

Revista  
Latino-americana de

**Geografia e  
Gênero**

Volume 8, número 1 (2017)  
ISSN: 2177-2886

Artigo

## Caracas e Mérida, Venezuela: Colonialidade Territorial e Gênero no filme *Azul y no tan Rosa*

*Caracas y Mérida, Venezuela: Colonialismo  
Territorial y Género en la película Azul y no tan  
Rosa*

*Caracas and Merida, Venezuela: Territorial  
Coloniality and Gender in the Movie Azul y no  
tan Rosa*

**Leo Name**

Universidade Federal da Integração Latino-  
Americana - Brasil

leonardo.name@unila.edu.br

Como citar este artigo:

NAME, Leo. Caracas e Mérida, Venezuela:  
Colonialidade Territorial e Gênero no filme *Azul y no  
tan Rosa*. **Revista Latino Americana de Geografia e  
Gênero**, v. 8, n. 1, p. 406-423, 2017. ISSN 2177-2886.

Disponível em:

<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg>

# Caracas e Mérida, Venezuela: Colonialidade Territorial e Gênero no filme *Azul y no tan Rosa*

*Caracas y Mérida, Venezuela: Colonialismo Territorial y Género en la película Azul y no tan Rosa*

*Caracas and Merida, Venezuela: Territorial Coloniality and Gender in the Movie Azul y no tan Rosa*

## Resumo

Com vistas a contribuir para os estudos das relações entre espaços, gênero e sexualidades e entre cinema e cidade, este artigo se propõe a analisar *Azul y no tan rosa*, filme da Venezuela e da Espanha de 2012. Filio-me às indagações de intelectuais da América Latina a respeito do papel das obras audiovisuais na configuração da cidade latino-americana como um produto da colonialidade territorial.

Palavras-Chave: Cinema e Cidade; Espaços; Gênero e Sexualidades; Colonialidade Territorial.

## Resumen

Con el fin de contribuir a los estudios de la relación entre espacios, género y sexualidades y entre el cine y la ciudad, este artículo tiene como objetivo analizar *Azul y no tan rosa*, película de Venezuela y España del 2012. Me baso en las indagaciones de intelectuales de América Latina en relación al papel de las obras audiovisuales en la configuración de la ciudad latinoamericana como un producto del colonialismo territorial.

Palabras-Clave: Cine y Ciudad; Espacios; Género y Sexualidades; Colonialismo Territorial.

## Abstract

In order to contribute to the study of the relations between spaces, gender and sexualities, and between cinema and the city, this article analyzes *My Straight Son*, a 2012 Venezuelan-Spanish film. I join the intellectuals from Latin America who have inquired about the role of audiovisual works in the Latin American city shaping as a product of territorial coloniality.

Keywords: Cinema and the City; Spaces; Gender and Sexualities; Territorial Coloniality.

## Introdução

Em novembro de 2012, estreou nos cinemas da Venezuela *Azul y no tan rosa*<sup>1</sup>. Foi um grande êxito comercial: entre janeiro e setembro de 2013, cerca de 20% dos mais de dois milhões de pessoas que assistiram a alguma produção venezuelana eram espectadores desta obra audiovisual que, em 2014, se tornou também a primeira produzida pelo país a receber o prêmio Goya<sup>2</sup> de melhor filme ibero-americano (MEZA, 2014).

Sobre homofobia, amores sexodiversos e paternidade, tendo como locações Caracas e Mérida – respectivamente a capital e uma cidade da região andina da Venezuela –, *Azul y no tan rosa* por um lado pode ser analisado sob o foco dos escritos a respeito das relações entre espaços, gênero e sexualidades (Cf. SILVA, org., 2009; SILVA et al., orgs., 2011; SILVA; SILVA, orgs., 2011); por outro, oportuniza tomar parte no debate sobre as relações entre o cinema e a cidade, para as quais muitos intelectuais, majoritariamente anglofônicos, vêm produzindo análises sobre a incidência dos filmes na produção dos significados e percepções a respeito das cidades (Cf. AITKEN; ZONN, orgs., 1994; CLARKE, org., 1997; SHIEL; FITZMAURICE, orgs., 2001).

Cabe ressaltar que os escritos interessados nas dimensões espaciais das identidades de gênero e sexualidades não têm dado muita atenção ao papel dos produtos culturais de massa; e, que, igualmente, poucas vezes a literatura sobre cinema e cidade se entrelaça a questões de gênero e sexualidades. A literatura sobre cinema e cidade também costuma falhar ao analisar as representações filmicas isoladas da produção do espaço per se: o espaço urbano, afinal, é um produto social, concebido, percebido e vivido também por meio de representações, incluídas as obras audiovisuais, que em maior ou menor grau têm base em diferentes esquemas intelectuais, ligados à promoção da ordem e às instâncias de poder, mais ou menos permanentes ao longo do tempo (LEFEBVRE, [1974] 2013; FREIRE-MEDEIROS, 2005; CARDOSO, 2006; BARBOSA, 2013; NAME, 2013a) – e, por isso, os significados urbanos presentes em um filme estão em permanente diálogo com outros imaginários urbanos e outras formas de representação geo-historicamente reproduzidos. Seus autores, também, tendem a naturalizar um entendimento eurocêntrico de “metrópole moderna”, ignorar as filmografias produzidas fora da Europa e dos Estados Unidos e não problematizar as condicionantes relacionadas à produção e às representações de outros espaços – que, no caso das cidades latino-americanas, vêm necessariamente associadas a contundentes assimetrias de poder.

De modo a desarmar algumas dessas armadilhas, analisarei *Azul y no tan rosa* alinhando-me às abordagens que vêm denunciando a permanência do eurocentrismo na produção material e simbólica da América Latina (LANDER, org., 2000; QUIJANO, 2000; MIGNOLO; ESCOBAR, orgs., 2013): em especial, os que apontam que a cidade latino-americana é um produto da “colonialidade territorial” (Farrés Delgado e Matarán Ruiz, 2014),

1 Miguel Ferrari, Venezuela/Espanha, 2012.

2 Prêmio anual da Academia das Artes e Ciências Cinematográficas da Espanha.

por sua vez objetiva, subjetiva e intersubjetivamente ligada à produção de subalternidades com base em interseccionalidades entre espaços, gênero, classe e raça (LUGONES, 2008; SEGATO, 2013; NAME, 2013b); e os que, referenciando este contexto, analisam o papel desempenhado pelas representações audiovisuais (AMANCIO, 2000; FREIRE-MEDEIROS, op. cit.; NAME, op. cit.; RAYDÁN, 2013).

Esclareço, inicialmente, que ainda que um único filme, de um tempo histórico específico, seja o objeto de análise deste artigo, sua narrativa será compreendida como parte de um conjunto espacial e temporalmente mais amplo: não se trata de um exercício de generalização, mas de reconhecimento de significados geo-historicamente reproduzidos, influentes na percepção do real e no mais das vezes legitimadores de hierarquias de poder vigentes. Por fim, por crer que imagens são formas de discurso e argumentação, optarei por fazer sínteses visuais próprias<sup>3</sup>, ao invés de capturar fotogramas do filme.

### Sobre Colonialidade Territorial e duas Cidades Venezuelanas

Cidades latino-americanas têm sua produção do espaço imbricada a estruturas de domínio moderno-colonial – redes de poder, saberes, discursos, narrativas, signos, imagens e práticas que se reproduziram e ainda se reproduzem instituindo complexa ordem hierárquica pautada por atributos de classe, raça e gênero, por sua vez interseccionados à diferenciação espacial (QUIJANO, op. cit.; LUGONES, op. cit.). Sob a racionalidade moderno-colonial eurocêntrica, as cidades latino-americanas são vividas, percebidas e concebidas desigualmente, no que se incluem graus diferenciados de violência e discriminação que incidem sobre os diferentes corpos dos grupos sociais que as compõem.

Figura 1. Venezuela: localização de Caracas e Mérida.



3 Todas as imagens apresentadas neste trabalho foram elaboradas com o inestimável apoio do estudante Oswaldo Freitez, sob minha supervisão.

No que diz respeito à Área Metropolitana de Caracas – com 776 km<sup>2</sup> de extensão, sendo 296 km<sup>2</sup> construídos, e formada pelos municípios Libertador (Distrito Capital), Baruta, Chacao, El Hatillo e Sucre –, seu processo de ocupação se deu sobre um vale muito estreito e profundo, de clima tropical, cortado por rios e córregos e separado do mar do Caribe pela cadeia de montanhas que forma o Parque Nacional El Ávila. De sua população atual, de um pouco mais de três milhões de habitantes, 45% vivem em bairros, o termo local que designa os assentamentos urbanos autoproduzidos a partir de habitações precárias (*ranchos*), progressivamente transformadas em edificações de materiais mais duráveis, e que ocupam 25% da área construída da cidade (Figuras 1 e 2) (BOLÍVAR, 1993; ROSAS MEZA, 2009; FREITEZ L., 2010). Mérida, capital do estado com o mesmo nome, é uma cidade universitária e turística a cerca de 700 km do Distrito Capital de Caracas que, apesar de ser uma das mais extensas dos Andes venezuelanos – 140 km<sup>2</sup> –, sempre contou com uma população reduzida em relação a outros núcleos: atualmente há um pouco mais de 200 mil habitantes (INE, 2011) (ver Figura 1).

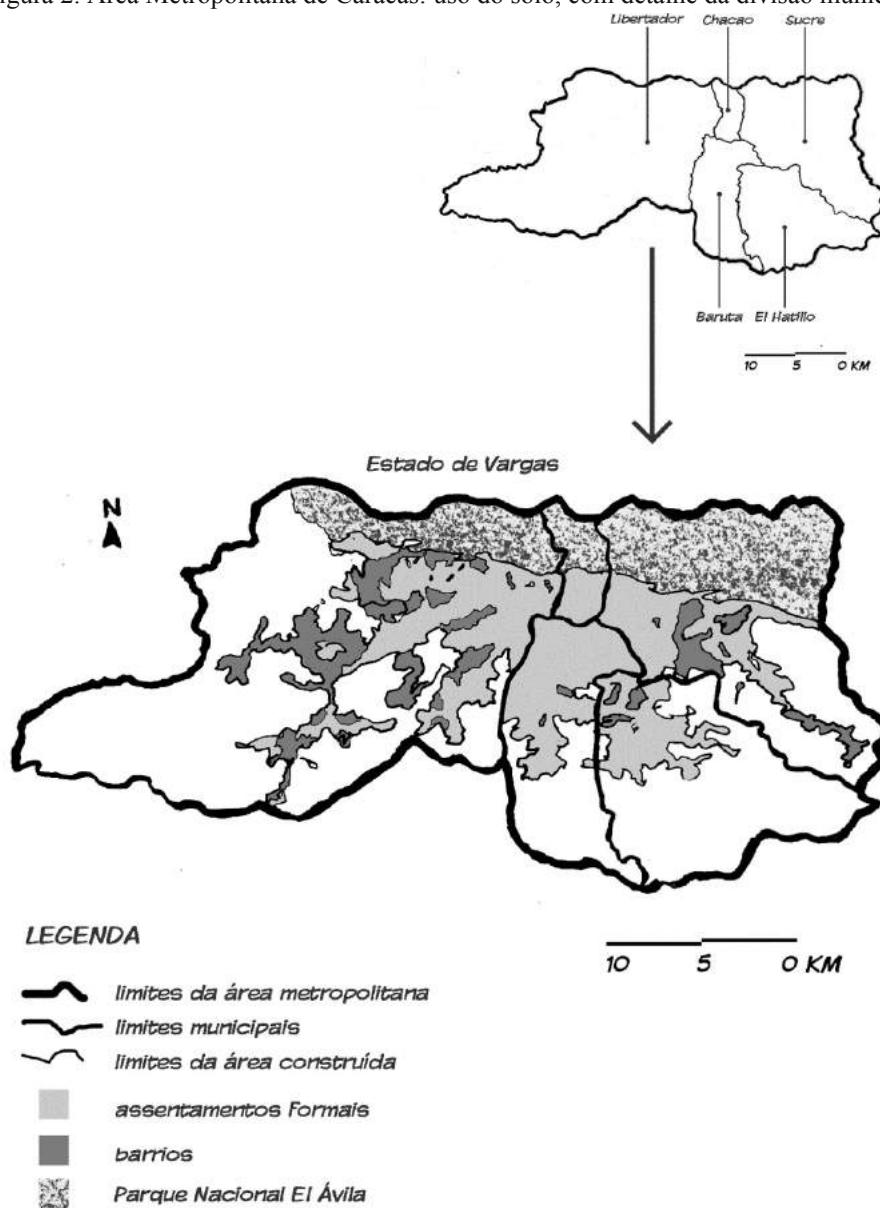
À maneira de outras cidades do subcontinente latino-americano, Caracas e Mérida desenvolveram-se com base no que Farrés Delgado e Matarán Ruiz (2014) chamam de “colonialidade territorial” – um conjunto de padrões de poder que sobrevaloriza uma concepção de território (a metrópole moderna e seus modos de vida “cosmopolitas”) em detrimento de outros tipos morfológicos, padrões habitacionais e modos de vida urbanos considerados “inferiores” (os assentamentos ditos tradicionais, vernáculos ou populares, por exemplo); e que distribui desigualmente os ônus dos processos de desenvolvimento urbano. Assim, brancos da Europa peninsular e seus descendentes nascidos na América – os chamados *criollos* – ao longo do tempo ocuparam as localizações mais centrais e de maior status destas cidades; ao passo que aos negros, mestiços e descendentes indígenas destinaram-se as periferias distantes e parcamente infraestruturadas ou as áreas de risco (GARCIA-GUADILLA, 2012). Tanto em Caracas quanto em Mérida, além disso, perseguiu-se um ideal de modernidade a partir de sucessivas importações de modelos arquitetônicos e urbanísticos estrangeiros e, sobretudo nos momentos de auge do extrativismo petrolífero na Venezuela, foram realizadas massivas obras de arquitetura e engenharia, alçadas a signos de progresso e elementos distintivos de classe (LOPEZ VILLA, 1994; IGLESIAS SANCHEZ; MARTEL, 2008; ALMANDOZ, org., 2012).

Em Mérida, a colonialidade territorial desde muito vem se reproduzindo com base em concepções, percepções e experiências a respeito da erudição de seus habitantes, por se tratar de uma cidade universitária (LÓPEZ BOHÓRQUEZ, 2005); e relacionadas, também, à exuberância de sua paisagem turística – alpina de neves perpétuas, com teleféricos e clima frio. Atributos que lhe conferiram a alcunha de “Pérola da Cordilheira”: em outras palavras, a cidade venezuelana mais semelhante à Europa (URBINA, 2009). Em Caracas, a colonialidade territorial também se traduz cotidianamente no vocabulário que descreve sua geografia. Sobre o *valle* e as *colinas* que rodeiam a cidade, diz-se que estariam os assentamentos formais (chamados localmente de *urbanizaciones*), respectivamente os de classe média e de classe alta,

'Azul y no tan rosa'

contrapostos aos *barrios* autoconstruídos localizados nos *cerros*. Além disso, uma divisão ideológica se expressa também em usuais percepções sobre não haver pobres no leste da capital, mas somente no oeste. E, se por um lado, colinas e cerros são palavras em espanhol que se referem ao mesmo conjunto montanhoso da cidade – a bem da verdade, mais diferenciam classe social – e, por outro, também há *barrios* localizados no leste, tais toponímias preservam distinções étnicas e de classe. Vistos de quase qualquer ponto da cidade, os *barrios* são compreendidos por significativa parte das camadas médias e altas de Caracas como territórios homogêneos alijados de modernidade e que, por isso, devem ser suprimidos da paisagem (NEGRÓN, 1991; FERRANDIZ MARTÍN, 2001; BOLÍVAR, 2008).

Figura 2. Área Metropolitana de Caracas: uso do solo, com detalhe da divisão municipal.



Nesse contexto de segregação socioespacial, “a homofobia é tão abundante quanto o petróleo que jorra de seu solo” (MADRID, 2015), sendo relevante o

número de agressões e assassinatos de homossexuais e outras pessoas sexodiversas. Uma violência urbana que permanece praticamente invisível, por não ser registrada nos relatórios oficiais: seja porque raramente é denunciada (em torno de 16%), seja por prevalecer uma cultura da impunidade (NIEVES; MONDRAGÓN, 2013).

### Paisagens, Lugares, Arquiteturas e Corpos em *Azul y no tan Rosa*

Como parte da produção do espaço, os filmes são ao mesmo tempo obras potencialmente autorais e sensíveis, mercadorias de uma indústria de entretenimento pautada por redes econômicas com interesses normalmente dominantes e narrativas que apresentam práticas socioespaciais cotidianas como ações de seus personagens. Muitas tramas cinematográficas têm a cidade como espaço privilegiado da ação, uma matéria-prima transformada por técnicas como as de direção, montagem, fotografia e desenho de som, que sobre ela produzem significados que constroem certa "impressão de realidade" (METZ, [1968] 1977). Assim, a materialidade do espaço urbano se recompõe: escolhe-se que paisagens, lugares e arquiteturas, além dos corpos que neles habitam ou por eles circulam, serão mostrados ou não à audiência. Trata-se de uma seletividade que não é neutra e que produz imagens que inspiram novas representações.

Nesse sentido, cabe se avaliar como *Azul y no tan rosa* produz os espaços urbanos que lhe servem de cenários – Caracas e Mérida – indagando-se sobre sua posição no contexto mais amplo do cinema venezuelano, cujas narrativas vêm se consolidando como contraponto aos discursos e práticas invisibilizadores dos *barrios* e legitimadores da opressão às diversidades de gênero: afinal, sempre foram frequentes personagens sexodiversos e diferentes identidades de gênero e sexualidades vêm sendo contempladas em filmes mais recentes, como *Cheila: una casa pa' Maíta*<sup>4</sup>, *Pelo malo*<sup>5</sup> e *Liz en Septiembre*<sup>6</sup>. Na última década, especial interesse também vem sendo direcionado aos *barrios* caraquenhos, cenário e/ou de onde vêm importantes personagens de *Secuestro Express*<sup>7</sup>, *Hermano*<sup>8</sup> e *La hora cero*<sup>9</sup> (DUNO GOTTBORG, op. cit.; PEÑA ZERPA, 2013).

A trama de *Azul y no tan rosa* é centrada nos dramas de Diego (Guillermo García), um jovem fotógrafo da classe média de Caracas. Fabrizio (Sócrates Serrano), seu namorado, um rico obstetra, é violentamente espancado por uma gangue de homofóbicos, ao mesmo tempo em que seu filho adolescente, Armando (Ignacio Montes), chega de Madrid para morar consigo. Para ajudá-lo nas tarefas de superar a dor de ver seu companheiro em coma, debater sua homossexualidade com o filho e levá-lo a Mérida para conhecer Laura (Clarissa Sánchez), uma garota por quem o rapaz se apaixonou pela Internet, Diego recebe o apoio das amigas Delirio Del Rio (Hilda Abrahamz), uma coreógrafa e performer transmulher, e Perla Marina (Carolina Torres), uma mulher das classes populares que é sua empregada doméstica.

O filme inicia com imagens de Diego tomando fotos, no Teatro Municipal de Caracas<sup>10</sup>, de bailarinos e bailarinas que ensaiam seminus um espetáculo de dança contemporânea bastante sensual, imagens que são contrapostas a outras de Fabrizio realizando um parto humanizado no hospital onde trabalha – a

locação é o Centro de Reabilitação Perez Carreño. Trata-se de uma sequência que, além de apresentar os personagens exercendo suas profissões, traz questões a respeito do corpo: frágil desde seus primeiros momentos de existência, necessariamente diverso, objeto de desejo e sujeito à avaliação estética – assuntos que perpassarão a trama. No teatro, Diego recebe uma ligação de Fabrizio, convidando-o para um jantar. No sofisticadíssimo La Barraca – na verdade, a locação é o restaurante Cité, no Centro Ciudad Comercial Tamanaco (CCCT) –, Fabrizio lhe mostra um pinheiro em miniatura que ganhou como presente de uma paciente: ela lhe dissera ser essa a sua árvore na astrologia celta e querer plantá-lo em Mérida é o pretexto para convidar o namorado para uma viagem romântica. Na mesa ao lado, uma bela mulher fita incessantemente o médico, o que faz com que Diego, num misto de ciúmes e provocação, dê um beijo apaixonado no companheiro. O gesto público terá consequências: em outra mesa, o jovem Racso (Alexander da Silva) observa a cena com incômodo. Na noite seguinte, ele e sua gangue espancarão Fabrizio até desacordá-lo, em seguida escrevendo a frase *¡Mueran los maricones!* em um muro.

O ataque homofóbico ocorre em frente à fictícia boate Sixty Nine, que a audiência é informada se localizar na Rua Palma, via que de fato existe no centro do *valle* de Caracas: Diego havia convidado o namorado para assistir a uma das performances de *lip-synch* de Delirio para ali presenteá-lo com uma aliança que mais cedo comprara numa das joalherias do CCCT e então lhe contar suas decisões por morar com Fabrizio e com ele ir a Mérida. Entretanto, na capital venezuelana de *Azul y no tan rosa* a violência homofóbica, física e simbólica, está em inúmeros outros espaços e não tem em Racso sua única origem: no apartamento de Rocío (Elba Escobar) e Paco (Juan Jesús Valverde), pais de Diego, localizado no Edifício Júpiter, onde Patricia (Daniela Alvarado), sua cunhada, diz preferir ter um filho bandido a *maricón*; no hospital, onde o pai de Fabrizio diz preferir ver o filho morto a morando com Diego; na delegacia, onde Racso debocha de Diego e o chefe de polícia não dá atenção ao aviso desesperado do fotógrafo de que ele é o agressor de seu companheiro; no programa de televisão de Estrellita (Beatriz Valdés), uma apresentadora sensacionalista que compara o casamento gay ao fim do mundo.

Contrapostos a esta cidade hostil, ubiquamente homofóbica, o único lugar onde certa homoafetividade pode se expressar sem perigo de violência ou

---

4 Eduardo Barberena, Venezuela, 2010.

5 Mariana Rondón, Venezuela/Peru/Argentina/Alemanha, 2013.

6 Fina Torres, Venezuela, 2014.

7 Jonathan Jakubowicz, Venezuela, 2005.

8 Marcel Rasquin, Venezuela, 2010.

9 Diego Velasco, Venezuela, 2010.

10 Inaugurado em 1881 como Teatro Guzmán Blanco, em homenagem ao presidente que fez reformas urbanas em Caracas ao modo de Haussmann, em Paris. Projeto do arquiteto francês Esteban Ricard, completado pelo venezuelano Jesus Muñoz Tébar, é em linguagem neoclássica.



'Azul y no tan rosa'

repressão é a boate Sixty Nine. Por isso, a Rua Palma – onde mais tarde Armando também será atacado por Racso, que o crê gay – é uma potente fronteira simbólica entre a homofobia e a experiência plena e feliz da homossexualidade, vivida na boate.

Armando vem de Madrid passar uma temporada com o pai porque Valentina (Arlette Torres), sua mãe que é agente de turismo na capital espanhola, precisará ir a Londres apresentar sua dissertação de mestrado. Ao chegar a Caracas, mais que questionar a homossexualidade de Diego, Armando reclamará dos anos de afastamento do pai. Essa ausência lhe fez muito tímido e inseguro e, por isso, ao conhecer Laura em um web chat, o rapaz mente: usa como imagem de perfil a foto de um modelo de um dos trabalhos do pai, porque se acha feio; e diz que sabe dançar tango pensando em agradar a moça que estuda música e adora o ritmo argentino. A partir desta movimentação emocional de Armando, um novo sentido passa a existir na vida de Diego. Em troca, ele questionará a baixa autoestima do filho e pedirá para que Delirio e Perla Marina lhe ensinem a dançar tango em seu apartamento.

O percurso realizado por Armando, da antiga metrópole colonial, Madrid, para a antiga colônia, Caracas, além de o fato de Diego declarar que o filho morava na capital espanhola para ter mais chances na vida, são importantes indícios da colonialidade territorial que *Azul y no tan rosa* pouco a pouco instaura. Ao cruzar o Atlântico, Armando não só tem a função de desestabilizar o mundo de seu pai para movimentar a trama; pode-se também interpretá-lo como um agente do “mundo civilizado” que chega a um país que, de acordo com o filme, dele tenta ser parte – a despeito da barbárie traduzida na forma da homofobia corporificada em Racso.

Uma análise de como são representados os lugares em *Azul y no tan rosa*, com base nas distintas movimentações de seus personagens (ver Figura 4), revela interseções com representações de classe, gênero e raça. Embora a classificação étnica na Venezuela seja complexa, devido ao racismo que em quase toda a América Latina faz com que mestiços com ascendência indígena e negra sejam percebidos como brancos – discussão que não cabe neste artigo –, pode-se dizer que Diego nos é apresentado como um homem branco, de gostos e circulação por lugares valorizados pela elite branca venezuelana: bebe uísque, ouve tango argentino e a pop music da Sixty Nine e frequenta teatros paradigmáticos da arquitetura eclética venezuelana, seja em ensaios fotográficos de espetáculos de dança contemporânea no Teatro Municipal de Caracas, seja levando o filho para assistir à ópera italiana Norma, de Vincenzo Bellini, no Teatro Nacional da Venezuela<sup>11</sup>. Ao longo da trama, o fotógrafo se relaciona com outros personagens cujos corpos dificilmente deixariam de ser identificados pela audiência venezuelana como brancos: Fabrizio, Armando, Delirio, Rocío, Paco, Racso, Laura, Patrícia, Cristóbal (rapaz que após a morte de Fabrizio por ele se interessa, interpretado pelo ator Juan Carlos Lares) e Paquito (um stripper da Sixty Nine, personagem de Ivan Gonzalez Roa). Uma bailarina, uma das modelos fotografadas por Diego – ambas figurantes – e Perla Marina, a trabalhadora doméstica que, seremos informados, apanha do namorado, são três exceções a essa onipresente branquitude corporal. Outra delas é Elvys (William Goite), ajudante de Diego nos trabalhos fotográficos.

Além disso, a vida elegante do casal protagonista, de restaurantes

sofisticados, joalherias, astrologia celta, transexuais com nomes referentes a atrizes hollywoodianas do passado<sup>12</sup>, ensaios fotográficos de modelos esqueléticas, ex-namoradas mestrandas e desejos por viver sob o mesmo teto com seu grande amor, em alguma medida homogênea não só a capital venezuelana num modelo eurocêntrico e burguês de cidade moderna e cosmopolita como também a condição homossexual na figura do homem gay (branco), culto, e que, apesar de fora do armário, tem uma expressão corporal de gênero masculina – e que, segundo Peña Zerpa (op. cit.), é recorrente no cinema venezuelano. Flertando com a heteronormatividade, o filme informa à audiência que até mesmo Delirio tornou-se transexual não porque era infeliz com sua condição corporal, mas para satisfazer um homem por quem era apaixonada e dizia gostar somente de mulheres. Elvys é o único gay afeminado da trama, sempre com leques em punho e dizendo desaforos a Perla Marina: coincidentemente, ele é interpretado justamente pelo único ator cuja ascendência indígena produz marcas corporais facilmente percebidas.

A audiência chega a conhecer a casa de Perla Marina, mas não é informada em que região da capital ela se localiza, o mesmo ocorrendo em relação ao apartamento de Diego. No entanto, situações como a do protagonista correndo sem direção e na chuva pelo Paseo Los Proceres, um bulevar arborizado no leste da cidade, ao saber da morte do companheiro, assim como as recorrentes queixas de Perla Marina sobre a distância e o trânsito que lhe fazem chegar atrasada ao trabalho, permitem-nos conjecturar que o filme por meio destes dois personagens esteja representando – de forma um tanto diluída, mas com componentes étnicos interseccionados a espaço e classe – a geografia dicotômica do “leste rico” e do “oeste pobre” que é parte da percepção cotidiana de Caracas.

A vida branco-burguesa de Diego, afinal, se espacializa de um modo bastante singular: o desenvolvimento narrativo concentra as ações em lugares no centro do *valle*, em áreas dos municípios caraquenhos onde há continuidade do tecido formal e pouquíssimos *barrios*, além de os dados oficiais revelarem que a pobreza não é muito significativa (Cf. INE, op. cit.; ver Figura 3). Ademais, ao longo de todo o filme não há um único fotograma pelo qual a audiência possa vislumbrar a contundente presença dos *barrios* populares na paisagem de Caracas, para isso preferindo, nas sequências externas, fugir de planos gerais e filmar à noite, de modo a manter sua versão idealizada de Caracas.

Somente quando Diego decide ir a Mérida com Armando, Delirio e Perla Marina, com vistas a fazer o filho conhecer Laura em uma *milonga*<sup>13</sup> e plantar o pinheiro deixado por Fabrizio, planos gerais capazes de enquadrar a paisagem de Caracas surgem em tela pela primeira vez. De carro, eles tomam a Autopista Francisco Fajardo para sair da cidade, ao que surge uma sequência

---

11 Construção eclética do arquiteto venezuelano Alejandro Chataing, com esculturas do catalão Miguel Ángel Cabré. Foi inaugurado em 1905.

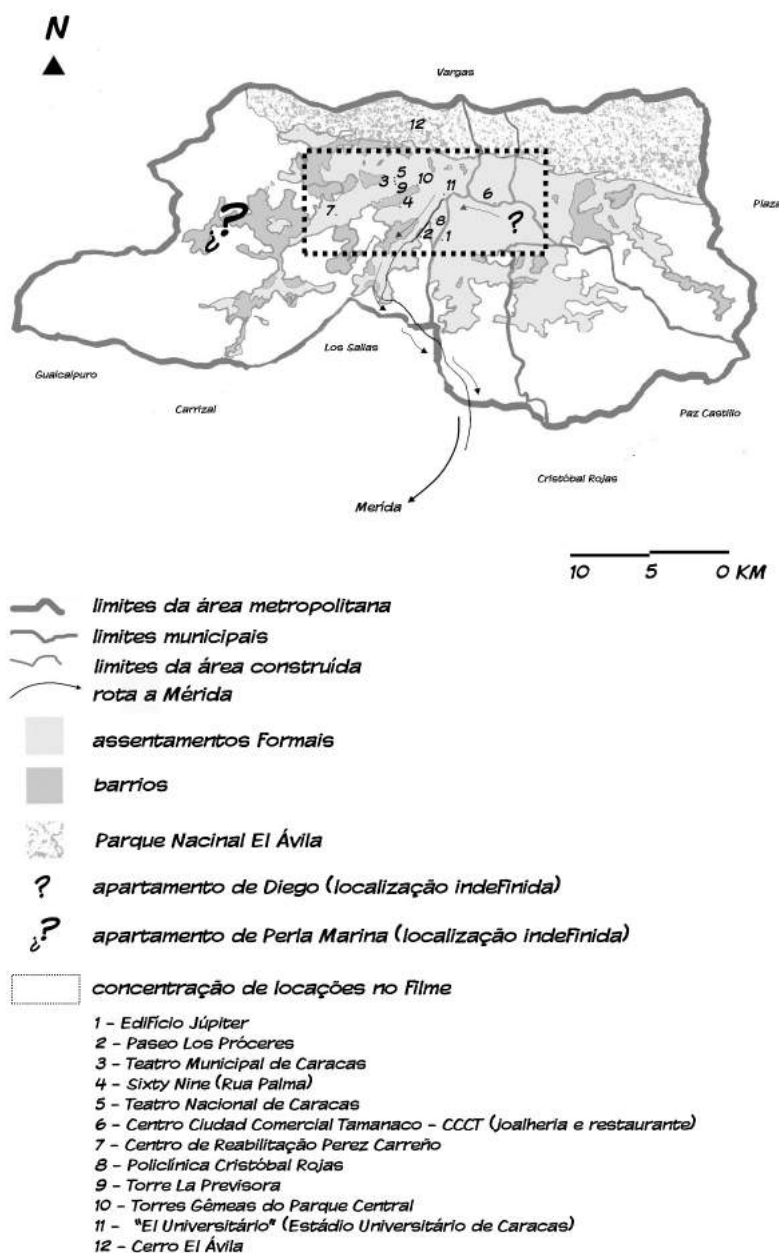
12 O nome Delirio Del Rio é em referência, explicada à audiência, à atriz mexicana Dolores Del Rio, figura importante tanto no cinema ligado à política do panamericanismo na década de 1930 quanto na chamada Era de Ouro do Cinema Mexicano, nos anos de 1940 e 1950 (cf. Freire-Medeiros, op. cit.).

'Azul y no tan rosa'

de imagens de um pouco mais de dois minutos, pelas quais se apresentam marcos arquitetônicos reconhecíveis: o CCCT, as torres La Previsora do Parque Central e o Estádio Universitário de Caracas, com El Ávila ao fundo – sínteses dos desejos civilizatórios sobre um futuro próspero das décadas do “Novo Ideal Nacional” e dos petrodólares da “Venezuela Saudita”. Em seguida, o automóvel se dirige à paisagem de transição dos páramos andinos e sua icônica capela de pedra, para finalmente chegar ao centro histórico de Mérida (ver Figura 5).

Em *Azul y no tan rosa*, Mérida é apresentada como lócus de natureza abundante, por onde o filme também define o que é tradição e do que se deve sentir nostalgia na Venezuela. Por um lado, imagens mostram certa onipresença do verde dos páramos em meio à neblina. Por outro, o baile para o

Figura 3. Área Metropolitana de Caracas, com a marcação dos lugares presentes no filme *Azul y no tan rosa*.

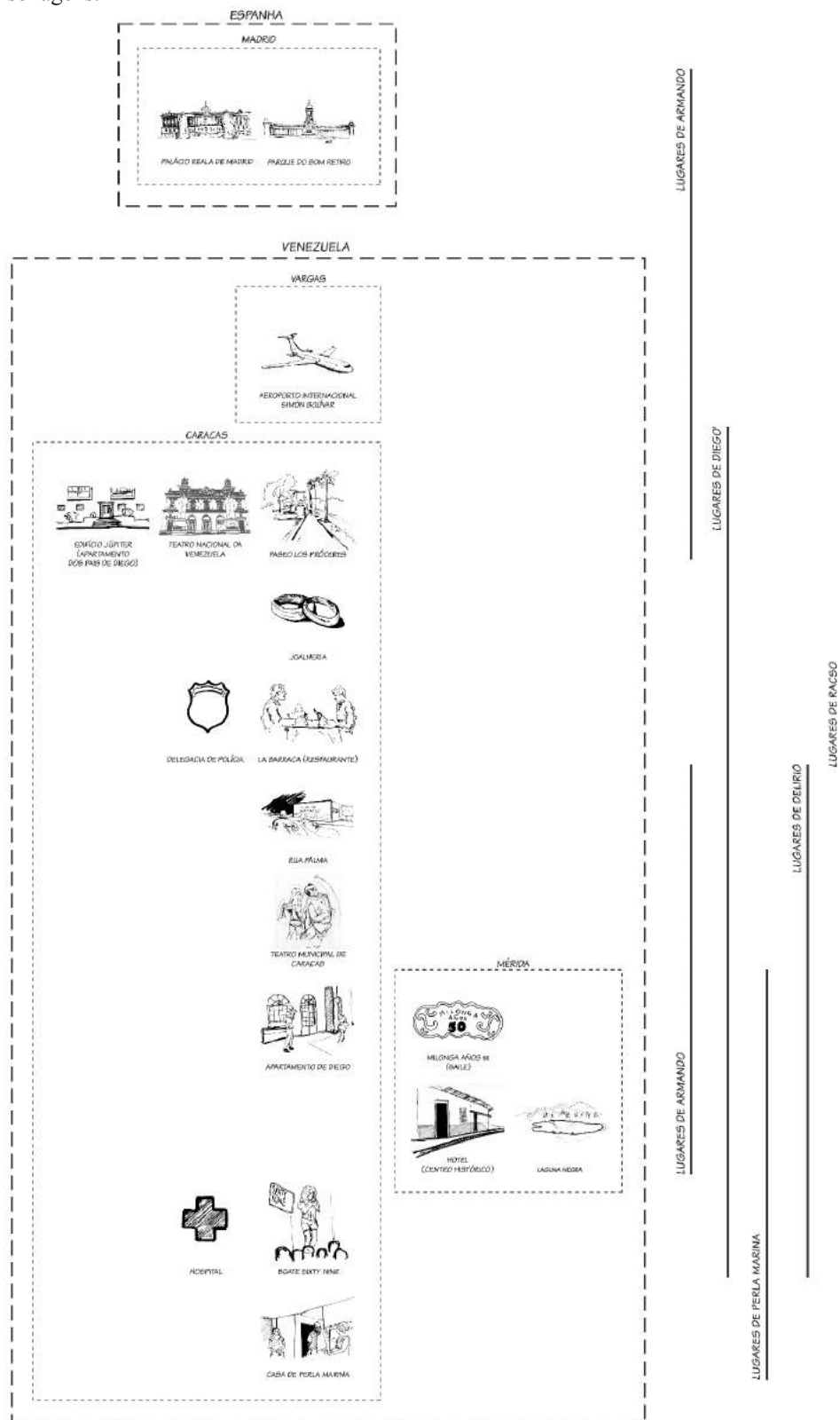


**Caracas e Mérida, Venezuela: Colonialidade Territorial e Gênero no Filme**

**'Azul y no tan rosa'**

qual os personagens se dirigem chama-se *Milonga Años 50* que, como o nome indica, é um simulacro das festas elegantes dos anos da ditadura de Marco António Jiménez. Finalmente, é nesta cidade onde Armando surpreende a

Figura 4. Lugares de *Azul y no tan rosa* ligados a cada um de seus cinco principais personagens.

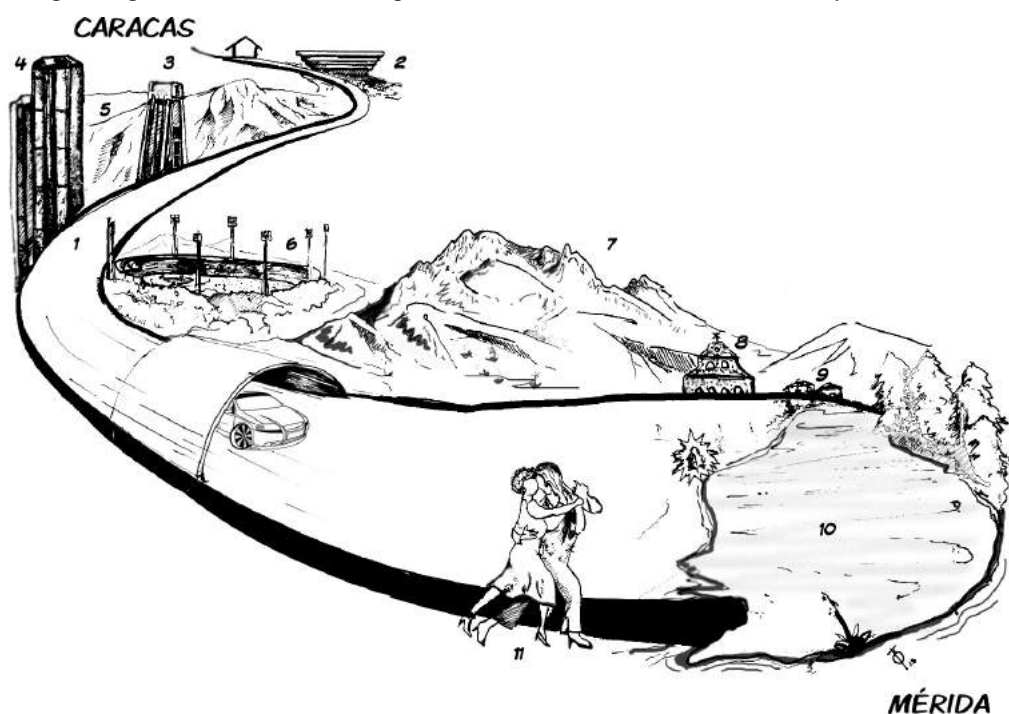


todos ao cantar a tradicional canção *Tonada de luna llena*, do cantor e compositor venezuelano Simón Díaz, acompanhado de um violão e sob a paisagem enluarada e estrelada do centro histórico de Mérida.

Talvez porque a Pérola da Cordilheira seja no filme um lugar de volta a um passado idealizado, seja também onde se finalizam histórias de amor mal resolvidas, liberando personagens para outras escolhas. Em Mérida, Perla Marina conta estar grávida, pensa em fazer um aborto e em seguida é demovida da ideia por Diego – que também lhe convence a romper definitivamente com seu namorado; Delirio reencontra seu amor do passado e descobre que ele agora se relaciona com homens; e Armando é rejeitado por Laura, pois ela não perdoa suas mentiras.

No raiar do dia seguinte e perto do final do filme, pai, filho e amigas vão até as bordas da Laguna Negra, em Mérida, e finalmente plantam o pinheiro de

Figura 5. Síntese visual do percurso entre Caracas e Mérida em *Azul y no tan rosa*.



LEGENDA:

1. Autopista Francisco Fajardo. Construída durante a ditadura de Marco António Jiménez, é rodovia que atravessa a capital venezuelana de leste a oeste, além de conectar o oriente e o ocidente do país. No filme, é por onde se inicia a sequência de paisagens representativas no trajeto de Caracas até Mérida.
2. Centro Ciudad Comercial Tamanaco (CCCT). Contém quatrocentas lojas e foi o maior shopping center da Venezuela até 1998. No filme, é um dos ícones urbanos revelado à audiência no trajeto de carro e é locação nas cenas do restaurante da joalheria.
3. Torre La Previsora. Arranha-céu piramidal de uso empresarial de 117 metros. Aparece em

13 Termo em espanhol referente a um gênero musical rio-platense, mas também pode se referir ao baile onde se dança tal ritmo ou o tango, sendo esse o significado empregado no filme.

- meio a outros arranha-céus no percurso de Diego até Mérida.
4. Torres Gêmeas do Parque Central. Edifícios de escritórios com 225 metros de altura e 59 pisos. A Torre Oeste foi finalizada em 1979 e a Leste em 1983. Até 2003 foi o edifício mais alto da Venezuela. Revelado à audiência no trajeto de carro.
  5. Parque Nacional El Ávila. Tornou-se protegido em 1958. É a paisagem de fundo, vista da Autopista Francisco Fajardo, na sequência de Azul u no tan rosa em que personagens saem da cidade.
  6. Estádio Universitário de Caracas. É um estádio de beisebol no campus da Universidade Central da Venezuela. Inaugurado em 1951, foi projetado por Carlos Raúl Villanueva, o mais afamado arquiteto do Movimento Moderno do país. Seus refletores de iluminação podem ser vistos no trajeto de carro feito no filme.
  7. Páramos de Mérida. Trata-se de uma prolongação dos Andes colombianos, com altura máxima de 4.987 metros. São vistos no caminho para Mérida apresentado no filme.
  8. Capela da Virgem de Comoroto, construída entre 1980 e 1984 pelo arquiteto Juan Félix Sanchez, inteiramente à mão. Fica na entrada de San Rafael de Mucuchíes, povoado do estado de Mérida a poucos quilômetros da capital, e é patrimônio cultural do país. Pode ser vista na sequência do deslocamento de carro.
  9. Centro Histórico de Mérida. Fundada em 1558, Santiago de Caballeros de Mérida tem em seu centro edifícios coloniais do período. *Azul y no tan rosa* mostra parte do casario.
  10. Laguna Negra. Está situada no Parque Nacional Sierra Nevada, no estado de Mérida. Nos momentos finais de *Azul y no tan rosa*, é em suas margens que Diego planta o pinheiro deixado por Fabrizio.
  11. Milonga Años 50. Local do baile, em Mérida, onde Armando vai ao encontro de Laura e onde Delirio e Perla Marina dançam juntas.

Fabrizio. Em seguida, ficamos sabendo do destino final dos personagens: Perla Marina dá a luz, por parto humanizado, a um menino a quem dá o nome do obstetra falecido; Armando volta para Espanha e encontra um novo amor; Diego aceita jantar com Cristóbal, o que parece ser o início de um romance; Racso é preso por conta de um vídeo, entregue à polícia, que Paquito fizera da agressão a Fabrizio; e Delirio toma o lugar de Estrellita na televisão. No que agora é um programa de entrevistas sobre diversidade, a nova apresentadora discursa contra preconceitos direcionados a formas de pensar, vestir, falar ou amar, cor de pele, cultura ou crenças. E no que parece ser uma fala representativa de setores venezuelanos conservadores contra o Estado, conclama uma sociedade plural em que haja diferentes opiniões e todos sejam escutados. Trata-se de discurso que parece um tanto contraditório, ao se julgar que determinados espaços tenham sido invisibilizados ao longo do filme; que nele algumas marcas étnicas estejam ligadas a subalternidades; e que Delirio, uma personagem transgênero, tenha ganhado interpretação de uma atriz cisgênera.

Ao que parece, determinados corpos, assim como certas paisagens, não se quer exibidos em *Azul y no tan rosa* – ou, se exibidos, o são mantendo hierarquias de gênero, classe e raça geo-historicamente reproduzidas.

### Comentário Final

Ao longo deste trabalho, quis deixar claro que *Azul y no tan rosa*, a despeito de apresentar uma pauta progressista sobre homofobia, violência doméstica, diversidades sexuais, paternidade homossexual, parto humanizado, aborto e problemas na adolescência, também toma posições conservadoras, traduzidas por algumas de suas representações pautadas por interseccionalidades de gênero, classe e raça: especialmente com base nas paisagens, lugares, arquiteturas e corpos que o filme seleciona, parecem se naturalizar fissuras étnico-raciais e segregações socioespaciais, comuns não só às cidades venezuelanas mas a outros lugares do subcontinente latino-americano.

Esta ordem diferencial eurocêntrica se espacializa, e com base em significados que não estão restritos ao filme, sendo parte de um conjunto mais amplo de representações, percepções e experiências da sociedade venezuelana e, mais amplamente, das metrópoles latino-americanas: Caracas se apresenta como o espaço de violências (corporificadas em Racso, mas também manifestadas sob outras formas de homofobia), mas também do glamour e do prazer homossexuais que não têm outro lugar a não ser no *valle* (Figura 3). Além disso, é na capital onde uma arquitetura de edifícios históricos se mistura a arranha-céus icônicos que despontam na paisagem: coadunando-se com visões de mundo com base no leste de Caracas, *Azul y no tan rosa* suprime certas heterogeneidades paisagísticas consideradas “inferiores” – os *barrios* caraquenhos. Além disso, o clima “europeu” e a paisagem colonial são pretextos para que no filme Mérida torne-se o lugar pelo qual se viva a saudade dos anos de esperança no progresso: ainda que a década de 1950 tenha sido a de feroz regime ditatorial, é no passado e longe dos grandes centros urbanos que o filme busca um ideal de felicidade transformador para o país.

Em outras palavras, tais representações de *Azul y no tan rosa* estão alinhadas à colonialidade territorial: sobrevalorizam uma Venezuela que é quase exclusivamente branco-burguesa – e onde quem não é branco (Perla Marina, Elvys e figurantes) é subalterno. Sobrevalorizam, além disso, um tipo de expressão de gênero, mais refinada, de homens gays, brancos, cujos corpos são domesticados pela heteronormatividade – o homem gay que não é branco, é afetado, quem é transgênero é vivido por quem é cisgênero. E se dados comprovam que estes homens gays são ameaçados pela homofobia da sociedade venezuelana, no filme também são os protagonistas da modernidade e do cosmopolitismo urbanos elegidos como ideais.

É por estas razões que espero que a análise aqui apresentada tenha contribuído, ainda que modestamente, para preencher algumas das lacunas presentes tanto nos estudos sobre a relação entre cinema e cidade quanto nos escritos sobre espaços, gênero e sexualidades. Na medida em que *Azul y no tan rosa* apresenta representações espaciais – a respeito de Mérida e Caracas – que estão imbricadas tanto a questões de gênero e sexualidades como a questões de classe e raça, o cruzamento das literaturas sobre todos estes temas torna-se indispensável.

### Referências

AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. (orgs.). **Place, power, situation and spectacle.**

- Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.
- ALMANDOZ, Arturo (org.). **Caracas: de la metropoli subita a la meca roja**. Quito: Olacchi, 2012.
- AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos**. Niterói: Intertexto. 2000.
- BARBOSA, Jorge Luiz. **As paisagens crepusculares da ficção científica**. Niterói: Editora da UFF, 2013.
- BOLÍVAR, Teolinda. Densificación y metrópoli. **Urbana**, n. 13, p. 31 - 46, 1993.
- BOLÍVAR, Teolinda. La Venezuela urbana: una mirada desde los barrios. **Bitácora**, v. 12, n. 1, p. 55 - 76, 2008.
- CLARKE, Ddavid (org.). **The cinematic city**. London: Routledge, 1997.
- DUNO GOTTBORG, Luis. Geografías del miedo en el cine venezolano: Soy un delincuente (1976) y Secuestro express (2005). **Ensayos**, n. 19, p. 40 - 64, 2010.
- FARRÉS DELGADO, Yasser; MATARÁN RUIZ, Alberto. Hacia una teoría urbana transmoderna y decolonial: una introducción. **Polis**, v. 13, n. 37, p. 339 - 361, 2014.
- FERRANDIZ MARTÍN, Francisco. De la cuadrícula al Aleph: perfil histórico y social de Caracas. **Boletín Americanista**, n. 51, p. 63 - 80, 2001.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- FREITEZ, Anitza. **Area Metropolitana de Caracas: análisis de situación de la población**. Caracas: Alcaldía del Area Metropolitana de Caracas, 2010.
- GARCIA-GUADILLA, Maria Pilar. Caracas: de la colonia al socialismo del siglo XXI. Espacio, clase social y movimientos ciudadanos. *In*: ALMANDOZ, Arturo. (org.) **Caracas: de la metropoli subita a la meca roja**. Quito: OLACCHI, 2012, p. 155 - 196.
- IGLESIAS SÁNCHEZ, Brenda; MARTEL, Lorna Donoso. Acontecer de la cultura urbana venezolana en prensa y documentos históricos. Mérida 1890–1958. **Portafolio**, v. 2, n. 18, p. 30 - 38, 2008.
- INE. **Censo 2011**. *In*: <http://www.redatam.ine.gob.ve/Censo2011>.
- LANDER, Edgardo. (org.). **La colonialidad del saber**. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- LEFEBVRE, Henry. **La producción del espacio**. Madrid: Capitán Swing,



2013 [1974].

LOPEZ VILLA, Manuel. Gestión urbanística, revolución democrática y dictadura militar en Venezuela (1945-1958). **Urbana**, n. 14 - 15, p. 103 - 119, 1994.

LÓPEZ BOHÓRQUEZ, A.E. La ciudad universitaria que Pedro Rincón Gutiérrez soñó. **Investigación**, N. 10, p. 52-55, 2005.

LUGONES, Maria. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, n. 9, p. 73 - 101, 2008.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. *In*: METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977 [1965], p. 15 - 28.

MEZA, Alfredo. Um filme venezuelano contra a intolerância ganha o primeiro Goya. **El País**, Cultura, 10 de fevereiro de 2014. [http://brasil.elpais.com/brasil/2014/02/10/cultura/1392000278\\_090396.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2014/02/10/cultura/1392000278_090396.html).

MADRID, José Manuel. Tragedias cotidianas sobre la homofobia en Venezuela. **Sin Etiquetas**, Vida y Estilo, 1 de junho de 2015. <http://sinetiquetas.org/2015/06/01/tragedias-cotidianas-sobre-la-homofobia-en-venezuela>.

MIGNOLO, Walter; ESCOBAR, Arturo. (orgs.). **Globalization and the decolonial option**, New York: Routledge, 2013.

NAME, Leonardo. **Geografia pop**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013a.

NAME, Leonrdo. Existe amor na Baixada Fluminense: espaço, (homo)afetividade e dois casais em 'Senhora do Destino'. **Espaço e Cultura**, n. 33, p. 111 - 126, 2013b.

NEGRÓN, Marcos. Realidad múltiple de la gran ciudad. Una visión desde Caracas. **Nueva Sociedad**, n. 114, p. 76 - 83, 1991.

NIEVES, Alberto; MONDRÁGON, Argenis. **Crímenes de odio por orientación sexual, identidad de género y expresión de género en la noticia de los medios de comunicación y organizaciones de la sociedad civil**. Caracas: ACCSI, 2013.

PEÑA ZERPA, José Alirio. **Arcoíris tricolor: estereotipos de hombres homosexuales en el cine venezolano (1970-1999)**. Middletown, DE: Editorial Académica Española, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In*: LANDER, Edgardo. (org.). **La colonialidad del saber**. Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 201 - 246.

RAYDÁN, Rosa. **La mirada femenina en el cine venezolano**. Caracas:

CNAC. 2013.

ROSAS MEZA, Iris. La cultura constructiva informal y la transformación de los barrios caraqueños. **Bitácora**, v. 15, n. 2, p. 79 - 88, 2009.

SEGATO, Rita. Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad. *In*: SEGATO, Rita. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013, p. 69 - 99.

SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tpnny (orgs.). **Cinema and the city**. Oxford: Blackwell, 2001.

SILVA, Joseli Maria (org.). **Geografias subversivas**. Ponta Grossa: Todapalavra, 2009.

SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose; CHIMIN JUNIOR, Alides Baptista (orgs.). **Espaço, gênero e feminilidades ibero-americanas**. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011.

SILVA, Joseli Maria; SILVA, Augusto Cesar Pinheiro da (orgs.). **Espaço, gênero e poder**. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011.

URBINA, Neida Rosa. La visión estético-artística de Mérida, la de las nieves perpetuas: diario de Göering. *In*: **Congreso Internacional Imagen Apariencia**, 19, 21 de Novembro de 2008.

Recebido em 05 de junho de 2016.

Aceito em 01 de fevereiro de 2017.

Leo Name

