

## Mulheres em marcha: ocupando ruas e estradas latino-americanas no presente

Por Ramayana Lira de Sousa y Alessandra Soares Brandão\*

**Resumo:** Este artigo busca traçar uma geografia da caminhada/viagem de mulheres que se desenha como imagens de sobrevivência e reinvenção no cinema latino-americano recente. Analisando os filmes *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, Uruguai, 2001), *Tan de repente* (Diego Lerman, Argentina, 2002), *Qué tan lejos* (Tania Hermida, Ecuador, 2006), o percurso analítico solicita perceber, a partir das trajetórias individuais das protagonistas, em cada filme acessado, a possibilidade de construção de uma aliança de forças que opera uma dinâmica coletiva para fora dos filmes, compondo, em outras palavras, uma marcha de mulheres, silenciosa e potente.

**Palavras-chave:** marcha de mulheres, ocupação, sobrevivência, precariedade, cinema latino-americano.

**Resumen:** Este artículo busca trazar una geografía de la caminata/viaje de mujeres que se dibuja como imágenes de supervivencia y reinención en el cine latinoamericano reciente. Analizando las películas *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, Uruguay, 2001), *Tan de repente* (Diego Lerman, Argentina, 2002) y *Qué tan lejos* (Tania Hermida, Ecuador, 2006), el recorrido analítico solicita percibir, a partir de las trayectorias individuales de las protagonistas, en cada película accedida, la posibilidad de construir una alianza de fuerzas que opera una dinámica colectiva hacia fuera de las películas, componiendo, en otras palabras, una marcha de mujeres, silenciosa y potente.

**Palabras clave:** marcha de las mujeres, ocupación, supervivencia, precariedad, cine latinoamericano.

**Abstract:** This article aims at outlining a geography of women's walking/journey in the images of survival and reinvention in recent Latin American cinema. *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, Uruguay, 2001), *Tan de repente* (Diego Lerman, Argentina, 2002), *Qué tan lejos* (Tania Hermida, Ecuador, 2006) are analyzed having as a central focus their protagonists' individual trajectory in order to assess the construction of alliances that operate a collective dynamics beyond the movies themselves, thus creating a women's march, silent and potent.

**Keywords:** women's march, occupy movements, survival, precarity, Latin American cinema.

Ao retomar um antigo provérbio asiático (de provável origem chinesa), Trinh T. Minh-ha nos lembra que “o milagre não está em caminhar sobre a água, mas em caminhar sobre a terra”.<sup>1</sup> Inicialmente citado para descrever o processo de criação da instalação *L'autre marche (A outra marcha)*, em coautoria com Jean-Paul Baudrier, e especialmente criada para a inauguração do Musée du Quai Branly, em Paris, em 2006, esse ditado foi mais tarde recuperado pela artista em palestra proferida em Utrecht, Holanda, em julho de 2017, dessa vez em referência à marcha das mulheres de Washington, ocorrida em 21 de janeiro de 2017, um dia após a posse do presidente Donald Trump. Nesse novo contexto, ela ressaltou as peculiaridades da caminhada do ponto de vista do gênero, ressignificando o ‘milagre’ de andar sobre a terra na chave histórica e feminista do evento, em um momento sombrio em que a gestão do novo presidente estadunidense se lançava como uma tenebrosa ameaça aos direitos das mulheres e de outras minorias. Com isso, lembrou-nos que “caminhar nas ruas tem diferentes conotações para homens e mulheres”,<sup>2</sup> o que nos coloca de forma decisiva diante dos desafios que se interpõem inelutavelmente na trajetória das mulheres nas ruas e estradas que percorrem.

Com Trinh T. Minh-ha, nos apropriamos desse ‘milagre’ de andar sobre a terra como um gesto de sobrevivência e resistência a ser investigado no cinema; como manifestação de um possível na experiência de mulheres que caminham, andam, circulam em ruas e estradas e, portanto, resistem no contexto específico da América Latina, marcado que é por violência e precariedade. Ressalvamos que esse contexto não se reduz ao um mesmo estagnado no tempo, a uma unidade monádica sem complexidade histórica e cultural, por isso reconhecemos “os antagonismos, as fissuras, os deslizamentos que impedem que assumamos uma subjetividade latino-americana totalizante e

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. Disponível em: <http://trinhminh-ha.squarespace.com/lautre-marche-the-other-walk/>.

<sup>2</sup> Transcrição e tradução nossa da palestra de abertura do Encontro Anual da American Comparative Literature Association (ACLA) proferida por Trinh T. Minh-ha na Universidade de Utrecht, Holanda, em 06 de julho de 2017.

apaziguadora” (Brandão e Lira, 2012: 3). Antes, recorremos à América Latina na perspectiva de uma cartografia exposta, ou de uma “herida abierta”, para lembrar a imagem de fronteira evocada por Gloria Anzaldúa (2007: 25). Essa zona fronteiriça, geográfica e cultural, se estabelece quando fazemos roçar três filmes latino-americanos de países e contextos espaço-temporais distintos: *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, Uruguai, 2001), *Tan de repente* (Diego Lerman, Argentina, 2002), e *Qué tan lejos* (Tania Hermida, Equador, 2006).



A estrada incerta na viagem de Esperanza e Tristeza em *Qué tan lejos*

Mais precisamente, nos interessa buscar uma geografia da caminhada/viagem de mulheres que se desenha nesses filmes, para nós, como imagens de sobrevivência e reinvenção no cinema latino-americano recente. Traçar as linhas de força que se manifestam estética e politicamente na cultura cinematográfica do continente, criando um campo, ainda que heterogêneo, insubmisso e que aposta na potência política, afetiva, estética da descolonização, que projeta formas de nos re-imaginar e nos reinventar, como um corpo disforme, que seja, ‘monstruosamente milagroso’, o corpo que surge de uma ma(r)cha, do trânsito, do ‘estar em movimento’ da mulher que é,

também, mulher-macha, expressão com a qual tentamos sintetizar a apropriação do deslocamento físico como gesto político que embaralha e desafia os papéis sociais de gênero. Trata-se, nesse sentido, de mapear uma política do caminhar não apenas como deslocamento espacial —mobilidade expressa na narrativa—, mas como gesto de luta por liberdade, forma de habitar o presente, na urgência de desafiar as linhas de opressão no continente. Um movimento, portanto, que recusa o confinamento, a restrição aos espaços normatizadores do gênero, colocando-se, por sua vez, na contramão dos enquadramentos de poder.

É porque entendemos que as estradas ainda são dominadas por homens, e que a jornada, bastião de nosso legado patriarcal e eurocêntrico, ainda é privilégio de heróis, que importa acessar certo cinema que justamente coloca em evidência a inscrição dos rastros das mulheres nos mapas do continente, com todos os conflitos e negociações que o percurso que empreendem pode promover. No contexto das limitações impostas às suas andanças —o pânico de ataques, a ameaça das ruas escuras e vazias, o medo do assédio, os julgamentos morais, a violência e a marginalização de suas vivências—, o enfrentamento acaba sendo intrínseco à mobilidade da mulher. Logo, caminhar, viajar, tomar estradas e vias, passear, deslocar-se na urbe, é sempre um exercício ao mesmo tempo carregado de opressão, por um lado, e prehe de força e resistência, por outro. É com essa ambiguidade em mente que intentamos analisar a política do caminhar/viajar das personagens femininas, a despeito dos entraves interpostos pelas condições de gênero historicamente construídas no universo em que se inserem.

Em um breve panorama dessa estratégia, nos deparamos com Evelyn, a personagem trans de *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011), que durante o dia leva uma vida acadêmica e à noite atua como prostituta, circulando altiva pelas ruas escuras de Belo Horizonte, Brasil. Armada e destemida, Rosario Tijeras, rainha do crime em Medellín, Colômbia, caminha

segura pelas favelas e ruas da cidade, até descobrir que sua vida está em jogo, no filme que toma seu nome como título, e que foi dirigido por Emilio Maillé, em 2005, a partir de um romance de Jorge Franco. É com postura de liberdade e desafio que as amigas Mao e Lenin perambulam pela periferia bonaerense em *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002). Mas é com o pavor do abuso sexual que Fausta se arrasta pelas ruas de Lima, Peru, em *A teta assustada* (Claudia Llosa, 2009). Acometida pelo mal da teta assustada, herança do estupro da mãe quando dela estava grávida, anda colada aos muros da cidade, sempre na companhia de algum membro da família, sem ter coragem de se deslocar sozinha ou dar as costas a estranhos. Hermila, protagonista de *O céu de Suely* (Brasil), dirigido por Karim Aïnouz, em 2006, transita mais ou menos livre pelas ruas de Iguatu, beirando as estradas, sempre na iminência de partir. Em *Aquarius* (Brasil, Kleber Mendonça, 2014), Clara caminha destemida em sua rua, quando é abordada por dois homens (um deles está bêbado). Aqui, o diretor joga com nossa espetatorialidade, produzindo uma crítica desse pânico vinculado a uma classe, mais do que a uma questão de gênero apenas. Vemos Clara caminhando sozinha, chegando ao prédio em que mora; vemos dois homens à espreita; eles se aproximam, um deles com caminhar trôpego; queremos gritar para Clara tomar cuidado, o perigo é iminente. Um medo recôndito que, de alguma maneira, parece estar mais produzido pela expectativa diante dos códigos da linguagem clássica do cinema do que necessariamente pela perspectiva de Clara. Principalmente, porque, em seguida, ficamos sabendo que os homens estão lá para avisá-la sobre o golpe da empreiteira que quer demolir o prédio onde mora. Há, ainda, o corpo coletivo de *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, Brasil, 2017) mostrado na saída da fábrica. Além do corpo de Linn da Quebrada 'aterrorizando' as ruas montada em uma moto neon. A montagem permite, aqui, permutações incomensuráveis de filmes e imagens. Assim como uma marcha, ela própria é composta de partes que estão em constante movimento, que se cruzam, se repelem, se anulam, se repetem. O que procuramos fazer nesse texto é uma espécie de instantâneo desse movimento, um *still*, por assim dizer, que permita traçar

linhas entre filmes, forjando o que chamaremos de uma comunidade de imagens.



Um breve panorama das personagens em movimento no cinema latino-americano

Nosso percurso analítico solicita, de início, a compreensão de um procedimento metodológico específico: perceber, a partir das trajetórias individuais de cada personagem, em cada filme acessado, a possibilidade de construção de uma aliança de forças que opera uma dinâmica coletiva para fora dos filmes, compondo, em outras palavras, uma marcha de mulheres, silenciosa e potente. Ainda que os filmes sejam lidos em sua unicidade, ressaltamos o aspecto comum —embora não homogêneo— relativo à viagem ou caminhada que constitui o cerne de suas narrativas. Com isso, intentamos

traçar uma cartografia feminista desse cinema que oferece uma rica e intrincada rede de relações entre questões de gênero e sexualidade com o tropo da mobilidade.<sup>3</sup> O que propomos com isso é uma espécie de montagem caleidoscópica que aglutina ou sobrepõe as diversas experiências de mobilidade das personagens mulheres no cinema latino-americano recente, engendrando uma comunidade de caminhantes de diferentes agendas e agenciamentos políticos, como se formassem uma pequena marcha em andamento. Na força das imagens cinematográficas, acreditamos, o exercício de caminhar/viajar pode alinhar-se politicamente aos movimentos de marcha que se reorganizaram no novo século, a exemplo da Marcha de Washington, acima citada.<sup>4</sup>

Do mesmo modo, essa caminhada, jornada ou marcha coloca-se em imediata relação com a ideia de ocupação. Andar pela cidade é ocupar as vias que a compõem, reterritorializar espaços, reivindicar o direito ao pertencimento e à experiência do comum da cidade. Assim como trilhar caminhos fora da urbe é ocupar as estradas e ressignificar os mapas, riscando a paisagem com novos sentidos que evidenciam o lugar das mulheres como sujeitos atuantes na história, nos intercâmbios culturais e nas trocas simbólicas e políticas implicadas no trânsito. Nesse sentido, ocupar é um gesto de habitar em movimento. Um movimento que de imediato estabelece a demanda pelo direito à cidade, às ruas e às estradas e que acontece no próprio cinema, na ocupação das imagens e dos filmes. Não se trata necessariamente de um ‘cinema de ocupação’<sup>5</sup>, mas, efetivamente, de uma ‘ocupação do cinema’,

---

<sup>3</sup> Anteriormente, em outra chave de leitura, assumimos essa perspectiva cartográfica do cinema latino-americano protagonizado por mulheres no artigo “Mulheres que se (co)movem: cartografias queer latino-americanas” (*Imagofagia*, Número 06, 2012). Nesse artigo, discorreremos sobre a ideia de mobilidade vinculada ao desejo *queer*.

<sup>4</sup> Importa destacar a relevância política das marchas para os movimentos feministas e LGBTs em diversos países do continente, a exemplo da Marcha Mundial das Mulheres, da Marcha das Vadias, e da Marcha da Greve Geral 8M, que tiveram versões no Brasil, Argentina, Uruguai, México, dentre outros.

<sup>5</sup> O crítico Juliano Gomes, por exemplo, se refere ao filmes de Adirley Queirós como ‘filmes de ocupação’ em “*Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós”. *Revista Cinética*, Fev. 2014. Do mesmo modo, podemos estender o rótulo a filmes como *Era o hotel Cambridge* (2017), de

tomando-o como corpo social mobilizador e mobilizado na esfera política contemporânea de fôlego feminista. Ou, ainda, uma 'ocupação a partir do cinema', na medida em que forjamos uma política de massa, de alianças, que deriva das singularidades presentes em cada narrativa.

Nesse sentido, adotamos como critério de montagem a perspectiva relacional da precariedade proposta por Judith Butler (2009), para quem as vidas precárias existem nas contingências sociais em que os sujeitos se organizam e convivem. É no exercício da montagem, da visão em conjunto de determinadas narrativas, que uma marcha de mulheres vai pouco a pouco ocupando as paisagens/passagens do cinema, construindo uma constelação que coloca em evidência diferentes modos de refletir sobre sua in/visibilidade e sobrevivência. Resta-nos pensar quais implicações dessas 'passagens' podemos extrair de cada filme. Para isso, não deixamos de apontar, por exemplo, as reinvenções que esses filmes operam em termos de linguagem, as formas que experimentam e as estratégias estéticas e políticas que promovem como linhas de fuga. É destacar como as próprias narrativas negociam padrões e, em certos momentos, se configuram insubmissas, permitindo-nos ensaiar novos olhares, novos mundos, e novas formas de habitar esses mundos possíveis. É por essa razão que vale atentar para os desvios das formas cristalizadas sobretudo nos modelos clássicos disseminados pelo cinema *mainstream*, ensejando, a contrapelo, a reinvenção de gêneros cinematográficos, as reconfigurações de temporalidades, a tomada do protagonismo, a rejeição da heteronormatividade, a virada dos desejos, a recusa dos encadeamentos narrativos formulaicos, a descolonização, enfim, das formas que oprimem, sem contudo, descuidar dos momentos de adesão a essas formas e que tipos de estratégias de leitura podem ser configuradas diante das ambiguidades que se apresentam.



Comecemos, pois, analisando a mobilidade das personagens do filme equatoriano *Qué tan lejos* (2006), de Tania Hermida. A narrativa acompanha a trajetória de duas mulheres, Esperanza (Tania Martinez), turista espanhola em visita ao Equador, e Tristeza (Cecilia Vallejo), jovem estudante de literatura. As duas se conhecem em um ônibus intermunicipal que as levará de Quito até a cidade de Cuenca, ao sul do país. Quando uma suposta greve fecha as principais estradas, as duas resolvem abandonar o ônibus e continuar a viagem, buscando uma alternativa para chegarem logo a Cuenca. Tristeza tem pressa porque intenta impedir o casamento de El Pollo, seu ex-namorado, que está previsto para o dia seguinte. Esperanza, por sua vez, tem ganas de chegar para aproveitar cada minuto de sua visita à cidade histórica. O filme, então, vai desenhar um percurso permeado de desvios que prolongam a experiência da viagem, privilegiando a trajetória mais que o destino, ainda que o ponto final (Cuenca) seja um objetivo partilhado pelas protagonistas desde o princípio. Em determinado ponto do caminho, conhecem Jesus, que também se dirige a Cuenca, carregando as cinzas de sua falecida vó. Mas Jesus não chega a completar o percurso, abandonando-as no trecho final da viagem. Sem se despedir, deixa para traz o recipiente com as cinzas, que as duas lançam ao rio em Cuenca.

Em forte negociação com o gênero *road movie*, o filme de Hermida insere-se numa vertente do cinema latino-americano que, a partir dos anos 90 "assumiu, de forma [mais] significativa, as questões relacionadas a viagens, fluxos e travessias em suas narrativas cinematográficas" (Brandão, 2012: 75). *El Viaje* (Fernando Solanas, Argentina, 1992), *Amigomío* (Alcides Chiesa e Jeanine Meerapfel, Argentina, 1994), *Central do Brasil* (Walter Salles, Brasil, 1998), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, México, 2001), *El viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, Uruguai/Argentina, 2003), *Diários de motocicleta* (Walter Salles, Argentina, EUA, Chile e outros, 2004), *Família rodante* (Pablo Trapero, Argentina/Brasil e outros, 2004), *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, Brasil, 2005), *El camino de San Diego* (Carlos Sorín, Argentina, 2006), *Viajo*

*porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, Brasil, 2009), *Estrada para Ythaca* (Pedro Diógenes, Guto Parente e outros, Brasil, 2010) são apenas alguns exemplos de um volume de filmes de estrada profuso no continente.

O que distingue *Qué tan lejos* nesse contexto é sua abordagem específica do trânsito de mulheres, a exemplo de *Tan de repente, Sin dejar huella* (Maria Novaro, México, 2000), *Cleópatra* (Eduardo Mignogna, Argentina, 2003) e *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, Brasil, 2006), que compõem parte de uma cinematografia ainda tímida com foco no protagonismo feminino nas estradas do continente. De fato, nessa conversa com o *road movie*, o filme de Hermida desloca o gênero de uma gênese muito centrada na experiência do homem.<sup>6</sup> No domínio do cinema *mainstream* estadunidense, onde o *road movie* 'surge', nos anos 60, a trajetória do homem branco e heterossexual prevalece como tema axial da narrativa. É só em 1991 que *Thelma & Louise*, dirigido por Ridley Scott, vai propiciar ao público do cinema industrial comercial uma história de mulheres no comando das estradas.<sup>7</sup> De estrutura dramática obediente à linhagem clássica do cinema hollywoodiano, o filme peca por não oferecer saída às protagonistas que, no curso de sua trajetória de fuga da rotina e das convenções sociais em que vivem, cometem um crime e passam a ser perseguidas pela polícia.

Sem qualquer alinhamento com essa prerrogativa do *road movie* clássico, o filme de Hermida não apenas privilegia o trânsito das mulheres, mas cria as condições pra que elas definam sua própria trajetória, desenhando uma rota de

---

<sup>6</sup> O livro *On the road* (1957), de Jack Kerouac é comumente tomado como uma inspiração para o surgimento do gênero, epitomizado por *Easy Rider* (1969), do diretor Dennis Hopper, filme que acompanha a viagem de dois amigos através dos Estados Unidos em contexto de contracultura e com forte ênfase na ideia de liberdade associada à viagem.

<sup>7</sup> Fora do universo hollywoodiano que projetou esse tipo de narrativa como um gênero cinematográfico, e muito anteriormente ao lançamento de *Thelma & Louise*, *Mar de Rosas* (Ana Carolina, Brasil, 1978) e *Sem teto, nem lei* (Agnès Varda, França, 1985), por exemplo, já priorizavam a viagem das mulheres, abrindo caminho para uma política do trânsito feminino fora dos padrões comerciais da construção cinematográfica.

desvios entre Quito e Cuenca, na medida em que um bloqueio das estradas, realizado por manifestantes indígenas,<sup>8</sup> solicita caminhos alternativos ao trajeto mais direto entre as cidades. Juntas ou separadas, como veremos, Esperanza e Tristeza, tomam decisões com relação ao percurso e ao modo de viajar, a começar pela própria transgressão que sua viagem significa no contexto cultural do Equador. Quando resolvem descer do ônibus para tomar uma estrada alternativa para Cuenca, uma senhora espanta-se com tal decisão e lhes recomenda cuidado. Esperanza questiona se é perigoso, ao que a mulher responde: “Não tanto, mas duas mulheres sozinhas, sei não...”. Em outro momento, Tristeza agradece a carona de um motoqueiro, com quem viajou parte do caminho. O rapaz a convida para sentar e tomar uma cerveja, mas Tristeza recusa com delicadeza. O rapaz, então, pergunta-lhe se tem medo dos equatorianos, tomando-a por estrangeira, já que viaja só. A marca de desidentificação de Tristeza com seu país de origem, nesse momento, é, em primeira instância, pelo fato de ser uma mulher que viaja ‘sozinha’. Aprendemos com comentário anterior da passageira do ônibus, que não basta ter a companhia de outra mulher.

Nessa cena em particular, o deslocamento de Tristeza agrava-se pelo fato de não entender a língua (quéchua) falada pelo rapaz quando se dirige a um amigo que deles se aproxima. Não sabemos sobre o que falam. Podem, inclusive, conversar sobre a estranheza de uma jovem equatoriana que viaja ‘desacompanhada’. A *mise-en-scène* coloca Tristeza exatamente entre os dois, oprimida não porque eles se insinuem ameaçadores para ela, o que não acontece, mas porque a excluem pela língua e pelo não pertencimento. No centro do quadro, ela vira a cabeça de um lado para o outro, com a testa franzida pela incompreensão do diálogo entre os dois. Embora essa imagem da mulher equatoriana que não anda sozinha se repita, o filme não alimenta

---

<sup>8</sup> Um pouco mais adiante na narrativa ficamos sabendo que as manifestações são contra o Plano Colômbia, acordo bilateral entre Colômbia e Estados Unidos, parte da “guerra às drogas” empreendida pelos governos estadunidenses, e que avançava perigosamente para influenciar o Equador.

expectativas de violência, e não vitimiza as personagens em relação à vulnerabilidade que esse discurso parece produzir, mas que nunca se confirma da fato como uma ameaça. Ao contrário de *Thelma & Louise*, Esperanza e Tristeza não serão punidas pela pequena ‘contravenção’ que é persistir no curso da viagem por conta própria.

Apesar dos nomes das personagens inspirarem leituras alegóricas, o filme não se limita a uma visão estática de suas protagonistas. A chave alegórica se torna ainda mais óbvia na maneira como as duas protagonistas são apresentadas. Tanto Tristeza quando Esperanza são mostradas em frente ao espelho, em distintos momentos do filme, acompanhadas por suas vozes em *off* recitando seus dados pessoais: nome, filiação, histórico médico e, em uma diferença mais marcante, o peso ao nascer —Esperanza, a espanhola, quatro quilos; Tristeza, a latino-americana, apenas dois quilos. Sem descuidar desses momentos em que o filme parece querer se comunicar de forma mais transparente com a espectadora, procuramos também notar como, ao construir uma espacialidade fluida que se dá pelos desvios por caminhos alternativos a Cuenca, *Qué tan lejos* faz deslizar essa construção inicial fixa das duas, que oscilam no espaço da mesma maneira que se desprendem de identidades. É Tristeza quem estuda literatura de uma perspectiva feminista —acabou de finalizar uma pesquisa sobre as personagens femininas nos contos equatorianos contemporâneos—, mas é Esperanza quem lhe oferece uma ótica feminista de fato ao contestar a visão redutora da própria Tristeza que a coloca, como gringa, na posição vulnerável de objeto sexual dos homens. A jovem sugere que o convite de um dos motoristas para levar Esperanza à praia seria claramente pretexto para o sexo, mas recebe desta a surpreendente declaração de que "teria ido com ele sem dúvida nenhuma", se assim houvesse entendido a investida, já que é "uma mulher crescida". Esperanza fala com serenidade. O diálogo é plácido e horizontal, apesar do tom pedagógico que assume, o que denota a relação de amizade e confiança que já se estabelece entre as duas. Sentado entre as duas, no enquadramento que agora reverte a

posição de Tereza entre os motoqueiros, Jesus permanece calado, em tom respeitoso, sem interferir no conteúdo conversa. Sabe de seu deslocamento nesse contexto. Recusando a posição de vítima, Esperanza coloca-se como agente do desejo. “Você fala do tema como se se tratasse do lobo perseguindo a Chapeuzinho [...] E se eu fosse o lobo? Vamos, se você me der escolha, eu prefiro ser a loba”, provoca. E acrescenta que não quer ser Chapeuzinho porque a esta não interessa o sexo. O perfil aparentemente alheio e despolitizado de Esperanza vai abrindo sulcos no caminho, assim como o amor de Tristeza por El Pollo, mobilizador da viagem, vai aos poucos escorrendo pelas margens.

Até mesmo a certeza da chegada a Cuenca vai se dissolvendo com os entraves da passagem. Quando Esperanza se oferece a seguir viagem com Tristeza, esta lhe adverte: “Não te garanto que chegaremos a algum lugar”. Assim, o filme borra o mapa para reinventá-lo, palimpsesto, com os passos nomádicos de suas personagens. “E como vamos sair daqui?”, pergunta Esperanza. “No primeiro carro que passar”, assevera Tristeza. “Qualquer um assim?”, a turista insiste. “Sim, qualquer um”, Tristeza responde. E, em nota cômica que assegura a política do riso no filme, as duas seguem em um ônibus de passeio turístico em formato de centopéia. Uma das marcas da marcha de Tristeza e Esperanza é a entrega ao inusitado. Nunca se sabe o que esperar, por quais caminhos seguir, ou por que meios seguir a viagem —de ônibus, a pé, a cavalo, de moto, de carro.

Ao final, Esperanza não é apenas uma turista em trânsito por um país exótico, mas uma mulher alterada pelo encontro com um passado/presente histórico da “herida abierta” que é a herança colonial espanhola no continente. Tristeza confessa seu verdadeiro nome: Tereza. Desmancha-se, assim, a rigidez da leitura alegórica dos nomes. Para o espanto da companheira de viagem, assume que o nome falso veio-lhe como uma forma de contestar a esperança que o nome da outra evocava. Com a consciência política do contexto

---

equatoriano, pareceu-lhe indevido aceitar esse nome tão promissor sem um contraponto. Mas é como se as duas forças se amalgamassem, impuras, contaminadas. Na sequência final do filme, quando as duas lançam de uma ponte as cinzas da avó de Jesus no rio, Tristeza/Teresa exclama “Que estranho, [...] estar aqui!”, ao que Esperanza responde: “Essa fala é minha!”. Nesse momento, há uma surpreendente troca de posições entre a equatoriana, estranhando o seu país, e a calma aceitação da espanhola. Essa confusão de vozes é levada ao paroxismo na última cena do filme que traz as duas mulheres andando às margens do rio —ouvimos uma sobreposição de falas, que ocupa o espaço, mesmo que a imagem traga apenas as duas figuras caminhando. Não é a primeira vez que o filme tenta trazer o fora para dentro do campo. Já no início da narrativa, quando Tristeza espera na rodoviária o ônibus que a levará a Cuenca, ela lê *El mono gramático*, livro de poemas de Octávio Paz. Um dos trechos que ouvimos em *off*, repetido duas vezes é “El sentido no está en el texto sino fuera”. Sem querer radicalizar a antissemiótica sugerida pelo verso de Paz, o filme de Hermida aposta em certa força centrípeta, que cata o fora para jogá-lo para dentro do filme. Nessa mesma sequência na rodoviária, Tristeza é surpreendida por uma menina que, vindo de fora do quadro se aproxima dela por trás para lhe oferecer chicletes. Absorta em sua leitura, Tristeza não nota o mundo que se aproxima. É também essa força que aproxima o relato de tristeza sobre seu romance mal-sucedido (que ela compartilha com Esperanza e Jesus) das imagens da telenovela assistida pela dona da mercearia onde compram um lanche. “Mentiras de amor” é o título da novela. Quando Tristeza termina sua história, Esperanza se lembra de que deixara a sua câmera de vídeo gravando. Ao ver a gravação o trio ri da semelhança de tom entre a performance de Tristeza e o sentimentalismo da novela. De tela a tela, o filme vai atraindo o mundo para dentro, não para com esse confundir-se, mas para formar um mosaico de imagens, de dentro e de fora. Assim, também, a alteridade de Esperanza não se imiscui com os personagens equatorianos, mas é colocada lado a lado, em fricção.

A tensão entre Europa e América Latina também aparecerá em *En la puta vida* (2001), co-produção belga, uruguaia, espanhola e cubana dirigida por Beatriz Flores Silva, filme premiado em vários festivais de cinema, incluindo Bogotá, Havana, Miami, Huelva e Festroia. A narrativa se concentra na trajetória de Elisa (interpretada por Mariana Santangelo), cabeleireira que planeja montar um salão de beleza na tentativa de chegar a alguma independência, seja da mãe, que a expulsa de casa com os dois filhos, seja dos homens da sua vida, que, o filme dá a entender, se aproveitam de uma certa ingenuidade de Elisa. Diante da dificuldade de levantar o capital necessário para começar o empreendimento, Elisa decide, apoiada pela amiga Lulu, prostituir-se temporariamente. É no cabaré/prostíbulo que conhece Plácido, “el Cara”, (interpretado pelo cantor argentino Silvestre), por quem se apaixona. Plácido a leva para a Espanha, alimentando o sonho romântico de Elisa (que deixa os filhos no Uruguai) de casar e poder ter uma vida de luxo. Elisa e Lulu chegam a Barcelona acompanhadas de Plácido usando documentos falsos que ele comprou e que, logo após a chegada, retém. Sem documentos e sem vínculos na Espanha, Elisa e Lulu são integradas na rede internacional de prostituição e obrigadas a se submeter a Plácido, cada vez mais à vontade na figura de cafetão. A narrativa do filme foi baseada no livro-reportagem *El huevo de la serpiente*, da jornalista María Urruzola, que denuncia a história de uma mulher uruguaia que foi traficada para a Itália e que, tendo conseguido escapar da rede criminosa, testemunhou contra 23 pessoas, incluindo o seu suposto namorado. Se a Elisa de *En la puta vida* alcança, ao final, alguma redenção, o paradeiro da mulher que denunciou era ainda desconhecido na época do lançamento da obra.

Nesse atravessamento da realidade sobre a ficção, Flores prefere não encarar de frente a sujeição de Elisa aos efeitos do miserabilismo e da exploração das mulheres; a estratégia do filme é apoiar-se na ingenuidade e no otimismo da protagonista, tornando-a parte da longa linhagem das “prostitutas de bom coração”, que inclui Ilya, de *Nunca aos domingos* (Jules Dassin, 1960), Irma,

de *Irma la Douce* (Billy Wilder, 1963), *Cabíria*, de *Noites de Cabíria* (Federico Fellini, 1957), e Holly Golightly, de *Bonequinha de luxo* (Blake Edwards, 1961). Elisa não enfrenta grandes conflitos ao entrar para o campo da prostituição, que ela enxerga como o meio para atingir seu objetivo principal: o salão de beleza. Em um dos primeiros encontros sexuais com Plácido, ela recusa o dinheiro que ele lhe oferece, como que procurando estabelecer uma relação não mediada pelo capital. Plácido insiste em lhe pagar, ao que ela responde: “Eu não sou puta; eu trabalho como puta”.<sup>9</sup> Elisa parece, assim, querer resguardar uma parcela de subjetividade diante das transações comerciais. Nesse gesto, o filme se recusa a enfrentar a porção sórdida da prostituição, preferindo, através do tom de comédia e da edulcorada fotografia, amortizar o encontro com essa parte maldita que abriga os mais fortes traços da realidade. A própria diretora parece corroborar essa ideia quando diz, em entrevista realizada à época do lançamento do filme, que não queria fazer “uma apologia da prostituição, apenas pretendo mostrar que, por trás de mulheres como Elisa, há sonhos, vontade de oferecer aos filhos um futuro melhor, o desejo da liberdade que o dinheiro dá” (Mota: 2001).

A abordagem de *Flores* resulta em ambiguidade: por um lado, existe a preocupação em afirmar que a prostituição é um meio válido para a superação da vulnerabilidade social da mulher, provendo meios para que alcance seus fins de autonomia; por outro lado, é a situação de prostituição, a vida na pista, que agrava a vulnerabilidade social. O filme evita uma maior aproximação com essa segunda situação, poupando a protagonistas (e, junto dela, espectadoras) de uma autorreflexão sobre o modo de vida a que se submete. As mazelas, os maus encontros, o que denominamos de “parte maldita” que o filme acoberta,

---

<sup>9</sup> Essa é uma lógica aproximada daquela utilizada por Hermila/Suely, quando “vende” seu corpo como rifa por uma única noite para alcançar dinheiro suficiente para pagar a viagem de partida para Porto Alegre, onde vai tentar a vida longe sua cidade natal, no sertão do Ceará, Brasil. E, assim como Elisa, Hermila/Suely recusa-se a ser chamada de puta, pois, para ela, a prostituição não passa de uma estratégia de resistência que se vale da própria lógica do capital, como sugerido no artigo “O chão de asfalto de Suely (ou a anti-Cabíria do Sertão de Aïnouz)”, de Alessandra Brandão (2007: 91-98).



vai aparecer mais nas figuras das travestis brasileiras que disputam com Elisa e Lulu, as esquinas e os metros quadrados das pistas de Barcelona.

O filme nos coloca, pois, interessante desafio para pensar os modos de inclusão e exclusão dos corpos que podem estar na rua, no movimento, nesta ma(r)cha que buscamos tracejar aqui. Logo ao começar, a narrativa nos mostra Elisa sendo expulsa de casa por sua mãe, que já não aguenta a série de relacionamentos fracassados da filha. Na rua, tropeçando no secador de cabelo que carrega, Elisa grita com a mãe que sabe que o pai a deixou por não suportar sua amargura. Ela, então, vira o rosto para o céu e diz “Que Deus o tenha”. Imediatamente, como se a responder a Elisa, desaba uma chuva forte. A resposta paterna, vinda de um além da imagem, desse céu noturno que não enxergamos no quadro, enfatiza a precariedade em que se encontra a personagem agora, caminhando sob chuva, arrastando os dois filhos, uma cabeceira de cama, malas e o seu indefectível secador de cabelos. O momento é carregado de comicidade, que se estende por toda a primeira parte do filme antecedendo a ida a Barcelona. Abrigadas na maior parte do tempo pelas paredes do prostíbulo em que trabalham, Elisa e Lulu conseguem, aos poucos, se adequar à rotina da casa. E é nesse espaço de relativa segurança que Elisa conhece Plácido, que se apresenta como um homem elegante e sofisticado, cuja lábia faz Elisa esquecer as condições em que encontraram.

Na ida para Barcelona, o filme, aos poucos, muda de tom, assumindo ares mais melodramáticos. Ao conhecer os riscos para quem se prostitui na rua, Elisa perde um pouco de sua ingenuidade. Colocada por Plácido em sua esquina, integra-se àquela precária comunidade dos que o capital faz circular, já que não consegue, ela mesma, fazer circular o capital. O filme quer construir a transformação da personagem em heroína nacional, aquela que desmantela a rede de tráfico de mulheres e que interpela, em rede nacional, o próprio presidente uruguaio para que ele intervenha. Essa passagem se dá na medida em que os espaços em que circula se mostram campos de conflitos, tanto com

outras prostitutas cisgênero, quanto com cafetões e travestis brasileiras. Essas últimas são um grupo especialmente marginalizado no filme. Violentas, barulhentas, desaforadas, formam uma espécie de imagem negativa de Elisa. É dessa forma que em *En la puta vida*, as prostitutas vão ocupando seus pontos na rua, cada uma fazendo ponto dentro do disputadíssimo espaço nas ruelas mal iluminadas. Isso é, de fato, fazer ponto: ocupar aquele pequeno espaço que lhe cabe, estática. Ver as outras como potencial ameaça ao ponto que constrói.

Como fica claro no filme, para Elisa esse ponto é determinado pela vontade de Plácido. É ele que decide onde ela atua, afastada de Lulu para evitar conversar, afundadas cada uma em seu ponto, desconectadas uma da outra. É apenas com a prisão de Plácido, suspeito de assassinar uma travesti, que Elisa começa a caminhar de forma mais autônoma. De início ela é impulsionada a andar pelas ruas, a desviar suas rotas, por medo da polícia. Mas quando, liberado pela polícia, Plácido vem a espancá-la, sua trajetória começa a mostrar um grau maior de autonomia. Distendendo a relação com o cafetão/namorado, Elisa começa a fazer do trabalho do ponto a construção de linhas. Contudo, se por um lado, sua trajetória ganha a dinâmica de um andar cada vez mais autodeterminado, por outro lado essas linhas que ligam os pontos nunca alcançam essas “outras” mulheres, as travestis brasileiras. Além do mais, o filme aposta pesadamente na redenção de Elisa como mãe, sua devoção aos filhos enfatizada em sua fala ao final à imprensa endereçada ao presidente - podemos ouvir, ao fundo, uma voz que se levanta da plateia para gritar “Isso é que é mãe!”. É possível ver nessa bifurcação de trajetórias, Elisa e as prostitutas uruguaias de um lado e as travestis brasileiras de outro, uma certa adesão a papéis tradicionais de gênero, onde a condição da mulher estaria associada à capacidade de reprodução.

É interessante notar, pois, que o filme nos apresenta essa heroína maternal melodramática como aquela que consegue passar do ponto à linha, retornando

ao Uruguai e encontrando o homem dos seus sonhos na figura do policial espanhol que lhe acompanha a Montevideu. Esse excesso de imaginação romântica aproxima o filme de narrativas como *Uma linda mulher* (Pretty Woman), dirigido por Gary Marshall em 1990, onde as tensões que a condição da prostituição traz à tona são apagadas pela resolução que se centra na consolidação da relação heterossexual protegida pelo Estado. Quando Elisa discursa para a imprensa ela é vista pelas amigas prostitutas que permaneceram em Barcelona. Voltamos a vê-las em sua torcida encantada pela puta tornada heroína nacional. Esquecidas ficam as travestis brasileiras, talvez porque o filme, no fundo, as veja menos do que mulheres e, assim, evite convidá-las para a marcha das prostitutas contra o capital que as exclui. Ao reforçar a relação heterossexual como resposta à precariedade das mulheres nas ruas, em seus pontos, em suas esquinas, *En la puta vida* reforça um discurso veementemente criticado por Virginie Despentes em *Teoria King King*. Despentes escreve: “Trocar um serviço sexual por dinheiro, mesmo em boas condições, mesmo voluntariamente, é um atentado à dignidade da mulher. A prova: se elas tivessem escolha, não seriam prostitutas. Ah, essa retórica... como se a depiladora do Yves Rocher espalhasse a cera ou extraísse cravos por pura vocação estética” (Despentes, 2016: 48). E o poder dessa retórica é exatamente reafirmar a santidade dos laços do matrimônio, pois, diz Despentes, se

a prostituta exercer seu comércio em condições decentes, as mesmas da depiladora ou da psiquiatra, se sua atividade for liberada de todas as pressões legais às quais é submetida atualmente, a posição de mulher casada se torna bruscamente menos atrativa. Porque se o contrato prostitucional for banalizado, o contrato marital aparecerá como verdadeiramente é: uma troca na qual a mulher se compromete a efetuar um certo número de tarefas ingratas para assegurar o conforto do homem por um preço que desafia qualquer concorrência (Despentes, 2016: 48-49).

O filme de Flores, pois, nos dá pistas para entendermos o processo através do qual uma marcha pode, também, reproduzir a lógica da exclusão. Incluí-lo em nossa constelação aqui nos ajuda a pensar exatamente nos limites da imaginação política. pois, em certo sentido, há um heroísmo não reconhecido nas personagens das travestis brasileiras, na sua recusa de aderir ao contrato matrimonial, na sua insistência em sobreviver fora do quadro, na potência dessas vidas que habitam um presente que recusa a encará-las. E são elas que chamamos, desse filme, para caminhar ao nosso lado.

Essa recusa a contratos também se alinha com a política de *Tan de repente* (2002), filme do diretor argentino Diego Lerman, adaptado do romance *A prova* (1992), de César Aira. O filme narra o encontro de duas jovens contraventoras, Lênin (Veronica Hassan) e Mao (Carla Crespo), com Márcia (Tatiana Saphir), vendedora de uma pequena loja de *lingerie* em Buenos Aires, e a viagem que as três fazem para o interior do país. De início, acompanhamos a rotina de trabalho de Márcia, que acorda cedo para pegar o metrô e abrir a loja, enquanto Lênin e Mao roubam uma motocicleta para percorrer a cidade e passar o dia entre perambulações e jogos de fliperama. Sem vínculo determinado com qualquer instituição —família, trabalho, escola— as duas aparecem sempre vagando, cometendo pequenas contravenções, vivendo a cidade sem obediência ao tempo das coisas, na contramão da imobilidade do capital. Se dizem amantes, mas não namoradas, já que não se submetem à normatividade das relações monogâmicas, sendo livres para se interessar por outras pessoas. Quando avistam Márcia passando na calçada, a perseguem e Mao propõe sexo a ela, assim, de supetão, "tão de repente", como sugere o título do filme. Apressada, quase mesmo obcecada, Mao se diz interessada por Márcia e, com a ajuda de Lênin, a sequestra, com a promessa de levá-la para conhecer o mar, viagem que oferece como "prova de seu amor" —daí o título do romance de Aira. Após a visita à praia, a viagem vai tomando novos rumos e as três chegam até a casa de Blanca, tia-avó de Lênin, em Rosario, no interior do país, onde ficam por alguns dias e estabelecem relações afetivas —

cada uma à sua maneira— com a tia e outros dois personagens, Felipe e Delia, moradores de quartos alugados na casa de Blanca. Lênin tem a chance de uma aproximação com a tia, rememorando o passado da família. Márcia finalmente se entrega ao sexo com Mao, que, em seguida, a abandona friamente e segue novo caminho, em forte aproximação com Felipe. Ao final da jornada, as três vidas se reconfiguram, transformadas pelo contato, pela aventura compartilhada, pelos afetos divididos. Mao fica para trás, na companhia de Felipe, enquanto Marcia e Lênin seguem de ônibus por uma estrada asfaltada que, inferimos, as levará de volta à capital.

Mao, Lênin e Marcia são mulheres que caminham e nesse caminhar vão trilhando suas subjetividades. O deslocamento de Marcia é movido pelo trabalho em um cotidiano regrado, insípido. Pega o metrô para abrir a loja bem cedo, tem um breve intervalo para o almoço, caminha de volta olhando vitrines—chega a comprar um par de óculos de que não gosta apenas por impulso—, vai à aula de Pa-Kua após fechar loja, e volta para casa, onde janta sozinha, vendo televisão. É um movimento de solidão. Não tem amigos nem namorado e não se identifica muito com sua colega de trabalho. Chega a fazer uma ligação para alguém que não sabemos quem é, mas desliga ao ouvir a voz do outro lado da linha. Olha-se no espelho e não se satisfaz com a imagem que vê. Tem um corpo que os códigos midiáticos e de mercado classificariam como “plus size” —rótulo eufemístico para o corpo disforme, o corpo semi-monstruoso da adiposidade proibida—, por isso não se sente atraente, capaz de interessar aos homens. Nesse momento, não imagina que será objeto do desejo de uma mulher. No trem, percebe os olhares de homens desconhecidos, talvez se questione se são olhares de desejo. Marcia parece desejar o desejo, sem saber ainda o que pode seu corpo.

Na sequência de abertura do filme, testemunhamos o momento em que um dos passageiros a persegue pelo corredor vazio da estação e mostra-se nu para ela. Percebendo que está sendo seguida, Márcia para, olha para trás e,

timidamente, quase inexpressivamente, percorre os olhos pelo corpo do homem por alguns segundos, mas logo recusa a experiência, seguindo em passos rápidos para a saída da estação. Marcia é mulher ma(r)cha. Esse episódio de assédio não chega a ser explorado com maiores consequências no filme. Isso por um lado, nos sugere que pode ser algo banal, quase corriqueiro no cotidiano de Marcia, que no plano seguinte, vemos chegar ao trabalho aparentemente inabalada. O que é perturbador no filme é que a abordagem de Mao chega a ser mais violenta: persegue a moça na rua, força sua parada, olha-a de cima a baixo —espelho invertido do olhar de Márcia para o tarado?— num gesto de medição, de avaliação e apropriação de seu corpo e, sem hesitar, pergunta-lhe se “quer trepar”. Diante da negativa assustada de Marcia, insiste no sexo, propondo, inclusive, dividi-la com Lênin, que saca um canivete e a força a acompanhá-las. O sequestro de Marcia não é, no entanto, um meio de forçá-la ao sexo. Desde o princípio, o filme parece nos alertar quanto à sua insubmissão a regras rígidas de causalidade, desviando-se dos padrões de causa e consequência obedecidos pelas narrativas dominantes.

A partir de então, uma montagem paralela vai nos apresentar o contexto das personagens Mao e Lênin, em oposição à rotina de Marcia. Em um plano médio, vemos Marcia agachar-se para abrir o cadeado de proteção da loja. Um corte introduz um *close up* das mãos, que logo descobrimos serem de Lênin que, naquele momento, arromba um cadeado para roubar uma motocicleta. Lado a lado, pelo recurso da montagem, o ato de abrir e arrombar o cadeado nos coloca de imediato o quão opostos podem ser os universos das três personagens. Até que a narrativa promova seu encontro, redefinindo suas trajetórias.

As “revolucionárias” Mao e Lênin vivem a cidade como se a possuíssem. Com a motocicleta roubada, trafegam por Buenos Aires por mera diversão, sem destino previsto, compondo um mapa de derivas ou “mapa móvel”, como sugere Giuliana Bruno (1997: 10). Experimentam o espaço sem construir laços

de pertencimento sólidos. Buenos Aires é um grande rizoma por onde deslizam sem fixar raízes. Frequentam bancas de revistas, casas de jogos eletrônicos e lanchonetes como meros pontos de passagem que não se configuram exatamente como 'lugares', pontos fixos de sua jornada. São, antes, 'espaços' comuns da paisagem citadina. Espaços quaisquer. Não há, nesse sentido, nenhum investimento do filme em identificar pontos específicos da capital da Argentina pela imagem, o que sabemos vem dos diálogos das personagens. Sem apego a mercadorias, vendem a motocicleta (talvez porque precisem do dinheiro), e continuam em movimento, 'em marcha'.

São *flâneuses* através de cujas experiências de caminhar e olhar modulam-se possibilidades de existência à margem. A margem, entendemos, é passagem. É onde a água e a terra se tocam, desenhando sulcos que, praticamente de imediato, são transformados em outros sulcos pela água agora outra. Esses desenhos feitos com a tinta da impermanência são os sujeitos maleáveis da margem, do barro, água e terra indistintas. É assim, nessa mistura, que Mao e Lênin deixam escorrer rótulos, identidades. Carregam nomes (apelidos) de figuras históricas, mas não se posicionam emulando discursos prontos. "Elas são abstraídas das categorias sociais e o filme imediatamente segue para repudiar as identidades que tais categorias evocam", como propõe Rosalind Galt (2012: 31). Nada sabemos das duas. Onde moram, ou se têm família ou amigos. E, nesse sentido, parecem tão solitárias quanto Márcia, com a diferença que, sendo duas, parecem se bastar em si mesmas, amenizando a solidão. Se temos acesso à casa, ao mundo íntimo e privado de Márcia, só nos relacionamos com Mao e Lênin a partir do que elas vivenciam na esfera pública, nas suas perambulações pelas ruas e avenidas de Buenos Aires.

O *flâneur* historicamente construído é uma figura tipicamente masculina; a mulher é objeto de seu olhar. No poema "A uma passante" (1857), de Charles Baudelaire, por exemplo, Walter Benjamin localiza essa figura moderna de

olhar privilegiado.<sup>10</sup> Nos versos do poeta, uma mulher passa. Emoldurada pela massa sem rosto que compõe o “frenético alarido” da rua, capturada pelo olhar de um típico *flâneur* da ótica benjaminiana, uma mulher passa. Nesse cenário urbano inebriado de modernidade ocidental, a mulher figura como imagem e por isso mesmo ela falta. Não se trata necessariamente da imagem da mulher, mas da mulher ela mesma como imagem, objeto do olhar. Uma aparição efêmera na paisagem, renunciando a dinâmica operada pelo aparato cinematográfico, a imagem passa diante do espectador atento em sua posição privilegiada de olhar. Essa visão míope da mulher como mera paisagem será severamente contestada pela crítica feminista do final do século XX em diante, que reivindicará o lugar da mulher como detentora do poder de olhar tanto quanto da capacidade de se deslocar no espaço da cidade. Por um lado, Giuliana Bruno (1997) tece uma relação intrincada entre os atos de olhar e viajar, quando sobrepõe o conceito de *voyeur*, comumente atribuído ao exercício da espectralidade fílmica, pelo de *voyageur*, engendrando uma correspondência entre os modos de ver e percorrer os filmes. Mais especificamente, reclama essa atividade para a mulher, no papel de espectadora viajante (*voyageuse*), considerando o próprio cinema como uma “cartografia moderna” (1997: 10).

<sup>10</sup> A uma passante - Charles Baudelaire

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! "nunca" talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(Trad. Ivan Junqueira)



---

Assim, a *flânerie* na cidade é também *flânerie* no cinema. Somos tão transeuntes e observadores em um quanto no outro. É por isso nossa ‘marcha virtual’ se faz possível. Márcia tem a visão da rua através da porta da loja. Nós olhamos esse quadro/rua através da porta da tela. O filme-cidade que ensinou a ser moderno, ensina a ser contemporâneo também. Por isso o paralelo. Personagens e espectadoras somos *flâneuses/voyageuses*. Em consonância com a perspectiva de Bruno, Anne Friedberg nos convida a compreender a *flânerie* de um ponto de vista contemporâneo e feminista, que também associa visualidade e espacialidade, chamando a atenção para as formas de circulação mobilizadas pelos meios de transporte (não mais pelo andar apenas). Exige que retiremos a *flâneuse* do anonimato, do apagamento histórico legado pelos críticos da modernidade (a exemplo de Benjamin), e ressalta a agência da mulher no contexto mais recente de um “olhar virtual mobilizado” (1993: 2), posto que mediado tanto pelo próprio aparato cinematográfico quanto pelos veículos de locomoção que reconfiguram a prática da *flânerie* na contemporaneidade.<sup>11</sup>

Além dessa mobilidade urbana que marca o início da narrativa, o filme de Lerman, assim como *Qué tan lejos*, também se organiza em forte relação com o gênero *road movie*, quando as três personagens partem de Buenos Aires em direção ao mar e findam por chegar à casa de Blanca, em Rosário, na província de Santa Fé. Acompanhamos seu trajeto, de início, no carro roubado de um taxista, e, em seguida, nas caronas que conseguem com um motorista de caminhão, e com uma funcionária da administração de um aquário em São Clemente que viaja sozinha. Nos intervalos do trajeto, Mao, Lênin e Marcia transitam pelas margens da estrada, vagueiam na paisagem inóspita ou esperam em lanchonetes de pontos de passagem por uma oportunidade de

---

<sup>11</sup> Olhar o mundo na velocidade dos meios de locomoção e/ou através da janela do carro, ônibus ou qualquer outro transporte é um gesto comum em filmes focados na viagem. O recém-lançado *Pela janela* (Caroline Leone, Brasil, 2017) explora esse ponto de vista do “olhar mobilizado” para contar a história de Rosália, uma operária de 65 anos, que, demitida da fábrica em que trabalhou a vida toda, acompanha seu irmão em uma viagem de carro à Argentina.

conseguir nova carona. O fio da viagem é sempre o de seguir adiante, de acordo com o itinerário de cada motorista. A ida a Rosário, portanto, acontece por casualidade, embora seja um destino que, depois, se consolida pelo objetivo de procurarem abrigo na casa de Blanca.

No apropriação do gênero operada por *Tan de repente*, não há lugar para punição ou salvação porque não há submissão a uma lógica de encadeamento linear rígido. Nesse sentido, o filme está mais próximo de uma “estética de fluxo”, para citar a expressão cunhada pelo crítico da *Cahiers du Cinéma*, Stéphane Bouquet, em 2002, em referência a certa produção cinematográfica mundial dos anos 90 em diante. O foco no plano, no ritmo pausado da montagem traz o tempo da contemplação, e enfatiza as sensações no filme de Lerman. É um filme menor, cujas relações afetivas figuram uma constelação de arranjos, felizes e tristes, plenos e incompletos, diversos nos sujeitos que produz.

É importante notar que em *Tan de Repente* nossos olhos acompanham os olhos das personagens assimilando a paisagem, não vemos o espaço com a apreensão biopolítica da câmera totalizadora. Seu ponto de vista recusa o domínio territorial. É um perder-se que nos leva a espaços quaisquer onde se configuram devires muito mais pertinentes para nossos tempos do que os lugares senso-comum. Não é à toa que o filme se inicia na Estação Uruguai, sugerindo um deslocamento geográfico, que enfatiza a comunidade de afetos latino-americana.

Localizados na primeira década do século XXI, os filmes que discutimos são, também, respostas para o momento histórico em que foram produzidos. A execução do programa neoliberal ditado pelo Consenso de Washington pelos diversos governos eleitos democraticamente na década de 1990 teve consequências que se estenderam à década seguinte. Galt brilhantemente associa a emergência de narrativas como *Tan de repente* à crise econômica e

social da Argentina na época do calote de 2001, argumentando que o filme, exemplar de um cinema *queer* recente, recusa a nova ordem mundial neoliberal. Para Galt, *Tan de repente* não adere às usuais estratégias do Novo Cinema Argentino (representação neorrealista e uso de alegoria) ao mesmo tempo em que propõe um modo radical de articular a recusa em participar da lógica das trocas econômicas. Acrescentamos que a exploração espacial através das várias ma(r)chas empreendidas pelas protagonistas e a efêmera formação de laços entre sujeitos em situação precária em relação ao capital contribuem para essa recusa. A presença das protagonistas nas ruas, como já foi dito, não está sujeita a uma direção anterior ao próprio movimento, não se sujeita a uma teleologia. São espaços que são ligados pela fatura mesma do filme, pela montagem que obedece não necessariamente a uma ordem narrativa, mas que se submete, antes, ao imperativo do andar e do desejo. Dessa forma, é como se as personagens pudessem estar em qualquer lugar da cidade, é como se elas se multiplicassem e a cada corte que introduz um novo espaço, por um processo de acumulação, se montássemos um mapa, veríamos a cidade ocupada na potência de três. Se a ordem neoliberal precisa de indivíduos que possam ser contados e aglomerados em massas, o cinema nos apresenta aqui outra forma de estar no mundo.

Já em *En la puta vida* e *Qué tan lejos* a relação com o contexto neoliberal se dá pela negociação entre Europa e América Latina. Elisa, movida pelas exigências do capital em um momento de crise econômica no Uruguai, acaba por ocupar uma posição ambígua no filme. Em Barcelona, é mais uma puta sudaca (termo pejorativo usado para designar os sul-americanos) para os espanhóis, mas, em relação às travestis brasileiras, é posta como “mulher de verdade”, guardadora de uma dignidade que decorre da maternidade que o filme não admite ser possível para as travestis. Nesse sentido, sua adesão a certa imposição de produtividade heterossexual entra em conflito com o desafio que apresenta, seja na trajetória cada vez mais autônoma pelas ruas de Barcelona, seja pelo corajoso ato de denunciar a rede internacional de prostituição da qual foi

vítima. Ao mesmo tempo vítima de um processo que poderíamos chamar de “neocolonial”, materializado no tráfico de mulheres na Europa, e opressora em relação às travestis, Elisa sintetiza os dilemas de uma ma(r)cha que, ao mesmo tempo, inclui e exclui, adere e recusa os ditames da ordem mundial.

A afirmação de um modelo neoliberal que desatende aos extratos mais vulneráveis da sociedade também aconteceu no Equador de forma aguda. Vindo de intensas crises políticas no final do século XX, na tentativa de reafirmar um regime democrático, ao entrar no século XXI o país se viu diante de intensos conflitos de interesses —de um lado, exigências de um mercado cada vez mais aberto às (sempre desiguais) trocas internacionais e, do outro lado, o questionamento do modelo de desenvolvimento que, por três décadas, agudizou as diferenças sociais. *Qué tan lejos* é um filme que se encontra em um período de tensa transição. No filme, há rápida referência à queda do presidente Lúcio Gutiérrez, ocorrida em abril de 2005 (Gutiérrez viria a se exilar no Brasil à época). Sua queda se deveu, em boa parte, à tentativa internacional de desestabilização, na América Latina, de uma onda de governos progressistas/de esquerda, incluindo Hugo Chávez (Venezuela), Evo Morales (Bolívia), Néstor Kirchner (Argentina), Luis Inácio Lula da Silva (Brasil), Tabaré Vázquez (Uruguay) e Michelle Bachelet (Chile). O filme é ambíguo em relação às forças políticas que jogavam à época. Quando, em sua viagem, Esperanza, Tristeza e Jesus chegam à praia, acabam conversando animadamente com um *barman* local. Ele, crítico da maneira como a espanhola e a equatoriana julgam seus respectivos antepassados, pondera: “O problema não são os antepassados, mas os antepresentes sendo presidentes, banqueiros, bananeiros”. É com esse presente convulso que o filme se engaja, ainda que de forma pouco complexa. No entanto, na trajetória das personagens, há pelo menos dois momentos em que o filme não se poupa de, pornograficamente, mostrar a passagem de dinheiro de mãos em mãos. Na conversa de Esperanza com o taxista e de Tristeza com a menina que lhe vende chicletes, *Qué tan lejos* nos mostra muito mais do funcionamento do

capital na América Latina do que na maior parte dos discursos mais óbvios que tentam nos entregar uma leitura já pronta do estado da nação.

Com esses três filmes, colocamos em contato imagens de *mulheres em movimento*, para, com isso, engendrar um *movimento de mulheres* no cinema latino-americano do presente. A partir de um exercício de montagem que emparelha, aglutina, faz roçar a pele contra a pele, fricciona os corpos, tensiona os desejos, des/reterritorializa as subjetividades, construímos uma pequena marcha de mulheres no cinema, constituída por uma comunidade de imagens, de afetos, de gestos de insubmissão que compõem o pequeno ‘milagre’ de andar sobre a terra. Trata-se de uma marcha em formação, incompleta, inconclusa, em devir. Não apenas porque outros filmes precisam se juntar a esses —filmes que já existem e filmes por vir—, ou porque esses filmes não se esgotam em nossa leitura, mas porque, paradoxalmente, a presença da mulher no corpo dos filmes ainda sugere sua falta. No regime de visibilidade dessas imagens, na ocupação do cinema por mulheres gravita a falta que o próprio conceito de mulher carrega. Ao falar de presença, falamos sempre de uma ausência: por representação —onde está a mulher negra, a mulher indígena, por exemplo?—, e porque, em sua dimensão estética, as imagens não se esgotam em si mesmas, abrigando o abismo das invisibilidades.

### **Bibliografia**

Anzaldúa, Glória (2007). *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*, São Francisco: Aunt Lute Books.

Bouquet, Stéphane (2002). “Plan contre flux” en *Cahiers du Cinéma*, n. 566, março de 2002. Paris.

Brandão, Alessandra S. (2008). “O chão de asfalto de Suely (ou a anti-Cabíria do Sertão de Aïnouz)” en Esther Hamburger, Tunico Amancio (editores). *Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume.

\_\_\_\_\_ (2012). "Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI" en Rebeca. Número 1. 2. Disponible en: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/267/88> (Accedido: 25 de enero de 2018)

Bruno, Giuliana (1997). "Site-seeing: Architecture and the Moving Image" en *Wide Angle* 19.4.

Butler, Judith (2009). *Frames of war: when is life grievable*. London & New York: Verso.

Friedberg, Anne (1993). *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Despentes, Virginie (2016). *Teoria King Kong*. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: N-1 Edições.

Galt, Rosalind (2012). "Cinema do calote: tornando queer a crise econômica no Novo Cinema Argentino" en Alessandra Brandão, Dilma Juliano y Ramayana Lira (editoras). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Palhoça: Editora Unisul.

Gomes, Juliano (2014). "Branco sai, preto fica, de Adirley Queirós" en *Revista Cinética*, Fev. 2014. Disponible en: <http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014/>. Accedido en: 15/02/2018.

Lira, Ramayana y Alessandra Brandão (2012). "Mulheres que se (co)movem: cartografias queer latino-americanas" en *Imagofagia*, número 06. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/325>. Accedido en: 14 de enero de 2018.

Mota, Denise (2001). "'Linda mulher' perde a maquiagem. Entrevista com Beatriz Flores Silva" en *Folha de São Paulo*, 28 de octubre de 2001. Disponible en: <http://pantallacaci.com/pt/ibermedia-digital/entrevistas/linda-mulher-perde-a-maquiagem/>  
Accedido en: 14 de enero de 2018.

Paz, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1996.

---

\* Ramayana Lira de Sousa é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema da Universidade do Sul de Santa Catarina. É vice-presidente da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Co-organizou três livros e publicou capítulos e artigos em revistas acadêmicas na América Latina, Estados Unidos e Europa. E-mail: [ramayana.lira@gmail.com](mailto:ramayana.lira@gmail.com)

Alessandra Soares Brandão é professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês e do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. Tem pós-doutorado pelo Centre for World Cinemas, da Universidade de Leeds, Inglaterra. Coeditou livros sobre cinema e tem diversos artigos publicados em revistas acadêmicas da área. E-mail: [alessandra.b73@gmail.com](mailto:alessandra.b73@gmail.com)