

**Daniel Oliveira Silva**

Universidade da Beira Interior  
Portugal

## Desire, (in)transitive verb: The conjugation of desire in the features *Phantom* and *Stranger by the Lake*

This paper investigates how filmmakers João Pedro Rodrigues and Alain Guiraudie articulate the dimension of desire in their features *Phantom* and *Stranger by the Lake*, respectively. In order to do so, the analysis puts the philosophical concepts gathered by Ollivier Pourriol in the book *Vertiges du Désir: Comprendre le Désir par le Cinéma* in dialog with other authors that allow the application of his theories in queer cinema. By doing so, it shows how the two directors place the act of desire at the center of their narratives, and by frustrating such desire, engage in a reflection on the viewer's platonic relationship with narrative cinema.

### Keywords

Desire, *Phantom*, *Stranger by the Lake*, João Pedro Rodrigues, Alain Guiraudie, queer cinema

## Desejar, verbo (in)transitivo: A conjugação do desejo nos filmes *O Fantasma* e *Um Estranho no Lago*

O artigo investiga como os realizadores João Pedro Rodrigues e Alain Guiraudie articulam a dimensão do desejo nos longas *O Fantasma* e *Um Estranho no Lago*, respectivamente. Usando os conceitos reunidos por Ollivier Pourriol no livro *Filosofando no cinema: 25 Filmes para entender o desejo*, em diálogo com outros autores que permitem aplicar tais teorias ao cinema *queer*, a análise pretende demonstrar como os dois cineastas colocam o ato de desejar no centro de suas narrativas e, a partir da frustração desse desejo, realizam uma reflexão sobre a relação platônica do espectador com o cinema narrativo.

### Keywords

Desejo, *O Fantasma*, *Um Estranho no Lago*, João Pedro Rodrigues, Alain Guiraudie, cinema queer

Em um dos breves fragmentos da coletânea *Comunhão Formal*, o poeta francês René Char (2000, p. 137) escreveu que “o poema é o amor realizado do desejo que permanece desejo”. Implícita na afirmação está a ideia de que uma das matérias-primas, não só da poesia, mas da arte – do cinema, da música, da pintura – é o impossível, o intangível, como um amor que não se pôde, ou não se pode, ter. Na ausência da concretização desse objetivo, resta apenas o desejo de alcançá-lo, eternizado então pelo ato de criação artística – que se torna, assim, sua sublimação.

Para ele, a arte é, portanto, o campo não do desejo realizado, satisfeito, mas do desejar como ação. Do desejo perpetuamente insatisfeito, em constante estado de ser. A arte é alimentada por uma eterna ânsia, jamais aplacada. E o cinema, para o filósofo francês Ollivier Pourriol, é um dos exemplos paradigmáticos disso. Segundo ele, “o verdadeiro objeto do desejo, para o cineasta, é o próprio desejo. Não simplesmente a ideia do desejo, mas o desejo em seu movimento” (2012, capítulo 1, parágrafo 43). A ação de desejar – algo, alguém, um objetivo, uma meta – é uma parte inerente, e indispensável, ao DNA do cinema narrativo.

O *Fantasma* (João Pedro Rodrigues: 2000) e *Um Estranho no Lago* (Alain Guiraudie: 2013) levam essa “condição desejan-te” do cinema quase ao pé da letra. Os dois filmes acompanham protagonistas definidos, exclusivamente, pelo desejo. Em ambos os longas, o personagem principal passa toda a narrativa saciando seus instintos e necessidades carnis, mas é “amaldiçoado” por um desejo central, único, pelo qual ele fará e perderá tudo, mas que nunca conseguirá satisfazer: em *O Fantasma*, Sérgio (Ricardo Meneses) cobiça João (André Barbosa), que em nenhum momento demonstra qualquer interesse afetivo ou sexual por ele; e em *Um Estranho no Lago*, Franck (Pierre Deladonchamps) almeja levar sua relação sexual com Michel (Christophe Paou) para fora do lago do título, para o “mundo real”, de romances, jantares e convívio, mas permanecerá preso com ele ali – no filme de Guiraudie, não existe amor no lago, nem vida fora dele. Os dois filmes se estruturam, portanto, em torno de um desejo inatingível – ou inatingido.

O objetivo deste artigo é analisar como os cineastas João Pedro Rodrigues e Alain Guiraudie articulam cinematograficamente essa dimensão do ato de desejar que, nas duas obras em análise, configura-se em torno de uma elipse – algo que nunca se mostra nem se vê, porque nunca acontece. Sérgio nunca tem seu momento de prazer com João. Franck nunca sai do lago para jantar com Michel. E a partir dessa grande ausência, dessa ilusão – dessa “mentira a 24 quadros por segundo”, nas palavras do cineasta Rainer Werner Fassbinder – esta análise pretende mostrar como Rodrigues e Guiraudie representam em seus longas, em última instância, a relação de desejo platônica do próprio espectador com o cinema.

Porque em *O Fantasma* e *Um Estranho (...)*, não só os protagonistas desejam. O espectador também é convidado a desejar, a experimentar aqueles prazeres e aventuras vividos ou ansiados pelos personagens – identificando-se e projetando-se na tela, numa estratégia comum a quase todo o cinema narrativo. “No cinema, vamos procurar desejo, queremos ser postos em movimento”, afirma Pourriol (2012, capítulo 5, parágrafo 58). Só que essa vontade, esse sonho, de viver aquelas histórias, estar naqueles lugares, entrar no lado de lá da tela é, obviamente, impossível. Assim como os desejos de Sérgio e Franck.

Para demonstrar como os dois cineastas tecem essa relação entre o desejo de seus protagonistas e o do espectador por meio da manipulação da câmera, montagem e som, a análise fará uso dos conceitos sistematizados por Ollivier Pourriol no livro *Filosofando no Cinema: 25 Filmes para Entender o Desejo* (2012). A partir de uma série de textos e reflexões de nomes como Platão, Kant, Sartre, Hegel e Deleuze sobre o desejo, Pourriol analisa como as ideias desses filósofos se manifestam e são colocadas em uso no cinema.

A proposta aqui é colocar a análise de Pourriol – como os conceitos de “desejo de reconhecimento” (a ânsia de ser reconhecido como um ser que deseja, como sujeito desejan-te) e “desejo mimético” (querer algo porque alguém também quer), além da relação estabelecida pela sétima arte entre desejo, espaço e tempo – em diálogo com outros autores e artigos que permitam transportar suas reflexões para dois filmes essencialmente *queer*, um universo cinematográfico que ele não aborda em seu livro. Para explicar como se dá a correlação entre desejo do protagonista e do espectador, por exemplo, será fundamental associar o sistema conceitual do filósofo francês à análise sobre escopofilia e narcisismo feita por Laura Mulvey em seu artigo seminal “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (1975).

Antes de chegarmos lá, porém, vamos analisar dois filmes em questão estruturam o desejo em suas narrativas. Para isso, vamos analisar dois aspectos: como os cineastas constroem um “mundo do desejo” para seus personagens, quase descolado da realidade; e como o desejo se manifesta por meio da materialidade fílmica, de enquadramentos e movimentos de câmera, texturas, sons e montagem.

## A fauna do desejo

Em seu livro, Pourriol (2012, capítulo 1, parágrafo 13) afirma que

“Um ser que deseja irá lançar sobre o mundo que o cerca não apenas um olhar, mas um desejo que irá mudar o mundo. O mundo, para um ser desejan-te, é obrigatoriamente animado, uma vez que não é indiferenciado. E aquele que deseja rompe o mundo, no sentido de que não coincide com ele, mas o anima, suscita, recria.”

Essa reconfiguração e/ou recriação do mundo a partir do desejo do protagonista é fundamental e clara tanto em *O Fantasma* quanto em *Um Estranho (...)*. Mas ela é especialmente marcante no longa de João Pedro Rodrigues. Toda a geografia do filme português é definida e imaginada a partir da personagem de Sérgio, um coletor de lixo cuja existência se divide entre o trabalho noturno e uma série de aventuras nas quais tenta saciar seu apetite sexual. Pourriol (2012, capítulo 1, parágrafo 4) considera que “um filme nos põe em relação com o desejo de um personagem, que por sua vez se põe em movimento em direção a um objetivo que ele talvez não alcance - do qual está separado por inúmeros obstáculos -, mas que vale o risco. No cinema, o pensamento está todo no movimento. E o filme é essa estranha máquina de pôr a alma em movimento. O filme arrasta a alma para um mundo do desejo.”

Sérgio é a encarnação desse movimento. Ele é alguém que age o desejo, o desejar em ação o tempo todo. Não tem família ou amigos, e o espectador nunca o vê senão trabalhando ou saciando algum desejo – sexual, alimentar,

fisiológico. Sua identidade é definida por essa dualidade coletor de lixo/agente do desejo (reforçada por um figurino pouquíssimo variado que parece um uniforme tanto no trabalho quanto fora dele), que se manifesta num personagem em constante movimento: caminhando e se esgueirando por ruas, becos, tetos, lixões, banheiros, cantos escuros e marginais onde possa satisfazer seus instintos – até que o encontro com João, durante uma tarefa do trabalho, torne essa satisfação inatingível.

E o mundo criado por João Pedro Rodrigues no longa é ditado e delimitado por essa geografia do desejo do protagonista. O filme se passa quase todo à noite, em ruas e espaços sem muita identidade – a rua e a casa de João, corredores e salões do trabalho de Sérgio, assim como seu quarto de pensão, o lixão, banheiros públicos indistintos – que o cineasta nunca localiza especificamente dentro do espaço urbano de Lisboa, para além de sua função narrativa. Eles estão ali apenas para atender às demandas do desejo de Sérgio.

Esse descolamento do resto do mundo fica claro no trabalho de som de Nuno Carvalho e Mafalda Roma. Nas cenas externas, os barulhos da cidade – um avião que passa, tráfego, animais latindo, movimento – são sempre ouvidos ao fundo, mas nunca vistos. Provavelmente porque não pertencem a esse “mundo do desejo” do protagonista – um universo quase recortado, escondido ou excluído da realidade lisboeta. Uma relação de marginalidade que relaciona diretamente o espaço fílmico ao protagonista e suas ações, como descreve Antônio M. da Silva:

“Nos filmes de Rodrigues, a sexualidade permeia a atmosfera, que fede a perversão e é ao mesmo tempo selvagem e um refúgio (...). Além disso, embora habitem o espaço urbano, os personagens de Rodrigues parecem mais flâneurs, em constante movimento (simbolizado pela presença de trens, carros, táxis e até o barulho deles fora de quadro às vezes). O movimento, contudo, geralmente expõe lugares feios e ‘abjetos’ do ambiente urbano, como lixões, banheiros públicos e cemitérios. Lugares assim são em grande parte excluídos ou ‘silenciados no modelo utópico’ (Nichols, 2008: 461), mas são proeminentes nos filmes de Rodrigues e têm um papel importante na forma como os personagens são construídos no espaço urbano” (Silva 2014, pp.71-72; trad. minha)

Em seu artigo, Silva importa esse conceito de “abjeção” de Julia Kristeva (1982) para caracterizar todo o universo dos filmes de Rodrigues. A palavra, no entanto, tem uma certa carga inerente de julgamento moral que, em nenhum momento, o cineasta faz em *O Fantasma*<sup>1</sup>. Mais próxima da intenção do realizador parece estar Ana María Sedeño Valdellós, quando comenta, sobre a cena de sexo que abre o longa, que “os lamentos e latidos dão som a um encontro sexual onde a brutalidade, a impessoalidade e a crueza descrevem fórmulas animais ou infra-humanas” (2016, p. 275; trad. minha).

Nessa ideia de animalidade encontra-se a chave para

<sup>1</sup> Para uma fala do próprio do Rodrigues sobre sua relação com os espaços e locações utilizados em seus filmes, ver entrevista concedida pelo cineasta, publicada em *Novas & Velas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, disponível em: [https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/314/1/joao\\_rodrigues.pdf](https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/314/1/joao_rodrigues.pdf). Acesso em 05.05.2020.

entender como Rodrigues caracteriza o desejo de Sérgio em seu filme. Na cena inicial, analisada por Sedeño, a câmera do diretor de fotografia Rui Poças e o espectador são conduzidos por um cachorro ao quarto onde o protagonista se envolve sexualmente com um estranho. Poucos minutos depois, Sérgio será levado também por seu cão até um encontro sexual com um policial algemado em um carro. A sequência em que o coletor de lixo pula a grade e invade a casa de João pela primeira vez é um dos únicos momentos em que o espectador não ouve o barulho da cidade ao fundo, apenas cães latindo. E além disso, na sua obsessão por João, o protagonista derruba e fareja o lixo dele, urina na cama do jovem como tentativa de demarcar território e, para chegar até ela, escala uma árvore como um macaco – escalando também um telhado da mesma forma, vestido apenas com a sunga de João, motivado pelo desejo e pelo “cio” após um encontro sexual anônimo.

Em todos esses momentos, fica claro como Rodrigues associa o desejo de Sérgio a um instinto animal. Apesar de *O Fantasma* se passar quase todo à noite, “quando todos os gatos são pardos” no dito popular, em certa medida o cineasta enxerga seu protagonista como um cão no cio. E é o fato de que esse desejo. E é o fato de que esse desejo do personagem se torna cada vez mais animal e menos humano que leva à ruptura do ato final do filme, em que Sérgio perde o controle sobre seus instintos. Porque, segundo Pourriol, o que separa humanos e animais é que o homem tem uma noção de tempo que o permite projetar um futuro em que seu desejo será saciado, enquanto o animal só entende sua necessidade de realizá-lo no presente, no agora:

“O tempo natural e o tempo animal giram em círculo, o tempo humano é o único capaz de se abrir para um futuro, de rasgar a prisão natural para criar algo inédito. O que é um ser de desejo? É um ser que sai do tempo cíclico da natureza. Não repetir o ciclo biológico da falta, porém inventar uma história (...). Desobedecer à voz da natureza é sair do tempo natural para afirmar um tempo humano e fazer o futuro prevalecer sobre o presente. O tempo não passa mais da mesma maneira. O tempo, por assim dizer, começa a durar.” (2012, capítulo 5, parágrafo 12)

Essa associação entre desejo e animalidade canina será materializada no filme pelo uso constante da câmera baixa na fotografia de Poças. Em *O Fantasma*, o desejo sempre conduzirá ao e será consumado no chão, na linha do olhar de um cachorro. Quando vasculha o lixo de João, Sérgio o joga na calçada para farejá-lo e alimentar seu desejo. Após uma brincadeira com um arco e flecha fazer o protagonista desejar sua colega Fátima (Beatriz Torcato), ele a leva ao chão para consumir sua atração, onde a lambe como um cão. O encontro sexual com um anônimo em um banheiro público também se realiza quando a câmera abaixa e, depois que um policial surpreende Sérgio invadindo a casa de João e o subjugua, colocando-o no lugar de objeto de desejo, faz isso jogando-o no gramado do jardim.

Um dos aspectos mais interessantes da fotografia do longa, porém, é a ausência de planos subjetivos e do plano/contraplano tradicional – duas das ferramentas mais comuns para expressar o desejo no cinema. Apesar de o desejo de Sérgio ser o centro gravitacional de *O Fantasma*, e de ele expressar isso quase sempre pelo olhar, Rodrigues em nenhum momento corta para um plano subjetivo do

que o personagem vê ou deseja. A explicação mais provável será que ele não quer filmar o objeto do desejo, mas antes o ato do desejo, o protagonista como desejo em ação. Assim, quando Sérgio observa João em seu quarto, bisbilhotando através da janela, não vemos seu ponto de vista, mas sim o ato de observação do protagonista. E quando o coletor de lixo descobre que João frequenta uma espécie de piscina pública, e fica o vendo pelo vidro, o espectador não vê o que ele vê, mas sim seu olhar, sucedido na montagem por um plano geral de Sérgio nadando nu na piscina, consumando o que Pourriol chama de “desejo mimético” – o protagonista deseja a piscina porque João a deseja, assim como deseja a luva e a sunga que encontra no lixo porque João também um dia as desejou: “no mundo reconfigurado pelo desejo, objetos comuns, banais, se metamorfoseiam, transformam-se em objetos de desejo, ganham vida” (Pourriol 2012, capítulo 1, parágrafo 13).

Em todos esses momentos elencados, a câmera de Poças representa menos o desejo de Sérgio do que o desejo do próprio espectador de seguir o protagonista, de saber o que ele persegue, o que observa e o que ele sente – e, em última instância, de experienciar aquelas mesmas sensações. Se Sérgio age seu desejo, a câmera age, e evidencia, o desejo do espectador. Laura Mulvey (2018) considera que as estratégias escopofílicas (usar o ser na tela como objeto de estímulo sexual através do olhar) e narcisistas (identificação com o alter ego/protagonista masculino)<sup>2</sup> do cinema narrativo são alcançadas por meio da anulação do olhar da câmera e do espectador, que são levados a se identificar exclusivamente com o olhar do protagonista masculino:

“Existem três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico, o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da plateia. Sem essas duas ausências (a existência material do processo de registro e a leitura crítica do espectador), o drama ficcional não atinge o realismo, o óbvio e a verdade.” (2018, p. 392)

Em *O Fantasma*, Rodrigues subverte esse modelo ao não só reconhecer o olhar da câmera e do espectador, mas ao identificá-los um com o outro, e não com o olhar do protagonista. Além disso, o cineasta põe em xeque a afirmação de Mulvey de que “a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual” (2018, p. 384) ao colocar João como objeto do desejo do olhar de Sérgio, e o próprio Sérgio como objeto do desejo do olhar da câmera/espectador – é inegável que a fotografia de Poças enquadra e se demora sobre o corpo do protagonista em vários momentos, fragmentando-o e objetificando-o da mesma forma que as personagens femininas descritas por Mulvey em seu texto. Indo mais além, Rodrigues evidencia esse olhar da câmera e do espectador em seu longa ao fazê-lo ser reconhecido, e engajado, pelo próprio Sérgio. Isso fica claro numa série de jogos com espelhos que o realizador e Poças usam para

substituir o tradicional plano e contraplano. Quando o protagonista veste a sunga velha de João pela primeira vez e se observa com ela, a câmera enquadra a sunga e o olhar de Sérgio no espelho, como se ele encarasse o olhar do espectador também a observar seu corpo. Da mesma forma, quando ele flerta com um anônimo no banheiro público ou tenta seduzir João no vestiário da piscina, Poças filma esses olhares de sedução pelo espelho, como se Sérgio quebrassem a quarta parede e olhasse deliberadamente para o espectador, encarando-o e engajando-o no jogo do desejo. Essa quebra da quarta parede é mais forte ainda na cena em que o protagonista masturba o policial algemado no início do filme. Utilizando a profundidade de campo, o enquadramento foca o policial ao fundo, olhando para Sérgio que aparece, no entanto, desfocado e quase recortado do quadro. Com isso, o olhar do policial parece se dirigir à câmera, ao espectador, com o protagonista se tornando apenas um agente do desejo, uma extensão fílmica executando na tela a fantasia ou expectativa do espectador.

Para Érica Sarmet e Mariana Baltar, todas essas estratégias de engajamento reforçam como “no cinema queer contemporâneo há um investimento maior em uma pedagogia dos desejos, que tem por objetivo engajar afetivamente o espectador no encontro entre os corpos, a partir da estimulação do prazer visual” (2016, p. 55). Erly Vieira Jr., por sua vez, enxerga nesse esforço uma espécie de herança direta do conceito de “visualidade háptica” desenvolvido por Laura Marks (2000) na sua análise do cinema experimental e de vanguarda, e da videoarte dos anos 1980/90. Segundo Vieira Jr., o cinema *queer* contemporâneo importa dessa visualidade a tentativa de

“instaurar uma relação de intimidade capaz de fazer confundir as distâncias entre quem vê e o que é visto (em lugar da nítida separação entre sujeito e objeto presente na visualidade ótica), evocando uma relação mais tátil com as superfícies filmadas, não somente no sentido de toque, mas também sob um amplo contato entre as peles do filme e do espectador, este envolvido física e afetivamente em todo o seu corpo – inclusive internamente, se levarmos em consideração as diversas terminações nervosas que revestem nossa carne e vísceras e que compõem nossos aparelhos sensoriais.” (2018, p. 171)

A partir dessa associação com a visualidade háptica, Vieira Jr. afirma que tais recursos de engajamento sensorial do cinema *queer* contemporâneo constituem o que ele chama de câmera-corpo, “um conjunto de estratégias de intimidade que ativem modos de engajamento corpóreos junto ao espectador, capazes de nos afetar de diversas maneiras, indo da excitação física (*thrilling*) e sexual até o torpor ou a embriaguez” (2018, p. 172). Para ele, *O Fantasma* e o cinema de João Pedro Rodrigues são exemplos claros do uso dessa câmera-corpo, com a cena de sexo que abre o longa criando no espectador “a forte impressão de se estar a poucos centímetros deles, quase a tocar a imagem – inclusive pela sensação transmitida pelos ruídos do atrito da borracha com a pele do outro personagem, enquanto os corpos roçam entre si no acelerado ritmo da penetração” (2018, p. 173). E essas estratégias de provocação e envolvimento sensorial serão levadas a um outro nível em *Um Estranho no Lago*.

<sup>2</sup> Mulvey importa esses conceitos para seus estudos fílmicos a partir das teorias psicanalíticas desenvolvidas por Sigmund Freud e Jacques Lacan. Para uma análise mais aprofundada, vide Mulvey, 2018.

## A flora do desejo

Assim como no filme de João Pedro Rodrigues, a geografia do mundo de *Um Estranho (...)* é totalmente desenhada a partir do desejo do protagonista Franck. De fato, se em *O Fantasma* havia ainda o trabalho como um componente da identidade de Sérgio, no longa do cineasta Alain Guiraudie o espaço existe apenas como uma grande ilha para a prática do desejo.

O filme se passa todo em um lago francês, frequentado por homens gays em busca de *cruising*<sup>3</sup>. E logo na sequência inicial, o realizador já apresenta os quatro ambientes que compõem esse universo e as regras que o organizam: primeiro o estacionamento, ponto de entrada por onde Franck adentrará esse mundo pelos próximos dez dias; em seguida, a beira do lago, espaço de negociação do desejo, de busca e sedução de parceiros, onde o protagonista se despe logo ao chegar; o bosque adjacente à praia, onde o desejo é consumado, executado; e por fim, o lago em si, de água “quente como uma sopa” e agradável, representando a liberdade e o prazer proporcionados pelo local, mas também seu risco, passando a ser um espaço de morte quando Michel afoga ali seu ex-amante para poder ficar com Franck.

Parafrazeando o conceito de heterotopia<sup>4</sup> de Michel Foucault, Connor Winterton descreve esse universo de *Um Estranho (...)* como uma “homotopia”:

“um espaço decididamente gay (masculino) que exala uma sensibilidade utópica, mas tem a possibilidade de ser real (afinal, Foucault determina que as heterotopias são lugares frequentemente reais), onde os membros de sua comunidade veem seus rituais como ‘naturais’. O lago é um espaço seguro ‘homotópico’ que será penetrado por uma presença ameaçadora, Michel, um homem perigoso que vai usar os gestos desses rituais para corromper o local” (2018, p. 53; trad. minha)

Essa corrupção/contaminação levará à dualidade do lago como um espaço de desejo, mas também de morte, uma divisão que a narrativa demarca claramente no contraste forte entre dia e noite. Se em *O Fantasma* João Pedro Rodrigues usava a escuridão e as sombras da madrugada como o esconderijo para o desejo marginal e subversivo de Sérgio dentro da realidade urbana de Lisboa, em *Um Estranho (...)* o tempo do desejo é o diurno, com o têsão dos personagens iluminado e aquecido pela luz do sol. Diferente do recorte temporal feito pelo cineasta português, Guiraudie descola o universo do desejo do seu filme do resto do mundo por meio do espaço. A “homotopia” do longa francês existe quase como um paraíso desconectado da realidade terrena – um espaço que, ao mesmo tempo em que permite que o protagonista satisfaça seu apetite sexual, impossibilita que ele realize seu maior desejo. Franck quer uma vida com Michel lá fora, mas corre o risco de sucumbir à morte que o parceiro representa ali dentro: nem a câmera, nem o espectador, nem o amante o acompanham quando ele sai dali. O único elemento do mundo externo que o cineasta permite entrar no lago é o detetive Damroder (Jérôme Chappatte) que, não por acaso, vai questionar as regras e o funcionamento daquele universo.

O curioso é que os signos que remetem à morte são os mesmos que o longa francês usa para materializar o desejo na tela, separados apenas pela diferença entre o dia e a noite. Enquanto Rodrigues associava o desejo em

seu longa ao reino animal, Guiraudie o associa ao reino vegetal. Em *Um Estranho (...)*, o prazer, o gozo e a liberdade dos personagens são diretamente associados a um mundo em estado natural: à beleza bucólica e aos elementos da natureza, do lago e seus arredores, especialmente a luz do sol e o vento nas árvores.

O primeiro encontro sexual de Franck e Michel acontece no crepúsculo, no limiar entre dia e noite, indicando como o amante representa ao mesmo tempo vida e morte para o protagonista. No dia seguinte, quando tem início uma espécie de “idílio sexual” do casal, o céu está ensolarado, o lago resplandecente, e os dois são filmados com uma luz dourada sobre seus corpos deitados – quando Franck convida Michel para sair mais tarde, Guiraudie corta para um plano bucólico de belos galhos verdes sob o céu ensolarado, passando uma ideia de vida.

Contudo, essas mesmas imagens e sons bucólicos usados para indicar a naturalidade e a liberdade do prazer diurno representam algo completamente diferente à noite. O bosque, local de gozo e execução do desejo à luz do dia, transforma-se num lugar escuro e ameaçador à noite. E se o barulho do vento e de uma mosca perambulando colocam o espectador quase do lado do casal protagonista durante o sexo, à noite os mesmos sons podem ser sinal de perigo. Não por acaso, o assassinato cometido por Michel ocorre também no crepúsculo, perpetuando essa metamorfose que se opera no local do dia para a noite, do desejo para a morte. E à medida em que os dias passam, e o cerco do detetive Damroder vai se fechando, esses elementos se tornam mais e mais ameaçadores: o vento sopra mais forte, o lago mais inquieto, as folhas cobrem gradualmente com sombras os corpos e os rostos de Franck e Michel, antes iluminados e dourados; e depois de uma conversa em que o protagonista teme se tornar a próxima vítima do amante, os dois fazem sexo já à noite, sem luz: Franck quer vida (dia), mas é cúmplice de Michel na morte (noite). Na sequência a essa mesma cena de sexo, o protagonista encontra o detetive e é interrogado por ele já completamente no escuro, engolido pela noite.

E se em *O Fantasma* a câmera baixa da fotografia era o elemento que imergia o espectador no espaço do desejo, em *Um Estranho (...)* esse trabalho é operado pelo som. Do barulho insistente do vento nas árvores, ao som constante do lago, passando pelo roçar dos tênis nos cascalhos do chão até uma mosca zumbindo enquanto Franck e Michel

<sup>3</sup> Prática comum entre uma parte da comunidade gay, que passa a frequentar um determinado espaço escondido ou isolado (um banheiro público, uma praia, um parque, um bar), criando uma série de códigos de negociação e sedução para a realização de sexo anônimo no local.

<sup>4</sup> No livro *Ditos e Escritos vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, Foucault conceitua a heterotopia, em oposição à irrealidade impossível das utopias, como “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se pode encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (2009, p. 415)

fazem sexo, Saige Walton argumenta que a ambientação sonora no longa francês cria uma “ecologia rítmica” que “não apenas transmite todas as diferentes texturas da beira do lago (pedra, água, arbustos), mas efetivamente sedimenta os corpos no mundo ao redor dele. Ao amplificarem a natureza material de suas origens, os sons imediatos do filme também registram o peso, movimento, equilíbrio e a tangibilidade dos corpos no espaço com uma limpidez intensa. Ouvimos a trituração audível do cascalho no estacionamento ou a margem pedregosa do lago sob diferentes pares de tênis. Ouvimos a aridez da grama no bosque enquanto os homens buscam sexo; tapas de corpos contra corpos, beijos molhados e orgasmos ofegantes, a força elementar de correntes de vento, sons de água batendo e o zumbido suave dos insetos no verão” (2013, p. 245; trad. minha)

Na completa ausência de trilha musical, o destaque inquestionável que Guiraudie confere a esse desenho do som em seu filme permite ao espectador se sentir dentro daquele universo. Uma estratégia sonora que cumpre aqui o papel da “câmera-corpo” – uma vez que, como Vieira Jr. bem lembra, a escuta também pode ser háptica, “com sua possibilidade de gerar zonas de indistinção temporárias capazes de nublar a percepção espacial do som, instaurando perspectivas sonoras diferenciadas e permitindo, dessa forma, conceber um espaço sonoro de intimidade extrema e irrecusável” (2018, p. 171).

E esse convite íntimo e irrecusável é, ao mesmo tempo, potencializado e frustrado pela direção de fotografia de Claire Mathon. Assim como Rui Poças em *O Fantasma*, ela também coloca o espectador na posição de *voyeur*, observando o desejo em ação de Franck e dos demais personagens. Diferente do longa português, porém, ela chega a usar alguns planos subjetivos do protagonista – na primeira vez em que ele entra no lago, quando olha para a praia em busca de um possível parceiro sexual; quando testemunha o assassinato; ou quando vai atrás de Michel pela primeira vez e o encontra a ter relações sexuais com seu primeiro amante. Porque Mathon e Guiraudie querem, muito provavelmente, que o espectador se coloque, se sinta, nesse lugar do *cruiser*, de alguém em busca do desejo. Como Walton observa, “os homens do lago não são os únicos praticando o *cruising*. Por meio de sua organização cíclica e da repetição do seu primeiro plano [da chegada do carro de Franck ao estacionamento], *Um Estranho no Lago* incorpora a abertura e imprevisibilidade do *cruising* ao seu conteúdo e à sua forma narrativa” (2013, p. 253; trad. minha).

Assim, por meio do trabalho de câmera de Mathon, o olhar do espectador também está o tempo todo “*cruising*”, em busca de ação, do desejo em ação. A grande diferença entre o espectador e Franck é que este consegue chegar às vias de fato, saciar esse desejo. E quando isso acontece, a câmera deixa o espectador à distância. Não há planos subjetivos, e a câmera permanece fixa, não entra no movimento sexual. Porque o espectador pode desejar, mas assim como o sonho do protagonista de um jantar com Michel, ele jamais pode efetivamente realizar esse desejo. Para Walton,

“ao nível da imagem, especialmente, Guiraudie recusa uma estética tátil de proximidade, intimidade e mutualidade. Por mais que queiramos alcançar ou desejar estar mais próximos da ação (seja erótica, violenta ou contemplativa), a atitude expressiva do filme nos rejeita (...) Uma sensação generalizada de distanciamento acomete as muitas cenas de sexo e orgasmo do filme, assim como

seus momentos de contemplação e intimidade entre os personagens” (2013, pp. 250-252; trad. minha)

Essa atitude de rejeição fica clara numa cena do filme em que Franck discute com Michel sobre a insensibilidade dele quanto à morte de seu ex-amante. Trata-se da primeira conversa mais séria e da primeira discussão dos dois como casal, e ela é interrompida quando Michel afasta Eric (Mathieu Vervisch), um frequentador do lago que gosta de se masturbar vendo outros casais. É um momento quase cômico quando Guiraudie corta do plano de conjunto dos dois protagonistas para o contraplano revelando a presença, até então ignorada pelo espectador, do *voyeur* inconveniente ali. Mas a sequência deixa claro como o cineasta, em certa medida, enxerga e coloca o espectador no lugar de Eric: um intruso observando a intimidade daquelas pessoas. E quando essa intimidade deixa de ser meramente sexual, e passa a ser mais pessoal e dramática, Michel rechaça e ressentido a presença do *voyeur* (e do espectador) ali. Devido à sexualidade gráfica de suas cenas, e ao excelente trabalho de som, *Um Estranho no Lago* passa ao espectador a falsa impressão de estar muito próximo daqueles homens, quando na verdade o filme nunca permite ao espectador que realmente se aproxime da – ou penetre na – vida interior deles, assim como Franck nunca conseguirá se aproximar realmente de Michel. No longa, todos permanecem estranhos.

### Considerações finais: a morte do desejo e o desejo de morte

Portanto, se o lago do filme francês representa essa “homotopia” do prazer sexual, essa relação íntima e afetiva que Franck deseja com Michel fora dali é a utopia irrealizável da narrativa. Guiraudie antecipa isso desde a entrada de Michel no longa, filmado a uma distância quase inalcançável num plano extremamente aberto (não por acaso, semelhante ao primeiro plano de João em *O Fantasma*); ou quando, pós-orgasmo, Franck tenta beijar seu amante, e ele de início refuga, negando esse momento de intimidade e carinho que o protagonista deseja mais que o próprio prazer sexual. Segundo Connor Winterton,

“*Um Estranho no Lago*, como outros filmes contemporâneos, apresenta um mundo onde ser *queer* e amar de forma *queer* é uma impossibilidade, um mundo onde felicidade e prazer são apenas momentâneos. São produções que apresentam sexo erótico e ‘relativamente explícito’ que, no fim das contas, termina em separação ou coração partido para o protagonista. O sexo utópico é frequentemente colocado no centro de uma narrativa distópica ou anticlimática, queerizando a experiência do espectador que, em geral, sai decepcionado que o relacionamento dos personagens não vingou. O sexo é orgásmico, alegre e franco (portanto, ‘utópico’) nesses filmes, mas é apresentado em histórias e narrativas que mostram *queers* como infelizes no amor, não bons o bastante, ou pessoas que cedem a expectativas normativas que levam a algum tipo de ruína.” (2018, p. 51; trad. minha)

Ao mesmo tempo em que reconhece que essa ideia heteronormativa de uma “vida ideal” é a grande impossibilidade do filme, Winterton observa que, no longa de Guiraudie, mesmo esse sexo utópico não é associado a uma ideia de satisfação plena. O autor destaca como a única cena de

ejaculação explícita, “real”, acontece quando Franck faz sexo com um homem anônimo logo no início, enquanto todos os orgasmos com Michel são puramente cinematográficos: *soft-core*, encenados, não reais. Assim como o desejo do espectador nunca pode ser totalmente satisfeito devido às estratégias de distanciamento da câmera e do filme, o do protagonista também não parece ser. E mesmo essa cena de ejaculação/orgasmo explícita, como sublinha Saige Walton, é associada a uma ideia de morte, ao assassinato que ocorre logo a seguir, ecoando o plano final do longa, quando Franck responde ao chamado de Michel, finalmente equivalendo seu desejo a um desejo de morte:

“Por meio de oportunidades perdidas, mal-entendidos e encontros com homens emocional ou sexualmente indisponíveis, os personagens de *Um Estranho no Lago* frequentemente se encontram no ‘lugar errado’ na ‘hora errada’. É por essa razão que o primeiro afogamento é diretamente precedido pelo orgasmo de Franck. Sexo e desejo são intimamente ligados à morte, por meio do simbolismo afetivo do lago com Michel. Embora a prática de *cruising* de Franck e do filme abra caminho para sexo com Michel, ela nunca cria um espaço para o amor.” (2013, p. 256; trad. minha)

Não é por acaso que Pourriol (2012, capítulo 5, parágrafo 58) afirma que “no cinema, a satisfação tem sempre um segundo plano pornográfico. No cinema, o desejo deve permanecer desejo”. Isso é confirmado em *O Fantasma*, quando Sérgio consegue finalmente dominar João, algemando-o e amordaçando-o – e, claro, jogando-o ao chão para farejá-lo e lambê-lo como um cachorro. Ao contrário de seus encontros sexuais anteriores, porém, ele não chega às vias de fato, seu desejo não é satisfeito. Porque o protagonista não deseja apenas possuir o corpo de João como um objeto, ele quer o que Pourriol chama de “corpo em situação” – “é sua atitude, sua situação, que faz nascer o desejo” (2012, capítulo 1, parágrafo 8). Mais do que isso, o que Sérgio realmente quer é que seu desejo seja reconhecido, seja retornado. E, segundo o filósofo francês, esse “desejo de reconhecimento não poderia tomar uma maçã como objeto. E quando descobre que a recíproca não é verdadeira, a satisfação se torna impossível.

Com isso, o desejo do protagonista, assim como o desejo do espectador, de possuir e viver aquela história, de estar do outro lado da tela, permanece impossível. Permanece desejo. No caso de *O Fantasma*, porém, essa constatação ganha um certo contorno trágico porque, em seu ato final, Sérgio se torna uma mera e total encarnação do desejo em ação. Após ser flagrado e algemado na casa de João, perdendo o emprego e o aspecto “operário” de sua identidade (o que Rodrigues representa visualmente ao queimar o carrinho de lixo do personagem), o protagonista sofre uma total desmaterialização de sua humanidade. Vestido com uma roupa de látex preta, sem nenhuma articulação verbal, engatinhando pelo chão e roçando pelo lixão, preocupado apenas em satisfazer suas necessidades fisiológicas – comer, defecar, urinar, praticar sexo –, Sérgio vê seu desejo por João se transformar numa espécie de obsessão e passa a se comportar como um ser completamente dominado por seus desejos, literalmente um animal em estado de cio. Um estado descrito por Pourriol (2012, capítulo 4, parágrafo 17) como uma espécie de loucura:

“A loucura não é um estado de natureza de determinados indivíduos, é tão somente uma revelação das estruturas do desejo em indivíduos a quem faltam filtros, que têm uma apreensão aproximativa das relações humanas. O louco é aquele que, em vez de se pautar por objetos, concentra-se nas relações sem dominar a regra das trocas.”

Nesse sentido, é como se o foco do protagonista deixa de ser João e passa a ser o mero desejar em si, tornando-se obcecado e dominado pelo desejar. E aqui, mais uma vez, Rodrigues parece subverter, ou expandir, o pensamento de Laura Mulvey (2018, p. 384), quando ela diz que

“Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência.”

Em *O Fantasma*, esse sentimento de onipotência não existe: o protagonista perde totalmente o controle dos eventos e o controle do seu desejo, além de não conseguir realizá-lo. E, como já analisado acima, o olhar do espectador não é o do protagonista, mas o da câmera. Portanto, esse espectador é convidado pelo cineasta a assistir ao resultado do que acontece com alguém que cede completamente ao seu desejo e aos seus instintos escopofílicos – sua necessidade quase patológica de objetificar e possuir alguém. Trata-se de uma perda não só da racionalidade, mas de identidade. E é possível inferir que, ao fazer isso, Rodrigues esteja expondo ao espectador o que pode lhe suceder caso ele mesmo não controle, não limite, sua escopofilia e seu narcisismo “mulveyanos” – seu desejo de entrar na tela, de viver aquelas sensações, de ser e ter aqueles personagens. Levar a cabo a fantasia de *A Rosa Púrpura do Cairo* (Woody Allen: 1985) é uma loucura no sentido de que tornar-se um personagem é deixar de ser humano, perder a agência e o controle sobre seus atos, seu senso de identidade. No cinema, o desejo deve permanecer desejo. Poesia. Sua satisfação significa a morte.

## Bibliografia

CHAR, R. (2000). **Furor e Mistério**. Lisboa: Relógio D'Água  
Foucault, M. (2009). *Ditos e Escritos vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária (4ª ed.)

MULVEY, L. (1975). "Prazer Visual e Cinema Narrativo". In: XAVIER, I. (org.) (2018). **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Paz e Terra (pp. 376-394)

POURRIOL, O. (2012). **Filosofando no Cinema: 25 Filmes para Entender o Desejo** [versão Kindle]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Disponível em: [www.amazon.com](http://www.amazon.com)

SARMET, E. & Baltar, M. (2016). "Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo". **Texturas**, 18 (38). (p. 50-66)

SILVA, A. M. da (2014). "The Portuguese Queer Screen: Gender Possibilities in João Pedro Rodrigues's Cinematic Production". In: **Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities** (ISSN 0975-2935), Vol. VI, No. 1, 2014. Disponível em: [http://rupkatha.com/V6/n1/07\\_Joao\\_Pedro\\_Rodrigues.pdf](http://rupkatha.com/V6/n1/07_Joao_Pedro_Rodrigues.pdf). Acesso em 06.05.2020

SEDEÑO, A. (2016). "Imaginarios del Cuerpo y la Memoria del Cine Contemporáneo: Reflexiones sobre el Cine de Miguel Gomes y João Pedro Rodrigues". In: **Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía**, nº XX, pp. 267-280. Disponível em: [www.revistafotocinema.com](http://www.revistafotocinema.com) Acesso em 06.05.2020

VIEIRA JR. E. (2018). "Sensorialidades Queer no Cinema Contemporâneo: Precariedade e Intimidade como Formas de Resistência". In: **Contemporanea | Comunicação e Cultura** - v.16 - n.01 - jan-abr 2018 - p. 168-182 | ISSN: 18099386. Disponível em: <http://www.contemporanea.poscom.ufba.br>. Acesso em 06.05.2020

WALTON, S. (2013). "Cruising the Unknown: Film as Rhythm and Embodied Apprehension in L'Inconnu du lac/Stranger by the Lake". In: **New Review of Film and Television Studies**, 16:3, 238-263, DOI: 10.1080/17400309.2018.1479183. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17400309.2018.1479183>. Acesso em 06.05.2020

WINTERTON, C. (2018). "Blurred Lines: The Case of Stranger by the Lake". In: Coleman, L. & Siegel, C. (2018). **Intercourse in Television and Film**. Washington: Lexington Books

## Webgrafia

DIAS, V. S. & PEREIRA, C. & JÁCOME, J. (2011). **João Pedro Rodrigues: o fundamental é o festival onde o filme é apresentado**. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/314>. Acesso em 06.05.2020

## Filmografia

A Rosa Púrpura do Cairo. **The Purple Rose of Cairo** [longa-metragem] Dir. Woody Allen. Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions / Orion Pictures. EUA, 1985, 82min.

**O Fantasma** [longa-metragem] Dir. João Pedro Rodrigues. Rosa Filmes/ Radiotelevisão Portuguesa (RTP) / Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM). Portugal, 2000, 87min.

Um Estranho no Lago. **L'Inconnu du Lac** [longa-metragem] Dir Alain Guiraudie. Les Films du Worso / Arte France Cinéma et al. França, 2013, 100min.