexual relacionada com a recusa/vergonha da sua sexualidade; no caso de Dorian Gray, uma ocultação da procura pelo prazer e hedonismo), repressão esta que resultará nestas duas narrativas num movimento em sentido contrário, uma extrapolação sexual não enquadrável nos limites da *moldura* social.

---

[55] Como à semelhança do que acontece nos filmes de terror.

[56] Ver anexo 28.

Numa das cenas finais da obra de João Pedro Rodrigues, Sérgio invade a casa de João[57]. A cena equipara-se à de um assalto - Sérgio, agora mascarado, invade a casa de João, amarrando-o e raptando-o. Atirando-o pela janela, começa a arrastá-lo pelas ruas vazias do subúrbio residencial. Num plano de conjunto em que João é deixado caído no asfalto, à beira de um carro, Sérgio dá-lhe pontapés violentos e agacha-se ao pé do rapaz, farejando-o e tocando-o. Num impulso de aniquilação, tenta-o sufocar, desistindo logo de seguida, pelo que fecha o ciclo de violência direcionada para o exterior e inicia então a sua fuga do mundo e civilização. Esta súbita perda de interesse pode ser então justificada com essa tomada de consciência e consequente sentimento de culpa por parte de Sérgio em relação às suas ações - se antes o seu comportamento parecia não se reger pelos ditames éticos e morais estabelecidos numa sociedade, agora, e com a sua fuga, somos levados a acreditar que Sérgio, de alguma forma, tomou consciência da sua condição de ser *livre*.

Ambas as personagens parecem então encontrar-se perante um dilema entre responderem às suas vontades *ou* integrarem-se na sociedade onde cresceram - a sua integração valida-se como incompatível quando os sujeitos atendem à sua verdadeira essência. Na comparação das duas narrativas, aponta-se o facto de este dilema - esta tomada de consciência - surgir de uma paixão (seja ela platónica ou não), que, dada a sua intensidade e furor, os leva no caminho de uma maior consciência de si próprios - conhecer o *eu* através do *outro*. Assim, e dado isto, haverá espaço para redenção? Ou estaremos subordinados ao surgimento de paixões como *estas* para nos dotarmos de um aprofundamento do *eu* (que, pelo caminho, pode já estar *ele* mesmo condenado)? Pois do surgimento *dessas* paixões advém um risco inerente de perdição e imoralidade, como aponta Lorde Henry: *'Eram as paixões acerca de cuja origem nós próprios nos enganávamos aquelas que mais opressivamente nos tiranizavam'* (Wilde 2013: 79) .

[57] Ver anexo 49 a 51.

7.2. O JOGO DE SEDUÇÃO COMO PODER

'Querer agradar, atrair a atenção sobre si, destacar-se em valor e em beleza: haverá alguma coisa mais invariável no comportamento dos homens e das mulheres?'

(2019: 11)

Gilles Lipovetsky

Esta é a frase que inicia o livro de Gilles Lipovestky, *Agradar e Tocar - Ensaio sobre a Sociedade de Sedução*. O autor defende a época *hipermoderna* como caracterizada e guiada por essa prática de cariz amoroso/erótico, - o ato de seduzir - estendendo-se agora a todas as esferas da sociedade - política, educação, religião e economia.

Pensar na maneira como os indivíduos se relacionam entre si numa sociedade e denotar nesse comportamento uma constante e insaciável vontade de seduzir, leva-nos a repensar os seus verdadeiros motivos e as origens por detrás dessa necessidade.

Sérgio é então um indivíduo marcado por esse traço de contemporaneidade: apesar de carecer de uma compatibilidade relacional com os que o rodeiam, parece movimentar-se no espaço como esse sujeito que atrai e é atraído pelo que se apresenta à superfície - o corpo - vivendo num constante jogo de sedução à sua forma de poder.

Nesta hierarquia de poder, tomamos também em consideração as palavras de Alex Espinoza, que, no seu livro *Cruising - An Intimate History of a Radical Pastime* (já anteriormente mencionado), credita a prática como algo indissociável da comunidade *gay,* elevando-a a um ato revolucionário e político na sua ilegalidade:

'O poder das zonas de cruising está assente na estrutura interna do ecossistema, que desbloqueia o corpo dissidente para simultaneamente perseguir/rejeitar, olhar/ser olhado, desejar/ser desejado' (Espinoza 2019: 200)[58]

[58] '*The power of cruising sites lies in the ecosystem's inherent structure, one that enables the dissident (...) body to simultaneously pursue and/or reject, to watch and/or be watched, to crave and/or be craved'* (Espinoza 2019: 200).

Das idiossincrasias do seu discurso, que tomo então como problemáticas, identificam-se a glorificação da prática enquanto fonte de prazer e risco, emoções estas advogadas pelo autor como antídoto para a vivência de uma vida supressa de tristeza e solidão: *'O desejo de sentir algo que não nós mesmos'* (Espinoza 2019: 209)[59].

Tendo consciência do teor subversivo da prática, o autor avança-a como um ato de protesto, desafiando noções de estruturação de família (o chamado desmantelamento da *família nuclear*, tão desejado por algumas pessoas), e constituindo-a como um campo de batalha contra o patriarcado e ideais masculinos - *'O cruising é a nossa defesa contra os ideais patriarcais e masculinos que tanto modelaram a nossa existência'* (Espinoza 2019: 206)[60].

Equiparando a lógica do autor à realidade representada no filme de João Pedro Rodrigues, depressa levamo-nos ao questionamento das suas palavras. *O Fantasma*, apesar de não se constituir um filme sobre o *cruising,* denota na génese da sua personagem (Sérgio) a força potenciadora do ato referenciado - a procura insistente pelo *outro,* na tentativa de chegar a *si*, a necessidade de olhar e tocar, num jogo de sedução eterno que tenta colmatar uma espécie de dormência emocional. Acreditamos que pensar o sexo como escapismo - admitindo-o como um potencial vício e fuga da realidade - é uma abordagem mais pertinente quando pensamos nos problemas que assombram a sociedade em geral e a comunidade *gay* em particular.

> "*Estamos na sociedade do 'agradar e tocar', derradeira maneira de agir sobre o comportamento dos homens e de os governar, derradeira figura de poder nas sociedades democráticas liberais'* (Lipovetsky 2019: 13)

É pertinente justapor estas palavras de Lipovetsky com aquelas que sustentam o discurso de Alex Espinoza - lado a lado, percebemos que aquilo que o primeiro considera ser um fator de subordinação/controlo presente nas estruturas sociais, o outro relata como elemento libertador de uma hierarquia social *'imposta'* pelo patriarcado.

Mas se aprofundarmos e desconstruirmos os argumentos de Lipovetsky, cedo nos apercebemos de que a sua argumentação encontra alguns pontos de contacto com a de Spinoza -

---

[59] *'The desire to feel something other than ourselves'* (Espinoza 2019: 209).

[60] *'Cruising is our defiance against a patriarchal and macho ideal that has shaped much of our existence'* (Espinoza 2019: 206).

apesar de considerar os sistemas de sedução presentes na nossa sociedade pouco sustentáveis, acredita que não se deve proceder ao seu aniquilamento - *'O mundo porvir espera uma nova sociedade de sedução e não o seu desaparecimento absoluto'* (Lipovetsky 2019: 29). Contudo, no estado dos dias de hoje, contribuiu para a produção de sistemas produtivos responsáveis pela degradação dos ecossistemas e do aquecimento global e de *'uma economia psíquica portadora de crise subjetiva, de confusão e de mal-estar'* (Lipovetsky 2019: 28): falamos da *grande máquina* que é o capitalismo.

Encontram-se então vários paralelismos codificados entre a obra de João Pedro Rodrigues e o ensaio de Gilles Lipovestky, no estado emocional de Sérgio e nos espaços que ele habita: o aterro sanitário no final do filme é um reflexo dessa sociedade hiperconsumista, vítima da *'sedução-mundo'* (Lipovetsky 2019: 28) de que Lipovetsky nos fala.

Ambas as obras constituem-se assim muito mais complexas e dotadas de nuances do que aquela de Espinoza. Analisar a hipermodernidade de um prisma relacional leva-nos a perceber de que forma é que isso *verte* para as instituições que nos rodeiam: os mecanismos de construção e manutenção da própria sociedade.

O estudo de Lipovetsky revela-se assim não *'uma história empírica, mas uma teoria geral antropo-histórica'* (Lipovetsky 2019: 16); o de Espinoza pouco mais se constitui do que uma experiência pessoal e uma estranha obsessão por casas de banho decadentes.

De facto, e com a velocidade dos tempos, o ser humano parece não conseguir acompanhar a rapidez e aliciação do *toque* instantâneo. Ver, olhar, agarrar, caracterizam as esferas pessoais (sejam elas amorosas ou não) e económicas. Como caracterizado pelo autor (Lipovetsky), *'O sistema de hiperconsumo é dominado pelo imperativo de captação dos desejos, da atenção e dos afetos'* (Lipovetsky 2019: 17).

Este imperativo de que Lipovetsky nos fala, remete-nos para Sérgio e o seu posicionamento no mundo: guiado pelos desejos, a sua atenção prende-se em pontos de interesse onde sabe que não vai encontrar afetos. Carecendo ele próprio de afetos pelos que o rodeiam, é um filho legítimo desta época hipermoderna - o sujeito hipertrofiado de impulsos momentâneos numa sociedade permissiva que dá azo à sua propagação no tempo.

Chegamos então a uma contradição: se por um lado Sérgio é um indivíduo que, pelo seus comportamentos (que, *a posteriori*, se revelam destrutivos, para si e para os que o rodeiam), se auto-impõe a uma posição marginal, por outro, é também vítima de uma sociedade que instiga a

esse lado do apreço pelo que está à superfície, a sociedade de *sedução*. Assim, parecem haver duas forças polarizadoras no que respeita à não integração deste indivíduo em sociedade: a patologia do indivíduo e a sociedade que o criou alimentam-se uma à outra, deixando-o encurralado na prisão do desejo. Conclui-se, com isto, que muitas das patologias do nossos tempo (de entre as quais o narcisismo e a escopofilia/*voyeurismo*) são aguçadas pelo ambiente em que crescemos, tendo este um papel fundamental no seu despertar ou desenvolvimento.

Nathan Lee fala da pretensão do filme em se organizar segundo o princípio de que *Eros* é uma paisagem definida por limites - físicos, psíquicos e sociais (Lee 2006: 43). Neste caso, todos esses limites parecem ser transgredidos.

É ainda importante notar, como já foi referido anteriormente, que a tese de Lipovetsky sobre o papel da sedução na nossa vida não a constitui como uma *'pura operação maquiavélica destinada a enganar e manipular os indivíduos'* (Lipovetsky 2019: 27). Talvez seja aqui que os discursos de Lipovetsky e Espinoza encontrem, mais uma vez, os seus pontos de contacto.

À semelhança de Hegel, *'que via nas paixões o elemento ativo que põe em movimento as ações universais, a fonte das maiores coisas humanas'* (Lipovetsky 2019: 27), Lipovetsky também advoga-a como uma força criadora que não deixa de ter a potência para uma ação destruidora.

Na tentativa de decifração desta força sedutora matriz da nossa sociedade (e controlo das suas várias esferas), Lipovetsky fala-nos ainda da importância da relação maternal com o filho - aquilo a que ele chama de *'sedução maternal precoce'* e que considera inevitável e crucial para a criança se tornar um indivíduo não só íntegro e saudável, mas também um ser funcional em sociedade (Lipovetsky 2019: 27). Assim, percebemos que a sedução é um princípio inerente à existência humana e que se constitui na nossa personalidade logo nos primeiros tempos de vida. Talvez daí venha a sua importância na maneira como nos relacionamos connosco e com o mundo.

Na obra de João Pedro Rodrigues não temos acesso ao passado de Sérgio - tanto quanto nos é mostrado, não estabelece nenhuma relação com nenhum dos seus familiares, nem pai nem mãe - pelo que apenas se podem constituir como especulações a inexistência desse pilar relacional que é a relação de uma mãe com um filho. Contudo, e apesar de o filme não nos mostrar esse tipo de relação, podemos inferir o seu crescimento numa estrutura familiar inexistente ou, pelo menos, desestruturada. Esta suposição é-nos dada pelo facto de Sérgio viver em residências e de, ao longo de toda a obra, nunca fazer referência a um elemento da família. A sua carência no que diz respeito a competências sociais poderia ser explicada por esta ausência de suporte.

Dentro desta perspetiva de *mundo-sedução*, é ainda importante notar a importância do artifício humano na desenvoltura deste *jogo*. Como defendido por Lipovetsky, ao longo do tempo, as sociedades foram encontrando formas de potencialização da atratividade de ambos os sexos. Assim, ao contrário da cena animal, em que *'a exibição nupcial animal constitui uma condição necessária para captar a atenção do parceiro sexual'* (Lipovetsky 2019: 38) - comprovando a funcionalidade biológica dos mesmos - nos humanos isso não se revela como obrigatório, constituindo-se como um adorno.

Segundo o autor, dessa necessidade advém *'a recusa humana de entrega às forças da seleção natural, amplificando, por meio de artifícios humanos, os poderes da sedução erótica'* (Lipovetsky 2019: 40).

Assim, e com base nisto, é interessante equacionar o *cruising* como uma espécie de *exibição nupcial animal*, em que ambos os sexos desfilam e exibem os seus atributos físicos (através da troca de olhares e toques), para de seguida avançarem para a atividade sexual em si. Dessa aproximação ao instinto sexual animal, as diferenças entre este primeiro e o humano esbatem-se - tal como parece acontecer em *O Fantasma - 'estamos num reino - o reino de O Fantasma - em que as distinções entre homem e animal não se querem claras'* (Bértolo 2020: 143).

Dessa aproximação com o estado animal equipara-se o indivíduo sem livre-arbítrio, marioneta dos *seus tempos*. No capítulo intitulado *Sedução, Manipulação, Alienação,* Gilles Lipovetsky discorre sobre as consequências desta sociedade de sedução em que vivemos - desde meados do século XX com o advento da sociedade industrial e da produção em massa - nomeando como as principais o agravamento do egoísmo humano (individualismo), o controlo da economia psicológica e a deterioração da via sensível, moral e intelectual (Lipovetsky 2019: 355).

Justapor estes traços que assombram a sociedade de hoje com a obra de João Pedro Rodrigues não deixa de ser pertinente visto que estes, próprios da economia consumista, encontram várias semelhanças com aqueles da economia do desejo. Assim, tomar o indivíduo consumista como uma marioneta à mercê das estratégias de publicidade e ferramentas de atração consumista - tendo em consideração os processos mentais desencadeados nessa ação, nomeadamente a impulsividade - aproxima-se daquilo que Sérgio *é* durante o filme - um autómato refém dos seus instintos e desejos mais imediatos. O que se pretende aqui salientar é então a aproximação entre a economia consumista e aquela do desejo, e de que maneira ambas influenciam o comportamento

dos indivíduos e a forma como estes se relacionam entre si - sublinhando esta linha de pensamento, Sontag diz:

> *'Recebemos da sociedade em que vivemos uma série de mensagens que nos dizem: Consumam (...). Façam o que vos apetece (...). O próprio funcionamento deste sistema económico (...) assenta no incentivo às pessoas para que ultrapassem os limites'* (Sontag 2008: 170).

Associado a isto está o caráter trágico do final do filme - na tragédia paira uma espécie de inevitabilidade do destino da personagem. No seu destino é posta em causa a arbitrariedade das suas ações e o seu papel enquanto *'vítima'* deste mercado de *sedução*.

Chega-se então a um contrasenso: se Sérgio se posiciona à margem da sociedade, como pode ser ao mesmo tempo vítima desta mercado de *sedução*? Apesar de, no final do filme, Sérgio fugir de todos os alicerces que o *prendiam* a esta realidade (posicionando-se assim fora desse mercado de sedução), ao longo do filme é trabalhada essa ideia de falta de arbitrariedade relativamente às suas ações (nomeadamente na prática de *cruising*), o que o aproximaria dos tentáculos desse mercado, muito semelhante, como já argumentado, ao mercado de consumo (que vive, ele próprio, da sedução).

Assim, conclui-se que a sua fuga para um lugar marginal (de uma maneira mais definitiva, quando vai para aterro sanitário) dá-se só depois de ele se aperceber que nem sempre consegue definir as dinâmicas desse mesmo mercado, o desgosto de amor pela parte de João como prova disso.

Aproximando-nos cada vez mais de uma resposta para questão sobre a responsabilidade da inserção do indivíduo na sociedade, no próximo capítulo será focada a iconografia própria do universo pornográfico a partir da obra de João Pedro Rodrigues e da forma como ele desconstrói os seus símbolos.

8. ICONOGRAFIA DO UNIVERSO *PORNO*

> *'Que faz a pornografia, com efeito, senão suspender a ordem arcaica da Lei do Interdito, abolir a ordem coerciva da Censura e do recalcamento em benefício de um ver-tudo, dizer-tudo, que define exatamente o trabalho de sedução?'*
>
> (2018: 55)
>
> *Gilles Lipovetsky*

João Pedro Rodrigues reúne ao longo do seu filme um conjunto de ícones próprios de um universo muito particular - o mundo pornográfico *gay* - desconstruindo-os e resignificando-os: o uso da mota, do fato de látex, da figura do polícia/autoridade, e da própria ideia de uma obsessão/ desejo pela figura do homem heterossexual - símbolo de um desejo proibido e, por isso, ainda mais desejado - são constantes nos filmes do imaginário pornográfico *gay*. Neste capítulo serão então analisadas as cenas em que nos surgem estes símbolos, e tentaremos perceber de que forma é que eles são posicionados na matéria fílmica de modo a servir as intenções do realizador.

Podemos começar logo pela primeira cena do filme, em que nos é apresentada uma cena de sexo *gay,* sendo que um dos homens está vestido com um fato de látex[61] - próprio do fetiche sado-masoquista. Tal como notado por José Bértolo, da superfície refletora do fato de látex apenas conseguimos ver uma fenda que nos deixa entrever o traseiro de Sérgio. Como zona erógena, desempenhará um papel de destaque ao longo do filme - não só como um foco de desejo da parte do realizador em relação ao que está a ser filmado (uma zona que pede para ser filmada); e isso sente-se na aura quase auto-erótica que cobre o filme - como também na viagem de auto-descoberta de Sérgio e da amálgama sensorial daí consequente.

O comportamento sado-masoquista representado neste primeiro momento mascara um instinto de morte associado a uma pulsão sexual: o masoquismo como instinto de destruição que subjuga o alvo erótico. Com o avançar do filme, esse instinto de destruição passará a ser refletido para o exterior: inibido dos seus alvos (o objeto de desejo não consumado de Sérgio: João) e dirigido a um objeto específico (o próprio João), terá de proporcionar ao Ego a satisfação das suas necessidades vitais, bem como o domínio sobre a natureza.

---

[61] Ver anexo 2 e 3.

No seu livro *O Mal-Estar na Civilização,* Freud explica que qualquer restrição a uma afirmação de agressividade em relação ao exterior resultaria num maior intento de auto-destruição (Freud 2008: 76), o que edifica o processo pelo qual Sérgio está a passar: ao não conseguir consolidar o seu desejo por João, orienta essa pulsão para o interior, tornando-a num instinto masoquista - o verdadeiro instinto de morte, resíduo por detrás de Eros. Todo este processo é inconsciente já que a semente que germina a obsessão por João encontra-se em crescimento, ainda por dar os seus frutos mortíferos.

Como segundo ícone re-apropriado por João Pedro Rodrigues do mundo pornográfico *gay* em *O Fantasma* temos a mota. Logo no primeiro contacto entre Sérgio e João, - o alvo da sua obsessão - a mota é-nos apresentada como uma espécie de substituição do objeto desejado[62], um veículo (literal e figurativamente) catalisador desse desejo na ausência do seu referente (João), despertando automaticamente em Sérgio um estranho fascínio. Na cena do filme de primeiro contacto entre os dois, Sérgio vai então a casa de João para recolher uma máquina de lavar, reparando que na garagem está estacionada a mota. Ao passar por ela, passa-lhe a mão, como se de um íman de atração se tratasse. Representa não só velocidade e imponência, como neste contexto em específico (e no do cinema pornográfico *gay* em geral) pode ser símbolo de uma masculinidade hipertrofiada, alvo de desejo.

A cena a seguir analisada aparece-nos a três quartos do filme e evoca novamente este símbolo. Sérgio, a varrer uma rua onde estão estacionadas motas, de entre as quais, a de João (*Suzuki* preta), chega perto do veículo, começa a acariciá-lo, montando-o de seguida. Inicia-se uma cena de teor erótico entre Sérgio e a mota - objeto que não só o liga a João, aproximando-o dele, mas também personifica uma virilidade própria da figura masculina que Sérgio tanto deseja. A eroticidade da cena é, num primeiro momento, suspendida com o aparecimento de um polícia atrás de Sérgio[63]. Observando o ato, o sentinela velador da ordem entra em ação. Contudo, o teor erótico do plano anterior verte para este, originando uma interação digna do imaginário dos filmes pornográficos: a tensão sexual é ambígua mas levemente sugerida. O polícia, sem rosto, - o chapéu oculta-lhe os olhos - adia o aviso caucionário, rondando a mota, aproximando-se lentamente de Sérgio. Um segundo polícia aparece, quebrando a intensidade do momento, até que os dois desaparecem; Sérgio continua em cima da mota, impune.

---

[62] Ver anexo 10.

[63] Ver anexos 33 e 34.

Na consideração da mota enquanto símbolo, podemos falar ainda dessa dicotomia velocidade/imobilidade, que, para além de nos remeter novamente para o conceito de *cruising*, revela-nos também o descontentamento de Sérgio com a sua condição (poderemos falar de uma sexualidade recalcada? Que implicações esse recalcamento terá tido na sua personalidade e modo de enfrentar o mundo?) e um claro desejo de transgressão e rompimento de regras e normas da sociedade. Símbolo automático da velocidade, é pertinente também a relação que se estabelece entre essa velocidade (a adrenalina procurada por Sérgio, uma incapacidade de suportar o peso do real enquanto humano) e essa espécie de congelamento temporal que o trabalho de Sérgio implica - um trabalho feito na calada da noite, enquanto a cidade está parada e as pessoas estão a dormir.

É pertinente introduzir novamente por método de comparação outro filme de temática *gay*, *Vento Seco*, de Daniel Nolasco. Ambos os filmes partilham das idiossincrasias de uma personagem principal solitária que se refugia no prazer e sexo anónimo na tentativa de colmatar o peso da sua existência. Mas se formalmente podemos identificar *O Fantasma* num estilo sóbrio e quase clínico, dado às sensações das superfícies do que é filmado (a matéria do plano), *Vento Seco* é luzes de *neon* e sequências de sonho reminiscentes de David Lynch, localizando-se num estilo mais *camp,* sendo claramente intencional a referência ao universo estético dos filmes pornográficos dos anos 80.

Mas para efeitos de comparação, vamo-nos cingir a uma sequência específica do filme que parece evocar o mesmo cenário a nível temático e partilhar das mesmas motivações de personagem com Sérgio. Sandro é o nome da personagem principal do filme, trabalhador numa fábrica de fertilizantes que desenvolve um fascínio por um rapaz, Maicon, que conhece na piscina municipal. Partilhando com Sérgio as tendências *voyeuristas*, decide invadir a propriedade privada (uma garagem) do objeto de desejo, encontrando aí a sua mota, símbolo a que é dado novamente grande importância como veículo catalisador de desejo.

A sequência de aura erótica que se segue envolve Sandro a lamber o cabedal do assento da mota, excitando-se com essa proximidade e começando-se a masturbar[64]. A cena é iluminada artificialmente por uma luz *neon* verde turquesa, evocando um cenário de *quase* sonho. O auto-erotismo é interrompido abruptamente com um barulho que corta com a estética *camp* até então evocada, e fazendo com que Sandro fuja da casa. Das duas sequências concluem-se claras as semelhanças dramáticas e de motivação das personagens. Os dois filmes acabam por encontrar mais pontos de encontro para além desta cena, que vão estar relacionados com a solidão e alienação da

[64] Ver anexos 77 a 80.

personagem principal, e o seu desejo em ter algo que não pode ter (o que resultará numa obsessão platónica).

Os dois filmes também referenciam iconograficamente o emblemático fotógrafo americano, Robert Mapplethorpe, e os seus dois trabalhos *Joe/Rubberman*[65], de 1978 e *Brian Ridley and Lyle Heeter*[66], de 1979. O seu trabalho foi de grande importância e controvérsia na altura, não só por retratar temas *taboo,* como a homossexualidade, mas por fazê-lo de uma forma crua e ao mesmo tempo decorosa. Foi só nos anos 70 que começou a explorar mais profundamente a sua homossexualidade, tema este que se materializa nos dois trabalhos fotográficos mencionados.

Do primeiro trabalho fotográfico (incluído nos anexos) vemos um homem vestido com um fato de látex deitado num banco de madeira, o braço direito descaindo-lhe para o chão. Partilha com Sérgio a materialidade do fato de látex que cobre a totalidade do seu corpo e com o filme, a referência (mais uma vez) aos filmes pornográficos *gays* e mundo do *S&M.* Já os dois homens de *Brian Ridley and Lyle Heeter* - também vestidos com roupas de *S&M* - são referenciados ao longo do filme *Vento Seco*, durante as sequências de sonho da personagem de Sandro. Apresentam-se como visitantes misteriosos dessas sequências, dois homens que assumem respetivamente uma posição dominadora e submissa - tal como representado na fotografia de Robert Mapplethorpe. É importante fazer referência à coleira de ferro colada ao pescoço de um dos homens, e à vestimenta identificável como a de um polícia do outro (na fotografia e no filme). Nas sequências de sonho de Sandro retratadas no filme, o casal de homens[67] materializa o chamado ato de g*olden shower*[68] (segundo a *Encyclopedia of Prostitution and Sex Work*, também chamado de *'piss play'* ou *'water sports'*), a gratificação sexual retirada da urina, - espalhada pelo corpo ou injetada na própria boca - muito comum no seio do imaginário fetichista *gay.*

Relativamente ao símbolo da figura de autoridade, na relação direta de Sérgio com a lei, já tivemos um episódio anterior em que a personagem masturba um polícia, encontrado num banco detrás de um carro com as mãos amarradas[69]. É-nos dado a entender que não é Sérgio quem realmente o encontra, mas sim Lorde, o seu cão - através de um olfato aguçado e que parece partilhar de uma recompensa quando, finalizado o ato de masturbação ao polícia, lambe as mãos de

[65] Ver anexos 89 e 90.

[66] Ver anexo 91.

[67] Ver anexos 81 e 82.

[68] Ver anexo 68.

[69] Ver anexos 8 e 9.

Sérgio enquanto este as limpa. É importante frisar que deste segundo momento sexual do filme (sendo o primeiro a cena de sexo anal logo no início) Sérgio parece não tirar qualquer tipo de proveito ou prazer - para além de não ejacular, assume uma expressão de um automatismo quase robótico.

Na próxima cena a ser analisada, o comportamento *voyeurista* de Sérgio demonstrado até então salta para uma completa infiltração na vida do objeto desejado, quase como se ele, de tanto desejar João, se quisesse tornar nele (ideia aprofundada nos capítulos anteriores). Isto vem sendo trabalhado ao longo do filme com pormenores como o fato de banho ou a mota, mas atinge aqui o seu ponto catártico: na ausência do objeto de desejado, Sérgio tenta subsituí-lo consigo mesmo. Para isso, e à semelhança de um cão, marca o território com a sua urina, afirmando-o como seu[70]. Novamente aqui, João Pedro Rodrigues brinca com a ideia dicotómica de animal/humano, e desconstrói o universo da pornografia e fetichismo *gay*, onde a urina é vista por alguns como um estímulo de prazer - o já mencionado *golden shower* (prática que o realizador voltará a retratar no seu filme de 2016, *O Ornitólogo*). Ao sair de casa, depois de cometida a invasão, depara-se com um polícia, que o algema de imediato. Sérgio cai ao chão e o polícia, com o seu cacete, tapa-lhe a boca. A cena, segundos antes de caráter violento, rapidamente ganha contornos eróticos: o polícia acaricia o cabelo e cara de Sérgio com o cacete. Sérgio faz uso da boca e aproxima-se da zona púbica do polícia. A tensão é interrompida quando ouvimos um barulho fora dos portões da casa (João a chegar de mota) e o polícia foge, deixando Sérgio algemado, caído no chão.

Em *Vento Seco*, a figura de autoridade é também ela assumida por um polícia, que, encontrando Sandro dentro do carro, estacionado no meio do nada (junto a uma linha de comboio) leva-o para uma sala de interrogatório. Invoca-se novamente aqui o *cruising,* praticado por Sandro e outro homem no meio da floresta. Uma vez na esquadra, a cena começa com um plano geral[71] que nos dá a perspetiva total da sala em que os homens de inserem, invocando desde já, pela luz e cores, os filmes pornográficos que seguem esta linha narrativa (autoridade/submissão). Nota-se uma certa tensão entre os dois e, passados alguns minutos de conversa, beijam-se.

Esta figura de poder foi sempre, ao longo dos tempos, alvo de fetiches e fantasias sexuais, nomeadamente figurada em filmes pornográficos. Da fotografia de Robert Mapplethorpe, *Brian Ridley and Lyle Heeter*, é retirada e desconstruída a ideia de dominação/submissão como figuras de poder, que no caso d'*O Fantasma* estende-se a uma hierarquia social, descodificadora de como o

[70] Ver anexo 41.

[71] Ver anexos 83 e 84.

mundo opera segundo cadeias de poder - no filme é interessante notar que a figura do polícia é pontual mas repetida, e os traços animalescos (caninos) de Sérgio são constantes.

No próximo capítulo vamo-nos debruçar no desejo de Sérgio em ser algo que não ele mesmo, nomeadamente da partilha idiossincrática de certos traços de relacionamento com Lorde, e na obsessão com João. Relembra-se aqui que, ao tomarmos a obsessão pelo *outro* estamos simultaneamente a negar o vazio do *eu.*

.

9. SÉRGIO E A PELE DO OUTRO

> *'É possível que hajam seres que não tenham um caminho próprio, à exceção das suas mudanças de peles e contextos'*
>
> (2006: 44)
>
> *Nathan Lee*

Filosoficamente, o termo *ipseidade* significa *'aquilo que faz com que um ser seja ele próprio e não outro'*[72]. Na discussão sobre este problema, e trazendo à luz o comportamento de Sérgio, somos então levados a pensar de que maneira é que este conceito pode ser aplicado à personagem. Louis Sass, ao longo da sua obra *Loucura e Modernismo*, põe em evidência de que forma os vários sintomas esquizofrénicos/esquizotípicos ilustram temática e formalmente o Modernismo. Neste caso, e identificando a *vontade* de Sérgio em (primeiro) possuir João, e (segundo) *ser* João, podíamos dizer, segundo as palavras de Sass, que Sérgio na verdade padece de uma *'perturbação básica do eu ou da ipseidade'* (Sass 2021: xiv).

Segundo Sass, esta perturbação é caracterizada por dois fatores: a *'hiperreflexividade'* e a *'autopresença diminuída'*, entendendo-se este último como o *'declínio do sentido experienciado de existir como um indivíduo vivo de consciência ou agente de ação'* (Sass 2021: xiv). Refletir sobre estas palavras e direcionando-as para a obra de João Pedro Rodrigues, percebemos que o filme é sintomático deste modo de existência (ou *não-existência*), modo este que caracteriza (e caracterizou) o Modernismo e Pós-Modernismo a partir do século XX:

> *'Tanto a esquizofrenia quanto o modernismo/pós-modernismo são caracterizados, então (...) pela rutura geral do sentido do próprio da presença subjetiva para si mesmo e perante o mundo'* (Sass 2021: xv)

Dessa *rutura* surgiria então o desejo de Sérgio em *ser* o Outro (João), o desejo de possuir a pele de *alguém* que não ele. Neste capítulo vamos então analisar de que maneira essa ideia é posta em prática na obra. Logo no início do filme é-nos sugerida a ideia de que Sérgio partilha certos

[72] Segundo a definição do *Priberam*.

traços com o seu cão, Lorde, aproximando-se assim de uma espécie de forma humana híbrida - meio cão (nos seus reflexos e instintos, impulsos e sensações), meio humano (desse lado só restaria a sua forma, o seu corpo, oco). Na primeira cena em que vemos Sérgio a interagir com o seu cão, é também o momento em que o vemos a interagir com outra personagem, Fátima[73], sendo então reforçada a ideia de que aquilo que rege as dinâmicas de uma relação entre dois seres humanos não é do conhecimento dele, assumindo uma postura quase infantil e dotada da tal *animalidade.*

Através da entrada em campo de uma mãos femininas - que tapam os olhos de Sérgio - dá-se uma ligeira panorâmica horizontal da esquerda para a direita que nos revela Fátima, por detrás de Sérgio (de perfil para a câmara); através do olfato e tato, os tais traços orientadores de um estado mais primitivo, Sérgio tenta descobrir a identidade da mulher (Fátima), que o beija. O beijo não é correspondido e Sérgio começa a rosnar, tentando afastá-la. Fátima foge de campo depois de Sérgio lhe dizer que teve um sonho sexual com ela e Virgílio (o patrão dos dois). Fica novamente só com Lorde, deitando-se na calçada, junto dele.

A partir de um certo ponto do filme denota-se em Sérgio um desejo de possuir a pele de *outro* que não ele próprio. Coloca-se então a questão de identidade, continuada pelo motivo visual do fato de látex. Após encontrar em João um objeto de desejo - platónico, já que as tentativas de aproximação não eram correspondidas - Sérgio parece não contentar-se com a 'possessão' visual do outro (*voyeurismo*), optando primeiro por uma exploração sensorial de objetos particulares que o ligam ao *corpo* desejado: nomeadamente as luvas de *motard*[74] e o fato de banho encontrado no lixo[75]. Sérgio envereda então por um caminho que ultrapassa o desejo sexual: há uma necessidade de metamorfose no *outro*, um 'empréstimo de vida' - Sérgio recolhe a tanga de natação de João encontrada no lixo, usando-a; masturba-se com as luvas de *motard* dele; infiltra-se na piscina que João frequentou, banhando-se nas águas em que ele se banhou[76]. Esta cena, para além da sensorialidade aliada ao desejo de Sérgio de *tocar* no espaço que o *outro* desejado tocou, obtém também uma aura quase ritualística.

Ao longo da História, acreditava-se que através de atos mágicos, sucedia-se o fracasso ou sucesso nos jogos de sedução praticados. Como defendido por Lipovetsky, *'O sucesso em matéria de conquista amorosa é geralmente associado a uma ação deliberada, a encantamentos, objetos e*

---

[73] Ver anexos 5 e 6.

[74] Ver anexo 12.

[75] Ver anexo 19.

[76] Ver anexos 39 e 40.

técnicas capazes de agir sobre outrem e sobre si próprio' (Lipovetsky 2019: 42). De maneira que deste comportamento de Sérgio e a sua necessidade de não só ocupar o lugar do *outro*, mas ocupá-lo segundo certos parâmetros (auto-impostos, como, por exemplo, no uso do fato de banho) denotam nele uma crença na ablução como processo de purificação e, assim, de validação do seu corpo.

Assim, e tendo em conta as palavras de Lipovetsky, através da ablução, Sérgio aspira *'ser belo, atraente, desejado'* (Lipovetsky 2019: 43), ganhando então mais hipóteses de atrair a atenção de João. Esta veia ritualística da purificação é posteriormente posta em prática noutra cena do filme, em que Sérgio pratica o ato, aliando-o a outro ato de auto-flagelação - enrolando o cabo do chuveiro à volta do pescoço[77] - asfixia-se, masturbando-se[78]. Os dois comportamentos têm inerentemente presentes essa aura de purificação, e por isso ritualística - a do banho (que na religião significa isso mesmo, a purificação da zona lavada) e a da auto-flagelação (ato que em si também tem uma origem associada à religião).

É relevante pôr em destaque uma cena particular do filme que põe em relevo esta mesma questão: Sérgio observa-se ao espelho em contacto com um objeto pessoal desse *Outro*: admira-se ao espelho, exibindo o fato de banho e verificando como ele lhe fica[79]. Neste plano, o contacto de Sérgio com a sua imagem no espelho revela-nos não só a sua fixação sexual em João - ao utilizar uma peça de roupa íntima da pessoa desejada - como nos remete para uma teoria freudiana apresentada no livro *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1985), de Sigmund Freud.

Freud define o termo Líbido do Eu como a produção de energia sexual proveniente não só das partes genitais do indivíduo como também de todos os outros órgãos (Freud 1985: 154). Contudo, só faz notar a sua presença quando se apodera de um objeto sexual, tornando-se então em Líbido do Objeto - que suspendendo temporariamente a tensão sexual do indivíduo, volta a entrar no Eu, tornando-se novamente Líbido do Eu. Também chamada de Líbido Narcísica, esta é o verdadeiro *'reservatório donde partem os investimentos de objeto e para o qual são em seguida remetidos'* (Freud 1985: 155).

Ou seja, esta sequência no balneário é de grande relevância para a construção do horizonte psicológico da personagem de Sérgio bem como para uma aproximação ao sentido do filme. Sérgio utiliza um estímulo/objeto exterior (o fato de banho de João) para o excitar, mas fá-lo à frente do

---

[77] Ver anexo 26.

[78] *"D.H. Lawrence considerava a masturbação 'o mais profundo e perigoso cancro da nossa civilização'"* (Sontag 2009: 93).

[79] Ver anexo 21 e 22.

espelho, no contacto direto com o seu próprio reflexo, num processo mútuo de excitação, o da sua imagem no espelho e a do objeto exterior (o fato de banho):

> *'O investimento libidinal do eu aparece-nos como um estado original realizado na infância, estado que ulteriormente se encontra mascarado (quando a líbido se orienta para o exterior) mas que no fundo foi conservada'* (Freud 1985: 155)

É demarcado o uso da palavra *'mascarado'* nesta passagem - já que a palavra aqui parece assumir dois sentidos: o ato de mascarar algo que não se quer revelar e o disfarce em *si*. Tendo em conta o destino da personagem de Sérgio e ainda no âmbito de *habitar a pele do outro*, João tem um papel de relevância ao dar a Sérgio essa possibilidade de *nova pele* em que ele se sinta confortável - as luvas e o fato de banho *Speedo* são catalisadores materiais dessa nova *roupagem* que Sérgio parece procurar.

Mas porquê essa necessidade de um objeto exterior para a satisfação sexual do indivíduo? Como argumentado por Gilles Lipovetsky, desde tempos primordiais que está patente na sociedade *desigualdades sedutoras*. Assim, podemos ver esse apego de Sérgio ao fato de banho/luvas de João não só como um ornamento substituto de outrem - como faz notar José Bértolo: *'as luvas de João (...) funcionam como substituto metonímico do homem ausente'* (Bértolo 2020: 181) - mas, para além disso, revela também da parte de Sérgio uma falta de familiaridade para com o próprio corpo. Assim, ao usar esses elementos exteriores, Sérgio espera estar mais apto a triunfar no jogo de sedução que põe em prática.

Essa necessidade de *triunfar* na *'lei do combate'* entre rivais - que Gilles Lipovetsky associa ao pensamento Darwiniano (Lipovetsky 2019: 42), provoca em Sérgio o imperativo de combater até os seus impulsos sexuais para com os seres do mesmo género - nomeadamente na sua dúbia e forçada relação com Fátima, a sua colega de trabalho.

Dessa perspetiva de *campo de batalha*, em que uns superam as capacidades de outros, Sérgio tentaria usurpar os pontos de avanço de outrem (neste caso, João) para assim conseguir suceder na competição do jogo de sedução. Como também salientado por José Bértolo, denota-se assim não só um desejo de possuir o *outro* como também de se tornar *nele*. Desse desejo, surgiria a possibilidade de viver uma vida heteronormativa e, por isso, menos à margem da sociedade - é

dessa tentativa em possuir a pele do *outro* que Sérgio tem a sua primeira (e única) experiência heterossexual com Fátima[80].

Mas nem com esta apropriação do *outro* Sérgio sacia o seu desejo de possessão total. O seu hedonismo deixa de surtir efeito e avança para um próximo estágio de loucura: a aniquilação do *outro* - João. Este impulso para a aniquilação é posterior ao culto do seu corpo. Da impossibilidade de consumação do desejo desse corpo, advém um sentimento de torpor e inveja inerente[81]:

> *"Inveja é o sentimento de frustração derivado do facto de o outro possuir e usufruir de algo que constitui objeto de desejo - consubstanciando-se o impulso invejoso em retirar ou deteriorar a coisa desejável"* (Klein 1957: 180)[82]

Dá-se então o confronto final entre estética e ética. O momento catártico do filme espelha o desejo supremacista de dominar o *outro*. O ato criminoso cometido por Sérgio no final do filme[83] e o posterior sentimento de culpa/vergonha/remorso que o inunda - levando-o a fugir e esconder-se da sociedade - são sinais de uma 'raiva narcísica'. Esta interpretação advém de uma análise psicanalítica da obra que, contudo, não está em sintonia com algumas palavras de João Pedro Rodrigues. Em conversa com o realizador, numa entrevista (Bértolo 2020: 151), é sugerido que a escolha de Sérgio em fugir para o aterro sanitário não teria sido provocada por um sentimento de culpa insuportável - sentimento este apontado por Freud como o causador d'*O Mal-Estar na Civilização* - mas antes (como já referimos) por uma súbita e simples perda de interesse, sendo que é dito pelo mesmo que depois disso ele acabaria por voltar à cidade. A tomar em consideração esta possibilidade proposta pelo próprio realizador, é reforçada então a arbitrariedade aleatória do comportamento de Sérgio no final do filme e a sua inconsciência para a maneira como ela afeta (afastando) as pessoas à sua volta. No próximo capítulo, na senda de nos aproximarmos cada vez mais à resposta da pergunta lançada sobre a integração do indivíduo *queer* em sociedade, trataremos da questão da liberdade enquanto o paradoxo do peso da existência.

---

[80] Ver anexo 32.

[81] Ideia trabalhada na tese de Ana Sofia de Melo Esteves, *Cinema, Narcisismo e o Sentimento de Finitude - Representação da Crise do Eu na Segunda Metade do Séc. XX e Séc. XXI* (2019).

[82] Citado da tese de Ana Sofia de Melo Esteves.

[83] Ver anexos 49 a 51.

9.1. O PESO DA EXISTÊNCIA

> *'O animal sabe, mas o homem sabe que sabe e pode constituir-se como objeto da sua própria reflexão'*
>
> (Ruffié 1987: 177)
>
> *Teilhard de Chardin*

Ainda relacionado com esta questão de ser/possuir o Outro, surge-nos então a possível suposição de Sérgio não aguentar o peso da existência humana pela colisão entre a autenticação da sua liberdade enquanto indivíduo e a responsabilidade inerente a esse mesmo livre-arbítrio. Este capítulo remete-nos novamente para a questão da moral, trabalhada num dos capítulos anteriores aquando da contextualização da obra de João Pedro Rodrigues e Oscar Wilde. Esta suposição de inadequabilidade do indivíduo para suportar o paradoxo da existência humana é denotada por Durval Baranowkse, no seu artigo *A autenticidade na ética de Jean-Paul Sartre* (2012):

> *'A existência para Sartre começa pela liberdade. Para ele o ser humano é livre ontologicamente (...), a liberdade faz parte da condição humana, portanto, ser livre é também experimentar o desamparo originário da situação humana. Quem é livre (...) é instável e esta instabilidade gera angústia'* (Baranowkse 2012: 24)

Jean Paul Sartre tratou deste problema na sua escola de pensamento Existencialista. Segundo o filósofo, a liberdade do Homem é fundada a partir do nada, ou seja, as suas ações não são determinadas por condições universais. Esta condição resulta naquilo a que o autor chama *má-fé*, a recusa em viver com a angústia da verdadeira natureza humana - *'É na angústia que o homem toma consciência da sua liberdade'* (2012: 25)[84].

Contudo, a eliminação da chamada *má-fé* não parece possível ao longo de uma vida inteira. A prática da *boa fé* refletiria no indivíduo uma auto-consciência que lhe permitiria encontrar uma centralidade do ser no tempo presente. O indivíduo *autêntico* seria então aquele que vive a sua liberdade, tendo consciência não só das suas possibilidades mas também das suas consequências.

---

[84] Jean- Paul Sartre citado por Durval Baranowske em *A autenticidade na ética de Jean-Paul Sartre* (2012).

'Segundo Sartre, o homem quer ser livre , mas desconhece o significado e as condições da sua liberdade' (Baranowkse 2012: 19). Esta frase adequa-se à personagem de Sérgio que, vivendo uma vida hedonista (tirando, dessa perspetiva, partido dessa mesma liberdade), não consegue lidar com o lado reverso da moeda, ou seja, o sofrimento e a angústia inerentes à existência humana. Esta incapacidade será uma das principais razões para o seu afastamento da sociedade.

Posto isto, Sérgio, no seu *devir-animal*, - como proposto por José Bértolo (Bértolo 2020: 143) - autentica-se como este indivíduo que procura, nesse constante estado de aparente transitoriedade, uma desresponsabilização pela sua condição de ser livre e pensante. É no livre-arbítrio, nessa auto-consciência de que *podemos* mas também *devemos,* que encontramos o maior peso da existência, aquilo que é muito próprio (e único) na condição humana. Desse reconhecimento pode devir um *niilismo* extremo que Friedrich Nietzsche bifurcou de duas formas: *'a realidade não é senão um produto de nós mesmos, dum Eu todo poderoso'* (2021: 16)[85] - as pulsões que constroem a realidade de Sérgio ao longo do filme; ou, por outro lado, o *'reconhecimento desolador da definitiva ausência de sentido e absurdidade do mundo humano'* (p. 17) - o seu final trágico.

Concluindo, Sérgio parece dividir-se entre estas duas conceções sobre a vida humana já que, se num primeiro momento inflige sobre aquilo que o rodeia a *sua* vontade soberana, depois parece recusar todos os pilares que o ligavam ao mundo real, fugindo para fora da civilização (resultado da *absurdidade* do mundo - neste caso, provocada pelo amor não correspondido). Essa aproximação a uma animalidade irracional (ou, pelo menos, impulsionada pelos instintos mais primitivos - um campo de caça), bem como a procura incessante pelo sexo (por vezes, em si, escapista) e pela validação enquanto *outro* que não *ele* (neste caso, João), espelha em Sérgio uma procura por uma inconsciência temporal - é através do seu sentimento de finitude que o ser humano padece de sentimentos de ansiedade/angústia. Sérgio traduz-se assim, à luz desta teoria, como um ser *inautêntico*, uma sombra de si mesmo. Sobre esta questão da *sombra* - na sua conceção material e metafísica, aprofundaremos mais no capítulo *A Sombra do Fantasma*.

[85] Parafraseado por Louis Sass (2021: 16) em *Loucura e Modernismo - Insanidade à Luz da Arte, Literatura e Pensamento Modernos* (2021).

9.2. O FATO DE LÁTEX

'Só lhe resta a vingança. A máscara do desejo, o fato de borracha negra, transforma-se na sua última morada'

João Pedro Rodrigues[86]

Nesta questão da pele enquanto identidade (ou ausência dela), é relevante falarmos do motivo visual do filme que pede emprestado ao universo dos filmes pornográficos um dos seus adereços comuns: o fato de látex. Considerando a ideia de José Bértolo sobre esta *'segunda pele'*, o autor considera-a não como um anulamento da sua identidade mas antes o objeto potenciador da mesma (Bértolo 2020: 168-169).

Nesta sua 'não identidade' enquanto identidade própria - pela sua superfície 'refractora' e cor negra - *'o látex reflete a luz, refractando-a e, em certo sentido, dando-lhe uma nova vida cinematográfica'* (Bértolo 2020: 168) - Sérgio assume então todo o seu potencial.

Pegando no universo dos filmes pornográficos e no que o fato de látex representa na veia do sadomasoquismo - uma situação dominante em relação ao *dominado*, figura de poder (que *pode* tudo e comanda o desenrolar dos acontecimentos) - procura-se aqui um aprofundamento psico-analítico de Sérgio e dos seus impulsos sexuais, tomando o fato de látex como símbolo.

No seu livro *O Mal-Estar na Civilização*, Freud fala-nos do fetiche e do sado-masoquismo, fazendo uma distinção entre as duas palavras justapostas: o sádico como aquele que gosta de infligir dor ao outro - seja no âmbito sexual ou não - e o masoquista como aquele que, num movimento invertido ao do primeiro, tira prazer da inflição dessa mesma dor a outrem (Freud 2008: 76).

A ideia para que Sigmund Freud nos alerta é a de que, apesar de justapostas, estas duas palavras tornam-se como que indissociáveis uma da outra - não só ao nível de significado como também quando aplicadas a um indivíduo. Quer dizer então que a vontade do *primeiro* revela sempre e, inversamente, o desejo do segundo: aquele que é sádico, terá também obrigatoriamente de se constituir (a dado momento) como masoquista. Salienta-se ainda a ideia proposta por Freud de que os indivíduos neuróticos não conseguem suportar as frustrações sexuais (Freud 2008: 61) Ao olharmos para o destino trágico de Sérgio como fruto dessa frustração, comprova-se então o seu título de *neurótico*.

[86] Notas do realizador, *ROSA FILMES.*

Relacionando então esta ideia com a personagem de Sérgio no filme, analisaremos os momentos (sequências) em que uma ou outra vontade se mostram, demarcando a presença/ausência do fato de látex.

Na primeira cena do filme é-nos logo sugerido o valor que o fato terá para Sérgio, e os *poderes* que este lhe concede. No primeiro quadro temos um plano Geral de um corredor de uma casa (créditos iniciais de produção), a câmara rente ao chão. Um cão *dobermann*[87] entra em campo, correndo para uma das portas ao fundo, fixando-se nela; passamos então para um plano de conjunto de dois corpos a copularem analmente; presos por algemas pelo pulso, Sérgio veste o fato látex, assumindo por isso a figura dominante no ato sexual, que lhe cobre o corpo inteiro de preto (incluindo a cara, que também está ocultada, havendo apenas dois buracos nos olhos). Num terceiro plano em que se quebra a regra dos 180 graus, passamos para uma perspetiva frontal das personagens.

Sérgio penetra o outro e morde-o no pescoço[88] (qual animal), ao mesmo tempo que lhe abafa os gritos com um pano na boca; depois da mordida, o segundo homem (cujo rosto não entra completamente em campo) parece desfalecer, deixando descair a cabeça. A ideia proposta por José Bértolo - de que o mundo *animal* e *humano* mesclam-se ao mesmo tempo que o som dos homens se misturam eles também com o dos ganidos do cão (Bértolo 2020: 143) - é aqui sublinhada.

Da relação entre homem e animal[89], parece haver no filme um ponto de rutura, assim como uma consequente e gradual abstração da personagem em relação ao seu mundo. Esse momento está marcado no filme, simbolicamente, com a invasão de Sérgio ao jardim da casa de João. É a partir deste momento que a personagem de Sérgio deixa que os seus instintos tomem avante e o passem a comandar numa espécie de piloto automático de plena satisfação pulsional, aproximando-o não só da tal forma animal, como também de possíveis consequências legais.

Sérgio invade então o jardim da casa de João, saltando a cerca e trespassando os arbustos; neste ponto do filme, o objeto de desejo (compulsão) já se formou na sua mente - constituindo-se João como o objeto olhado/desejado, e Sérgio como aquele que olha, o *voyeur*. Uma mulher mais

---

[87] A raça de cães *Dobermann* foi desenvolvida em 1860 com o intuito de proteção, pelo que o cão em cena deve pressentir perigo dentro da divisão ou alguma espécie de ameaça para com o seu dono.

[88] Ver anexo 3.

[89] E independentemente da questão de se Sérgio está realmente num processo de transformação/metamorfose/regressão a um estado mais primitivo ou se, como defendido por José Bértolo, o filme inicia-se com Sérgio já nesse estado de transmutação, autenticando-se quase como uma *'personagem-corpo, sem dimensão psicológica aparente'* (Bértolo 2020: 176).

velha[90] (a mãe de João?) repara em Sérgio e foge para dentro de casa. Sérgio não parece incomodado com a possibilidade de a mulher gritar por ajuda, demarcando a sua posição predatória e subjugando-a a uma posição submissa. Sérgio salta novamente da cerca para o passeio, observando a casa de fora, com as mãos apoiadas nas grades - à semelhança de um cão de guarda e sublinhando-se novamente este constante jogo relacional entre a figura do homem e a figura animal.

João Pedro Rodrigues, através da repetição deste tipo de cena (em que Sérgio *persegue* João, observando-o, com uma presa), põe em evidência o caráter viciante desta prática para o sujeito, seguindo a lógica do *variable ratio reinforcement* (o que compulsiona as pessoas a não largarem as aplicações para encontros sexuais). Como evidenciado no capítulo *Destroços Emocionais*, assume-se aqui que Sérgio padece então de um *voyeurismo patológico*, algo que, logo à partida, tem o efeito inverso do desejado: afasta ainda mais as pessoas à sua volta, neste caso, João.

Ao mesmo tempo que existe esta tentativa de aproximação em relação ao objeto desejado, Sérgio vai conhecendo também os seus desejos e compulsões, que a partir daqui, e num processo gradual, deixam-se de reger pelas regras impostas pela sociedade. Está em processo de transformação/regressão, um monstro orientado unicamente pelos seus instintos mais primitivos, de entre os quais o instinto sexual (principal impulsionador de movimento da personagem) e o instinto de morte, que levará ao seu desfecho trágico e à sua auto-exclusão da sociedade.

Esta ausência de Superego e incapacidade de respeitar o espaço privado das pessoas (chegando a infringir a lei) posicionam Sérgio como um marginal, rejeitado por aqueles que o rodeiam, uns por medo, outros por estranheza. Se por um lado a rejeição desses à sua volta (João, Fátima, Virgílio) responsabiliza a sociedade pelo seu posicionamento à margem da civilização, por outro, Sérgio é responsável por essa mesma rejeição pelos seus comportamentos destrutivos e não regidos por uma moral que o torne apto a viver em sociedade. A calibração dessa moral no indivíduo é suplantada pelo reconhecimento de um conceito que vai ser introduzido no próximo capítulo, o termo *shadow*.

[90] Ver anexo 13.

9.3. A *SOMBRA DO* FANTASMA

'Nós, os mortais, não somos, nesta vida, mais que aparência e sombra vã'

(2021: 29)

Sófocles[91]

As sombras sempre foram, desde há muito tempo, associadas à loucura e incerteza, um lugar de prazeres escondidos, do inconsciente, daqueles desejos ou sentimentos que não nos atrevemos a assumir nem para connosco. Esta conceção da *sombra* chega até nós através das histórias arquétipas que nos foram sendo contadas ao longo dos tempos. No artigo de Charlotte K Spivack, *The Journey to Hell: Satan, The Shadow, and the Self* (1965), a autora reflete sobre a conceção da vida humana como uma viagem metafórica (Spivack 1965: 420), fazendo ecoar através deste ponto de vista os trabalhos de Christopher Vogler (*The Writer's Journey*) e Joseph Campbell (*The Hero With a Thousand Faces*).

Dessa conceção, algo comum a todas as narrativas é a questão da viagem ao Inferno como última possibilidade de redenção. Adotando esta visão fenomenológica e metafísica da existência humana, a autora sublinha então a importância dos estudos de Sigmund Freud - considerado o *'pai*' do *inconsciente* - e do psicanalista, seu discípulo, Carl Gustav Jung - que atualizou as conceções propostas por Freud sobre este conceito, chegando então a uma diferenciação clara entre aquilo a que ele chama de *'inconsciente pessoal'* - *"'que armazena as memórias esquecidas ou recalcadas da vivência do indivíduo'*- e *'inconsciente coletivo'* - *'que contém as ideias e símbolos arquétipos que não são adquiridos mas herdados como memória racial'"* (Spivack 1965: 428)[92]. Esta última conceção de *inconsciente coletivo* faria então parte aquilo a que Carl Jung chamou de *'shadow'*. Este conceito servirá de mote para a reflexão exposta nos próximos parágrafos sobre de que maneira este *lado negro* da personalidade humana está presente em Sérgio, e de que maneira essa *sombra* infeta o filme, temática e plasticamente. Na conceptualização do fato de látex preto e do uso que João Pedro Rodrigues faz na sua obra, surge-nos uma outra possibilidade interpretativa ligada à conceção de Sérgio enquanto personagem. Como referenciado em *O Mundo aos Olhos de um Fantasma,* Sérgio, apesar de se incluir numa amostra de narrativa e carecendo de aspetos formais

---

[91] SCHOPENHAUER, Arthur in *'O Mundo como Vontade e Representação'* (2021).

[92] *'which stores the forgotten or repressed acquisitions of the individual's own lifetime'; 'which contains archetypal ideas and symbols which are not acquired but are inherited as racial memory'* (Spivack 1965: 428).

que o liguem a um modelo narrativo clássico (arco da personagem, motivações, caracterização psicológica), não deixa de se constituir como um indivíduo. Na ideia proposta por José Bértolo sobre o devir-animal em Sérgio, o autor encara a personagem ao longo do filme como uma Figura sem Rosto - conceitos distinguidos por Gilles Deleuze no seu livro sobre as obras de Francis Bacon, *A Lógica da Sensação* - carecendo por isso de uma profundidade sociológica, questionando *'o estatuto de personagem deste ser'* (Bértolo 2020: 150). Neste contexto, e com vista aos objetivos da presente dissertação, não deixaremos de considerar Sérgio enquanto personagem, fazendo uso da sua dimensão psicológica (como fizemos até agora).

Sendo assim, e ligado à imagética fantasmática que o autor, João Pedro Rodrigues, parece querer atingir, é importante notar um dado aspeto na maneira como a imagem é trabalhada em Sérgio ao longo do filme: para além da predileção do realizador pela materialidade do corpo de Ricardo Meneses, é de relevância reparar que, passando-se a maioria do filme durante a noite, a sombra é, na maior parte das vezes, escassa. Tomamos aqui o conceito de sombra como prova física - ligada à perceção visual - da materialidade do nosso corpo, matéria ocupante de um tempo e de um espaço e, por isso, regida pelas leis da causalidade. Esta ideia de (quase) ausência de sombra, em consequência da ausência de sol, reforça a ideia de Sérgio estar numa espécie de limbo de existência. A sua localização espácio-temporal não lhe é precisa e, por isso, não lhe é dado acesso ao seu lugar no mundo. Se estivermos estáticos no meio de um descampado a observar a nossa sombra ao longo do dia, veremos que ela circulará num grau de 180º em consequência do movimento (aparente) do sol. Essa movimentação dá-nos a certeza que, de facto existimos, somos matéria palpável que tem peso e volume, e ocupa um tempo e um lugar. Antiética a essa materialidade está a própria do conceito de sombra - *'a shadow é uma reflexão da realidade ao invés da realidade substancial'* (Spivack 1965: 431)[93].

Das únicas vezes em que é dado destaque à sombra de Sérgio, esta aparece-nos projetada não sob a forma bipedal, mas aquando de um momento de deambulação nos telhados de Lisboa[94], qual cão à descoberta de certo território (desconhecido). Esta forma quadrúpede que Sérgio assume parece, sob a luz solar, implicar o descomprometimento com a sua forma humana (bípede), havendo, mais uma vez, uma zona de interesse relacionada com esta aliança entre o *homem* e o

[93] *'a shadow is a reflection of reality rather than substancial reality'* (Spivack 1965: 431).

[94] Ver anexos 23 e 24.

animal - 'O cão dará o tom ao resto do filme: devindo cão (...) Sérgio começa por imitar Lorde' (Viegas 2009: 55)[95].

Ligada a essa imagética do indivíduo sem sombra está o universo vampiresco - o ser vampiro é destituído de vida (pois todo o seu sangue foi sugado), procurando como seu alimento esse mesmo néctar (única fonte que o mantém vivo). Constitui-se então como um ser incorpóreo (para além da ausência de sombra, o vampiro não reflete a sua imagem no espelho), problema que parece também atormentar Sérgio na sua solitária existência. Esta re-significação do conceito de *vampiro* posta em prática por João Pedro Rodrigues redireciona-nos novamente para o conceito de *Fantasma* - matéria em si imaterial, mas visível ao olho humano.

Tratando do problema da *sombra* do indivíduo, data de 1919 a obra de Richard Strauss *Die Frau ohne Schatten* (*A Mulher Sem Sombra*), uma ópera que conta a história de uma mulher que, sendo encontrada por um Imperador sob a forma de uma gazela, assume depois uma forma humana, carecendo dessa transformação a existência de sombra, símbolo da sua esterilidade. É decretado pelo seu pai que, a menos que a mulher (agora Imperatriz) encontre a sua sombra, à décima segunda lua o seu marido tornar-se-á em pedra.

Em *O Mundo como Vontade e Representação,* Arthur Schopenhauer escreve, no primeiro livro, sobre a conceção do universo como Representação, ou seja, como objeto para o sujeito. Dessa Representação, construída variavelmente segundo cada indivíduo, ele escreve: *'Este mundo, que eu apenas conheço de uma maneira representativa, é análogo ao meu próprio corpo, que se revela à minha consciência sob duas formas: como representação e como vontade'* (Schopenhauer 2021: 31). Essa analogia de submissão ao *próprio* corpo seria também ela análoga a Sérgio, que nos aparece completamente submetido aos ditames deste.

A *sombra*, subordinada aos movimentos do sujeito/objeto que a cria - bem como ao movimento ascendente/descendente do Sol (elemento representativo da passagem do tempo, essa consciência da temporalidade que é inevitável ao ser humano) - outorga-se aqui como esse descomprometimento para com a liberdade do indivíduo. Sérgio e o seu solipsismo dão-nos *'a impressão que os objetos da experiência dependem do Eu percetivo ou de que o Eu se expande para chegar ao mundo; O homem passa a ser aquele existente no qual tudo se funda em todo o existente à maneira do seu ser e da sua verdade'* (Sass 2021: 18). Assim, e como consequência disso, o ser humano como que se afoga na sua subjetividade.

---

[95] Ideia primeiramente trabalhada por Susana Viegas no seu artigo *O Fantasma de um Cinema Corporal: João Pedro Rodrigues* (2009), incluído na revista *Drama 1*.

Esta subordinação tem também um teor psicológico ou, talvez, metafísico. Segundo Carl Jung, e evocando Charlotte K. Spivack, para trazermos a *sombra* da nossa personalidade à luz - entendendo-se *sombra* como todos os aspetos negativos e primais que o sujeito tem dificuldade em reconhecer - era necessário uma batalha moral, sendo obrigatório esse reconhecimento: *'Se permanece não reconhecido, escraviza'* (Spivack 1965: 429)[96]. Esta escravização inconsciente a uma parte da nossa personalidade que desconhecemos, vem, segundo a autora, da nossa parte emocional - *'A emoção não é uma atividade do indivíduo mas sim algo que lhe acontece'* (Spivack 1965: 429)[97] - que constitui uma parte obsessiva e até possessiva do nosso ser. Pensar nesta questão de subordinação e redirecionando-a para Sérgio, apesar de à primeira vista nos parecer carente de uma esfera *emocional*, neste contexto compreendemos que na verdade está automatizado por esta - seja através de emoções como o *medo,* o *desejo* ou a *raiva*. É esta perda do lado *racional*, própria do ser humano possuidor de todas as suas faculdades mentais, que levam Sérgio na sua órbita à margem da civilização, deixando-o inconsciente quanto à sua *sombra* - a sua capacidade inata para o *mal*.

O final do filme pode ser explicado por esta inconsciência e potencial *acordar*. Isto leva-nos a questionar se haverá espaço para redenção nesta personagem. Constituirá essa *'súbita perda de interesse'* em João - a partir do momento em que o *sequestra* e o força a contacto físico - uma verdadeira perda de interesse? Ou será antes uma realização por parte de Sérgio da sua capacidade para o *mal*? Essa potencial descoberta - da maldade inerente no ser humano e da *liberdade* para praticá-la - deixam-no porventura atónito, fazendo com que fuja ainda para mais longe, para um não-lugar - um lugar de *rejeições*, dos restos da humanidade. Spivack, sobre a importância de reconhecermos a *nossa sombra,* afirma: *'Quer o objetivo seja redenção ou integração, pois ambos são matéria da salvação do Eu, o indivíduo deve reconhecer a sua shadow, de maneira a poder viver com ela, não sob ela'* (Spivack 1965: 437)[98]. Uma possibilidade explicativa para o aparente interesse de Sérgio no fato de látex (que o aproxima desse vulto semelhante à *sombra,* para além da camada fetichista) estaria relacionada com essa questão da liberdade e das consequências que ela acarreta relativamente ao indivíduo: Sérgio, numa consideração totalizante, não se apresenta capaz de lidar com o facto de ser livre. Esta incapacidade é, no final de contas, o que o marginaliza: aquilo que o faz auto-posicionar-se à margem da sociedade bem como os que o rodeiam.

---

[96] *'If it remains unrecognized, the shadow enslaves'* (Spivack 1965: 429).

[97] '*Emotion, incidentally, is not an activity of the individual but something that happens to him'* (Spivack 1965: 429).

[98] *'Whether the goal is redemption or integration, for both are matters of the salvation of the self, the individual must recognize his shadow, in order to live with it, not under it'* (Spivack 1965: 437).

CONCLUSÃO

TRAÇOS DE LOUCURA NA HIPERMODERNIDADE

Percorrido este caminho *pantanoso* sobre o filme e os circuitos psicológicos da personagem de Sérgio, talvez possamos estar mais aptos a perceber o porquê daquele sentimento de *assombração* inicial. O filme é edificador e representativo de uma realidade que continua a assombrar os dias de hoje: a marginalização da personagem de Sérgio representada no filme continua a ser partilhada por muitas pessoas na nossa sociedade hipermoderna. Como foi referido no início: *'Queer não tem de ter uma narrativa gay, lésbica ou transgénero. O termo refere-se à exclusão, como a identidade pode ser anulada'* (Walters 2013: 57). E, infelizmente, essa exclusão continua a povoar as nossas sociedades, seja na forma de preconceito, estruturas de poder opressivas, privilégios só acessíveis a alguns.

Contudo, e atravessado o caminho psicanalítico relativo à personagem de Sérgio, percebemos que muitas vezes uma vida marginal pode ser a causa de condições internas, ligadas ao foro psicológico do indivíduo. Neste caso, assumimos uma aliança entre as duas, uma junção entre condições psicológicas e culturais.

José Bértolo afirmou que, *'após terminado o filme, o espectador poderá confirmar que nesta obra, não há qualquer indício, ao nível diegético, do sobrenatural, ou sequer de um apelo à metafísica'* (Bértolo 2020: 141). E, contudo, aquele sentimento de assombro persistiu e continua a persistir desde a primeira vez em que temos contacto com a obra até agora. Diegeticamente, o filme não tem qualquer elemento sobrenatural ou de *fantasmas*. Contudo, não deixa de ser assombrado.

Algo na personagem de Sérgio e no seu final trágico abre uma porta - a última porta aberta no último *plano* do filme - para um outro campo de perceção (um que nos está impedido, por alguma razão). E é essa estranheza, esse *acesso interdito*, que nos provoca a sensação de *assombro*: a hipermodernidade esquizofrénica penetra no filme, deixando-o *assombrado*. Mas para usar estes dois termos justapostos (*modernidade* e *esquizofrenia*) convém primeiro deixar claro algumas considerações sobre ambos.

O chamado *cancro da mente 'que atinge cerca de um por cento da população das sociedades mais modernas e industrializadas'* (Sass 2021: 1), apesar de nunca diretamente referenciado na obra de João Pedro Rodrigues, não deixa de pairar nela (como um *fantasma*). A *esquizofrenia* é então entendida aqui, não só como a patologia clínica, mas, mais do que isso, como

um estado de consciência que, através do filme (o olhar do realizador) o espectador tem acesso. Sérgio habita o seu mundo como se fosse o último *ser* na terra. A sua existência é provada pela fisicalidade do toque e do desejo. Quando o desejo pelo *outro* revela-se não correspondido, entramos numa realidade *assombrada*, uma existência pesada e, posteriormente, insuportável nesse peso. As frases anteriores servem para descrever brevemente a narrativa minimalista da obra e, para além disso, nos confirmar a sua condição *esquizofrénica*. Esta realidade assombrada em que Sérgio vive é exacerbada pela frieza da noite e dos edifícios da era (hiper)moderna. A individualização do Homem (hiper)moderno ganha aqui contornos fantasmagóricos.

Louis Sass, no seu livro *Loucura e Modernismo - Insanidade á Luz da Arte, Literatura e Pensamento Modernos*, faz referência a Eugen Bleuler, o psiquiatra responsável pela criação do termo *esquizofrenia*, parafraseando-o na caracterização da patologia, em que se testemunha um *'tipo específico de alteração do pensamento, sentimento e relação com o mundo externo'* (Sass 2021: 1). Outorga-se, em Sérgio, uma *auto-presença diminuída*, *'um declínio do sentido experienciado de existir como um indivíduo vivo de consciência ou agente de ação'* (Sass 2021: xiv). Apesar de ativo na sua subjetividade, desloca-se no mundo como uma espécie de autómato, escravo do seu corpo e sensações.

Nesta sua *diminuída presença*, acompanham-se sentimentos de alienação e desvinculação com o *eu* e com o que lhe rodeia - como um *fantasma*, *lá*, mas *além*. Perceber a personagem de Sérgio deste prisma - como a tipificação da esquizofrenia - ajudar-nos-à a perceber o porquê da obra ser ela também, para além de Moderna, sintomática desta patologia. Ainda neste âmbito de tentar compreender a doença, Louis Sass estabelece um paralelismo que se revela pertinente, falando do deus grego Dionísio - ao qual associavam *'todas as formas de frenesim, intoxicação ou loucura'* como o responsável pelo vacilar da *'chama pura da psique'*, o que roubava por sua vez *'a consciência humana da sua lucidez essencial'* (Sass 2021: xxi).

Susan Sontag faz uma reflexão semelhante no seu livro *A Doença como Metáfora*, tomando a tuberculose e o cancro como estados passionais (Sontag 2008: 29), fazendo referência ao discurso de uma das personagens da obra de Thomas Mann, *A Montanha Mágica*: *'(...) e todas as doenças são apenas amor metamorfoseado'* (Sontag 2009: 30). Tomar estas palavras no contexto da obra de João Pedro Rodrigues leva-nos a questionar a verdadeira origem do estado dissoluto de Sérgio no final do filme: terá sido provocado por um desgosto de uma *forma de amor distorcida e*

'metamorfoseada' - um *'excesso de paixão'* (Sontag 2008: 30)[99], ou advém antes de uma razão meramente clínica?

Heráclito, parafraseado por Louis Sass, diz: *'É morte para as almas transformarem-se em água'* (Sass 2021: xxii). Tomadas estas palavras e pondo em perspetiva o momento em que Sérgio se banha nas águas onde João se banhou, retificamos o desespero com que Sérgio se confronta após *perceber* que não é correspondido a nível amoroso pela parte de João. É esse sentimento de rejeição que o vai levar à completa *morte* da sua racionalidade.

Assim, o desespero (ou desgosto) de amor leva-o à própria morte. A morte, aqui, encontra também ela um sentido figurado. Louis Sass parafraseia François Boissier de Sauvages que *"descreveu a 'pior de todas as doenças' como uma 'distração da nossa mente', resultante da nossa 'cega rendição aos nossos desejos, da nossa incapacidade de controlar ou de moderar as nossas paixões'* (Sass 2021: xxii). Já Immanuel Kant, em *Anthropologie* (1978), citado por Susan Sontag, diz que *'As paixões são cancros da razão pura objetiva e muitas vezes incuráveis'* (Sontag 2009: 54). Esta *cegueira* é representada no filme pelo próprio fato de látex, pela máscara que lhe cobre o rosto ocultando-lhe as feições que até agora nos permitiam distingui-lo como um semelhante - essa *máscara* é um elemento de auto-anulação do *eu* (a sua morte).

A fuga final de Sérgio até ao aterro sanitário é, em última instância, uma prova dessa mesma anulação e, também, um ato de loucura em *si.* Mais uma vez, encontram-se paralelismos entre o destino trágico da personagem e dos *tuberculosos* que, por medo de contágio, acabavam em exílio. Nas palavras de Sontag, *'As fantasias associadas à tuberculose e à loucura têm muitas semelhanças. Ambas as doenças são acompanhadas de reclusão (...). Uma vez afastado, o paciente penetra num mundo paralelo com regras próprias.'* (Sontag 2009: 44). No caso de Sérgio, assume-se que esse *mundo* está presente desde o início do filme, constituindo a fuga para o aterro (a *'viagem'*[100] espacial) como o momento catártico no seu trajeto.

---

[99] Susan Sontag faz a distinção mitológica entre a tuberculose e o cancro, tomando a primeira como *'nascida de um excesso de paixão'*, e o cancro como *filho* da *'falta de paixão'*. Sontag referencia ainda o facto de o cancro estar muitas vezes associado *'à repressão dos sentimentos violentos'.* Ao tomarmos o estado de Sérgio como *consumido* por um *cancro da mente,* as palavras de Sontag ganham pertinência para a nossa análise da obra de João Pedro Rodrigues.

[100] *'A metáfora da viagem psíquica é uma extensão da ideia romântica de viagem que estava associada à tuberculose'* (Sontag 2008: 44).

'Quase sempre, a insanidade envolve uma mudança do humano para o animal, da cultura para a natureza, do pensamento para a emoção, da maturidade para o infantil e o arcaico' (Sass 2021: xxiv)

Posto isto, Sérgio tipifica-se assim como o *ser* louco, e o filme, por consequência, ecoa traços esquizofrénicos. A forma como *ele* se relaciona com o mundo é-nos bizarra, pois a ela está subjacente uma alta condição de alienação - é, por isso uma obra (hiper)*moderna:*

'Em muitas obras modernistas, o mundo parece desrealizado, despojado da sua substância ou da sua objetividade, do seu estatuto ontológico como entidade ou horizonte independente do sujeito percetivo' (Sass 2021: 17)

Mas não é só este retrato de alienação que dão ao filme o estatuto de (hiper)*moderno*. Independentemente de falarmos (ou não) de um devir animal quando olhamos para Sérgio, talvez devamos também atentar para lá da *personagem* e sim no próprio *olhar* de João Pedro Rodrigues, que, como José Bértolo mencionou, se aproxima com *'algo de documento lumièriano'* (Bértolo 2020: 141).

À semelhança do olhar fixo e vazio característico do doente esquizofrénico, também a formalidade do filme é dotada desta fixidez e insistência do autor no real (a sua atenção ao real e *mundano* tornam-no quase documental e, por isso, *lumièriano*); é essa (hiper)atenção que dota a obra de um traço de irrealidade pois parece ser nessa fixidez que a *'realidade externa perde não só a sua substancialidade e alteridade, mas também a sua ressonância ou significação humana'* (Sass 2021: 18).

Posta esta consideração, compreende-se melhor o argumento de José Bértolo quando diz que Sérgio não se *incorpora* numa personagem, referenciando Gilles Deleuze para esta hipótese:

'Em suma, podemos escolher ver O Fantasma como um filme sobre uma personagem, que é um homem (com um rosto) que está incluído na narrativa, e que se transforma em animal, ou podemos escolher vê-lo como um filme sobre uma figura, que é um corpo (com uma cabeça na extremidade, como escreve Deleuze),

que não pode senão devir animal porque já é um corpo com uma cabeça' (Bértolo 2020: 150)

Esta conceção de Sérgio enquanto *figura* (e não enquanto *personagem*), proposta por José Bértolo, advoca a personagem como um *ser* (não propriamente humano) destituído de *alma*, que vagueia no mundo unicamente estimulado pelos seus impulsos (sexuais). A conceção do termo *cabeça* de Deleuze (sublinhada por José Bértolo no excerto anterior) não a outorga como indicativo de racionalidade. Seria sim o *rosto,* dotado de características humanas, que autenticaria o indivíduo enquanto ser pensante e racional. Assim, o que está aqui a ser sugerido, é, mais uma vez, o questionamento do estatuto de Sérgio enquanto personagem.

Autores como Sigmund Freud ou Carl Jung e os seus discursos sobre a psique humana foram uma tentativa de me aproximar desse traço de humanidade que parecia existir em Sérgio. O seu caráter solipsista era óbvio desde o início e a qualquer espectador, mas isso não condicionava, à partida, o seu estatuto enquanto humano.

Isto direciona-nos novamente para a categorização da obra enquanto *hipermoderna*, o retrato desta *humana desumanização.* Sérgio é, no fundo, um sintoma não só da arte mas também da sociedade dos nossos tempos. A obra, neste caso, virou-se *'para o seu interior, concentrando-se (...) na revelação do seu próprio ser (...), concentrando a atenção na sua existência material'* (Sass 2021: 20). Assim, e posto isto, quando José Bértolo diz que *'o filme apresenta-se como profundamente físico, permanecendo a câmara nas superfícies da realidade matérica que filma'* (Bértolo 2020: 141) é como se, à primeira vista, a obra se fechasse *'dentro de uma intransitividade radical (...) curvando-se sobre si mesma num perpétuo retorno, como se o seu discurso não pudesse ter outro conteúdo para além da expressão da sua própria forma'* (Sass 2021: 20).

Ao passar a obra sobre o escrutínio da análise psicanalítica, pretendia-se então *desconstruir* um pouco dessa *intransitividade* que nos é apresentada nas superfícies refletoras que João Pedro Rodrigues filma (o espelho e o fato de látex, por exemplo). Na *'expressão da sua própria forma'* encontramos o próprio fato de látex e o que este referencia tendo em conta a história do cinema. Como analisado por José Bértolo, a referência mais direta é a *Les Vampires*, de Louis Feuillade (Bértolo 2020: 162). Tal como no clássico de 1915, ambos usam a superfície negra da vestimenta para veicular um 'roubo' de identidade - no primeiro, como ficamos a

perceber na revelação do final do primeiro capítulo da série - ou a anulação da mesma - no caso do *Fantasma*, com o uso que Sérgio lhe dá. Assim, é basilar a característica de *autorreferencialidade estética* (Sass 2021: 20) na obra. Esta *autorreferencialidade* dota o filme, bem como a personagem que o habita, de uma *intensificada autoconsciência,* combinada *'com vários tipos de alienação - de si mesmo, dos outros e do ambiente físico ou cultural que nos rodeia'* (Sass 2021: 21).

Sérgio é, por isso mesmo, um ser filho da hipermodernidade: vive *de* si e só *para* si - algo que parece ser transversal nesta era de individualismo extremo. Este solipsismo está presente em Sérgio na sua forma de se relacionar com o mundo, num constante jogo de sedução - a '*Sedução non stop'* (Lipovetsky 2018: 39) - para benefício próprio.

João Pedro Rodrigues consegue então representar um intenso estado de perceção a que, na nossa realidade, não temos acesso, mas que na obra *floresce* perante nós. Nas palavras de Louis Sass para descrever este estado de subjetividade esquizofrénico:

> *"Existe uma divisão e uma duplicação na qual o ego se separa das formas normais de compromisso com a natureza e a sociedade (...), chegando a perder o sentido de uma 'presença' viva - da realidade, relevância ou vitalidade, quer da experiência do Eu quer do seu mundo'* (Sass 2021: 22)

Qual melhor exemplo deste tipo de insanidade que Sérgio? Na sua infatilidade soberana (*'Sigmund Freud descreveu a esquizofrenia como uma regressão profunda ao estádio mais primitivo do 'autoerotismo infantil')* pela forma como *olha* o mundo, os movimentos animalescos com que o habita, a falta de palavras que são substituídas por um monólogo interior fixo e insistente. Por estes traços que compõe este quadro patológico, Sérgio acaba sozinho: dá-se a sua fuga de todos os alicerces[101] que ainda o prendiam a esta realidade (a *nossa* cultura) para um lugar de *rejeições* (os restos desaproveitados), o lugar indicado para si, também ele *rejeitado* (pela sociedade e pelo amor).

[101] Sobre os *homens do lixo* no filme, João Pedro Rodrigues diz (nas Notas de Realizador) - *'Eles são apenas a âncora no real de onde parti para a ficção'.*

BIBILIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. *A Análise Do Filme.* Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2015.

BAPTISTA, Tiago. *A Invenção do Cinema Português.* Lisboa, Tinta da China, 2008.

BARANOWSKE, Durval. *A autenticidade na ética de Jean-Paul Sartre.* Uberlândia, Dissertação de Mestrado, 2012.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara.* Lisboa, Edições 70*,* 1980.

WALTERS, Ben. *Mysteries of Lisbon. Sigh & Sound,* vol. 23, nº 12, dez. 2013.

BÉRTOLO, José. *Espectros do Cinema - Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues.* Lisboa, Documenta, 2020.

BORGES, Sherrine Njaine. *Metamorfoses do Corpo - uma pedagogia freudiana.* Rio de Janeiro, Fiocruz, 1996.

BRANCO, António. *Nas margens do lago de Narciso: a vítima.* Sul Informação, 2020.

ESPINOZA, Alex. *Cruising - An Intimate History of Radical Pastime.* Los Angeles, The Unnamed Press, 2019.

FREUD, Sigmund in *'Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade.* Lisboa, Livros do Brasil, 1985.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização.* Lisboa, Relógio D'Água, 2008.

HAN, Byung-Chul. *A Sociedade do Cansaço.* Lisboa, Relógio D'Água, 2014.

HONREY, Karen. *A Personalidade Neurótica do Nosso Tempo.* Lisboa, Minotauro, 1937.

LEE, Nathan. *Mysterious Skin - João Pedro Rodrigues's Cinema of Carnal Transcendence. Film Comment,* vol. 42, nº4, Jul./Ago. 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio - Ensaios sobre o Individualismo Contemporâneo.* Lisboa, Edições 70, 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. *Agradar e Tocar - Ensaio sobre a Sociedade da Sedução.* Lisboa, Edições 70, 2017.

MELO, Ana Sofia de. *Cinema, Narcisismo e Sentimento de Finitude.* Lisboa, Dissertação de Mestrado, 2019.

METZL, Jonathan M. *From scopophilia to Survivor: A Brief History of Voyeurism.* Abingdon, Textual Practice, 2010.

PESSOA, Fernando (Bernardo Soares). *Livro do Desassossego Vol.II.* Lisboa, Presença, 1982.

ROMÃO, John. *A Transgressão é algo que transportamos dentro de nós.* Lisboa, 2020.

RUFFIÉ, Jacques. *O Sexo e a Morte.* Lisboa, Dom Quixote, 1987.

SASS, Louis. *Loucura e Modernismo - Insanidade à Luz da Arte, Literatura e Pensamento Modernos.* Lisboa, Climepsi Editores, 2021

SPIVACK, Charlotte K. *The Journey to Hell: Satan, The Shadow, and the Self.* Michigan, Michigan State University Press, 1965.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação.* Lisboa, Edições 70, 2021.

SONTAG, Susan. *A Doença como Metáfora/A SIDA e as suas Metáforas.* Lisboa, Quetzal Editores, 2009.

TURBAN, Jack. *We need to talk about how Grindr is affecting gay men's health.* EUA, Vox, 2018.

VIEGAS, SUSANA. *O Fantasma de um Cinema Corporal: João Pedro Rodrigues.* Lisboa, Revista Drama 1, 2009.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray.* Lisboa, 11x17, 2013.

FILMOGRAFIA

'O Fantasma'. Realização: João Pedro Rodrigues; Produção: Rosa Filmes (2000).

'Vento Seco'. Realização: Daniel Nolasco; Produção: Daniel Nolasco; Co-Produção: Estúdio Giz e Rio de Janeiro Cinematográfica (2020).

'Les Vampires - La Tête Coupée'. Realização: Louis Feuillade; Produção: Gaumont Film Company (1915).

ANEXOS

‘O FANTASMA’, JOÃO PEDRO RODRIGUES (2000)



1



2



3



4



5



6



7 8



9 10



11 12



13 14



15 16



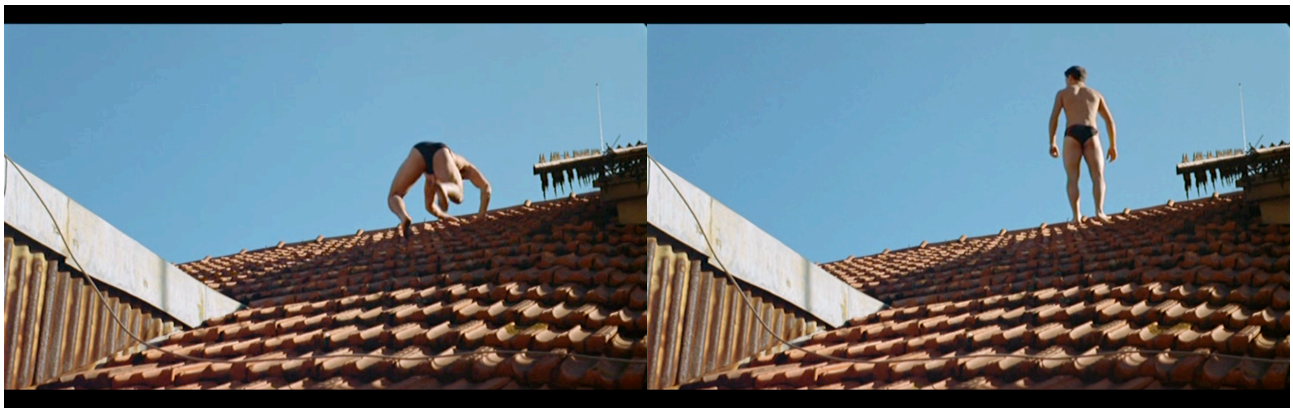
17 18



19 20



21 22



23 24



25



26



27



28



29



30



31



32



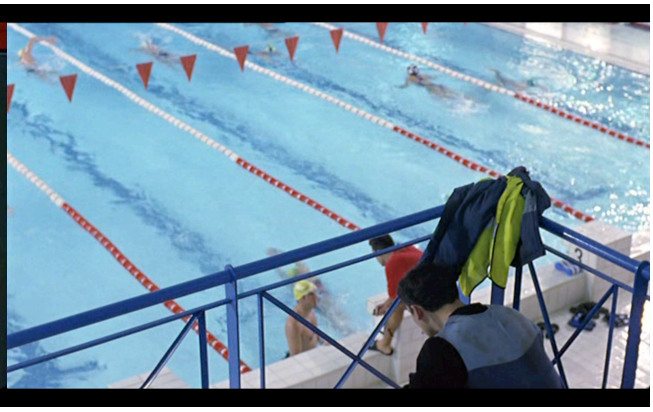
33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49 50



51 52



53 54



55 56



57 58



59 60



61 62



63 64



65 66

‘VENTO SECO’, DANIEL NOLASCO (2020)



67



68



69



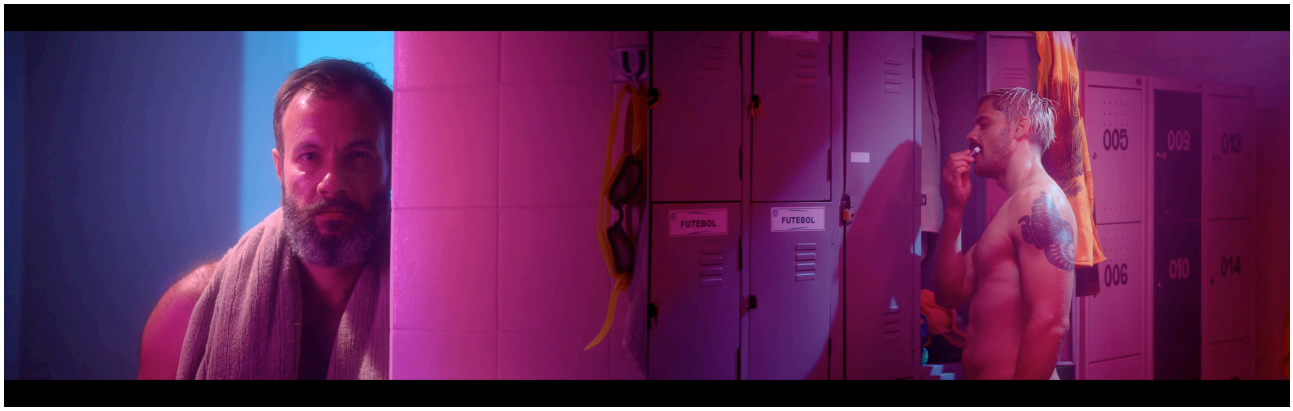
70



71



72



73 74



75 76



77 78



79 80



81 82

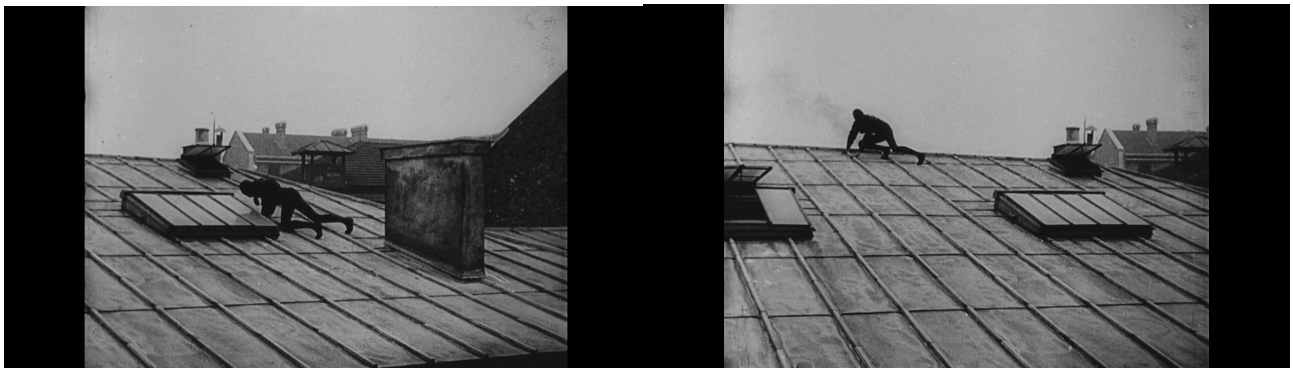


83 84



85 86

‘LES VAMPIRES - LA TÊTE COUPÉE’, LOUIS FEUILLADE (1915)



87 88

ROBERT MAPPLETHORPE

‘*Joe Rubberman’* (1978)



89



90

‘*Brian Ridley and Lyle Heeter’* (1979)



91

‘NARCISO’, CARAVAGGIO (1597/1599)



92