

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Marcos Martins

**“Eu não gozo entre quatro paredes” - espaço, corpo e política na cidade em Nova
Dubai de Gustavo Vinagre**

Belo Horizonte
2021

Marcos Martins

**“Eu não gozo entre quatro paredes” - espaço, corpo e política na cidade em Nova
Dubai de Gustavo Vinagre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof.º Dr. Eduardo Antônio de Jesus

Belo Horizonte
2021

Marcos Martins

**“Eu não gozo entre quatro paredes” - espaço, corpo e política na cidade em Nova
Dubai de Gustavo Vinagre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Eduardo Antônio de Jesus - UFMG

Roberta Oliveira Veiga - UFMG

Fábio Allan Mendes Ramalho - UNILA

1. INTRODUÇÃO	5
# Ø	6
1.1. PURGATÓRIO	9
1.2. A CIDADE NEOLIBERAL E QUEM A HABITA.....	13
1.3. NASCER PARA A ETERNIDADE	21
1.4. SEXO-VERTIGEM	26
1.5. CIDADE+CORPO+CAPITAL	28
1.5.1. CIDADE	29
1.5.2. CORPO	32
2. CAPÍTULO I – CIDADE.....	36
# A CIDADE NO CORPO	37
2.1. CIDADE QUE MATA, CIDADE QUE DEIXA MATAR	39
2.2. FILMES DE PRÉDIO.....	42
2.3. O CONFLITO COM A CIDADE INSTAURADO ATRAVÉS DO CU....	55
2.4. RIGIDEZ DOS PRÉDIOS, RIGIDEZ DA VIDA.....	58
2.5. CIDADE PARTICULAR.....	62
2.6. novadubai e trilha.....	65
2.7. Encaminhando os rumos da análise	67
2.8. O ATO MASTURBATÓRIO	68
3. CAPÍTULO II – CORPO.....	75
# Da cidade para o corpo	76
3.1. O CORPO NA CIDADE	78
3.2. Os papéis do corpo.....	83
# O PAI	83
# O PEDREIRO	88
# O CORRETOR DE IMÓVEIS.....	91
3.3. O PODER DO CORPO.....	95
4. Considerações finais	104
Referências bibliográficas	111
Referências fílmicas.....	112

1. INTRODUÇÃO



Figura 1 - O pasto que abrigará o grande projeto imobiliário *Nova Dubai*.

“Público contém público: O corpo público leva dentro de si o corpo público –
este reside, como uma presença estrangeira, dentro do corpo público.”
(Vito Acconci)

Ø



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Nova Dubai é um filme de 2014 dirigido por Gustavo Vinagre. Além de diretor, ele é também roteirista e o protagonista, características sensíveis que são determinantes para o modo com o qual esses múltiplos papéis adotados pelo realizador estruturam e dão corpo ao filme de maneira tão íntima, ambígua, intensa e radical.

Com um estilo narrativo que embaralha e, de alguma forma, dispensa as fronteiras entre ficção e documentário, o filme nos aproxima da vida, da família, da casa, dos afetos e, principalmente, da cidade do realizador, que é mostrada em processo de mutação derivado da especulação imobiliária. O lugar é São José dos Campos em São Paulo.

As cenas se desenvolvem tanto em lugares fechados, como nos momentos em que o personagem contracenava com sua mãe, na cozinha da casa onde habitam, o quarto de Hugo, poeta suicida que declama alguns de seus poemas ou a sala da figura que acreditamos ser o pai de Bruno, amigo de Gustavo. Quanto, sobretudo, em espaços públicos abertos, que assumem uma forma de ocupação pelos personagens de Gustavo e Bruno que se manifesta através do sexo. Sexo gay explícito: nas ruas, parquinhos, nos grandes terrenos vazios que darão lugar a prédios residenciais e comerciais, um grande pasto que promete ser sede do empreendimento mais ousado e moderno da cidade - a Nova Dubai - , conforme explica o corretor de imóveis em uma das cenas. A prática sexual já delimita, desde o princípio, o lugar que esta ocupará no decorrer da narrativa do filme. E Gustavo implica seu corpo em todos esses momentos em diversas cenas de sexo.

A partir de uma montagem composta por cortes secos e diretos, acompanhada de um forte controle na composição formal do quadro pelo realizador, filmar os corpos em cenas de sexo nos espaços externos e públicos da cidade se constitui como uma via tortuosa ao longo do filme. Ao mesmo tempo em que constrói, supostamente, uma experiência prazerosa e afirmativa do gozo do corpo viado, as imagens também parecem expressar o sexo como um suposto instrumento de provocação, afirmação e enfrentamento dos personagens perante o avanço esmagador da especulação imobiliária que domina a cidade de São José dos Campos. É por meio das andanças sexuais de Gustavo vividas pelos espaços de sua cidade atreladas à imagem do imenso pasto que irá abrigar o empreendimento Nova Dubai que o filme nos sinaliza para um certo tipo de espaço urbano

que é produzido de maneira predatória pela lógica neoliberal, que visa sempre as leis do mercado e o privado em contraposição a qualquer traço mais aberto de um espaço urbano que pode ser construído na experiência coletiva do encontro. Rude, imperioso e pouquíssimo disponível à chance de imaginar e criar possibilidades de existência e fruição do espaço digna e subjetivamente mais aberta no contexto das grandes cidades. Além de impermeável às formas não normativas do desejo e, nesse caso, às sexualidades que fogem das regulações heteronormativas.

A variação de planos abertos que expõem a grandiosidade dos prédios e os grandes terrenos vazios, mesclados a planos fechados e de detalhe dos corpos dão a ver um pouco do que é possível criar quando os fluxos do desenvolvimento (ALMEIDA; 2021) urbano são interrompidos e fissurados por quem goza sobre os morros de cascalho, os barrancos de terra e apartamentos vazios. A relação do personagem de Gustavo com os espaços de sua cidade dá o tom que orienta as ações que o levam a atrever-se a (re)imaginar seus próprios vínculos com esses espaços através do sexo. No entanto, ainda que essas imagens se insinuem como elemento subversivo a um projeto urbano neoliberal de apropriação da cidade, elas igualmente indicam as ambiguidades que esse gesto opositivo da narrativa produz no momento em que esses corpos performam o sexo.

Ao longo do filme, as imagens parecem denotar uma certa aridez na forma de se habitar os espaços da cidade que também parecem repercutir uma certa aridez afetiva, pouco coletiva nos modos com que os encontros sexuais são vividos e mostrados nas imagens. O fluxo dos encontros acompanha e alimenta o fluxo da própria montagem: resulta disso uma procura dos personagens de Gustavo e Bruno por imaginar e fantasiar sexualmente outros jeitos de lidar com a vida - pulsante e contraditória - que se derrama sobre todo e qualquer espaço de São José dos Campos.



Figuras 6, 7 e 8 - Prédios em construção em *Nova Dubai*



Figura 9 - Burj Dubai em construção (outubro de 2007)



Figura 10 - Sob o novo nome de Burj Khalifa, o arranha-céu é inaugurado em janeiro de 2010

1.2 A CIDADE NEOLIBERAL E QUEM A HABITA



Figura 11

A cidade de São José dos Campos que aparece em Nova Dubai é uma cidade em obras, um grande canteiro de obras. Dos diversos planos feitos dos espaços urbanos da cidade, grande parte deles - para não dizer todos - são de construções inacabadas e às vezes ainda nem iniciadas, como o centro comercial que leva o nome do filme. O aviso de Fernando, personagem que narra histórias de filmes de terror, de que algo se anuncia logo no início do filme, funciona como uma espécie de prelúdio: “Eles estão chegando”.

Apesar do constante estado de porvir, as imagens dessas construções incompletas parecem apontar para um futuro muito bem delineado e esperado, pelo menos do ponto de vista do movimento empreendido pelos poderes do capital que vai constituindo as novas feições da cidade. O entusiasmo do corretor de imóveis ao falar sobre todas as qualidades do apartamento que Gustavo e Bruno visitam, destacando a varanda *gourmet* com vista privilegiada para o terreno que dará lugar ao complexo imobiliário Nova Dubai, indica um pouco das ambições do projeto de cidade ao qual São José dos Campos está subordinada. A imagem do terreno vazio sobreposta às palavras do corretor explicita um desejo, não apenas de desenvolvimento urbano, mas de um desenvolvimento pessoal. Um desejo de desenvolvimento urbano que deixa para trás as possibilidades de se criar formas coletivas

de vida e enfatiza uma forma de desenvolvimento pessoal individual, privada, típica do condomínio como nos mostra Dunker:

O condomínio como enclave fortificado contra a pobreza, aproxima-se do que Milton Santos chamou de pobreza incluída, sinal de uma nova interpretação sobre a diferença social e a desigualdade. Não se trata mais de fazer desenvolver os atrasados, mas de localizar e conter o resíduo como pobreza estrutural globalizada. De acordo com essa lógica, é preciso exportar problemas e, ao mesmo tempo, restringir seu retorno pelo reforço de barreiras fiscais, controle de fronteiras e restrição de circulação de pessoas. (DUNKER, p. 68, 2015)

Os condomínios operam como uma forma de desenvolvimento que trabalha a favor de um projeto de dominação social dos espaços através do capitalismo e nos termos de uma lógica neoliberal, como o filme nos mostra nos muitos espaços urbanos que revela.



Figura 12



Figura 13

A tentativa de pensar, em Nova Dubai, uma cidade e um corpo formulados a partir de uma lógica neoliberal será tratada nesse estudo através das contribuições trazidas por Dardot e Laval em “A Nova Razão do Mundo: Ensaio Sobre a Sociedade Neoliberal”. A respeito de uma descrição mais geral de como o neoliberalismo se aplica, os autores escrevem:

“(...) o neoliberalismo não é apenas uma ideologia, um tipo de política econômica. É um sistema normativo que ampliou sua influência ao mundo inteiro, estendendo a lógica do capital a todas as relações sociais e a todas as esferas da vida” (Dardot; Laval, 2016)

Enquanto um sistema normativo, como definido pelos autores, a lógica neoliberal atende muito bem à continuidade da cadeia de regulações da vida social, desdobrando-se amplamente em todos os campos que regem as relações. Os modos de ser, agir, pensar e sentir do personagem de Gustavo, e de certa forma também de Bruno, Fernando e Hugo parecem ser influenciados, e muito, pelas implicações que o programa prescrito de cidade gera na vida dos personagens com as mudanças que ocorrem na cidade de São José dos Campos. Nos momentos finais do filme, o personagem de Bruno relata um sonho que parece desvendar um pouco do impacto que o desenvolvimento da cidade tem sobre os personagens. Um sonho retratado com imagens de câmera super-8, que parece um filtro de instagram, como diz o personagem. Nesse sonho eles poderiam sair pelo bairro se filmando, eles e as construções. Enquanto ouvimos a voz do personagem narrando seu

sonho vemos uma série de imagens de Bruno, Gustavo e Fernando vagando pela cidade, posando perto de placas de trânsito e *outdoors*, sempre em algum espaço que denota que algo está em construção. Bruno não precisaria mais trabalhar em shopping, Gustavo poderia fazer nada para sempre sem ninguém reclamar, Fernando poderia continuar assistindo a filmes de terror e Hugo, finalmente, conseguiria se matar. *A gente trepando e gozando no cimento. A gente sem medo de ser ridículo ou feliz. Eu só queria viver nesse sonho pra sempre*, diz o personagem de Bruno.



Figura 14



Figura 15



Figura 16

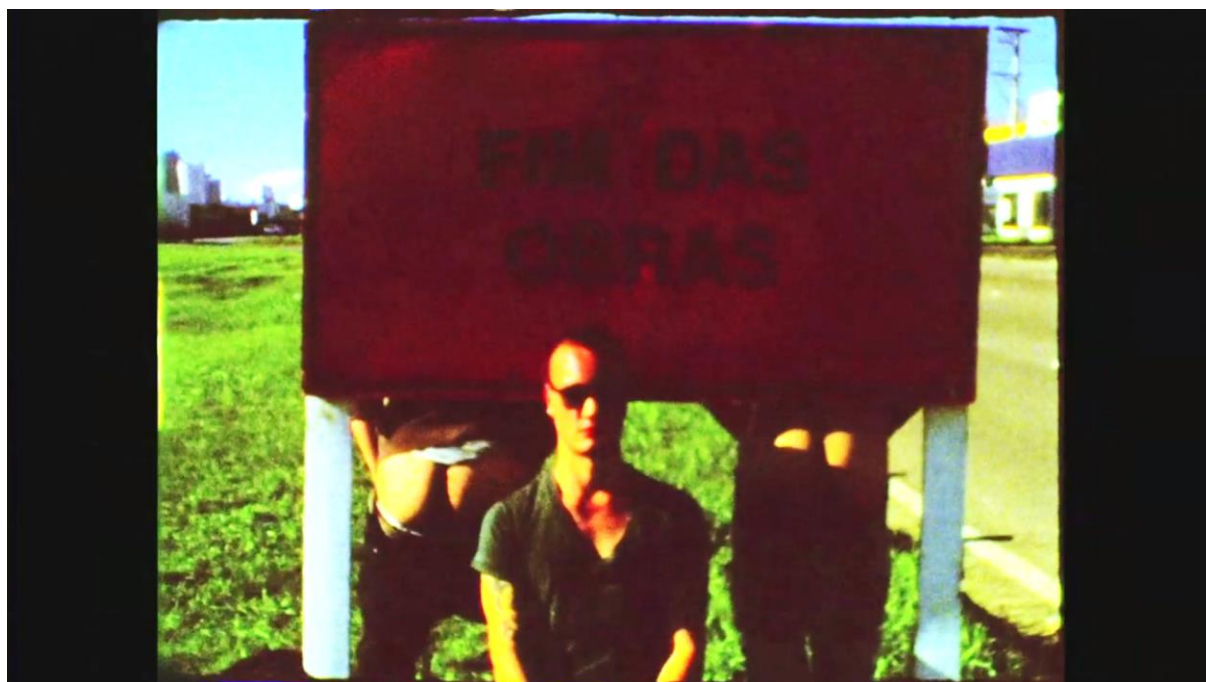


Figura 17

A força com que os projetos imobiliários em construção aparecem na imagem dão a ver um tipo de cidade que se quer modernizada, que almeja uma forma de progresso que se assemelhe aos parâmetros globais sobre como deveria ser uma cidade moderna. Do ponto de vista neoliberal, assim o é uma cidade que funciona de modo impessoal mas com pretensões turísticas e estéticas espetaculares, que é economicamente produtiva, composta por edificações exorbitantes, prédios espelhados, imponentes, soberanos e com regras muito bem determinadas e sofisticadas sobre como e quem pode ou não estar ali. Os sentidos do desejo, do morar, trabalhar, consumir ou simplesmente viver são submetidos a um complexo processo ficcional de simbiose do sujeito com relação aos modos de vida urbanos marcados pela lógica mercantil neoliberal. Como bem explicita o filme *Desenho* (2014) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, a sucessão de imagens de condomínios de apartamentos decorados virtuais guiados por narradores de vozes quase robóticas anunciam de maneira ácida e um tanto debochada o quanto as propagandas de mega empreendimentos residenciais idílicos dizem de uma falsa ilusão de pertencimento e conexão entre o espaço e as pessoas. Uma imagem de comunhão que se desenvolve, pelo contrário, em detrimento da distinção entre os sujeitos, que ocorre a partir da incorporação de padrões ficcionais trazidos para o interior da realidade de ambientes igualmente ficcionalizados, porém altamente segregados na prática da vida cotidiana.



Figuras 18 e 19 - *Desenho* (Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, 2014)

Esse movimento de modernização exige, no interior de sua constituição, um tipo de sujeito que atenda a esse projeto, que se integre de maneira funcional ao formato de cidade implementado. Uma cidade bem-sucedida pede um sujeito que também deseje o mesmo

para si. Leia-se bem-sucedido alguém com uma colocação profissional de prestígio, que more num lugar altamente valorizado e bem quisto socialmente, que tenha uma família - e que seja de preferência um homem casado, cisgênero¹, branco, heterossexual e sexualmente ativo, pronto para procriar e deixar descendentes para darem continuidade ao seu legado. Um sujeito competitivo, feito para ganhar. Alguém que tome para si o cumprimento integral das atividades da ordem do trabalho, do lazer e do consumo, de modo a tornar-se um gestor eficaz de si mesmo e de sua própria vida. Um homem “hipermoderno”, como descrevem Dardot e Laval.

Digamos que no caso do personagem de Gustavo ele represente, no filme, uma face desviada desse sujeito. Sabemos que ele é gay, ainda mora com sua mãe e não o vemos realizando nenhuma atividade economicamente produtiva; além de não conseguir gozar entre quatro paredes. Ele não ocupa e também parece não fazer muita questão de ocupar o lugar de homem ideal hipermoderno o qual a lógica neoliberal requisita para se cumprir o pacto com a cidade. A forma do personagem contrapor-se ao movimento da cidade é justamente através do ato sexual em lugares que carregam o símbolo do progresso urbano, o qual ele parece se opor. Como se o gozo fosse um modo ativamente contraproducente de se colocar em relação às demandas mercantis que a cidade deposita sob os indivíduos. No entanto, não é como se ele estivesse completamente deslocado de uma representação da figura desse “sujeito ideal”. Em alguma medida, o personagem está embebido das operações subjetivas que constituem os indivíduos de uma sociedade atravessada pela lógica neoliberal. Essa forma predominantemente sexual de Gustavo e Bruno estarem nos espaços públicos denota uma forma de subjetivação que os proporciona experimentar uma “ilimitação do gozo no além de si [mas que também se encontra] alinhada à ilimitação da acumulação mercantil”, o que expressa, segundo apontam Dardot e Laval (p. 373, 2016) para a configuração de uma forma de subjetivação neoliberal.

Torna-se, então, incontornável o poder irrefreável de ação da cidade sobre o modo com que são retratadas as vivências dos corpos dos personagens de Bruno e Gustavo com o sexo sem limites em diversos espaços da cidade de São José dos Campos.

¹ Diz respeito à pessoa que se identifica com o gênero (masculino/feminino) designado à ela em seu nascimento.

1.3 NASCER PARA A ETERNIDADE



Figura 20 - *Into Thin Air into the Ground* (Haig Aivasian, 2011)

O complexo comercial chamado Nova Dubai, o qual Gustavo Vinagre aborda em seu filme, faz referência direta à Dubai, nos Emirados Árabes. O nome do empreendimento aciona todo um imaginário global que remete a um certo tipo de cidade, que recai sobre uma certa forma subjetiva fortemente ligada aos imperativos do capitalismo neoliberal.

Localizada no Golfo Pérsico e com uma economia focada ao longo de sua história na extração e exportação de petróleo (Paula de Souza: 2012), foi a partir dos anos de 1990 que Dubai deu início a investimentos massivos na construção de um enorme mercado de turismo de luxo composto por hotéis, *resorts* e arranha-céus, sendo estes últimos as grandes atrações que se tornaram marcos atemporais da cidade. Dubai tornou-se sinônimo de modos de vida sofisticados, embalados no sonho consumista típico do capitalismo contemporâneo.

O filme *Into Thin Air into the Ground* de Haig Aivasian (2011) nos mostra de maneira contundente algumas das estratégias comerciais que foram adotadas para tornar a cidade de Dubai o centro das atenções do mundo. O processo de construção do Burj Khalifa, o arranha-céu mais famoso da cidade inaugurado em 2010 e considerado o mais alto já

construir uma imagem de cidade de sucesso onde seja evidente o seu desenvolvimento tecnológico e poder económico(...)" (Paula de Souza, 2012, p.94)



Figura 22 - *Into Thin Air into the Ground* (2011)



Figura 23 - *Nova Dubai* (2014)

O Burj Khalifa é retratado por Haivasian mais por meio de peças publicitárias, mostrando pouco de sua concretude física. Por vezes há somente a sombra de sua estrutura sobre o terreno que o rodeia. Contudo, o diretor faz questão de trabalhar este imaginário nos dando uma espécie de inventário de todos os custos da construção do arranha-céu, sua altura, seus possíveis retornos financeiros via turismo à cidade de Dubai.

No caso do Nova Dubai sabemos quase nada sobre o projeto do complexo imobiliário. Há uma certa dúvida que persiste sobre se de fato a construção irá mesmo existir. As imagens nos informam somente onde o edifício será instalado: um imenso pasto ainda sem nome, e que foi financiado por um grupo de coreanos, segundo informa o corretor de imóveis. Não sabemos de suas possíveis formas arquitetônicas, seus valores, muito menos de suas dimensões. Apesar disso, os filmes de Haig Aivasian e Gustavo Vinagre comunicam por meio das imagens dos projetos imobiliários que ambos abordam como que o início de uma nova era. Como se antes mesmo do Burj Khalifa e do Nova Dubai existirem concretamente eles já se materializassem, antecipadamente, como monumentos icônicos dignos das grandes metrópoles do mundo, além de um ar pretensioso com promessas de projetar o lugar das cidades de Dubai e São José dos Campos nas economias das rotas do mercado financeiro e turístico mundial.

Pensando nisso, o programa de cidade que se instaura em São José dos Campos - que tem como sua versão de Burj Khalifa o complexo comercial de edifícios Nova Dubai -, emula, na sua individualidade local, de certa forma, características globais do modelo de cidade neoliberal a qual Gustavo Vinagre é testemunha e que pela via da prática do sexo em espaços públicos tenta contestar. A respeito de uma concepção de cidade mundial, Bóris Groys nos diz:

“Essa cidade mundial funciona como uma máquina reprodutiva que multiplica, de maneira relativamente rápida, qualquer atributo local de uma cidade específica por todas as outras cidades ao redor do mundo. Dessa forma, ao longo do tempo, cidades bastante diferentes começam a se parecer sem que uma cidade em especial sirva de protótipo para todas as outras” (GROYS, 2015, p.135)



Figura 24 - Folheto de divulgação de empreendimento imobiliário em *Nova Dubai*

Seguindo as reflexões de Groys, essa cidade mundial faz com que - seja o Burj Khalifa ou o Nova Dubai de São José dos Campos - exista um importante fio que liga e aproxima essas experiências com o espaço. Ambas se constituem numa relação dialética, na qual o modo de produção neoliberal que projeta os espaços urbanos da cidade tanto em Dubai quanto em São José dos Campos também organiza, produz e projeta - como nos inspira Henri Lefebvre - as dinâmicas das relações sociais e a construção dos desejos que operam nesses espaços. A viagem de avião pela *Emirates Airlines*², as estadias em hotéis de luxo, a aquisição do apartamento com varanda gourmet que garante ao comprador ou compradora uma viagem para *Hollywood* em *Nova Dubai*. Símbolos de poder e ascensão que se encontram inscritos numa forma subjetiva que é engendrada nos termos das relações da lógica neoliberal. Como bem nos lembra Lefebvre (2013) esses espaços estão sempre sendo produzidos e, logo, não estão livres dos conflitos e contradições inerentes a esses processos típicos do capitalismo avançado.

² Principal companhia aérea dos Emirados Árabes Unidos.

1.4 SEXO-VERTIGEM

A primeira vez que fiquei sabendo da existência de *Nova Dubai*, em 2015, foi através de uma conversa com uma grande amiga. Animadíssima, ela me contou que tinha visto um filme muito doido, com um viado que ficava trepando numas construções, com o corretor de imóveis, umas piras com o pai, enfim... “Muito doido”, no típico sotaque belorizontino. Fiquei super interessado, afinal de contas, sou um viado que gosta de cinema, era um “filme de viado”, com cenas de sexo gay explícito e recomendado pela amiga amada Helô. Não poderia deixar de ser, eram as cenas de sexo as que eu mais esperava ver. Por efeito da insistência do olhar, a relação com *Nova Dubai* só foi adquirindo mais camadas conforme o impacto inicial com o teor dessas cenas de sexo foi diminuindo, ficando menos nebuloso e eu, mais passado³ e desconfiado.

Digamos que antes de revirar o filme pelo avesso e me lançar a outros questionamentos eu ainda encontrava nas cenas sexo um certo lugar de máxima potência e fonte principal de desobediência da ordem social, econômica e urbana instituída. De modo geral, a leitura sobre o filme vinha se construindo a partir de dois eixos analíticos centrais. Primeiro, a prática sexual homossexual, tratada como elemento narrativo primordial encenada pelos personagens de Gustavo e Bruno em canteiros de obras e edifícios em construção entre outros espaços e atores sociais ligados ao contexto urbano, manifestava uma forma de contraposição a um projeto urbano neoliberal de cidade. Em decorrência disso, essa tática de confrontação elaborava narrativamente, em segundo lugar, uma reafirmação das memórias afetivas inscritas nos corpos dos personagens com relação aos territórios agora tomados pela atividade especulativa ocorrida na cidade de São José dos Campos. O sexo aparece no filme mesclado à composição da paisagem e da narrativa, razão pela qual escapa das práticas sexuais que frequentemente acontecem entre quatro paredes. Desse modo, o sexo gay, enquanto uma prática desviada que deveria ser feita no âmbito do privado, às escondidas pois indesejada e retaliada socialmente, passa a ser vivida por Gustavo em espaços públicos. Sendo uma pessoa “que não goza entre quatro paredes” é nas ruas, praças, construções, passarelas e outros espaços que o personagem encontra meios tanto

³ *Passado*, gíria que serve para indicar estado de perplexidade.

para viver afirmativa e livremente as experiências de sua sexualidade quanto para dar a ver, enquanto isso, as mudanças da paisagem urbana as quais sua cidade de origem é submetida.

Com uma aproximação mais densa com o filme, o que emergiu foi um expressivo conjunto de dúvidas a respeito das escolhas do diretor em como olhar, falar e filmar as questões abordadas pelo filme. Nesse sentido, passou a configurar-se como problema de pesquisa central a forma com que aparentemente o sexo, feito em lugares públicos, procura subverter a lógica de dominação urbana neoliberal que toma a cidade de São José dos Campos, mas acaba por instaurar uma outra manifestação de poder sobre o espaço confrontado, que se materializa através dos modos com que os personagens de Bruno e, em especial, de Gustavo performam o sexo.

Para onde o personagem de Gustavo direciona a crítica ao urbanismo neoliberal que ele realiza por meio desses supostos atos subversivos? A hipótese é a de que parece que ao invés de atacar as instituições, os seus modos de presentificação e representação, o tiro sai pela culatra e o ataque se volta à pessoa, ao trabalhador, porém desde o mesmo lugar de poder do capital que oprime a todos. Como se o personagem de Gustavo estivesse contestando uma forma de poder agregando outra: a) falocêntrica, resultante do efeito contraditoriamente heteronormativo que as imagens adquirem ao sugerir paus eretos como semeadores de um novo (só que velho) mundo; b) classista, tendo em vista o manejo narrativo das aparições de personagens trabalhadores racializados que parecem surgir para atender às fantasias sexuais de Bruno e Gustavo.

A forma de enfrentar a lógica neoliberal de apropriação da cidade de São José dos Campos, e à ela opor-se por meio do sexo e do corpo, nos parece não conseguir exatamente extrair a crítica a que se propõe esse gesto realizado por Gustavo. O compromisso é, então, desmembrar estas questões e desenvolvê-las ao longo desta pesquisa.

1.5 CIDADE+CORPO+CAPITAL

As imagens de *Nova Dubai* nos mostram a inserção imperiosa de um projeto neoliberal de cidade que velozmente vai se instalando em São José dos Campos. Os prédios e os grandes terrenos em processo de construção anunciados em *outdoors* e folhetos de divulgação eloquentemente prenunciam a grandeza arquitetônica e tecnológica de construções sempre inacabadas. Em contraposição a esse movimento, os corpos de Gustavo e Bruno performam cenas de sexo pelos espaços marcados pela força neoliberal, de modo a se contraporem às lógicas normativas de ocupação da cidade.

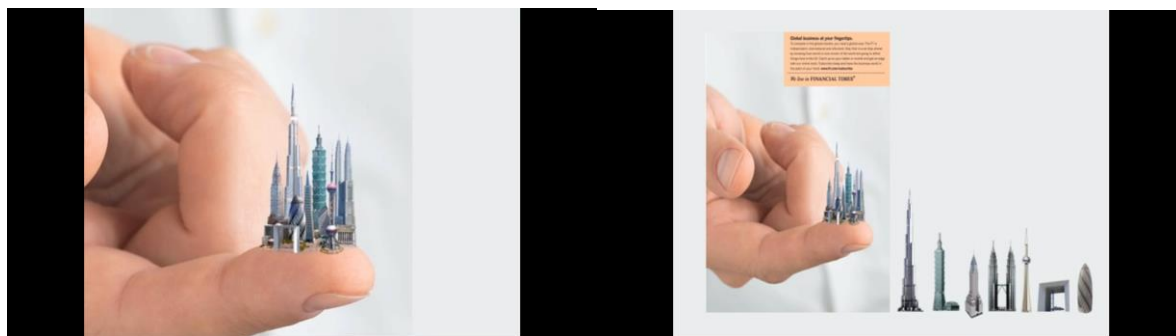
Para encaminhar uma reflexão que tente dar conta dos procedimentos formais e narrativos que exploram a forma com que os personagens lidam com as questões ligadas à produção do espaço na cidade de São José dos Campos, procurei estruturar a pesquisa através de três grandes linhas de força que atravessam o filme: CIDADE+CORPO+CAPITAL. Optei por pensar um elemento somando-se ao outro, ao invés de separá-los por vírgulas, uma vez que, inseparáveis, serão pensados sempre em relação, um agindo sobre o outro simultaneamente, sempre em processo. Enquanto escolha metodológica essa tríade pretende, então, ser como um esqueleto que sirva de sustentação aos insumos extraídos das imagens e narrativas de *Nova Dubai*. A seguir, procuro detalhar num breve esquema o que toca cada parte constituinte dessa tríade e como as discussões serão manejadas nos dois capítulos propostos.

1.5.1 CIDADE



Figuras 25, 26 e 27 - Imagens de folhetos de divulgação de empreendimentos imobiliários em
Nova Dubai

Em *Nova Dubai* não somos apresentados a uma visão de mundo esperançosa, com um grande futuro por vir. A cidade, no filme, é retratada como um lugar em disputa, típica das dinâmicas que operam quando a mão do capital toca os espaços. De certa forma, desvelar de algum modo o impacto dessas ações revela também sua face sombria. A cidade é heteronormativa. A cidade segrega. A cidade é melancólica. Os personagens são melancólicos. A cidade é um imenso canteiro de obras num constante anseio por ser metrópole. Global. Desenvolvida. Impessoal. Higienizada. Força imperiosa de muros sociais erguidos em nome de um modo de vida excludente. O corretor de imóveis, no diálogo com Gustavo e Bruno, revela que serão construídos no grande pasto vazio mais de trinta prédios. Há uma certa desmesura no modo com que são construídos, replicados e publicizados os edifícios das grandes metrópoles do mundo.

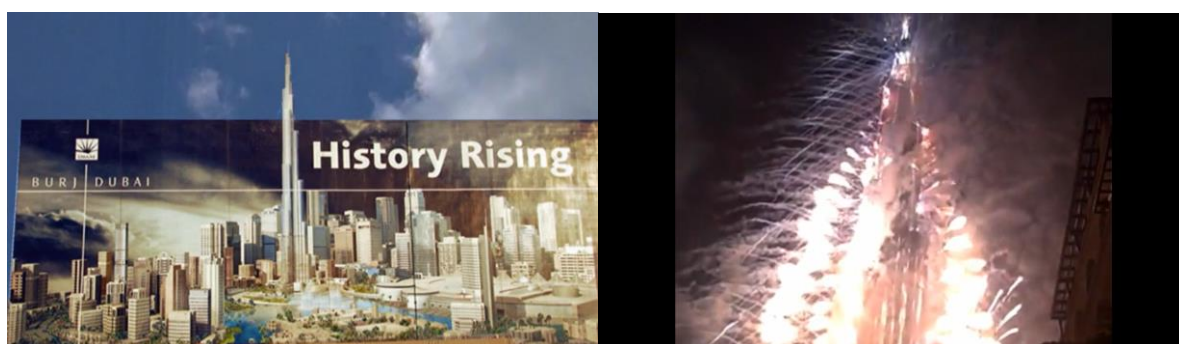


Figuras 28 e 29 - *The End Is Just The Same As The Beginning* (2011)

Está nos folhetos de divulgação dos condomínios a serem lançados no momento em que Gustavo e sua mãe conversam na cozinha, assim como também está nas divulgações publicitárias do mundo todo. É interessante, pois o trabalho de Haig Aivasian *The End Is Just The Same As The Beginning* (2011) nos ajuda a dar um pouco da dimensão dos aspectos monumentais que conformam a ideia de cidade das grandes metrópoles em *Nova Dubai*. Sob o slogan “*Global business news at your fingertips*” (algo como “Notícias de negócios do mundo inteiro ao seu alcance”⁴), a curiosa campanha do jornal *Financial Times* de 2011 coloca na ponta de um dedo os arranha-céus mais representativos do mundo dos negócios. O anúncio faz referência ao lançamento do jornal nas plataformas digitais. Apenas com a ponta dos dedos seria possível, segundo a propaganda, chegar às notícias do mercado

⁴ Tradução livre.

financeiro do mundo todo. Alinhados lado a lado, dentre os arranha-céus, está o Burj Khalifa. Um dos trunfos do prédio localizado na cidade de Dubai é o seu tamanho. Em algum momento da história os prédios que vão surgindo um a um na ponta do dedo no filme de Aivasian tornaram-se os mais altos do mundo. O Burj Khalifa segue sendo, até então, nesse ranking mundial, o mais alto deles. O irônico disso é que são todos prédios com formatos fálicos. Impossível não correlacionarmos esse fato como um traço determinante que compõe a lógica neoliberal típica de um mundo centrado na heteronormatividade, no qual a disputa pelo prédio mais alto se assemelha às disputas masculinas sobre quem tem o maior pau.



Figuras 30 e 31 - “The End Is Just The Same As The Beginning”, 2011

No caso de *Nova Dubai*, o empreendimento ainda é apenas uma ideia. Como se antes mesmo de nascer por completo feita em concreto, machulência⁵, areia, expropriação e varanda gourmet já estivesse morto. Talvez o projeto imobiliário Nova Dubai retratado pelo filme seja, ele mesmo, a própria morte. Uma história que se presentifica antes mesmo de concretizada e quando inaugurada com fogos de artifício, assim como o Burj Khalifa nas imagens do filme Aivasian, se põe em chamas, e naquela fração de tempo se torna ruína, sombra mórbida além-nuvens sobre a cidade. Apesar de inexistente, o filme de Gustavo parece presentificar através das imagens do imenso pasto e outros terrenos em relação às performances de sexo dos personagens nesses espaços a força motriz da cidade ligada de, alguma forma, à força do pau. Como se prédio e pau fossem um extensão do outro.

⁵ Heteronormatividade.

Interessa investigar neste capítulo, então, os desdobramentos das formas de encontro de Gustavo com a cidade que o cerca e que é também personagem do filme. O parquinho, a loja de piscinas, a ponte, o pasto que irá abrigar o complexo de edifícios Nova Dubai; lugares que vão produzir alguma mudança na forma da cidade e que repercutem diretamente sobre como os personagens de Gustavo e Bruno lidam e respondem a essas mudanças. Respostas essas que também denotam suas contradições, uma vez que apesar de Gustavo se encontrar com a cidade, com as formas da cidade que estão alcançando um lugar que não o agrada, ele as confronta exercendo uma força que parece se assemelhar muito com a própria força que o oprime.

1.5.2 CORPO



Figura 32 - “Eu não gozo entre quatro paredes” (*Nova Dubai*)

Ainda que as imagens em *Nova Dubai* dêem a ver um desenho de urbanidade que mais repele a experiência humana com a arquitetura da cidade do que convida ao encontro, essas imagens também nos mostram corpos que perambulam pelas ruas ao sabor do acaso, no qual Bruno e Gustavo tem a oportunidade de serem, em alguma medida, autores e intérpretes da vida urbana (PRECIADO: 2017) na cidade de São José dos Campos.

O corpo do personagem de Gustavo acompanha, de certo modo, os próprios padrões hegemônicos que a lógica da cidade neoliberal constrói e fundamenta. As formas subjetivas e do corpo do personagem são forjados e estão circunscritos à estrutura dominante do sistema. O que lhe assegura, assim, operar a tentativa de colocar seu corpo como força motora com a qual expressa seu descontentamento com o espaço que se modifica. Pensemos assim, de forma direta: “se as forças produtivas do capital estão *fudendo* os espaços de São José dos Campos, Gustavo vai *fudendo* nos espaços da cidade”. E então? O que isso aciona?

À época dos deslumbres com as cenas de sexo do filme, a conexão com o universo da pornografia, com as imagens pornográficas era quase que inevitável. No entanto, o que foi sendo percebido era que os planos das cenas de sexo não estavam favorecendo necessariamente aos corpos, em plano de detalhe, assim como nas produções de filmes pornográficos tradicionais de grandes produtoras. Não parecia ser do interesse de Gustavo buscar nas cenas um efeito estético ou cosmético das performances sexuais. Talvez se assemelhe mais, nesse sentido, às produções de filmes pornô amadores, que trazem composições de planos de outra ordem, muitas vezes despreocupados com a fixidez de enquadramentos estilizados.

Num outro gesto do realizador, o que se percebeu foram corpos que se integram à paisagem. A variação de planos é construída para dar a ver o lugar onde eles estão, e não para dar a ver os corpos, somente. Nesse sentido, proponho pensarmos nesse segundo capítulo num *espaço pornográfico*, ou seja, um tipo de espaço cujos planos construídos por Gustavo mudam a posição sexual dos corpos para dar a ver o espaço urbano que está sendo especulado e expropriado pelas mãos do capital. Como se fosse intensificada, por meio de planos abertos dos corpos em cenas de sexo, uma certa carga pornográfica contida na própria lógica neoliberal que recai sobre as formas do espaço. Não somente o sexo sendo vivido em lugares abertos, mas sobretudo a forma com que o espaço figura nas performances sexuais dos personagens.

À primeira vista, os planos abertos de *Nova Dubai* davam um certo ar de infinito. A infinitude dos prédios, dos vastos terrenos de terra revirada, planos propícios para dar a

ver um espaço em plena produção pela especulação imobiliária. A infinitude dos limites dos corpos, de uma forma subjetiva aberta que se constitui no âmbito do coletivo. Contudo, o que se percebeu foi um excessivo controle na construção formal do quadro por Gustavo, que acentuado pelo tipo de corpo em cena acaba por fazer com que tudo se volte para ele: o corpo dele, os desejos dele, a classe dele, o território dele, uma forma de se auto referenciar intensa. Uma subjetividade construída em torno do sujeito, fechada, centrada em si (ROLNIK: 2016).

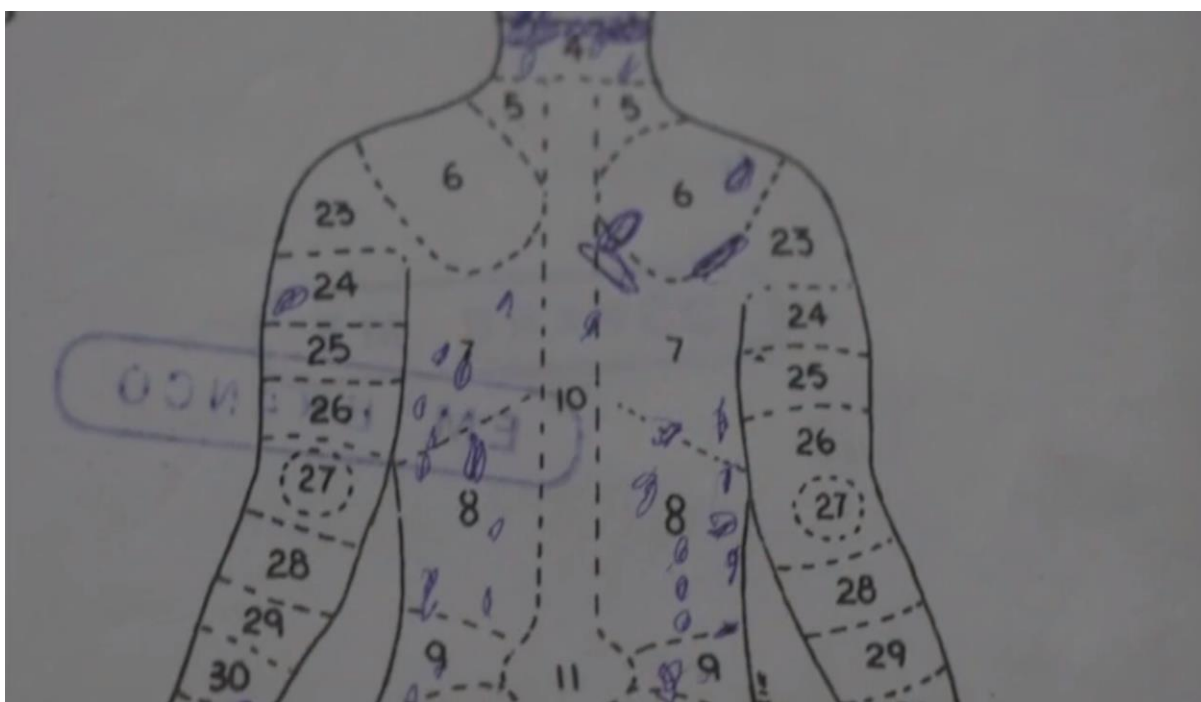
Não nos parece que as ações do personagem de Gustavo estejam à exata semelhança do *modus operandi* do sujeito hipermoderno descrito por Dardot e Laval. Porém, a escassez afetiva no modo com que as imagens de *Nova Dubai* mostram os encontros, nos sinaliza para uma forma de relação pouco aberta aos outros personagens que interagem sexualmente com Gustavo e Bruno, característica de uma lógica de subjetivação neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2016). O lugar de encontros fortuitos que estes personagens ocupam na narrativa dá pouco a ver sobre uma possibilidade de visionar modos de ocupar os espaços da cidade em comunhão. Nesse sentido, em que momento, então, Gustavo se coloca em relação de alteridade e comunhão com o outro, o pedreiro, o corretor de imóveis, o pai de Bruno? É neste rumo que as problemáticas explicitadas serão dialogadas nesta parte da pesquisa.



Figura 33

2. CAPÍTULO I - CIDADE

A CIDADE NO CORPO



Figuras 34 e 35 - *Geografia do Preconceito* (Daniel Nolasco, 2011)

“Requintes de crueldade, muitos golpes, múltiplos instrumentos, tortura, latrocínio e destruição\incêndio do cadáver e patrimônio são ingredientes característicos de muitos crimes de ódio contra as minorias sexuais: a transexual Fernanda, 30 anos, de Rio Brillhante (MS), foi apedrejada, espancada e morta numa via pública com 80 facadas; o artista plástico Cedric Madala, 33 anos, gay de Parati (RJ), foi assassinado com tiros na cabeça e sua casa incendiada; em São Paulo, o jovem gay Plínio Lima, após ser alvo de insultos homofóbicos, foi esfaqueado por dois agressores quando passeava a noite de mãos dadas com seu marido pela Avenida Paulista; o corpo da lésbica Mônica Lima, 33, de Sorocaba (SP), foi encontrado na rua com sinais de esganamento e presumível violência sexual; em Penedo (AL), Lourinaldo Ribeiro, 52 anos e seu companheiro por trinta anos, o médico Antonio Francisco Ribeiro, 56, foram cruelmente torturados dentro de sua residência, mortos a facadas; a travesti Anninha, negra e pobre, de Colatina (ES), foi decapitada, encontrada nua e castrada; Jose Ribamar Frazão, de Cachoeira Grande (MA), foi queimado ainda vivo na véspera de São João, após ser vítima de incontáveis pauladas. Quanto ao locus onde ocorreu o óbito, encontramos 179 (49,4%) em vias públicas, 155 (42,8%) em residências e 28 (7,7%) em estabelecimentos privados. Via de regra travestis profissionais do sexo são executadas na “pista” com tiros de revólver, pistola e escopeta, mas também vítimas de espancamento, atropelamento criminoso, pauladas e pedradas. Os gays são geralmente executados a facadas ou asfixiados e esgoelados dentro de suas residências, lançando mão, o assassino, de fios elétricos e lençóis para imobilizar a vítima, almofadas para sufocar e de objetos domésticos para tirar-lhes a vida. Outras formas de execução com requintes de crueldade tipificam tais execuções como crimes de ódio: enforcamento, pauladas, apedrejamento, garrafadas, muitos golpes, múltiplas formas de tortura, degolamento, desfiguração do rosto, queima do corpo. As vezes o homicida deixa por escrito seu ódio anti-lgbt.” (GGB - Grupo Gay da Bahia, Mortes Violentas de LGBT+ no Brasil: relatório técnico. Bahia: 2018)

2.1 CIDADE QUE MATA, CIDADE QUE DEIXA MATAR

As imagens acima, de *Geografia do Preconceito* (Daniel Nolasco, 2011), contam histórias de morte. O cinema, nesse caso, chegou atrasado. Restou a Nolasco transformar em “arquivo vivo” (BOUCIER: 2019) as imagens que remetem e presentificam, mesmo em morte, o corpo do professor Lázaro Duarte - o *Lazinho da rodoviária*, como era conhecido. Por meio de uma montagem intercalada, o filme narra o triste fim de sua vida ao mesmo tempo em que mostra de forma muito expressiva a cidade onde tudo ocorreu. Entre relatos de familiares, imagens dos pólos industriais da cidade, o vai e vem de pessoas e imagens de arquivo não vemos em momento algum qualquer imagem de Lazinho vivo. O laudo técnico do IML (Instituto Médico Legal) é a única coisa que nos aproxima dele.

Lazinho era natural da cidade de Catalão em Goiás. Gay assumido numa cidade interiorana e agrícola de, na época⁶, pouco mais de oitenta mil habitantes, era costume seu sair de casa para fazer “caçação”⁷ na antiga rodoviária da cidade. Num desses encontros de pegação, no ano de 2002, Lazinho levou três homens para sua casa, e lá foi assassinado com mais de quarenta facadas. Ele não morreu em decorrência das perfurações. Em sua maioria, elas foram superficiais, como relata, no filme, Daniel, o sobrinho de Lázaro. Ele sangrou até morrer. A omissão de socorro dos vizinhos matou Lazinho. Ainda mais omissa foi a investigação que os órgãos de justiça do Estado promoveram, que para darem uma satisfação à sociedade, nas palavras de Daniel, capturaram apenas um dos criminosos, que ao confessar a autoria do assassinato foi preso e pronto. Caso encerrado. Após cinco anos de detenção, o único assassino preso e julgado já estava de volta às ruas, caminhando nos fins de tarde pela Represa do Clube do Povo, região muito frequentada pela população local.

O filme de Nolasco traz planos abertos da cidade de Catalão com uma trilha sonora em alguns momentos cínica (*Cheek to cheek*, cantada por Leslie Howard), com imagens

⁶ Segundo dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), em 2020 a população atual é de 110.983 pessoas (Consultado no dia 24/11/20) em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go/catalao.html>

⁷ Termo muito comum utilizado entre gays para denominar o ato de sair à procura de sexo.

bucólicas, quase românticas revelando a suposta calma do município. Em outros momentos a trilha é aterrorizante. Na forma como é narrado e filmado por Nolasco, as imagens de portões gradeados com placas escritas “Perigo”, fábricas expelindo fumaça e a antiga rodoviária central já abandonada e em desuso, parecem denunciar como que uma espécie de pacto de preservação do silêncio realizado entre a cidade e seus habitantes. Uma aliança que não envolve somente o assassino do professor, mas que desvela, ela mesma, os acordos entre quem *pode* existir e quem *não deve existir* naquele espaço. Um acordo tácito formulado nos limites da cidade de Catalão que expressa, em sua forma, os mesmos imperativos normativos de ocupação dos espaços operantes nas grandes cidades. É mais importante a manutenção e o avanço nos rankings de progresso entre as maiores economias de Goiás do que a manutenção e preservação da vida de uma bixa, que aos olhos e em nome do Progresso econômico redigido pelas forças do capital - que traz consigo, por extensão, as esferas social e política destes processos - torna Lazinho insignificante ao desenvolvimento do projeto de cidade na qual Catalão está inscrita. É digno de morte. Em Catalão viado não se cria.



Figura 36 - Antiga rodoviária da cidade de Catalão

Geografia do Preconceito nos apresenta modos de existir e ocupar espaços por homossexuais através de sua face mais aterradora, sempre em risco de morte. Nesse caso, o sentimento de medo e iminência da morte que aflora através das imagens do filme, quando o simples transitar de Lázaro em espaços públicos abertos se transforma em ameaça e real desaparecimento. A cidade de Catalão cria, a partir das lógicas urbanas de desenvolvimento neoliberais, as próprias condições para que a vida do Professor seja exterminada. A cidade também o matou. As imagens quase amedrontadoras da antiga rodoviária central, abandonada e cadavérica, a qual nos mostra Nolasco nos momentos finais de seu filme, sugere um ar quase fantasmagórico, de espaço manchado pelas experiências desviadas de Lázaro. Sua sexualidade se converte em chave central de interpelação ao esquema normativo da cidade de Catalão que o recrimina; o espaço da rodoviária - lugar que abriga as experiências viadas de Lázaro - ao ser desativado, parece receber o mesmo destino de seu frequentador. Como se ambos - corpo e espaço - fossem condenados à morte e esquecimento de suas existências por um território hostil que em nome de um objetivo maior de cidade não permite em sua história outras formas de vida e de elaboração sexual e subjetiva em torno dos espaços.

O filme de Nolasco nos chamou atenção, nesse sentido, por contrapor de forma radical a suposta tranquilidade da cidade de Catalão aos relatos institucionais da violência praticada e do modo como ocorreu a morte de Lázaro. As imagens da cidade de Catalão nos entregam, durante todo o filme, algumas sensações sombrias de medo e perigo que se presentificam em determinados espaços quando são ocupados por sujeitos viados como o professor Lázaro. Digamos que a história de sua morte nos é narrada por Nolasco principalmente a partir do ponto de vista da cidade, de seus representantes legais e institucionais, representantes da “ordem coletiva” que gere as relações sociais e espaciais da cidade de Catalão. Num movimento diferente o qual empreende *Nova Dubai*, que mostra corpos ocupando e experimentando sexualmente de forma radical e contestatória os espaços da cidade, mesmo sob os riscos infringidos por essas práticas. A seguir, vejamos como os personagens de Gustavo e Bruno se encontram com a cidade.

2.2 FILMES DE PRÉDIO

Nova Dubai compõe, no âmbito do cinema brasileiro contemporâneo, uma gama de filmes lançados a partir da década de 2010 que, em alguma medida, se propuseram a pensar a cidade. Obras concebidas, sobretudo, por realizadores pernambucanos, mas não apenas, que abandonaram, de certa forma, narrativas folclorizadas e regionalistas de representação, característica de produções cinematográficas de Recife das décadas anteriores, e passaram a se vincular mais fortemente ao debate sobre o espaço público, buscando desnaturalizar a cidade e expor as problemáticas que a constituem (PRYSTHON; 2017). Por meio de linguagens diversas, estes cineastas criaram imagens capazes de instaurar um olhar contundente e crítico a respeito das formas de ocupação das grandes cidades pelas elites políticas, econômicas e sociais locais.



Figura 37 - *Em Trânsito* (Marcelo Pedroso, 2013)



Figura 38 - Paradoxo da mobilidade (*Em Trânsito*, Marcelo Pedroso)

Os modos de presentificação do desenvolvimento urbano, automobilístico e industrial de Pernambuco, principalmente de sua capital Recife, fazem parte do eixo narrativo que atravessa *Em trânsito* (2013) e *Brasil S/A* (2014), ambos realizados pelo diretor Marcelo Pedroso. As aparições através de planos abertos de carros, tratores, escavadeiras e outros maquinários utilizados por trabalhadores da construção civil assumem nos dois filmes um certo ar futurista de grandiosidade que falam - cinicamente - de um desejo de potência, de nação próspera e rica.

As imagens do curta-metragem *Em trânsito* nos apresentam o então governador Eduardo Campos - à época de seu mandato - como uma espécie de maestro da cidade de Recife que é personificado através de uma máscara representando seu rosto pelo personagem de Elias, um homem marginalizado que tem seu barraco destruído por um trator cujo propósito é dar seguimento às obras viárias do governo. Conforme Elias transita por avenidas abarrotadas de carros, adentra concessionárias de veículos e aparece trabalhando numa fábrica de automóveis, o filme vai nos apontando uma espécie de paradoxo da mobilidade⁸ que opera nas ruas da capital pernambucana. O aquecimento do mercado de venda de carros que poderia simbolizar, num primeiro momento, o aumento do poder aquisitivo da população recifense e uma maior capacidade de mobilidade urbana resulta, ao contrário, numa cidade completamente congestionada pela enorme quantidade de carros, cujas obras de expansão das vias, ainda assim, não dão conta de desafogar o trânsito. O avatar do então governador Eduardo Campos, representado por Elias que rege o balé dos tratores e carros pelas vias públicas, nos diz de uma cidade em um ritmo de desenvolvimento que acontece à revelia das condições de mobilidade de seus próprios habitantes.

8

Entrevista

disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?v=MwUuf4XajTs&ab_channel=CanalCurta%21



Figura 39 - *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014)



Figura 40 - *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014)

O enfoque numa exaltação ao progresso e à ascensão tecnológica também se encontram aparentes em *Brasil S/A*. Mediante uma abordagem alegórica, há um interesse por parte de Marcelo Pedroso em nos dar a ver criticamente no filme o que o próprio diretor denomina como um *ethos* brasileiro⁹, ou seja, algo como um imaginário de nação que se quer grande e aspira ser potência mundial por meio de dinâmicas transmitidas e cultivadas no interior de nossa organização social que sucedem em detrimento da realidade de seu povo. Dinâmicas que o realizador manifesta através de estratégias narrativas, quando filma embarcações marítimas que trazem as máquinas responsáveis pelo processo de construção das pontes que vão servir para ampliar a mobilidade dos carros pela cidade; pontes essas que encobrem como uma sombra os traços regionais da cultura do estado de Pernambuco, como a pesca de caranguejo nos mangues, no momento em que o pescador navega com sua canoa pelo rio que segue em ritmo de devastação. O trabalho manual dos cortadores de cana também é mostrado ao longo da narrativa, sendo substituído por máquinas de colheita, que chegam às lavouras escoltadas por um contingente militar ao som de uma trilha sonora que evoca um tom populista ao anunciar a chegada do progresso na cidade. Os trabalhadores, agora com um traje semelhante ao de um astronauta, são retratados caminhando por um canal para ocuparem a função de operadores de máquinas que parecem vindas do futuro (PRYSTHON: 2017). Esse ar de ficção científica acionado em certos momentos ao longo do filme expõe de maneira “brandamente apocalíptica” (PRYSTHON: 2017) como atuam a expropriação do espaço urbano e rural que, visionada a partir de um projeto de expansão, parece sinalizar para uma relação com o espaço que está altamente desgastado por um projeto econômico predatório, sem chance de ser experimentado de outras formas por quem o ocupa.

*

⁹ Entrevista do diretor concedida ao Canal Curta! Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5kyUx4nPZ6U&ab_channel=CanalCurta%21



Figura 41 - *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009)



Figura 42 - *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009)

A maneira com que grandes projetos imobiliários alteram a produção do sentido de se habitar e ocupar os grandes centros urbanos é intensamente investigado nos primeiros trabalhos do realizador Gabriel Mascaro. *Um Lugar ao Sol* (2009), por exemplo, nos apresenta uma série de entrevistas do diretor com moradores de coberturas das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, região essa com maior número de entrevistas feitas. Através de um livro que cataloga as elites brasileiras, Mascaro consegue entrar em contato com algumas dessas pessoas e realiza um interessante retrato do que significa para esses moradores estar numa cobertura, simbolizada por meio dos relatos como um forte elemento de distinção social que separa a elite dos Outros ao redor. Às entrevistas, se intercalam imagens de edifícios em construção, os quais a câmera por vezes sugere estar pendurada num andaime para nos dar a ver a dimensão da altura que essas construções atingem, característica essa que os entrevistados tanto destacam em seus relatos. Enquanto quem mora nas alturas diz se sentir ocupando um lugar de superioridade, calmo e isolado dos riscos da vida social e urbana, o qual a escala gigantesca dos prédios deixaria essas pessoas - física e espiritualmente - mais próximas das manifestações da natureza, do divino e, logo, de Deus; as imagens que surgem interpostas a cada relato parece nos comunicar, em contraponto, os abismos que certas falas, por vezes delirantes, representam acerca do real impacto que esse modo de morar causa sobre o cotidiano de quem está vivendo na base do asfalto.





Figuras 43 e 44 - *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, 2009)

O gesto do realizador em priorizar planos abertos dos entornos dos grandes edifícios nos revela que o imaginário vendido pelo mercado imobiliário - reiterado pelos relatos dos moradores - de se estar próximo do mar, do conforto e com vista panorâmica traz um alto custo à coletividade e às formas de se experimentar e viver a cidade por quem não ocupa um destes lugares privilegiados pelas coberturas. O fenómeno retratado por fileiras de prédios que se estendem na avenida à beira-mar denota uma paisagem em que o simples ato de tomar um banho de sol torna-se quase inviável, uma vez que as pessoas banhistas precisam lidar com o assombro da sombra que recai sobre a faixa de areia e obstrui a passagem natural da luz solar. Fica evidente também uma influência direta dos processos de construção de moradias de luxo com relação às atividades pesqueiras que disputam espaço com os prédios. Numa cena curta, porém, muito significativa, separados por um muro que divide transversalmente a imagem ao meio vemos, de um lado, um terreno pronto para dar lugar possivelmente a mais um grande edifício e, do outro, pescadores que parecem tentar lidar, em meio à águas cinzentas da encosta, com aquilo que restou de vida natural dos mares. Os relatos das elites moradoras de coberturas deixa transparente, no filme, uma forma de “naturalização da desigualdade social [reforçada na imagem pela altura dos prédios que] vem acompanhada de uma alienação dos moradores em relação a outras

classes sociais” (FLORES; GOMES, 2017, p.130) que de algum modo também ocupam os espaços da cidade.



Figura 45 - *Avenida Brasília Formosa*, Gabriel Mascaro (2010)

Diferentemente de *Um Lugar ao Sol* que nos mostra uma forma de ocupação dos espaços da cidade pela perspectiva de integrantes da elite que moram em coberturas de algumas capitais brasileiras, em *Avenida Brasília Formosa* Gabriel Mascaro realiza um gesto narrativo contrário. Através de imagens feitas pelo diretor e de arquivo realizadas pelos próprios personagens, o filme foca na vida de pessoas afetadas pelos efeitos das intervenções urbanas decorrentes da especulação imobiliária que ocorre numa parte histórica da capital Recife.

Brasília Formosa é uma comunidade situada na praia da Boa Viagem, zona sul do Recife. Após a construção de uma avenida - que dá nome ao filme - justificada como um projeto de reurbanização realizado no início dos anos 2000 pelo governo da época, uma parte da população que ali morava é desapropriada e deslocada para uma outra região, agora mais distante dali, no bairro Cordeiro. Mais especificamente, o Conjunto Habitacional do Cordeiro. Algumas das imagens de arquivo acionadas no filme nos mostram parte das etapas iniciais deste processo de intervenção urbana, o qual tratores surgem na imagem

derrubando algumas casas de palafitas à beira-mar sob a narração do pai de Fábio - um dos personagens - a respeito do testemunho do evento de remoção.



Figura 46 - *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010)

O resultado deste projeto de reurbanização na região da praia de Boa Viagem é um crescente aparecimento de projetos imobiliários que passam a ocupar a extensão da Av. Brasília Formosa e que afetam drasticamente a vida das pessoas que ali moravam. Nesse sentido, Gabriel Mascaro cria uma narrativa que acompanha alguns personagens que encenam histórias ficcionais sobre suas próprias realidades, nos dando a ver as implicações que resultam do processo de intervenção que reconfigurou a estrutura urbana da Av. Brasília Formosa e modificou, assim, os modos de vida da população que ali habitava.

O cotidiano de alguns dos moradores pela cidade ganha enfoque através de imagens que enunciam o alargamento das distâncias, causadas pela remoção, no que diz respeito à capacidade de mobilidade dos personagens entre o pólo residencial localizado no Conjunto Habitacional Cordeiro e o pólo de trabalho nos centros margeados pelo bairro litorâneo de Brasília Formosa. Em especial, as vivências do garçom Fábio e do pescador Pirambu, em que a sucessão de imagens que se sobrepõe, na montagem, exibindo cada rua e avenida ocupada pelos personagens em seus trajetos, nos dão uma certa impressão de demora

expressa pelo tempo que agora os personagens levam para se mover de um ponto a outro da cidade. Ainda que os personagens sejam mostrados ocupando alguns espaços também de maneira recreativa, vivendo momentos de lazer, o diretor está sempre enfocando os espaços de maneira a explicitar alguns dos contrastes existentes “entre o confinamento dos apartamentos do Cordeiro “(...) (precocemente decadente pela obsolescência programada - prédios que se tornam ruínas em poucos anos de uso) e a vista para o mar de Brasília Formosa” (PRYSTHON, 2017, p.17).

*

Em Trânsito (2013), *Brasil S/A* (2014), *Um Lugar ao Sol* (2009) e *Avenida Brasília Formosa* (2010) são algumas produções que propõe uma intensa discussão a respeito de como a força dos poderes político e econômico - amparada por uma lógica neoliberal de organização urbana - são capazes de modificar não somente as formas de produção dos espaços, como também causam uma profunda alteração nas próprias relações dos sujeitos entre si e com a cidade. *Desenho* (2014) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, que comentamos anteriormente, assim como *Projeto Torres Gêmeas*¹⁰ (2011) também se integram à essa composição filmográfica da cidade. Este último filme será discutido de forma mais detida logo adiante, pois trata-se de uma produção que dialoga de maneira particular com o filme de Gustavo Vinagre ao pensarmos perspectivas coletivas sobre formas de se ocupar e pensar a cidade como também uma possível correlação da verticalização dos centros urbanos com um imaginário falocêntrico de potência contido em imagens de paus eretos.

¹⁰ Concepção coletiva: Allan Christian, Ana Lira, André Antônio, André George Medeiros, Auxiliadora Martins, Caio Zatti, Camilo Soares, Chico Lacerda, Chico Mulatinho, Cristina Gouvêa, Diana Gebrim, Eduarda Ribeiro, Eli Maria, Felipe Araújo, Felipe Peres Calheiros, Fernando Chiapetta, Geraldo Filho, Grilo, Guga S. Rocha, Guma Farias, Iomana Rocha, Isabela Stampanoni, João Maria, João Vigo, Jonathas de Andrade, Larissa Brainer, Leo Falcão, Leo Leite, Leonardo Lacca, Lúcia Veras, Luciana Rabelo, Luís Fernando Moura, Luís Henrique Leal, Luiz Joaquim, Marcele Lima, Marcelo Lordello, Marcelo Pedroso, Mariana Porto, Matheus Veras Batista, Mayra Meira, Michelle Rodrigues, Milene Migliano, Nara Normande, Nara Oliveira, Nicolau Domingues, Paulo Sado, Pedro Ernesto Barreira, Priscilla Andrade, Profiterolis, Rafael Cabral, Rafael Travassos, Rodrigo Almeida, Tamires Cruz, Tião, Tomaz Alves Souza, Ubirajara Machado e Wilson Freire.

Nesse sentido, *Nova Dubai* encontra-se intimamente ligado à cinematografia citada anteriormente quando pensamos em filmes que retratam o espaço e a cidade de maneira crítica. O que possivelmente destaque o filme de Gustavo Vinagre dos outros filmes produzidos na mesma década é a centralidade que o diretor dá ao corpo como um possível meio de se produzir formas subjetivas de ocupação não normativas dos espaços que se diferenciem do modelo de relações prescrito pela ordem de urbanização neoliberal que se manifesta nos grandes centros urbanos. De maneira muito corajosa, o realizador e também personagem aciona seu próprio corpo, por meio da prática de sexo gay em espaços públicos, como ferramenta de contestação do projeto de cidade que se instala em São José dos Campos. Por si só, pensar a cidade através do corpo como um campo de possibilidades mesmo sob o imperativo neoliberal já configura uma estratégia narrativa de alto risco. Um risco não somente narrativo, mas, principalmente, um risco real aos próprios corpos dos personagens de Gustavo e Bruno quando, em cena, afirmam suas sexualidades homossexuais através do sexo em espaços politicamente construídos para celebrar a heteronormatividade. Há anos o Brasil tem liderado as estatísticas mundiais de casos de violência e morte contra pessoas LGBT. Vale lembrar aqui o caso ocorrido em 14 de novembro de 2010, quando três jovens homossexuais foram atacados de manhã¹¹ com lâmpadas fluorescentes por um grupo de cinco homens em plena Av. Paulista. Ressalto este caso de violência para mantermos em mente que, em alguma medida, ser uma pessoa LGBT irá sempre representar algum risco à integridade dos nossos corpos e das nossas próprias vidas, seja qual for o espaço que estivermos ocupando.

Pensando nisso, sabemos que o sexo gay se manifesta nas imagens de *Nova Dubai* com um caráter de oposição ao projeto urbano que se prolifera na cidade do personagem. Sendo assim, pelo menos inicialmente, as experiências sexuais de Gustavo e Bruno talvez possam suscitar na pessoa espectadora algum sentimento temeroso de que algum risco pudesse ser oferecido à integridade dos corpos dos personagens. No decorrer da narrativa, no entanto, o filme sugere que as experiências sexuais de ambos os personagens não os deixam expostos a nenhum risco palpável na imagem. Tanto o caminhar pelas ruas da cidade quanto o sexo, propriamente, é mostrado de maneira aberta e sem grandes hesitações por

¹¹ Disponível no site: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-revolta-da-lampada-4063/> - Consultado em 21/05/2021

parte dos personagens. Dito isso, é importante que nos perguntemos: em que medida a ocupação sexual dos espaços por Gustavo e Bruno, em *Nova Dubai*, conseguiria construir uma crítica às formas com que os projetos imobiliários se apoderam dos espaços da cidade de São José dos Campos? Imagens com homens gays fazendo sexo em espaços públicos já resultariam, de antemão, num gesto politicamente efetivo para se contrapor a um projeto neoliberal de cidade?

2.3 O CONFLITO COM A CIDADE INSTAURADO ATRAVÉS DO CU



Figura 47



Figura 48



Figura 49



Figura 50

A imagem que inaugura *Nova Dubai* é composta por um plano em que o personagem de Gustavo chupa o cu de um rapaz - que mais tarde saberemos ser de seu amigo Bruno. A princípio, a imagem não nos revela muitos detalhes do espaço onde eles se encontram, a não ser algumas poucas pistas, como o que parece ser uma lata de lixo, dessas que ficam presas em postes de iluminação, um chão de areia e um muro de altura média ao fundo. Decerto não parece ser um quintal, lembrando mais um espaço público, distante das características espaciais de um ambiente residencial. A câmera é fixa e a cena se desenrola de maneira apressada. Em poucos segundos Gustavo, incentivado por Bruno, anuncia que irá gozar. Corte na cena, os dois personagens veem fotos publicadas no *facebook* da época de juventude de Gustavo, para, em seguida, ambos saírem da casa do mesmo para levarem os cachorros para passear. Nesse momento, os personagens chegam num parquinho infantil acompanhados dos cachorros e sabemos, sem dúvidas, ser esse o lugar prenunciado na imagem que abre o filme. O espaço onde estão é, agora, filmado através de um plano mais aberto, o que nos dá uma perspectiva mais ampla de onde os personagens estão. Enquanto vemos Bruno abrindo o zíper de sua bermuda e apoiando-se num escorregador para que Gustavo comece a chupar seu cu, a câmera se desloca incluindo no quadro um outro personagem, Fernando, que roboticamente repete em inglês “*They’re coming*”¹² (“Eles estão chegando”). A câmera se move lentamente e vai enfocando, num zoom cada vez mais detalhista, um prédio avizinado ao parquinho. Um novo corte, a imagem seguinte: em um fotograma de fundo preto com letras brancas, o nome do filme é anunciado. Apesar de não sabermos imediatamente qual a relação entre a cena de sexo no parquinho e o prédio que se aproxima do espectador a cada repetição da frase “Eles estão chegando” dita por Fernando, uma espécie de profecia parece se enunciar. Diferente dos anúncios publicitários que aparecem no filme que divulgam o lançamento de um novo empreendimento imobiliário com ares de conquista e celebração, o tom pragmático da cena em questão sugere a chegada de um tempo de mudanças à cidade de São José dos Campos, cujos efeitos são notadamente irreparáveis e pouco entusiasmantes aos personagens.

¹² Para além da tradução formal, percebeu-se que a expressão em inglês “*They’re coming*” agrega um outro significado, cuja pronúncia indica também para o ato de gozar - “Eles estão gozando”. Nesse sentido, a fala de Fernando parece aludir tanto à chegada dos prédios quanto às experiências sexuais que os personagens vivem pelos espaços da cidade de São José dos Campos no decorrer de *Nova Dubai*.

2.4 RIGIDEZ DOS PRÉDIOS, RIGIDEZ DA VIDA



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54

Ao longo do filme, imagens de prédios vão se intercalando com imagens que mostram os personagens de Gustavo e Bruno caminhando por algumas ruas da cidade de São José dos Campos. Não nos é dada uma localização exata de uma região ou bairro o qual eles moram. Nenhuma rua ou avenida é nomeada a ponto de nos situar, propriamente, à cidade de São José dos Campos. Isso é interessante, pois parece ser importante ao realizador destacar sucessivamente as etapas de construção que dão “vida” aos prédios, o que parece significar que para a situação com a qual sua cidade de origem se encontra já não há mais escapatória, pois os prédios estarão em qualquer lugar, onde quer que os personagens estejam. De certa forma, isso cria uma dificuldade para que estabeleçamos uma forma de relação com o filme que nos aproxime de maneira mais íntima ou afetiva das interações de Gustavo e Bruno com os espaços que eles percorrem pela cidade. Na maioria dos espaços onde os personagens são filmados há sempre presente na cena um prédio ou um grande terreno. A utilização de planos, em grande parte, abertos ou com a câmera filmando os prédios de baixo para cima atenuam a sensação de imponência das edificações, o que ajuda a criar um certo distanciamento que intensifica a apatia das relações entre Gustavo e Bruno com os espaços os quais os personagens ocupam. Contudo, a escolha do diretor em retratar continuamente o processo acelerado de espaços em construção coaduna sensivelmente com o tipo de projeto de cidade mundial de que falava Boris Groys, como comentamos anteriormente, o qual uma cidade torna-se descaracterizada de seus aspectos locais - suas dinâmicas espaciais e subjetivas particulares - por emular-se aos regimes de monumentalização arquitetônica presentes nas metrópoles mundo afora.

Os corpos de Gustavo e Bruno estão sempre postos em relação ao ambiente que os rodeia, parecendo diminutos na escala comparativa com os grandes edifícios. A prevalência de estruturas em concreto armado, prédios espelhados e condomínios residenciais marcam, sobremaneira, a forma com que são retratados os espaços que estão sob o pertencimento do mercado da construção imobiliária local. Porém, são poucas as sequências que mostram as interações de Gustavo e Bruno com os espaços para evidenciar uma atividade mais intensamente humana no âmbito das relações com o movimento da cidade, que não a dos próprios personagens. Como se a cada aparição de um edifício - finalizado ou em construção - fosse reiterada a consagração cada vez mais aparente e esmagadora de um tipo

de cidade que está se conformando a partir de uma lógica predatória de caráter neoliberal, cujas formas espaciais privilegiam a frieza e impessoalidade das construções em detrimento das formas coletivas de vida, da potência da diferença e do descontrole dos encontros típico da vida nas cidades, como mostra Milson Santos:

“A cidade é o lugar onde há mais mobilidade e mais encontros. A anarquia atual da cidade grande lhe assegura um maior número de deslocamentos, enquanto a geração de relações interpessoais é ainda mais intensa. O movimento é potencializado nos países subdesenvolvidos, graças à enorme gama de situações pessoais de renda, ao tamanho desmesurado das metrópoles e ao menor coeficiente de “racionalidade” na operação da máquina urbana”. (SANTOS, M. p. 319, 2004)

O gesto de Gustavo Vinagre de mostrar com rigidez sua cidade através de imagens que evidenciam mais as construções do que seus habitantes, parece funcionar como uma estratégia narrativa potente para nos dar a ver de maneira inequívoca as intervenções urbanas pelas quais sua cidade está passando. A montagem parece assumir o papel, por vezes, de uma espécie de inventário de construções prediais, cujas imagens que vão surgindo uma após a outra servem para documentar e expor o projeto urbano neoliberal o qual circunscreve a cidade do personagem. No entanto, a percepção de um rigor na construção formal das imagens para expor os espaços da cidade de São José dos Campos, ao que nos parece, se estende ostensivamente aos momentos em que são filmadas as interações sexuais de Gustavo e Bruno entre eles e com outros personagens. Essa maneira ambígua na qual os encontros dos personagens com a cidade são retratados apontam para algumas dúvidas acerca dos possíveis efeitos colaterais que um gesto mais controlado no momento de retratar os encontros pode produzir nas imagens.

2.5 CIDADE PARTICULAR



Figuras 55, 56 e 57

O fato de as sequências filmadas em *Nova Dubai* se darem, quase exclusivamente, em ruas, avenidas, construções e outros espaços abertos, mostra um forte interesse do realizador em não somente dar a ver tais espaços mas também nos possibilitar observar, através disso, as mudanças que ocorrem na paisagem urbana de sua cidade natal. O realizador torna isso possível quando retrata a si - como personagem - e Bruno transitando por uma diversidade de lugares. Dessa forma, o filme nos apresenta um pouco da vida cotidiana dos personagens pela cidade. Quando juntos, os personagens de Bruno e Gustavo caminham a noite sem um destino certo, se divertindo em praças com parquinhos infantis, invadindo uma loja de piscinas para poderem se refrescar, ou simplesmente ficam sentados conversando em uma quadra esportiva pública. Esses passeios ocorrem de maneira a sugerir que esses espaços são alguns dos locais os quais os personagens frequentam quando vivem momentos de lazer. Os diálogos são leves, eles contam histórias sobre suas experiências sexuais com outros rapazes ao mesmo tempo em que combinam outros encontros através de aplicativos de pegação. Há um detalhe curioso nessas imagens: Gustavo e Bruno aparecem nessas cenas sempre sozinhos. Como se nesses momentos ficassem reservados a eles um encontro particular com estes espaços. O teor clandestino do ato de invadir uma loja de piscinas ou mesmo a presença de dois homens adultos se divertindo de maneira quase infantil num parquinho são cenas curtas, nos dando a ver rapidamente onde eles se encontram. Essa rapidez das cenas nos dá poucos recursos para conhecermos mais profundamente os personagens, inclusive suas afinidades com relação aos espaços onde eles estão. Nos diálogos entre Gustavo e Bruno, entramos em contato com algumas de suas experiências sexuais pregressas com outros homens, mas não sabemos o que os motiva a ocuparem os espaços seja da loja de piscinas ou da praça, quando o fazem. Eles somente estão e na intensa velocidade imposta pela montagem, no corte seguinte eles deixam de estar.

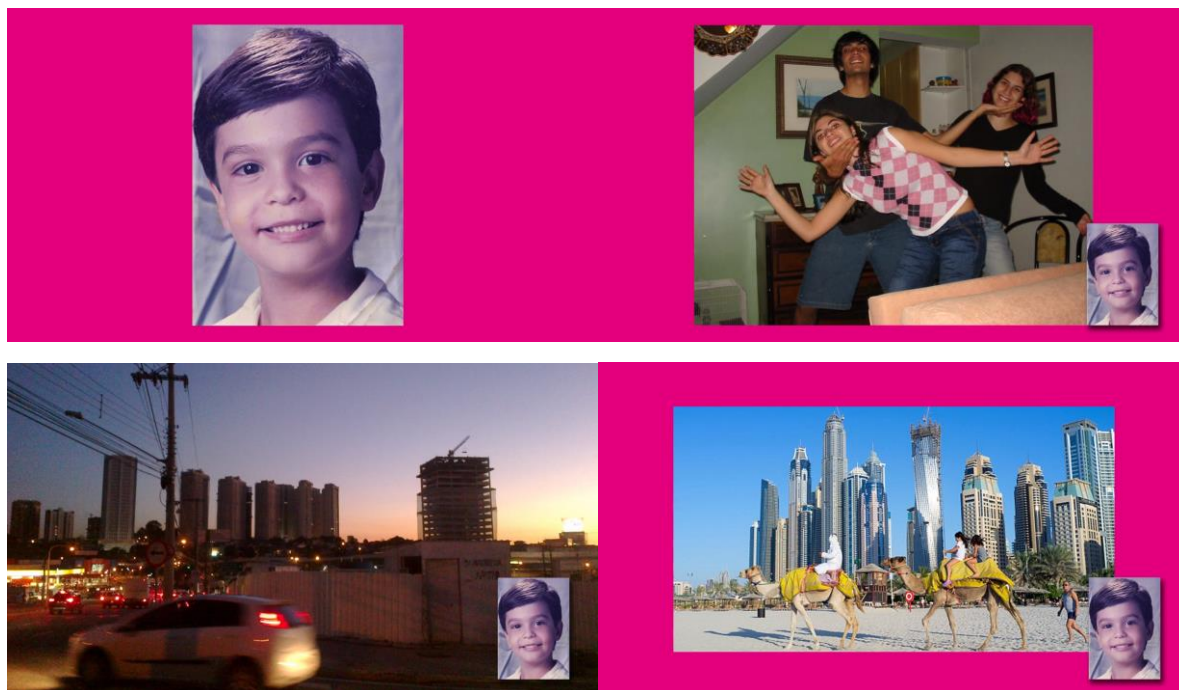
Para Jean-Louis Comolli, as condições de possibilidade para se fazer um filme está sempre atrelada à imprevisibilidade do risco do real, daquilo que a qualquer momento pode ameaçar se manifestar na cena e alterar por completo a própria viabilidade das imagens existirem. O fazer fílmico para Comolli, do ponto de vista documental, se move de maneira instável, sendo a imagem uma expressão nunca totalizante do mundo que é retratado, pois

sempre há algo de incalculável que transborda os limites do quadro e escapa ao controle absoluto das representações.

Mesmo no contexto da narrativa ficcional, nesse sentido, em *Nova Dubai* parece haver uma certa objetividade no ato de retratar os personagens, que talvez possa ser atribuída aos perigos de se filmar em lugares públicos - principalmente à noite -, que demonstra um planejamento rigoroso na construção formal dessas imagens. A desconfiança de Gustavo e Bruno ao olharem a rua ao redor antes de pular a grade da loja de piscinas talvez demonstre certos aspectos desse perigo. O sentimento de receio dos personagens parece estar ali presente no olhar dos personagens, mas a imagem não dura tempo suficiente para sabermos como eles lidam com isso. Somos direcionados imediatamente ao momento de lazer que os personagens estão procurando. O mesmo ritmo se impõe no momento em que eles estão no parquinho. Esse gesto, ao que nos parece, sugere um rigor narrativo que denota uma sensação de controle na própria feitura das imagens por parte do realizador. Para cada lugar onde os personagens de Gustavo e Bruno se encontram, parece haver um tempo prescrito para que as interações entre eles, somente entre eles, ocorram. Do contrário, as imagens poderiam tornar-se, como nos diz Comolli, possivelmente permeáveis ao imprevisível do real que o ato de filmar em locais públicos e abertos impõe.

Ao propor uma forma de exploração libertária do espaço público como forma de contestação aos problemas urbanos que afetam coletivamente as relações na cidade de São José dos Campos, as imagens privilegiam, de modo muito controlado, somente as experiências individuais dos personagens. Nesses momentos, não nos são fornecidas imagens que pudessem revelar os aspectos coletivos da cidade onde os personagens estão. Ao interagirem sempre sozinhos, Gustavo e Bruno parecem ser os únicos intérpretes da cidade pela qual eles vagueiam (PRECIADO: 2017).

2.6 novadubai c trilha¹³



Figuras 58, 59, 60 e 61 - Imagens do vídeo de financiamento coletivo de *Nova Dubai*

A realização de *Nova Dubai* foi possível graças a um financiamento coletivo na plataforma Catarse¹⁴. Para fazer a divulgação do projeto cinematográfico Gustavo Vinagre criou, em 2013, um pequeno vídeo em que explica as motivações que o levaram a querer fazer o filme.

O vídeo começa com uma foto de Gustavo quando criança, a qual o autor explica, justificando: *Esse é meu avatar criança, pois esse é um filme que fala de memória*. A narração em off do realizador, modificada para parecer uma voz infantil, vai nos revelando um pouco de sua relação com a cidade de São José dos Campos e os problemas que ela apresenta. Enquanto isso, algumas imagens da época de juventude do diretor se mesclam a imagens de terrenos em construção de sua região e fotos publicitárias da cidade de Dubai. Segundo nos revela a narração, a única parte da cidade que permanece intacta - como era nas lembranças de Gustavo Vinagre e seus amigos - é um imenso pasto, cujo terreno foi anunciado para dar lugar a um empreendimento imobiliário chamado Nova Dubai. O

¹³ Título dado ao vídeo de divulgação do projeto do filme. Disponível em <https://vimeo.com/71107707>

¹⁴ Plataforma digital para financiamento coletivo de projetos de diversas naturezas.

complexo imobiliário será composto por trinta prédios que simulam, conforme explica a narração do diretor, os prédios da cidade árabe.

Gustavo Vinagre indaga: *E agora? Precisaremos de passaporte e visto para entrar a Nova Dubai? Imersos nessas novas paisagens que não tem nada a ver com suas lembranças nem com suas maneiras de ser, como esses personagens conseguirão manter suas memórias afetivas vivas?* O fetiche por sexo feito em lugares públicos é evocado como uma forma de resposta às questões explicitadas no vídeo. Nas palavras do diretor, o fetiche por sexo em lugares públicos será acionado no filme *como uma maneira política que os personagens encontram para dar o troco na pornografia dessas novas arquiteturas esfregadas em suas caras* (dos personagens).

Podemos dizer que o vídeo para financiamento coletivo produzido por Gustavo Vinagre deixa nítido quais são os termos os quais tornam conflituosa a relação do diretor com sua cidade de origem. A presença cada vez mais constante de empreendimentos imobiliários deforma as paisagens afetivas presentes nas memórias dos personagens, fazendo com que eles respondam a essa forma espacial constituída em São José dos Campos através de uma contestação que se expressa numa performance sexual vivida nos espaços públicos da cidade.

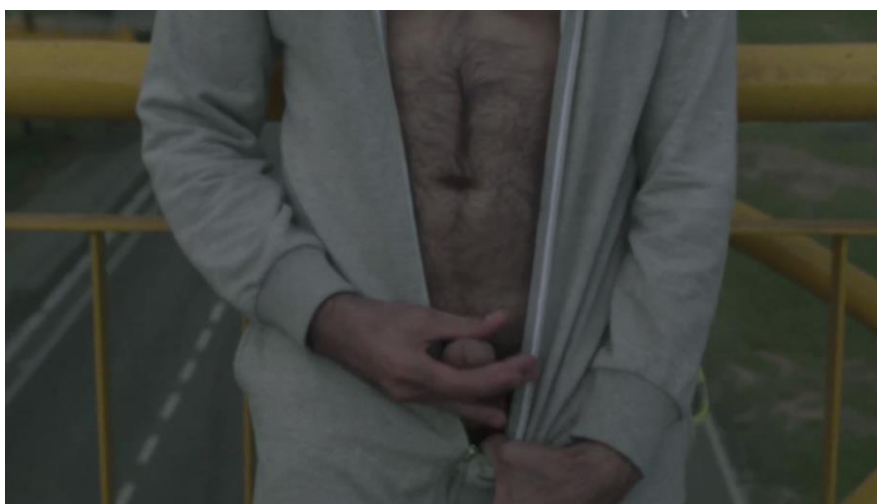
2.7 Encaminhando os rumos da análise

Tentamos aqui argumentar que *Nova Dubai* procura criar um retrato a respeito de uma cidade atingida por intervenções urbanas advindas de uma lógica neoliberal de apropriação dos espaços, mas que o faz sob os mesmos termos do projeto urbano que o filme procura criticar. Os diversos empreendimentos imobiliários que aparecem através da cidade de São José dos Campos servem como modelo de representação dessa lógica. O mercado imobiliário reveste o tecido urbano com prédios comerciais e condomínios residenciais ostensivos, de modo a alavancar os potenciais econômicos da cidade, tornando as formas de acessibilidade aos seus espaços cada vez mais complexas. Como nos lembram os autores Dardot e Laval, os movimentos de uma cidade feita aos moldes neoliberais produzem operações subjetivas que reconfiguram significativamente as formas de relação dos sujeitos consigo mesmos, entre si e com os espaços que estes ocupam. Os sentidos do lazer, de morar, trabalhar e consumir ficam submetidos a um denso processo de simbiose que coloca os sujeitos intrinsecamente alinhados aos modos de vida urbanos fazendo emergir, nesse movimento, uma forma de subjetividade neoliberal que transforma radicalmente os aspectos relacionais do viver. A respeito disso, os autores escrevem:

“(...) a subjetivação neoliberal institui cada vez mais explicitamente uma relação de gozo obrigatório com todo outro indivíduo, uma relação que poderíamos chamar de relação de *objetalização*. (...) não se trata simplesmente de transformar o outro em coisa (...) mas de não poder mais conceder ao outro, nem a si mesmo enquanto outro, nada além de seu valor de gozo, isto é, sua capacidade de ‘render’ um *plus*.” (Dardot e Laval, 2016, p.371)

Ao passo que a força do ideal neoliberal produz, na forma da cidade, espaços altamente espetacularizados e segregados socialmente, a possibilidade dos personagens de Gustavo e Bruno usufruírem coletivamente da vida urbana fica cada vez mais distante, o que acaba por ressaltar o individualismo que esse movimento da cidade produz no âmbito das relações subjetivas entre os personagens em *Nova Dubai*.

2.3 O ATO MASTURBATÓRIO



Figuras 62, 63 e 64

O plano se inicia nos mostrando Gustavo sozinho em cima de uma passarela de pedestres. Parece ser final de tarde, mas o céu é acinzentado, deixando em aberto o período do dia em que esse momento ocorre. O que fica transparente é que as nuvens estão carregadas e a chuva anuncia sua chegada a qualquer instante. A câmera se move no compasso dos movimentos do personagem. Num giro de câmera de 180 graus vemos o rosto de Gustavo averiguar o perímetro das extremidades da passarela. Ele olha para um lado, não vê ninguém. Olha para o outro e também ninguém aparece. Certificada a sua solidão ali naquele momento, a câmera se desloca do seu rosto enfocando o seu tronco. O personagem veste uma espécie de macacão cinza de moletom com capuz. Escorado na grade de ferro amarela, cujos vãos entre as barras nos dão a ver os carros que passam pela rodovia, Gustavo desce o zíper de sua roupa e começa a se masturbar. A câmera volta para o seu rosto e em seguida a imagem está mais de longe, dando a ver a extensão da ponte e o personagem no meio dela. Gustavo olha para o céu, como se temesse a chegada de um temporal, e na imagem seguinte vemos o seu pau duro por entre as grades de proteção da ponte. Não demora muito e ele goza sobre os carros.

*

Essa sequência nos interessa por algumas razões. A primeira delas é com relação à composição formal do quadro. O olhar atento do personagem demonstra uma certa preocupação com relação a uma possível aparição de algum intruso na cena, alguém que o flagrasse. Um rapaz indo de encontro a Gustavo na passarela, segundos depois dele gozar, quase o pega no flagra. Uma passarela, afinal de contas, é um lugar de passagem. Nada mais natural que alguém pudesse aparecer naquele momento para atravessá-la. O flagra, nesse sentido, funcionaria como uma espécie de testemunho público da masturbação de Gustavo. O que talvez pudesse desorganizar a cena. Parece que a intenção do personagem, ao contrário, é viver o momento sozinho. Nesse sentido, o personagem se masturbando nos sugere um ato de insubordinação quanto às formas de ocupação dos espaços, mas que não é testemunhado (ALMEIDA: 2021).

Para um personagem que declara não conseguir gozar entre quatro paredes, masturbar-se sobre uma passarela revela o lugar de contraposição do personagem ao modelo de ocupação neoliberal institucionalizada em sua cidade. Como se através disso o personagem mantivesse algum grau de conexão com aquilo que resta do espaço que ele ocupa: uma passarela isolada numa rodovia cercada por indústrias e prédios residenciais. Fica nítido o desejo de reivindicação pelo direito de ocupar a cidade. O direito de gozar na cidade. O interessante é que essa cena sucede o momento em que o personagem de Bruno relata um sonho que teve. No sonho era possível aos personagens viver todos os seus desejos, inclusive trepar e gozar no asfalto. É como se, então, Gustavo materializasse o sonho de Bruno tornando-o, naquele momento, real.

O gesto do personagem de Gustavo em masturbar-se sozinho expressa um ar quase melancólico, ao mesmo tempo em que comunica um certo sentimento de satisfação quase eufórica, quando ele goza e em seguida desce a rampa da ponte correndo, como se fugisse animado após cometer um ato sabidamente proibido. Não seria numa passarela o lugar que, *a priori*, isso seria feito. Porém, estar sozinho sobressai, por esses fragmentos de imagem, uma escolha narrativa do realizador que mantém um controle na construção formal do quadro que intensifica um caráter auto referente e individualista da experiência supostamente subversiva vivida pelo personagem. Pendulando entre a melancolia e o tédio (ALMEIDA; 2021)¹⁵, as imagens nos dão a ver o resultado de uma relação conflituosa com os espaços da cidade, na qual a forma subjetiva que impera na expressão desse conflito é somente a do personagem de Gustavo. A tentativa de gesto político por meio desse ato parece se complicar no momento em que, na imagem, Gustavo acaba por reforçar o efeito individualista que sofisticadamente conforma os indivíduos que habitam uma cidade que está sendo moldada a partir de um desenho urbano neoliberal que constrange as relações de experimentação com os espaços.

*

¹⁵ Expressão muito interessante trazida por Carol Moreira em conversa com Adriano Garret no podcast do site Cine Festivais. Consultado em: <https://cinefestivais.com.br/curtas-brasileiros-12-carol-almeida/> (31/05/2021)



Figura 65 - *Projeto Torres Gêmeas* (2011)



Figura 66 - *Projeto Torres Gêmeas* (2011)

A outra razão pela qual essa sequência nos chama a atenção está em torno da figura do falo. Que tipo de espaço se produz a partir de um pau que goza sobre a cidade?

Ainda que a presença do personagem de Gustavo sobre uma passarela rodeada por indústrias e prédios residenciais aponte para um desenho de urbanidade que mais repele a experiência humana com a arquitetura da cidade do que convida ao encontro, essa imagem, mesmo assim, nos mostra um corpo que ainda procura resistir. Entretanto, Gustavo manifesta com esse gesto, como ilumina o filósofo Paul Preciado, uma dupla situação: sua condição viada, de pessoa marginal, o coloca sob uma vigilância constante dos olhos da norma heterossexual, ao mesmo tempo em que sua condição masculina lhe garante a legitimidade para ocupar os espaços, para esmiuçar aquilo que as ruas têm para revelar e oferecer. Nesse sentido, Preciado nos propõe observar a cidade afirmando que “o que caracteriza o espaço público na modernidade ocidental é ser um espaço de produção de masculinidade heterossexual” (p. 13, 2017).

O curta-metragem *Projeto Torres Gêmeas* (2011) dialoga de maneira precisa com a relação da masculinidade heterossexual e a produção dos espaços proposta por Preciado. Realizado de maneira coletiva via chamada pública, o curta traz olhares que abordam, sob diversos aspectos, os impactos que os projetos imobiliários que ocorrem em Recife tem provocado sobre as experiências cotidianas de seus habitantes com os espaços urbanos da capital. Uma das imagens mais potentes do curta é a de dois paus que vão ficando eretos até estarem completamente inseridos numa paisagem composta por empreendimentos e o mar ao fundo, simbolizando as “Torres Gêmeas”. Localizado no antigo cais José Estelita, esta é uma construção imobiliária que foi concebida por um consórcio de empreiteiras que compõem o projeto de revitalização urbana Novo Recife.

Esse projeto de cidade que se converte na produção de prédios com formatos fálicos, representado literalmente por paus eretos no curta “*Projeto Torres Gêmeas*”, estabelece um diálogo intenso com *Nova Dubai*. A imagem do personagem de Gustavo, ao se masturbar na passarela gozando sobre os carros, sugere uma forma de desejo que aponta para a criação de uma nova cidade. Uma cidade onde caiba a possibilidade de se experimentar e produzir sentido a esses espaços também através do sexo, em especial o homossexual. O

que parece fragilizar esse gesto é o fato disso parecer manifestar a crença de uma nova cidade que possa nascer através do sêmen que jorra do próprio pau do personagem de Gustavo. Como se, a partir de seu fluido seminal, germinasse uma outra forma subjetiva de se existir no âmbito dos espaços urbanos que fosse diferente do projeto de cidade imposto à São José dos Campos que Gustavo contesta. No entanto, como nos apontam as imagens do curta *Projeto Torres Gêmeas*, é a partir do poder masculino e heterossexual do pau que se tem erguido os grandes empreendimentos imobiliários, como o Burj Khalifa em Dubai, que tornam possível o ideal neoliberal de produção de espaço nas grandes cidades. Nesse sentido, a imagem do pau que goza do personagem de Gustavo mais alimenta, com o sêmen que se derrama sobre os carros, do que parece se contrapor ao projeto de urbanidade que domina sua cidade. O que nos parece contraditório, pois se num primeiro momento a afirmação de práticas sexuais homossexuais em espaços públicos poderia nos apontar para um modo fortemente político de se resistir às normas heterossexuais de produção e ocupação da cidade, esse gesto do personagem de Gustavo acaba por se contrapor a uma forma de poder impondo outra, igualmente engendrada na força heterossexual do pau. Nessa equação, não se subtrai parte da potência heteronormativa que se manifesta na cidade através de prédios com formatos fálicos. Pelo contrário, soma-se a isso uma nova - só que velha - forma de poder, em que o pau duro de Gustavo se integra à ereção do capitalismo (ALMEIDA; 2021) neoliberal que move a cidade de São José dos Campos.

A possibilidade de se imaginar e produzir subjetivamente outras formas de se ocupar os espaços se mantém ainda centrada unicamente na figura do personagem de Gustavo - e seu pau. A forma com que individualmente o personagem experimenta a cidade denota uma subjetividade fechada em si (ROLNIK: 2016), que se constrói em torno do personagem e ainda se encontra intimamente ligada à estrutura política a que ele se contrapõe. O sexo como ferramenta de representação de guerra ao projeto neoliberal de urbanidade manejada pelo personagem de Gustavo intensifica, em outra medida, os desejos do próprio personagem. Os espaços os quais as representações do sexo ocorrem potencializam, num caminho inverso, as contradições daquilo que o personagem propõe questionar. Como se o corpo de Gustavo retroalimentasse, na forma com que ele orienta seus desejos e ocupa sexualmente os espaços na sua materialidade e representação mais

implacável, os ideais individualistas do próprio projeto urbano neoliberal da cidade de São José dos Campos.

3. CAPÍTULO II - CORPO

Da cidade para o corpo

No primeiro capítulo iniciamos as reflexões em torno da cidade partindo do corpo. As imagens de *Geografia do Preconceito* (Daniel Nolasco, 2013) nos dão a ver, nesse sentido, o contraste radical que o filme instaura entre o suspeito marasmo da cidade de Catalão (GO) e os relatos institucionais da violência homofóbica que provocou a morte do professor Lázaro. Ao longo do filme, não vemos nenhuma imagem do professor em vida. É na relação com os depoimentos sobre sua morte, por meio de imagens do laudo técnico do IML (Instituto Médico Legal), que conhecemos Lázaro. Sendo estas imagens as únicas que nos aproximam diretamente do personagem, a estratégia de Nolasco é, então, narrar a história do personagem pelos diversos espaços da cidade de Catalão, cujas imagens alternam-se entre o tom bucólico e o sombrio. Praças, ruas, parques e, sobretudo, o mercado das indústrias são alguns dos espaços retratados e narrados pelo diretor, que nos explica sobre os costumes cotidianos dos habitantes e as fontes geradoras de renda da cidade, fatores esses que a fazem figurar entre as maiores economias do estado de Goiás.

A potência desse gesto narrativo manejado pelo diretor torna possível revelar as facetas mais mórbidas - e assassinas - que a lógica heteronormativa e neoliberal operam na produção dos espaços. Lembremos que o filme nos mostra que era a antiga rodoviária da cidade o espaço que Lázaro costumava frequentar para conhecer e fazer sexo com outros homens. Daí a alcunha perversa de *Lazinho da Rodoviária*, atribuída ao professor pela população local. Ora, Lázaro era viado, logo, era a representação maldita daquilo que escapava dos “hábitos comuns” de uma cidade de interior, segundo nos informa a narração do diretor. O que tentamos argumentar, com isso, é que a própria cidade de Catalão, no modo como espelha as dinâmicas sociais e econômicas típicas do mundo neoliberal, produziu as condições para que a vida de Lázaro fosse exterminada, interditando, assim, as chances do professor criar, ele próprio, outras formas de elaboração sexual e subjetiva de sua vida em torno dos espaços que ele habitava. Num mesmo movimento, as imagens da cidade de Catalão sugerem, assim, tanto uma forma de presentificação das práticas sexuais não normativas vividas por Lázaro - a *caçada* na rodoviária - quanto dão a ver também a representação de sua morte.

Neste capítulo, para adentrarmos as formas de implicação do corpo com relação à cidade em *Nova Dubai* faremos o movimento inverso.

3.1 O CORPO NA CIDADE



Figura 67, 68 e 69 - *Bailão* (Marcelo Caetano, 2009)

O curta-metragem *Bailão* (Marcelo Caetano, 2009) constrói, num propósito diferente do que se dedica *Geografia do Preconceito*, um delicado retrato que, por meio de relatos de homens gays mais velhos, nos fala sobre formas de pertencimento aos espaços da cidade que se colocam afirmativamente resistentes contra a morte física e da memória de seus habitantes.

ABC Bailão é uma tradicional boate do centro da cidade de São Paulo, em atividade desde os anos finais da década de 1990. Voltada especialmente ao público de homens gays mais velhos, por isso fora do recorte etário predominante das boates da capital, o clube é mostrado no filme como ponto de encontro de alguns dos personagens os quais a narrativa acompanha. Nas imagens iniciais, a câmera capta a boate vista de fora, nos processos preparativos para sua abertura. Aos poucos, vemos homens de idades diversas - predominantemente grisalhos -, enfileirando-se para adentrar o clube onde, na porta, cumprimentam carinhosamente a figura que parece ser uma espécie de anfitrião da boate, de aparência, em muito semelhante, com a dos clientes. No interior da balada, bixas dançam. Bebidas, sorrisos, flertes, paqueras, bixas dançam. Mesas, cadeiras, uma farta bancada de comidas é disposta em direção às extremidades do espaço, um chão de superfície xadrez, iluminação colorida e estroboscópica. As bocas de uns se aproximam dos ouvidos de outros para poderem conversar ao som da música alta. Bixas dançam.

Fora do ambiente do *ABC Bailão*, três personagens, em especial, contam suas histórias. Sobrepostos aos relatos, o filme nos mostra imagens dos espaços da Galeria Metrôpole, do cinemão pornô *O Palácio dos Prazeres*, assim como das inúmeras outras ruas do centro de São Paulo que ganham vida conforme os personagens transitam por estes espaços rememorando suas histórias de descoberta e vivência do despertar da homossexualidade, nos anos pré-epidemia de AIDS. Os depoimentos produzem os espaços, ativam nos personagens uma forma de consciência acerca de suas homossexualidades que os conecta subjetiva e coletivamente com os espaços. Mesmo sob o terror dos sentimentos de medo, angústia e incompreensão, vindos de uma época em que ser gay significava estar intimamente ligado à vidas solitárias, marginais, criminosas e aberrantes. Os relatos dos personagens nos revelam alguns dos impulsos de produção de um espaço onde coubessem os seus desejos, segundo nos revelam um dos depoimentos. Nesse sentido, “a sexualidade

emerge dessas falas numa acepção forte, como via para constituir subjetividades e grupos, recriar formas de pertencimento e habitar a cidade” (RAMALHO, p. 510, 2020).



Figura 70



Figura 71

Pertencer à cidade implica um envolvimento às vezes radical do corpo. O gesto de rememoração dos encontros clandestinos através do sexo nas saunas, cinemas e banheiros, as surubas organizadas em apartamentos, as festas, os encontros nas ruas, configuram, no filme, tanto estratégias de aliança, na busca por sobrevivência e experimentações possíveis da vida viada, quanto elaboram movimentos efetivos de constituição de grupos e formas coletivas¹⁶ de luta frente ao poder da norma heterossexual e de produção dos espaços, intensificados à época pela ditadura militar. A opção da montagem em costurar as imagens da cidade às falas dos personagens cria uma espécie de camada temporal no filme que é emocionante, do ponto de vista da maneira como esse gesto faz convocar memórias coletivas. Parece que se preserva um certo anonimato das identidades dos personagens no modo como são filmados, quase sempre de costas para a câmera enquanto caminham. Os relatos se espriam pelas imagens dos diversos espaços do centro da cidade de São Paulo, o que de certa forma desprende as falas dos personagens de seus corpos, produzindo uma espécie de memória que não se finda no tempo e nem na experiência subjetiva e individual dos sujeitos retratados, mas que é, sobretudo, coletiva. Atemporal, talvez possamos dizer. Dessa forma, as imagens nos apontam, ao longo da narrativa, questões que se conectam coletivamente com o tempo histórico do próprio presente fílmico, “que é também o nosso tempo como espectadores – tempo esse no qual vemos sucederem intensas transformações na configuração das cidades e das suas complexas cartografias” (RAMALHO, p. 511, 2020).

*

Marcelo Caetano ressalta em *Bailão* as potências que as formas de organização e ocupação coletiva da cidade podem produzir subjetiva e politicamente sobre os espaços. Nesse sentido, o filme é importante pois nos faz pensar, em contraste, a respeito da escassez afetiva que *Nova Dubai* expressa, como temos argumentado, através de imagens dos encontros entre os personagens de Gustavo e Bruno em espaços abertos onde somente

¹⁶ Ver reportagem da Music NON STOP sobre as boates gays de SP na qual figuram o Bailão: <https://musicnonstop.uol.com.br/uma-viagem-pela-cena-noturna-lgbt-de-sao-paulo-nos-ultimos-100-anos/>

eles ocupam, assim como nas cenas de sexo pouco partilhadas e, por vezes, individualistas. *Bailão* aborda memórias que remontam um tempo de repressão e violência deliberada contra a sexualidade homossexual, trazendo nuances muito particulares com respeito às formas com que os corpos dos personagens do filme ocupam os espaços urbanos. As imagens, junto aos relatos, produzem uma forma de reconhecimento e manutenção da memória e da vida que está fortemente ligada às formas coletivas de encontro. Tudo muito diferente do movimento de confronto empreendido pelos personagens de *Nova Dubai* que sempre produzem um espaço que enfatiza experiências subjetivas muito ligadas à situações de classe e poder que não apontam para a coletividade.

3.2 Os papéis do corpo

O corpo aparece como a matéria que instala nas imagens de *Nova Dubai* as relações de conflito dos personagens com a cidade. Desde o princípio, o corpo do personagem de Gustavo já nos diz a que veio. A frontalidade com que o personagem se dispõe a se relacionar com a câmera não deixa mistérios acerca do que o filme se propõe a tratar: sexo gay explícito feito em espaços públicos (ALMEIDA: 2020)¹⁷. Não há concessões e nem rodeios quanto à forma com que o realizador implica seu corpo nas imagens. Os enquadramentos em plano de detalhe de paus eretos penetradores de cus e bocas nos colocam em relação direta com as práticas e fluidos que os corpos retratados trocam e produzem. Tudo está à nossa vista, inclusive os espaços da cidade que compõem as cenas de sexo.

Segundo analisa Carol Almeida, a primeira imagem do filme, a qual Gustavo chupa o cu de Bruno num parquinho, já nos enuncia, imediatamente, muito das representações sociais e sexuais que seu personagem encarna: um sujeito pertencente a uma classe média branca. Classe média branca essa que é presentificada através de um beijo grego entre dois homens gays. Esses personagens integram o personagem de Gustavo, se multiplicando naquele corpo. No entanto, podemos pensar que esses personagens são o próprio Gustavo. *Nova Dubai*, como a autora aponta, “é um filme que muito diretamente fala sobre essa possibilidade de circulação ou de imobilidade desses homens dentro da cidade. Pessoas que estão sempre criando conexões entre essa pulsão de viver (...) e o direito de gozar na cidade”. É importante pontuarmos, nesse sentido, que em *Nova Dubai*, a presença de Gustavo modula-se através de três figuras determinantes para a feitura do filme: ao mesmo tempo em que é o protagonista, ele é também o diretor e o roteirista. Essa característica talvez explique um pouco da densidade e intensidade radicais com que Gustavo se envolve com o filme ao colocar seu corpo em cena. De certo, o vídeo feito para viabilizar o financiamento coletivo da realização de *Nova Dubai*, nos informando algumas de suas vivências afetivas de dissenso com a cidade de São José dos Campos, intensificam ainda mais o embaralhamento que essas três posições manifestam no filme, tornando

¹⁷ Podcast disponível no site <https://cinefestivals.com.br/curtas-brasileiros-12-carol-almeida/> (consultado em 04/07/2021)

indissociável a presentificação de Gustavo enquanto habitante nativo e também personagem cinematográfico. Esse fator dilata e joga com as fronteiras ficcionais e documentais no filme, expressando, assim, que Gustavo Vinagre parece ter plena consciência dos múltiplos papéis que ele elege representar.

Para além dessas posições que constituem a feitura do filme, apresentamos, a seguir, três outras que o personagem de Gustavo assume na narrativa, a partir das relações e interações que constrói. Mais uma vez personagens masculinos, fortemente ligados a contextos de poder, expressos em relações de classe sociais, às vezes mediadas pelo trabalho e em determinados momentos, intensamente atravessados por um recorte racial.

O PAI



Figuras 72, 73 e 74



Figuras 75, 76 e 77

Gustavo pratica corrida numa longa avenida quase sem transeuntes. Short preto com detalhes amarelos, blusa colorida de tecido leve, fone de ouvido para embalar o exercício físico. Ao fundo, um imenso pasto de grama verde, podada já a algum tempo. Onde o horizonte do pasto termina, alguns prédios surgem na imagem conforme a câmera acompanha a corrida do personagem. Eis que então ele ouve alguém lhe chamar de dentro de um carro preto que estaciona rente à calçada. É o pai de Bruno. A câmera agora se volta para o lado oposto da avenida, nos dando a ver Gustavo escorado no carro, assim como a outra parcela de pasto verde e imenso que se estende ao longo dos limites do quadro. Dessa vez, sem prédios ao fundo. Ainda em plano aberto, vemos o pai de Bruno perguntar se Gustavo quer uma carona e ele prontamente aceita. No corte seguinte, a câmera - como se nos colocasse sentados no banco de trás do carro - nos permite acompanhar um breve diálogo entre eles. O pai de Bruno pergunta se Gustavo conhece algum lugar próximo para que eles possam ir. Gustavo responde à pergunta com outra pergunta: *Posso te chamar de pai?* No que o pai de Bruno prontamente diz: *Pode à vontade.* Um novo corte, imagens de prédios em construção surgem uma após a outra, sobrepostas a barulhos de britadeira, caminhões, marretadas, uma breve aparição de trabalhadores da construção civil. Corte na imagem, a câmera, ainda dentro do carro, nos revela o espaço o qual os personagens adentram. A imagem é um plano aberto de um imenso terreno de solo avermelhado composto por um morro à esquerda - que cobre parcialmente dois prédios ainda em construção. Mais ao longe vê-se pouca vegetação, a não ser casas e mais alguns prédios, aparentemente residenciais. Outro corte, câmera na mão; vemos dispostos no quadro o carro do pai de Bruno no canto inferior esquerdo da imagem, o morro de terra que serve como um muro que resguarda alguma privacidade aos personagens e os prédios de reboco acinzentado que sobressaem ao fundo. Um enorme painel de divulgação pendurado em um dos prédios nos revela o tipo de empreendimento imobiliário que o terreno dará lugar: o anúncio diz que serão quatro suítes. Logo que os personagens saem do carro eles começam a se beijar. A partir desse momento, as imagens variam entre planos de detalhe e aberto. Primeiro em planos de detalhe, evidenciando o pau ereto excitado do personagem do pai de Bruno que apoia o corpo sobre o capô do carro enquanto Gustavo o fode. Já os planos de detalhe cujas imagens capturam os personagens fazendo sexo, nos permitem ver prédios altos residenciais em construção ao fundo. Gustavo goza dentro do pai de Bruno como se estivesse lhe aplicando alguma punição. *Toma Pai!*, diz o personagem ofegante.

O PEDREIRO



Figuras 78, 79 e 80



Figuras 81, 82 e 83

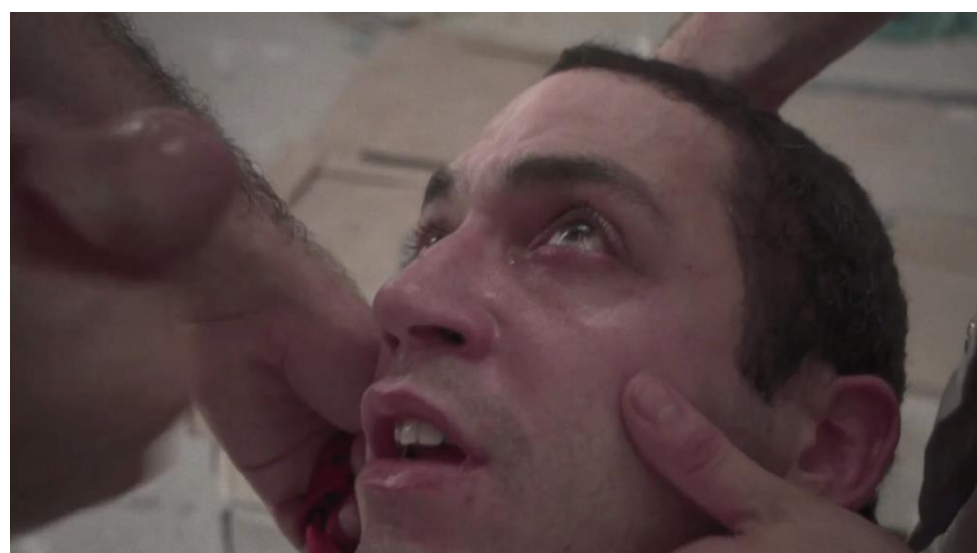
Um rápido corte nos mostra a imagem dos personagens de Gustavo e Bruno caminhando por uma rua mais estreita ao som de marteladas e britadeiras, como se eles estivessem indo em direção a uma construção. O ambiente sonoro, típico de espaços em obra, permanece quando um novo corte introduz imagens de prédios, homens erguendo vigas de aço, alguns trabalhadores sentados enfileirados num muro, parecendo curiosos com a presença da câmera. Na sequência, vemos Gustavo entrevistar alguns dos trabalhadores, perguntando se eles morariam nos prédios que estão construindo: *Ab lógico, moraria né? Óbvio. Só que a questão que nossos... não dá pra morar. Isso é só pra... Tendeu?*, responde de maneira lacunar um dos entrevistados. Após perguntas mais formais, Gustavo indaga aos pedreiros se eles conheciam histórias de pessoas que já haviam feito sexo em obras como a que eles estão trabalhando. Um dos entrevistados, de braços fortes e uma barba aparada na régua, conta de maneira meio acanhada, porém, orgulhosa, de um episódio em que fez sexo com uma mulher no espaço recreativo do prédio em que ele trabalhou, ressaltando o modo como eles deliberaram sobre a ação. Gustavo acrescenta questionando se não existem momentos em que rola um tesão entre os próprios trabalhadores. O pedreiro responde que sim, revelando as interações no vestiário, onde algumas piadas e elogios sobre o tamanho do pau de um ou do outro são feitas, resultando às vezes num boquete. Tudo na encolha¹⁸, por debaixo dos panos, uma vez que são todos discretos e temem a fama de viado. Para não deixar dúvidas em aberto sobre sua sexualidade, o pedreiro nos conta, no corte seguinte, que tem uma noiva. O plano é que eles se casem, construam uma família e vivam morando de aluguel, já que eles não possuem condições financeiras de adquirir um apartamento, muito menos um como o que o entrevistado está construindo. Nos segundos finais de seu relato, o pedreiro olha rapidamente para a câmera como se nos preparasse para o corte seguinte, que nos mostra a imagem dos personagens de Gustavo, Bruno e o próprio pedreiro se beijando, quebrando, imediatamente, com o projeto de família tradicional heterossexual a qual o entrevistado parecia estar comprometido em construir em sua vida. O enquadramento dos três rostos denuncia os olhares atentos dos personagens aos movimentos do entorno. O último plano, agora aberto, nos dá a ver o pedreiro fodendo o personagem de Gustavo sobre um morro de cascalho, enquanto Bruno, mais acima, se masturba, valorizando o entorno do espaço onde eles estão.

¹⁸ Termo que designa algo feito às escondidas

O CORRETOR DE IMÓVEIS



Figuras 84, 85 e 86



Figuras 87, 88 e 89

O conjunto de fragmentos em destaque constrói um jogo de planos mais fechados. Percebemos essa característica não somente pela questão fundamental do espaço, tendo em vista que a cena se passa inteiramente dentro de um apartamento, mas principalmente porque à medida em que os planos vão ficando mais fechados a sequência de imagens vai instaurando uma atmosfera mais densa e sufocante.

A cena tem início com a câmera captando Bruno e Gustavo de costas, no instante mesmo em que o corretor de imóveis abre a porta do apartamento para recebê-los. Os personagens adentram o espaço de mãos dadas e em silêncio. Na performance de casal gay, o personagem de Gustavo faz o estilo da bixa *blasé*. Sua postura é meio esnobe, olhando meticulosamente para todos os detalhes do apartamento com a mão direita repousando sobre o peito, ao mesmo tempo em que nutre um olhar voraz que se direciona ao corretor. A presença do personagem de Bruno sugere menos desdém, fazendo o estilo da bixa tranqüilona, atento, porém não tão detalhista no seu modo de avaliar o espaço. A figura do corretor que interage com o casal de personagens transparece uma certa ansiedade, empenhando-se em seguir o roteiro que enaltece as supostas qualidades do apartamento, mas visivelmente desconfortável no modo de lidar com as palavras, ao tentar tratar com naturalidade o fato de se dedicar a vender um apartamento para um casal de homens gays. O roteiro de venda utilizado pelo personagem do corretor nos dá a entender que a amplitude e vivacidade do apartamento está pensada fortemente para receber um modelo de ocupação familiar do espaço. Em determinado momento, o corretor até sugere ao casal possíveis modificações na arquitetura do apartamento, caso a família se expanda. Ainda que a figura do corretor pareça receptiva ao casal formado pelos personagens de Gustavo e Bruno, é como se o seu constrangimento evocasse, de certa forma, o discurso restritivo da norma, tanto no âmbito dos modos de se ocupar o espaço do apartamento quanto acerca de sua composição nuclear, que no caso do casal gay está fora dos limites heterossexuais de organização parental. De todo modo, a reação encabulada do personagem do corretor não o impede de seguir destacando os melhores atributos do apartamento, fechando sua apresentação quando mostra a Gustavo e Bruno o espaço da varanda *gourmet*, o maior orgulho do empreendimento, segundo informa o vendedor. Um plano aberto da paisagem, vista da varanda *gourmet* pelos três personagens, nos revela a extensão do pasto que dará lugar ao complexo imobiliário *Nova Dubai*.

Corte na imagem, agora surge um plano mais fechado, variando a centralidade nos rostos dos personagens e com um jogo de cena bastante ambíguo e mais intenso. Gustavo está forçando seu pau na boca do personagem do corretor de imóveis que, imobilizado pelas mãos de Bruno, aparece com sua cabeça sufocada no enquadramento dada a proximidade do close da imagem. A dureza das imagens nos leva a deduzir que o personagem do corretor de imóveis está sofrendo uma violência sexual. Ele tenta, de todas as maneiras, se esquivar das investidas do pau duro de Gustavo contra sua boca, logrando pouco sucesso. Sob tapas e cusparadas na cara, o corretor é dominado e obrigado a engolir, continuamente, o pau de Gustavo até quase engasgar, enquanto é submetido às perguntas do casal de personagens que exigem saber se a figura do dominado quer mais e se ele está gostando. O termo *dominado* aparece nessa descrição numa acepção que se relaciona com os desdobramentos que a cena toma. Pois, se num primeiro momento, o teor das imagens sugere que o personagem do corretor de imóveis está tentando escapar das investidas sexuais do personagem de Gustavo, bem como do controle das mãos do personagem de Bruno; o desenrolar da cena passa a repercutir numa nova camada. A figura do corretor passa, num certo ponto, a desejar chupar o pau de Gustavo. Em plano de detalhe, vemos o rosto do personagem do corretor molhado de saliva e com lágrimas nos olhos como se implorasse para que Gustavo o foda. E quanto mais ele avança e implora, com a cabeça sendo contida pela força de Bruno, mais Gustavo se nega, jogando com o poder de decisão que possui. Antes um ato de violência sexual, a imagem nos dá a ver, agora, um momento o qual acontece uma espécie de jogo erótico, uma relação fetichista entre dominadores e dominado, na qual o desejo se ativa justamente a partir dos códigos sexuais que estabelecem os lugares de poder e servidão da relação. A figura do corretor de imóveis, já ofegante e ainda sob o controle do personagem de Gustavo que o segura pela gravata, desempenha seu papel de dominado suplicando para ser fodido. O personagem de Gustavo desempenha, igualmente, seu papel de dominador, atijando o corretor de imóveis. O teor fetichista da interação se estende até o limite em que vemos o personagem do corretor completamente submetido aos desejos de Gustavo. Até que, em tom de escárnio, Gustavo decide que não: *Pra você não tem não*.

3.3 O PODER DO CORPO

A recorrente aparição de imagens de prédios em construção em *Nova Dubai* nos evidencia, como temos argumentado, o avanço vertiginoso do processo de verticalização da cidade de São José dos Campos. Barulhos de serra, o som das faíscas que saltam de máquinas soldadoras, marretadas, caminhões betoneira são elementos sempre aparentes na composição sonora e, sobretudo, das imagens do filme. O progresso, compreendido aqui nos termos dos filmes que evocamos anteriormente de Marcelo Pedroso, é tornado visível em *Nova Dubai* a partir de imagens que produzem um sentido de acumulação, se manifestando no filme por meio da concentração desmesurada de prédios que redefinem a paisagem da cidade, nos dando a ver os indícios de uma modernização urbana empreendida pela força de uma lógica neoliberal de produção dos espaços. Como nos lembram Dardot e Laval, esse projeto urbano neoliberal atua de modo ramificado, alterando, por extensão, o campo das relações subjetivas, na medida em que constrange as formas coletivas de ocupação e experimentação do corpo nos espaços, salientando, com isso, o caráter individualista que os modos de vida urbanos produzem sobre as relações. Essas sequências nas quais nos detivemos em torno dos personagens e relações empreendidas por Gustavo no filme nos chamam a atenção também para alguns pontos fundamentais quanto a forma como figuram e se estruturam as imagens das performances sexuais dos personagens nos espaços da cidade onde estão.

*

No vídeo de divulgação para financiamento de *Nova Dubai*, a narração de Gustavo Vinagre nos aponta o sexo como ferramenta tática para “*dar o troco na pornografia dessas novas arquiteturas*” que tomam a cidade de São José dos Campos. É interessante o modo como o termo “pornografia” aparece na frase do diretor. Rodrigo Gerace em “Cinema Explícito - Representações Cinematográficas do Sexo”, compreende a pornografia como um campo discursivo de representações do sexo que veicula aquilo que é obsceno. As interdições sexuais constituem em grande medida, segundo o autor, o terreno que circunscreve política e socialmente o que se convencionou denominar obsceno, comumente associado ao que é

impróprio, impuro, maldito, ou que está, simplesmente, fora do alcance dos limites das normas que tentam capturar as expressões dos desejos.

Nesse sentido, a frase de Gustavo Vinagre parece chamar atenção para o modo com que os empreendimentos imobiliários têm dominado os espaços de sua cidade natal pela via do que de mais obsceno o projeto urbano neoliberal intensifica. Quando os personagens de Gustavo e da figura que conhecemos como o pai de Bruno adentram o terreno em obras para fazerem sexo, as variações entre planos abertos e fechados nos revela o intercurso sexual em meio aos morros de terra e prédios em construção, ao mesmo tempo em que explicitam o entorno do espaço onde estão, o grande canteiro de obras. Mais do que um ato obsceno dos corpos, cuja imagem de dois homens fazendo sexo poderia reduzir a cena a uma representação pornográfica, nos parece haver um interesse contido na imagem em mostrar o espaço no entorno a partir de uma perspectiva pornográfica. A obscenidade da cidade, nesse caso, residiria no processo de acumulação mercantil (DARDOT e LAVAL, 2016) que se traduz pelas imagens do imenso terreno quase desértico, não fosse a terra revirada e os prédios que despontam no quadro (ALMEIDA: 2021), dando forma ao projeto neoliberal de produção dos espaços o qual a cidade de São José dos Campos está submetida. Dessa forma, abjetos não seriam, então, os corpos dos personagens fazendo sexo, em sua totalidade, mas, sobretudo, o próprio espaço onde eles estão, cuja abordagem nos mostra os indícios das forças produtivas ligadas ao capital que trabalham produzindo o espaço retratado na imagem. Um espaço seriado, ligado a uma exclusão dos pobres e concentração dos mais ricos em espaços exclusivos, condomínios. Como talvez Dunker apontou, aproximando a lógica do condomínio a uma espécie de mal estar característico da vida contemporânea:

“O espaço já concebido e vivido como falso universal. Por isso, os que vivem fora estão sem lugar, sem terra, sem destino. E os que vivem dentro estão demasiadamente implantados em seu espaço, seu lugar e sua posição.”
(DUNKER, p.53, 2015)

O fato de a imagem revelar imperiosamente o espaço enquanto o personagem de Gustavo fode a figura do pai de Bruno, excitando-se ao chamá-lo dessa forma, nos traz outro ponto que vale destacar. Pai é a figura masculina que denota autoridade, “essa figura que impera sobre todas e todos nós”, como fala Carol Almeida. Nesse sentido, a autora traz uma leitura

sobre essa cena que localiza uma espécie de embate entre o personagem de Gustavo e o patriarcado, personificado na imagem pela figura do pai de Bruno. O curta-metragem *Projeto Torres Gêmeas* (2011), mencionado no capítulo anterior, nos informa de um processo de intervenção urbana que ocorre em Recife em que as imagens finais do filme nos mostram um projeto de cidade que efetiva suas forças produtivas a partir de paus eretos que simulam prédios. Pensando na análise de Carol Almeida, a figura do pai em *Nova Dubai* seria justamente esse símbolo de poder da dominação masculina que determina as formas de produção de vida e de sentido, erigindo prédios sobre os espaços da cidade. Como que para se contrapor a essa figura política de autoridade - representada pelo personagem do pai de Bruno - que ilustra, por extensão, o próprio poder da lógica neoliberal de produção dos espaços, Gustavo, então, o fode.

Concordando com a análise de Carol Almeida, mas indo um pouco além, nos parece que, se por um lado, o ato do personagem de Gustavo foder a figura do Pai de Bruno produz um efeito supostamente subversivo na imagem pela forma como o protagonista envolve seu corpo como dispositivo de oposição à ordem vigente na cidade e ao patriarcado; por outro, parece contraditório quando vemos o modo como o personagem lida com as representações de poder as quais ele procura atacar. Rodrigo Gerace, a respeito disso, cita Amos Vogel:

“Em um sentido mais amplo, toda subversão nada mais é que um reflexo de um conflito material na sociedade, em que ambos usam armas ofensivas e defensivas para se proteger (...) Se a definição de subversão é a tentativa de minar as instituições e os valores vigentes, a palavra de ordem é “existir”: o subversivo ataca algo que está “sob controle” e espera substituí-lo pelo que ainda não existe e que, portanto, não tem poder” (GERACE, p. 104, 2015)

A partir dessa perspectiva, a imagem do terreno em obras nos apresenta um espaço que está sob o controle das forças econômicas que operam na produção dos espaços da cidade natal do personagem e também de Gustavo. No entanto, a forma subjetiva não se desdobra em gestos que viabilizem o espaço relacional, esse produzido de forma coletiva pelas relações sociais em torno do espaço. No filme de Gustavo o tom é mais individualista, de certa forma ligado diretamente à estrutura política neoliberal, na qual o sujeito

empreendedor funda sua subjetividade em si mesmo e no modo como se relaciona com o capital. Tudo é lucro. As relações que o personagem de Gustavo experimenta nos espaços da cidade sugere que sua tática de confronto não procura dar cabo ou substituir a forma de poder que está posta na figura do pai, a fim de explorar o imprevisível da ausência de poder. Mas, contraditoriamente, submetê-la a sua própria interpretação de poder, ainda pautada na potência masculina do pau do personagem de Gustavo.

Algo de semelhante parece também estar presente na cena em que Gustavo e Bruno fazem sexo com o pedreiro. No campo da pornografia - principalmente gay - a representação de tipos sociais na indústria pornô está intimamente relacionada à construção de um imaginário social a respeito de determinadas corporalidades, que categoriza e objetifica as formas do desejo, como fala o autor Osmundo Pinho. Em especial, quando é um corpo negro a habitar tais imaginários:

“Quais são as imagens dominantes? Que repertórios a coreografia dos corpos masculinos racializados encena no espaço virtualmente ilimitado da representação erotizada na internet? Há, pressupomos, o trabalho de construção ou elaboração coletiva desse imaginário, que sob a aparência de extrema liberdade, organiza as representações em termos de uma categorização racializada do desejo, que figura e dilui relações de poder (dominação/submissão/emulação/narcisismo), teatralizadas como manifestação objetificada do desejo, por meio de sua conversão quase gramatical em uma linguagem erótica, que usa a densidade digitalizada da carne humana como metáfora da diferença sexual/racial. Como questionou [Mireille] Miller-Yong: “Como darmos conta das formas por meio das quais o prazer intersecciona-se com a política, a identidade e o poder?” (PINHO, p. 165-166, 2011)

As entrevistas que os personagens de Gustavo e Bruno realizam com os pedreiros de um edifício em construção parecem funcionar de um jeito esquemático que até sugere, inicialmente, um movimento de trazer para a imagem perspectivas coletivas acerca dos modos de se ocupar e produzir os espaços. O retrato da classe trabalhadora empreendido pelo personagem de Gustavo beira o apático, no momento em que o personagem pergunta a um dos entrevistados se ele gostaria de morar no prédio que está construindo. A resposta dada quase sem palavras pelo trabalhador - cujo olhar parece questionar a pergunta retórica de Gustavo - revela o abismo social que o separa dos personagens, cujos desdobramentos a rapidez do corte na imagem não nos permite acompanhar. As perguntas avançam e desembocam nas histórias sobre o sexo nos espaços em construção, como se a condução

da entrevista nos levasse narrativamente para o objetivo principal da cena, a efetivação do desejo do personagem de Gustavo, insinuado anteriormente nas perguntas feitas aos trabalhadores. O curioso é que as imagens dos trabalhadores entrevistados não se assemelham em nada com a imagem do pedreiro com quem os personagens de Gustavo e Bruno fazem sexo. Pelo contrário, ele performa o estereótipo da figura masculina do trabalhador braçal forte, macho, quase sempre racializado e heterossexual, típica dos filmes pornô gay, que tem sua sexualidade dobrada pela bixa quase sempre branca que deseja ser fodida pelo pedreiro. De maneira ambivalente, a estrutura dos desejos do personagem de Gustavo reveste os espaços da cidade de São José dos Campos com o sexo - numa tentativa de existir afirmativamente nos espaços -, assim como parece tipificar os personagens com quem ele transa, replicando, de certa forma, as próprias estruturas dominantes do sistema que o projeto urbano neoliberal faz vigorar na cidade (PINHO; 2011), revelada pelo plano aberto que capta o espaço do terreno em construção, enquanto o personagem de Gustavo é fodido sobre um morro de cascalho pelo personagem do pedreiro. O gesto libertador que o plano aberto promove, um corpo viado experimentando suas fantasias sexuais num espaço aberto mesmo sob o perigo do flagra da norma heterossexual, esbarra numa forma de experimentação pelo personagem de Gustavo que nos parece em muito alinhada a uma forma subjetiva intensamente centrada em si, nos seus próprios desejos, e pouco aberta ao valor do outro enquanto sujeito, para além de seu valor de gozo, característico do processo de subjetivação neoliberal que falam Dardot e Laval.

Essa forma, digamos pornográfica, com que o personagem de Gustavo vive suas experiências sexuais pela cidade vai de encontro ao pensamento de Audre Lorde. Para a autora a pornografia configura a sensação sem sentimento, é a pura execução de um desejo individual. Em oposição a isso, ela propõe pensarmos o erótico, sobretudo no âmbito da vida de mulheres negras, como uma pulsão criativa de vida que nos coloca em conexão com o outro, cuja partilha “monta uma ponte (...) [que] pode ser a base para a compreensão daquilo que não se compartilha” (LORDE, p. 12), promovendo, com isso, uma forma de experiência subjetiva que é coletiva, e talvez distante de estruturas de poder. Nesse sentido, ainda que a estratégia acionada pelo personagem de Gustavo em colocar seu próprio corpo como expressão contestatória de um projeto de cidade obsceno seja eficiente ao evidenciar as formas da cidade - incorporando os espaços às cenas de sexo

com a figura do pai e com o pedreiro -, nos parece que isso ocorre às custas de uma forma de elaboração subjetiva dos desejos cujas fantasias encenam relações de poder meio tortas e ambíguas, vide a cena com o corretor de imóveis, na qual uma fantasia fetichista de dominação apresentada como ficcional se converte numa fantasia de estupro, sem nos colocar nitidamente as regras do jogo dessa interação. Nos parece haver uma certa intenção por parte dos personagens de Gustavo e Bruno em atacar, através da figura do corretor de imóveis, as instituições, os modos de presentificação e representação responsáveis pelo movimento que opera as mudanças espaciais na cidade dos personagens. No entanto, ao violentarem o corretor, toma-se como que a parte pelo todo, endereçando o *troco* - à pornografia das novas arquiteturas de que fala Gustavo no vídeo para financiamento do filme - no corpo errado, no sentido de que o corretor não é nada disso. O ataque volta-se a ele, figura que nos é apresentada como um trabalhador - que muito possivelmente, assim como os pedreiros, não tem condições de morar no apartamento que tenta vender -, cuja fantasia de dominação encenada pelos personagens de Gustavo e Bruno é vivida à revelia dos próprios desejos do corretor. O que, por efeito, fragiliza a promessa de força disruptiva da imagem, uma vez que expor corpos de homens trepando não nos parece o suficiente para ativar o potencial político de comunhão da experiência vivida.

É importante não perdermos de vista que as práticas fetichistas e sadomasoquistas estavam, até poucas décadas atrás, delimitadas na constituição da psiquiatria como *perversões* (FACCHINI; 2013), onde foram situadas a partir de um conjunto normativo de saberes médico-científicos aliados à ideia de uma medicalização da sexualidade, na tentativa de frear, se assim podemos dizer, um certo movimento especulativo dos desejos dos sujeitos para com estas práticas ditas *doentias* - classificadas ainda hoje como “parafilias” (FACCHINI; 2013). Os jogos de dominação e submissão são apenas alguns dos diversos elementos que compõem o glossário de categorias do universo BDSM¹⁹. Fundamentalmente, há toda uma negociação em torno dessas práticas, que envolve uma noção de comunidade e um rigoroso conjunto de regras que visam manter a segurança, a sanidade e, principalmente, o caráter consensual de quem está envolvido nessas

¹⁹ Sigla que denomina as práticas de Bondage (amarração geralmente feita com cordas), Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo

dramatizações eróticas, se assim podemos denominar, pensando nos termos do que é o erótico para Audre Lorde.

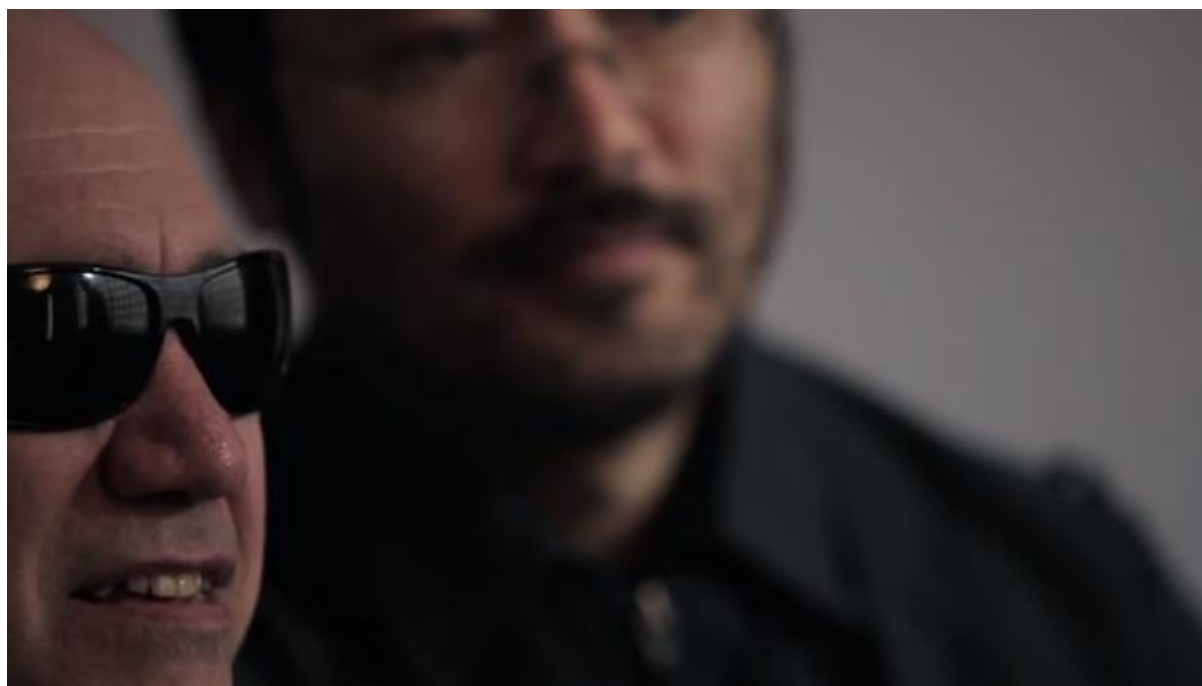


Figura 90

Nesse sentido, talvez o curta-metragem do diretor, *Filme pra Poeta Cego* (Gustavo Vinagre, 2012), traga aspectos mais complexos, enquanto proposta política de experimentação dos corpos. No filme, o diretor entrevista o poeta Glauco Mattoso, cuja visão foi se perdendo progressivamente em decorrência de um glaucoma. Gay e fetichista, assistimos aos relatos do poeta a respeito de suas experiências enquanto um homem cego com seus desejos e fetiches com as práticas de BDSM, em especial a podolatria²⁰. O diretor e também personagem do filme, ao colocar, em determinado momento do filme, seu corpo em cena, estabelece um jogo entre dominador e dominado, como no plano em que Akira, marido de Glauco, está sentado ao seu lado e narra em detalhes a seu companheiro o que o mestre dominador - com roupas e máscara de couro - está a fazer com Gustavo, seu dominado. Nu, amarrado e reclamando do frio, o personagem de Gustavo é pisado, chicoteado e tem derramadas sobre suas costas algumas gotas de cera quente de vela. No momento seguinte ele é submetido a lambar as botas de Glauco, cujos relatos de Akira funcionam como os

²⁰ Fetiche por pés.

olhos do poeta, para que este tenha certeza de que não está sendo enganado pelos gemidos de dor proferidos por Vinagre. É uma pequena desforra para que o dominado sinta um pouco do que Glauco passou em sua vida: *Faz parte, é a catarse*, explica Glauco enquanto gargalha.



Figura 91

A maneira como o personagem de Gustavo se lança às experiências fetichistas de submissão que acontecem em *Filme pra Poeta Cego* parece deslocá-lo para uma vivência do corpo mais compartilhada, cujo prazer não está centrado somente em si, como em *Nova Dubai*, mas que é construído coletivamente entre todos os envolvidos na imagem: Glauco, Akira, o Dominador, além de Gustavo. As condições para que a relação aconteça são postas a partir de termos mais transparentes, tanto entre os personagens quanto à própria figura da pessoa espectadora.

A falta de visibilidade para o outro que percebemos em *Nova Dubai* acaba por não conseguir estabelecer relações de alteridade. Talvez por isso, fique preponderante a escassez de experiências vividas em comunhão, cujas relações de poder mostradas nas cenas de sexo pelo personagem de Gustavo parecem deixar camufladas as diferenças de classe e raça que surgem a partir das figuras do corretor de imóveis e dos trabalhadores da

construção civil, em especial o pedreiro. Um gesto narrativo que se propõe combativo quanto ao modo corporal de se opor ao projeto neoliberal de condominização da cidade onde habitam os personagens implicaria, nesse sentido, uma oposição a todas formas de marginalização da vida e dos desejos.

4. Considerações finais

Foram as ambiguidades que as imagens de *Nova Dubai* suscitaram quanto a forma como as performances sexuais aparecem nos espaços que o filme explora, os pontos centrais de análise ao longo da pesquisa.

É curioso, pois a proposta inicial era trabalhar o filme de Gustavo Vinagre conjuntamente à *Casa Rosbell* (Camila Donoso, 2017). A diretora privilegia as experiências afetivas vividas exclusivamente no interior do espaço que leva o nome do filme, retratando através de um olhar afetuoso os encontros entre as pessoas que por ali transitam em busca de experiências de feminilidade. Enquanto que em *Nova Dubai*, são os espaços externos das ruas, praças e construções que ganham destaque nas imagens, e o sexo entra como meio de protesto em relação às formas como os espaços são produzidos na cidade. O plano era refletir como os filmes de Camila Donoso e Gustavo Vinagre apontavam para um possível diálogo em seus modos de retratar experiências de vidas desviadas que se dão em espaços que, num primeiro momento, interditam tais possibilidades de fruição de si no e do coletivo. *Nova Dubai* volta sua narrativa majoritariamente para os espaços de fora, exteriores, enquanto *Casa Rosbell* se coloca como uma lente de aumento que captura um microcosmos de relações num lugar determinado, fechado e interno. Os lugares de distanciamento e aproximação entre os filmes aconteceram pela questão fundamental das formas de articular e produzir os espaços que a diretora e o diretor escolheram retratar. No entanto, apesar de compartilharem certa cumplicidade, tantas foram as questões acerca de *Nova Dubai* que o filme de Camila Donoso foi ficando num certo lugar da discussão que quase não era mais possível tocá-lo no momento da análise, dada a força que o filme de Gustavo Vinagre foi ganhando. Não somente em termos da análise em si, mas no modo como o filme começou a nos chamar atenção quanto às escolhas do diretor em como olhar, falar e filmar as questões abordadas. As camadas subjetivas expressas pelas relações do personagem de Gustavo com o poder, a forma como o corpo do personagem aparece como um mediador de tudo isso, sobretudo, pelo modo como se desenrolam suas experiências sexuais pelos espaços, através de uma composição de imagens rigorosamente controladas. Os mergulhos cada vez mais vertiginosos em *Nova Dubai* nos levaram, então, a questionar como opera a crítica do filme ao projeto urbanista e arquitetônico instituído em São José dos Campos,

quando o protagonista coloca tão frontalmente seu corpo viado na imagem fazendo sexo por diversos espaços com alguns atores sociais do contexto urbano. Tomando esse questionamento como ponto norteador da análise do filme, a hipótese levantada foi de que as performances sexuais vividas pelo personagem de Gustavo expressavam, num primeiro momento, uma forma contundente de enfrentamento à lógica neoliberal de dominação e produção dos espaços. Mas, no desenrolar da análise, foi-se percebendo que este movimento de ataque empreendido pelo personagem volta-se mais à própria pessoa, desde as mesmas estruturas do poder político que oprime a todos, numa forma subjetiva fortemente centrada em si e pouco aberta aos sujeitos.

Nos parece evidente que haja um interesse por parte do filme em mostrar uma cidade que parece descaracterizada de seus aspectos locais, pois sempre em obras, e impessoal, tendo em vista o céu acinzentado que é predominante nas imagens, o que ressalta a frieza desses espaços, sempre em construção. Quanto a isso, não nos parece haver nenhuma ambiguidade. Pelo contrário, a contínua aparição de prédios em construção nos entrega, a cada imagem, essas sensações. Grandiosos projetos imobiliários disseminando-se pelos diversos espaços por onde os personagens de Gustavo e Bruno perambulam, em esquema de produção seriada, uma cidade cada vez mais mimetizada ao modelo espetacular das metrópoles do mundo (GROYS; 2015).

Essa forma como a cidade de São José dos Campos aparece em *Nova Dubai* está circunscrita, como procuramos discutir, numa estrutura de poder estreitamente ancorada em lógicas neoliberais de produção dos espaços. A mistura sonora de máquinas, caminhões e ferramentas, típica de construções, associada a variedade de *outdoors* e panfletos de divulgação de condomínios, que o filme se preocupa em destacar, intensifica, sobremaneira, a presença de um modo de vida que está fundado em processos profundamente excludentes que distanciam em larga escala as possibilidades de se experimentar coletivamente os espaços, restringindo fortemente, como nos diz Milton Santos, a potência dos encontros e das diferenças. Os anúncios de prédios de arquitetura atual, design arrojado, com *playground* e varanda *gourmet* - segundo exalta a figura do corretor de imóveis, assim como está estampado nas imagens das propagandas dos panfletos - determinam muito explicitamente o público ao qual esses empreendimentos estão

voltados. São organizações familiares, compostas exclusivamente por casais heterossexuais, de pessoas brancas e, obviamente, progenitoras de crianças que aparecem sempre sorridentes e entusiasmadas com os prédios que veem, como nos mostra uma das propagandas que a personagem da mãe de Gustavo avalia. Ambientes forjados a partir de um imaginário idílico que cria uma ilusão de comunhão, pertencimento e proteção da família - uma vez que se encontram distantes da barbárie do mundo exterior (DUNKER: 2009) -, cujos padrões ficcionais de vida se estruturam às custas da segregação dos espaços e das relações entre os sujeitos, como nos mostra curta *Desenho*²¹. O pacto da propriedade privada cumprido à risca.

A ambiguidade que, então, passamos a perceber no filme reside justamente no modo como as performances sexuais dos personagens são colocadas nos espaços. O pequeno vídeo *nova dubai e trilha*, que o diretor fez para o financiamento coletivo do filme, traz a voz (infantilizada digitalmente) de Gustavo Vinagre nos narrando seus dissabores com as formas que os espaços de sua cidade natal, São José dos Campos, estão assumindo. A construção massiva de empreendimentos imobiliários é o ponto central de sua crítica. Para *dar o troco na pornografia dessas novas arquiteturas* - nas palavras do diretor -, a estratégia é, então, realizar a prática fetichista de fazer sexo em lugares públicos, nas ruas, passarelas e, inclusive, nos mesmos espaços onde essas construções estão sendo realizadas, símbolos do progresso urbano da cidade.

Enquanto proposta narrativa, *Nova Dubai* é singular na forma como traz o corpo para o centro da crítica aos processos intensos e violentos de intervenção urbana na cidade, uma forma ainda não visitada pelo conjunto de filmes abordados no primeiro capítulo, lançados a partir da década de 2010. *Em Trânsito, Brasil/A*²², *Um Lugar ao Sol* e *Avenida Brasília Formosa*²³ são filmes que estão intensamente vinculados a um debate sobre a cidade, em especial os espaços públicos, explorando, sob diversas abordagens, as problemáticas que constituem a cidade e seus desdobramentos subjetivos acerca das relações dos sujeitos entre si e com os próprios espaços que produzem e habitam. Há um certo tom de denúncia,

²¹ Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, 2014

²² Marcelo Pedroso, 2013 e 2014, respectivamente.

²³ Gabriel Mascaro, 2009 e 2010, respectivamente.

presente nas narrativas desses filmes, que foca de maneira mais ampla nas disputas pelo espaço como eixo articulador das tensões políticas e sociais que organizam as relações na cidade. A partir de diferentes grupos sociais, os filmes nos dão a ver como incidem as intervenções urbanas nos modos de vida e de produção de subjetividade da população. Desde os relatos da elite, colhidos através de entrevistas feitas com moradores de coberturas em *Um Lugar ao Sol*, cuja altura dos prédios de luxo não somente alteram a paisagem da cidade, como isolam seus moradores da realidade desigual que corre na base do asfalto; às pessoas que têm suas vidas diretamente atingidas pelas ações da especulação imobiliária, cujas lógicas de mercado executam processos de remoção de casas numa comunidade da região litorânea da praia da Boa Viagem em nome da revitalização urbana do centro histórico de Recife, como mostra *Avenida Brasília Formosa*.

Integrada à essa filmografia, *Nova Dubai* revela sua potência através de um gesto narrativo que está, ao que percebemos, na forma como o corpo é acionado como um instrumento de combate, que interpela por meio do sexo a ordem política neoliberal que reveste os espaços da cidade de São José dos Campos com ostentosos empreendimentos imobiliários. Ao invés de um tom de denúncia, presentes nos filmes citados anteriormente, o filme de Gustavo Vinagre trabalha as tensões do espaço urbano primando pela experimentação dos desejos do corpo, através da afirmação da prática de sexo gay em espaços públicos.

Nesse sentido, no primeiro capítulo - Cidade - buscamos refletir acerca dos desdobramentos dos encontros dos personagens de Gustavo e Bruno com a cidade, que também figura como personagem em *Nova Dubai*. O parquinho, o qual Gustavo e Bruno se divertem à noite, a loja de piscinas onde os personagens entram clandestinamente para se refrescarem, a quadra esportiva onde conversam sobre banalidades da vida viada; lugares onde os personagens buscam viver momentos de lazer, cujos espaços são produzidos no instante mesmo das experiências vividas por eles. Instantes esses que são experimentados somente entre Gustavo e Bruno, segundo nos mostra a escolha das imagens e a condução da montagem que parece seguir de modo apressado, com uma certa objetividade nos planos, o que dificulta estabelecermos uma conexão mais densa com os personagens e até mesmo termos conhecimento a respeito das relações deles com os espaços onde estão. O efeito que isso sugere são imagens rigorosas quanto à composição formal do quadro que

intensificam o teor auto referente das experiências da dupla de personagens, tendo em vista que a narrativa privilegia uma forma de encontro de Bruno e Gustavo com os espaços que é individualista e fortuita, típica do *flâneur perverso* de que fala Paul Preciado, no qual a figura da gay desponta como aquele “que passeia sem rumo determinado pela cidade em busca de novidades e acontecimentos (...),[cuja experiência] lhe transforma num observador privilegiado que tudo vê e tudo conhece de uma cidade que parece não ter segredos para ele” (p. 6-7, 2017). O gesto narrativo do filme de (re)imaginar e produzir subjetivamente outras formas de se ocupar - mesmo que de maneira prosaica - os espaços encontram-se ainda centrado, em especial, na figura de Gustavo, denotando uma forma subjetividade fechada em si (ROLNIK: 2016) construída estritamente em torno dos desejos do personagem, inviabilizando o espaço relacional, esse produzido de forma coletiva pelas relações sociais em torno do espaço.

O individualismo com que o personagem de Gustavo vive suas experiências com a cidade sugere ser fruto, como buscamos argumentar, da própria estrutura de poder neoliberal que organiza as dinâmicas dos espaços os quais o filme dá a ver através das imagens seriadas de prédios em construção. Essa forma de privilegiar os espaços nos momentos em que ocorrem as cenas de sexo nos conecta ao segundo capítulo - Corpo -, a respeito da expressão dita por Gustavo no vídeo de divulgação do filme: *pornografia dessas arquiteturas*. Segundo procuramos argumentar, nos parece haver uma intenção por parte do diretor em mostrar as performances sexuais dos personagens destacando o entorno do espaço onde estão, a partir de uma perspectiva pornográfica. Nas cenas em que o personagem de Gustavo fode a figura que sabemos ser o pai de Bruno e dá o cu para o personagem do pedreiro, os espaços onde eles estão são mostrados através de planos abertos de modo que os prédios em construção e os imensos terrenos ganham uma forma obscena na imagem, dando indícios dos processos imperiosos de acumulação empreendidos pelas forças do capital - a despeito dos personagens fazendo sexo. No entanto, lembremos a frase dita pelo diretor: “*dar o troco na pornografia dessas novas arquiteturas*”. Anterior à *pornografia dessas arquiteturas* Gustavo Vinagre fala em *dar o troco*. Foder o pai para *dar o troco*. Dar o cu para o pedreiro para *dar o troco*. Violentar o corretor para *dar o troco*. Como destacam Dardot e Laval, a estrutura política neoliberal produz uma forma de subjetividade igualmente neoliberal, que altera profundamente os aspectos relacionais da vida. Ainda que o

personagem de Gustavo não se encontre exatamente alinhado ao ideal de “homem hipermoderno” (DARDOT E LAVAL: 2016) que a lógica neoliberal requisita para os modos de vida urbanos, suas formas subjetivas e do corpo são forjadas e estão circunscritas à estrutura dominante do sistema. Pensando nisso, ao tentar contestar o projeto de cidade neoliberal que toma São José dos Campos, o personagem de Gustavo o faz - dando o troco - por meio de performances sexuais que parecem operar sob as mesmas forças que produzem as tensões com suas experiências nos espaços. A analogia contundente que o curta *Projeto Torres Gêmeas* faz colocando na imagem paus eretos simulando prédios nos fala fortemente de uma relação masculina de poder e, sobretudo, falocêntrica na constituição das paisagens urbanas desenhadas pelo ideal neoliberal de dominação dos espaços, como o Burj Khalifa da cidade de Dubai, entre muitos outros. Apesar da dissidência sexual do personagem de Gustavo marcar seu ponto de confronto - sexual - à lógica vigente da cidade, sua forma de gozar (n)os espaços parece intensificar, ainda mais, o poder do pau como potência semeadora de novos mundos e realidades, porém ainda falocêntricos, como nos mostra a cena em que o personagem se masturba sobre uma passarela, gozando sobre os carros. Ou mesmo quando Gustavo fode o cu do pai de Bruno, como se essa figura patriarcal de poder (ALMEIDA: 2021) estivesse sendo submetida a uma espécie de punição - *o troco* - do personagem, que nos parece encenar sua própria interpretação fantasiosa de poder. Fantasia essa, cujos desejos parecem impermeáveis ao valor do outro enquanto sujeito, mostrando-se de maneira mais predadora, dependente do outro exclusivamente pelo seu valor de gozo, como quando Gustavo dá o cu para o pedreiro. A ambivalência da cena com a figura do corretor de imóveis fragiliza fortemente a potência disruptiva da imagem, ao centrar, mais uma vez e de maneira violenta, a potência masculina no pau de Gustavo. O jogo sexual vivido pelos personagens não é colocado - nem ao corretor e nem à pessoa espectadora - sob condições transparentes, de modo que a fantasia de dominação criada por Gustavo se converte numa fantasia de estupro.

Tudo isso nos leva a perceber, no gesto crítico empreendido pelo diretor, uma imensa ambiguidade. Se de um lado parece haver um avanço ao tratar de sexualidades não hegemônicas, colocando o corpo de modo tão frontal e à disposição das imagens, investindo numa insubordinação a um projeto político de urbanidade que através de uma prática sexual desviada explicita a obscenidade das intervenções urbanas; do outro, o filme

parece pouco aberto à alteridade, expondo uma forma de poder que se manifesta na micropolítica das relações, recaindo numa forma de performar o sexo densamente ancorada na potência do pau, força falocêntrica que determina as relações e, inclusive, as formas arquitetônicas das metrópoles. O sexo, que antes poderia ser libertador e subverter a lógica predatória da cidade neoliberal, se configura cerceador, reproduzidor das mesmas estruturas de poder que constroem os corpos e as sexualidades não hegemônicas retratadas no filme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Carol. A Cidade e as Brechas Ocupadas. Catálogo da Mostra Cinema Brasileiro, Anos 2010: 10 Olhares. São Paulo, 2021

BOUCIER, Sam. Arquivos = vida – A pulsação do arquivo bate em nós. Disponível em: <https://resistaorp.blog/2019/02/12/arquivos-vida-a-pulsacao-do-arquivo-bate-em-nos/>

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o Risco do Real. In: Catálogo forum.doc.bh.2001, 5º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo, Belo Horizonte, novembro de 2001.

DUNKER, C. I. L. Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

DUNKER, C. I. L. A Lógica do Condomínio ou: o Síndico e seus Descontentes. Leitura Flutuante. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise. ISSN 2175-7291, [S.l.], v. 1, nov. 2011. ISSN 2175-7291.

DARDOT, P. & LAVAL, C. A nova razão do mundo: Ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016

FACCHINI, Regina & MACHADO, Sarah R. Praticamos SM, repudiamos agressão: classificações, redes e organização comunitária em torno do BDSM no contexto brasileiro. Sexualidad, Salud y Sociedad Revista Latinoamericana, n.14, 2013, pp.195-228

FLORES, Natália Martins; GOMES, Isaltina M. A. M. Os espaços do Eu e do Outro: a tematização da desigualdade social no documentário brasileiro Um lugar ao Sol. Revista Digital de Cinema Documentário, n. 21, [S.l.], 2017, p. 114-132

GERACE, Rodrigo. Cinema Explícito: Representações Cinematográficas do Sexo. Edições Sesc e Perspectiva: São Paulo, 2015.

GROYS, Bóris. Arte Poder. in: A cidade na era da reprodução turística. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2015.

LEFEBVRE, Henri. Prefácio: a produção do espaço. Estudos Avançados, [S. l.], v. 27, n. 79, p. 123-132, 2013.

LORDE, Audre. Os Usos do Erótico: O Erótico como Poder. Trad. Tatiana Nascimento dos Santos. In: Texto escolhidos de Audre Lorde. Heretica Difusão Lesbifeminista Independente, 2009 (original 1984).

PINHO, Osmundo. Race Fucker: representações raciais na pornografia gay. Cadernos Pagu n. 38, p.159-195, 2012.

PRECIADO, Paul B. Cartografias Queer: o ‘flâneur’ perverso, a lésbica popofóbica e a puta multicultográfica, ou como fazer uma cartografia ‘zorra’ com Annie Sprinkle. Revista Performatus, Inhumas, ano 5, n.17, jan. 2017.

PRYSTHON, ÂNGELA F. Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço. E-Compós, 20(1), 2017.

RAMALHO, F. A. M. Encontros nas margens: percursos urbanos, corpo e desejo na filmografia de Marcelo Caetano. Revista Maracanan, [S.l.], n. 24, p. 501-517, maio de 2020. ISSN 2359-0092.

ROLNIK, Suely. A hora da micropolítica. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/entrevista-com-suely-rolnik-a-hora-da-micropolitica/>

SANTOS, Milton. O espaço: sistema de objetos, sistemas de ações. in: A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SOUSA, Luís Diogo A. P. Dubai: cidade do espetáculo. 2012. 131 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Porto. 2012.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

Um Lugar ao Sol (Gabriel Mascaro, 2009)

Avenida Brasília Formosa (Gabriel Mascaro, 2010)

Brasil S/A (Marcelo Pedroso, 2014)

Em Trânsito (Marcelo Pedroso, 2013)

Desenho (Bárbara Wagner & Benjamin de Burca)

Bailão (Marcelo Caetano, 2009)

Filme para Poeta Cego (Gustavo Vinagre)

Nova Dubai (Gustavo Vinagre, 2014)

nova dubai c trilha (Gustavo Vinagre, 2013)

Geografia do Preconceito (Daniel Nolasco, 211)

The End Is Just The Same As The Beginning (Haig Aivasian, 2011)

Into Thin Air into the Ground (Haig Aivasian, 2011)

Projeto Torres Gêmeas (Realização coletiva, 2011)

