

**As favelas no cinema argentino:
um elefante oculto atrás do vidro.**

*Gonzalo Aguilar*¹

A crise de 2001 dotou as favelas da cidade de Buenos Aires de um novo tipo de visibilidade: já não eram registradas somente pelos meios de massas (que tendiam a criminalizá-las) nem pelo seu crescimento demográfico (que desde então não se deteve), mas sim se manifestavam nos pobres que percorriam a cidade procurando papelão no lixo. Essa situação deu uma dimensão inédita para um fenômeno que não era totalmente novo: a presença da favela (com os pobres como sua sinédoque) era percebida na cidade, em todas as ruas e em todos os cantos. Um fato muito pouco usual para uma cultura que sempre tentou manter as favelas isoladas e invisibilizadas. “Como sempre, –escreve Adrián Gorelik– Buenos Aires capital via como alheio tudo aquilo que permanecia fora dos seus limites de ‘cidade europeia’ e, portanto, identificava como ‘invasão’ o surgimento de alguns desses traços do Outro (a pobreza, a informalidade, a marginalidade)”² Com uma velocidade cultural somente proporcionada pelos momentos de crise, rapidamente surgiram novos tipos associados à favela. Já não estavam somente os tradicionais como o mendigo, o padre da igreja ou o representante dos partidos políticos dentro da favela (*puntero*), mas também apareciam outros novos como o trombadinha, o traficante de drogas, líder de facções criminosas (*tumbero*) e, principalmente, o catador de papel e o manifestante (*piqueteiro*).

¹ Gonzalo Aguilar é crítico e professor titular de literatura brasileira na Universidade de Buenos Aires.

² Adrián Gorelik: *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004, p.254.

Tanto o catador de papel quanto o manifestante avançavam sobre o território urbano e colocavam em cheque a ideia de fronteira fazendo com que a presença das favelas e dos pobres fosse visualmente desesperadora, pois já não admitia a sua supressão. As favelas tinham ‘chegado’ para ficar e o sonho da erradicação (seja por meio da modernização, da revolução ou do autoritarismo, como ocorreu na última ditadura) já não era possível. Como afirma María Cristina Cravino, caiu o “mito da ascensão social” e se antes “sair da favela era o mais importante, agora o mais importante passou a ser ficar e melhorar as condições”.³ A transformação da paisagem urbana trazida pela crise de 2001 não foi um fenômeno passageiro, mas sim fez da cidade de Buenos Aires algo muito diferente em relação ao que era anteriormente. A perspectiva de que a pobreza podia chegar a desaparecer evaporou e as favelas passaram a ser uma realidade com a qual era necessário aprender a conviver.

O cinema argentino sempre teve uma forte tradição de realismo social e, obviamente, não deixou de registrar os acontecimentos produzidos pela crise de 2001, ajudado pelo aparecimento das novas tecnologias que lhe permitiam mover-se agilmente pela cidade, retratar documentalmente as novas situações e fazer filmes abordando temas relacionados à favela. Desde então, as favelas foram se transformando em protagonistas de um grande número de filmes que vão de documentários que indagam como *Cartoneros* de Ernesto Livon-Grosman de 2009 ao vídeo militante dos diversos grupos de manifestantes sociais – com *El Rostro de la Dignidad, memoria del M.T.D. de Solano* (grupo Alavío, 2001), *Piqueteros... Un fantasma recorre la Argentina* (Ojo Obrero, 2001), *Argentinazo, comienza la revolución* (Ojo Obrero, 2002), *Por un nuevo cine en un nuevo país* (ADOC-Myriam Angueira e Fernando Krichmar, 2002), *Piqueteros carajo! (la masacre de Puente Pueyrredón)*, (Ojo Obrero, 2002) entre muitos outros–; de grandes produções que se integram à produção cinematográfica sobre a miséria (como *Elefante blanco* de Pablo Trapero de 2012) até filmes de autor (*Bonanza en vías de extinción* de Ulises Rosell de 2011 ou *Estrellas* de Federico León e Marcos Martínez realizado em 2007), passando pelo renascimento do cinema militante dos anos sessenta na trilogia de Fernando “Pino” Solanas: *Memorias del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) e *Argentina latente* (2007).

³ María Cristina Cravino: *Las villas de la ciudad (Mercado e informalidad urbana)*, General Sarmiento, UNGS, 2006.

Dentre essas produções, interessam-me particularmente *Elefante blanco*, um representante do cinema global da miséria, o filme de protesto *El rostro de la dignidad* e o documentário do novo cinema argentino *Estrellas*. Entre 2001 e 2004 ocorreu o auge do vídeo ativismo e foram realizadas muitas obras, muitos filmes e, inclusive, foi feito um festival de cinema sobre manifestações sociais (*cine piquetero*) em uma sala do centro da cidade: *El rostro de la dignidad* foi realizado pelo MTD (Movimento de Trabalhadores Desempregados) de Solano e a produtora Alavío. Enquanto as produções cinematográficas sobre manifestações sociais (*piquetero*) foi sofrendo um enfraquecimento com o apaziguamento do conflito político dos últimos anos, o novo cinema argentino continuou produzindo filmes relacionados às favelas, durante a mesma década: *Estrellas* de Federico León, de 2007, é um documentário que conta a história de Julio Arrieta, um representante artístico dos atores da Favela 21 de Barracas. Nesse ano, o diretor Pablo Trapero –uma das referências mais importantes do novo cinema argentino– associou-se à produtora Patagonik a fim de fazer um filme que se integrasse ao cinema global da pobreza: *Elefante blanco*, que conta a história de Julián, um padre interpretado por Ricardo Darín que realiza trabalho social em uma favela de Buenos Aires.

Apesar de a ocultação da favela ser uma marca da cultura portenha, não é novidade que o cinema argentino se preocupe em dar visibilidade e esse caráter de antagonismo em relação ao imaginário urbano dominante; e mais, surge ao mesmo tempo em que o Estado, as ciências sociais e a literatura reconhece a favela como fenômeno urbano e lhe atribui uma fisionomia própria. Depois da queda do peronismo, na segunda metade da década de cinquenta, foram feitos os primeiros censos, foi criada a Comissão Nacional de Vivenda, surgiram os primeiros agrupamentos políticos e comunitários das favelas e foram estreados três longas-metragens como tema principal a vida nas comunidades. São eles: *El secuestrador* (1958) de Leopoldo Torre Nilsson, *El candidato* (1959) de Fernando Ayala e, acima de tudo, *Detrás de un largo muro* (1958) de Lucas Demare. Também apareceram jovens diretores que, nos seus curtas-metragens documentais, utilizaram as favelas como um dos temas privilegiados: *Buenos Aires* de David José Kohon é de 1958 e *Tiré die* de Fernando Birri, foi realizado em 1960. Não que antes não tivessem ocorrido tentativas de visibilizar um fenômeno que surgiu nos anos trinta, mas o único caso conhecido foi feito durante a época do peronismo e com resultados problemáticos: *Suburbio* de León Klimovsky foi censurado pelo

governo (o diretor se viu obrigado a filmar um novo final) e o seu título mostrava a inexistência de um termo que permitisse isolar com nitidez as favelas e dar-lhe autonomia. O título *Suburbio* tem origem, na verdade, em um roteiro escrito por Jorge Luis Borges com Ulyses Petit de Murat nos anos 30 e refere-se à zona urbana da cidade na qual dominam a valentia e a coragem; na versão de 1951, *Suburbio* se remeta à pobreza e à zona urbana do delito e da traição. O termo técnico, “*villa de emergencia*”, aparece depois de 1955, e o mais popular “*villa miseria*” somente em 1958, no título de um romance: *Villa miseria también es América* de Bernardo Verbitsky. Nesse mesmo ano, *Detrás de un largo muro* incorpora o termo aos seus diálogos. A oposição entre visibilidade e ocultação se mantém durante muito tempo, a tal ponto que uma das favelas mais importantes em que transcorre *Elefante blanco* foi cercada por um muro durante a última ditadura militar e recebeu o nome que ainda hoje possui: *Ciudad oculta*. No entanto, esta lógica começou a quebrar-se a partir do retorno da democracia para, menos de uma década depois, debilitar-se em uma sociedade na qual tudo se transforma em espetáculo, incluídas, obviamente, as favelas. A partir de 2001, a questão não era mostrar ou não mostrar, mas sim como fazer.

Pergunto-me se o regime de visibilidade da favela, surgido depois de 2001, se diferencia do estabelecido nos anos cinquenta e sessenta, ou se é a repetição e a recuperação dos seus vários tópicos e tipos. Como o cinema configura a forma da favela e o seu lugar na cidade e como se relacionam os novos tipos que surgiram depois de 2001 (por exemplo: os manifestantes ou “*piqueteros*”) com os mais tradicionais, tais como o padre da favela ou o líder político da comunidade (*puntero*)? Qual é o olhar que se constrói nesse cinema e como produz formas de subjetivação em relação às favelas e aos seus habitantes. Até que ponto as narrações sobre as favelas e os tipos que retrata não se transformam em estereótipos e como devemos abordar esses estereótipos que, na sociedade do espetáculo em que vivemos, disseminam-se e proliferam-se todos os dias.

FILME

1. Cidade

O título do primeiro filme sobre a favela, *Detrás de un largo muro*, traça uma fronteira (um longo muro) que, seguindo o que afirma Licia do Prado Valladares para o caso das *favelas* brasileiras, instaura a sua separação como lugar absolutamente específico e singular, homogeneizado a partir de uma “categoria unívoca” e estigmatizado como sinônimo de pobreza.⁴ O muro separa a favela da cidade e a vincula ao campo, esfera com que se mistura e confunde. Os espaços vazios são ressaltados pela ambientação como se demonstrassem a inversão do processo civilizatório: agora é o campo que invade a cidade, o barro e o mato que substitui o asfalto. Um personagem de *Detrás de un largo muro*, oriundo do campo, queixa-se dizendo: “lá pelo menos o barro era limpo”, e um personagem de *El candidato* se expressa em relação à procedência dos habitantes: “Antes dançavam tango, agora dançam *chamamé*”. *Detrás de un largo muro* começa no campo e a primeira imagem do filme é a de um caminhão transportador de gado com o nome Argentina escrito em letras garrafais: como se a modernidade não tivesse de separar-se jamais do seu substrato agrícola-pecuário (de fato, chega a comparar as pessoas que vão à cidade para morar nos bairros carentes, com o gado que vai ao frigorífico). Mas os espaços vazios expressam também certo descanso, a ideia de que a saída ainda é possível, de que o espaço da construção precária e miserável ainda não ocupou a totalidade da vida. Assim como visualmente a favela é isolada da cidade e como continuidade do campo, em termos narrativos se opõe a um núcleo de identidade central de Buenos Aires: o bairro. Nas histórias contadas pelo cinema, a favela destrói os laços afetivos que, no imaginário, definem a comunidade de bairro. Isto a distancia ainda mais da cidade ao mesmo tempo em que supõe uma dimensão ética dessa separação.

Diferentemente do que ocorre no primeiro período de representação das favelas, nas produções cinematográficas mais recentes, a favela é mostrada como um espaço abarrotado, caótico e entevado: um labirinto no qual o espectador se perde.⁵ Se, por um lado, o espectador experimenta a sua própria exterioridade em relação ao fenômeno, por outro, as personagens vivem a sua própria debilidade: em termos narrativos, a figura do labirinto é traduzida como a impossibilidade de sair da favela. Em *Cidade de Deus* já sabemos que o

⁴ Licia do Prado Valladares: *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*, Rio de Janeiro, FGV, 2005.

⁵ O labirinto é a figura mais antiga na representação narrativa e ensaística das favelas. Uma comprovação do poder da propriedade na nossa representação do espaço social e humano.

único que consegue abandonar a favela é o protagonista Buscapé, no *Elefante blanco* a única saída vivenciada –em um carro– é da favela para um centro de reabilitação de dependentes químicos. O fato de o garoto vomitar no carro e de que as pessoas que o levam (o padre e a assistente social) reajam com resignação, humor e tolerância, forja a alegoria fatalista que se sustenta ao longo do filme: deve-se aprender a conviver com o abjeto porque já forma parte da natureza das cidades da América Latina.

A relação entre formas urbanas e cidadania tem uma longa história. Ao referir-se ao povoado de Canudos, no seu livro *Os Sertões*, Euclides da Cunha escreveu que “a *urbs* monstruosa, de barro, definia bem a *civitas* sinistra do erro”.⁶ A disposição urbana e material, estabelece correspondência com uma cidadania falida, ameaçante e que, portanto, em nome de uma lei superior, deve ser erradicada.⁷ Ao imaginá-las como um labirinto, como uma “*urbs* monstruosa”, esses filmes reforçam o estereótipo de que as favelas são espaços separados, homogêneos, perigosos e *fora* da cidade. Como ressaltou Stuart Hall no seu ensaio “O espetáculo do Outro”, os estereótipos “reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a diferença”. No espaço da narração cinematográfica, as fronteiras da urbe da favela, mais imaginárias do que reais, se fecharam.

No *Elefante blanco*, os estereótipos se multiplicam por todos os lados e isso fica mais evidente à medida que o filme tenta evitá-los: a favela como um labirinto sem saída, o padre como um personagem abnegado e moralmente sem reproches, o padre mais jovem como aquele que cai em pecado como o padre Amaro (ainda que com menos culpa), os garotos como zumbis drogados que jamais foram à escola. Como em *Cidade de Deus*, não existe uma vida alternativa àquela produzida pela droga e a delinquência. Mas uma diferença fundamental com o filme brasileiro chama a atenção: enquanto nesta se criminaliza os sujeitos da favela, a argentina os politiza. A presença dos padres e a dedicatória do filme ao Padre Mugica (célebre padre terceiro-mundista que militou na favela do Retiro e foi assassinado em 1974), além de uma cena na sua tumba e outras evocações fazem com que a história narrada gire ao redor dessa figura ausente que encarnou na sua época um programa de transformação social e cristão revolucionário reencarnado em Julián. A radicalismo

⁶ Euclides da Cunha: *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987, p.123.

⁷ Euclides fala da “inadaptabilidade do povo à legislação superior do sistema político recém-inaugurado” em *Os Sertões*, op.cit., p.201.

político do padre Mugica não parece muito congruente com o fatalismo que marca a representação urbana, mas essa contradição em que desemboca o filme é o resultado do legado do cinema militante dos anos sessenta herdado pelo *Elefante blanco* e o padre Julián. Tanto para o cinema militante quanto para o *Elefante Blanco*, ainda que sem a sua personalidade emancipável, o único olhar possível e desejável com o espaço é o da política e o único modo em que os favelados podem converter-se em sujeitos da narração é pela política.

2. Genealogia da politização do olhar

No labirinto das favelas, quem constantemente nos guia é a criança. Tanto no *Elefante blanco* como na *Cidade de Deus* (mas o exemplo se estende a *El secuestrador*, *Crónica de un niño solo*, *Tire Die* e outros filmes), somos testemunhas das cenas mais intoleráveis a partir da perspectiva de um olhar infantil: um porco que come um bebê, um menino violado por outros, um garoto obrigado a cometer um assassinato, um adolescente que leva o protagonista a presenciar uma cena de garotos fumando *crack*. Impossível não ver aqui a decisiva herança do neorealismo italiano no cinema latino-americano; como escreveu Gilles Deleuze, nos filmes neorrealistas de De Sica e de Rossellini, as crianças são testemunhas de uma situação que nos abruma e diante da qual não é possível reagir. No entanto o protagonismo infantil no cinema latino-americano admite outra interpretação: o que está em jogo é a frustração de uma cidadania antecipada. Em vez de levar-nos para mostrar o que a entristece, a criança nos leva para que enfrentemos o intolerável. Constantemente olha para a câmara para denunciar o que está acontecendo e questionar-nos, transformando-nos em cúmplices e de alguma maneira responsáveis. Em *Tire die*, as crianças correm por causa de uma esmola, seguem a câmara que ocupa o lugar do passageiro do trem com o olhar. Esta interpelação é tão forte, este olhar para a câmara, que não só é visto nos documentários, onde é mais habitual, senão também no filme de ficção (como *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio) onde o olhar para a câmara está proibida.

A forma na qual se articula a relação entre o que ocorre, a sua visibilidade na tela e a recepção é a denúncia. Porém a denúncia não deixa de ter certa passividade tanto em relação aos espectadores (questiona-se a sua consciência, mas não se estimula a ação) quanto com os sujeitos subalternos, a quem se reduz ao olhar. Os limites dessa forma de subjetivação foi percebida pelo cinema militante e, à medida que a década de sessenta foi se politizando, os diretores de cinema se propuseram a substituir a denúncia pela ação e a subjetivação através do olhar da criança pela subjetivação através do trabalho político dos militantes. Essa mudança no regime de visibilidade mostra o modo pelo qual foi incluído *Tire die* no filme militante de Fernando Pino Solanas e Octavio Getino, *La hora de los hornos*, realizado na clandestinidade durante a ditadura de Onganía entre os anos de 1967 e 1969. A inclusão do filme de Birri é curiosa porque por intermédio da montagem, Solanas fez com que os garotos não corressem olhando para o trem, mas sim os edifícios da “cidade-porto”, Buenos Aires, lugar onde são gestados –de acordo com a narração que acompanha as imagens– muitos dos problemas da Argentina neocolonial. A diferença na planificação de *Buenos Aires* de David Kohon e *La hora de los hornos* marca uma mudança no regime de visibilidade: um movimento de câmara dos prédios para a favela mostra um contraste, mas ao mesmo tempo uma continuidade dada pela crença na modernização. Por outro lado, *La hora de los hornos* impõe uma descontinuidade entre os projetos dos edifícios e a criança que pede esmola para deixar mais agudo o antagonismo e sustentar que não existe conciliação possível: somente a revolução pode resolver essa contradição.

A concepção modernizadora do final dos anos cinquenta se transformou totalmente em meados da década seguinte e passou a ser revolucionária: foi do contraste ao antagonismo, do diálogo com as ciências sociais ao recurso do ensaio polêmico, do indício subordinado à representação melodramática ao indício subordinado a objetivos políticos, do olhar do progressismo modernizador à ação revolucionária. As crianças continuam sendo protagonistas, mas complementados com a ação do militante. No entanto, ambas as concepções compartilham um suposto em relação às favelas e aos seus habitantes: os sujeitos da favela somente poderão emancipar-se da sua situação caso se tornem sujeitos políticos, ou seja, caso sejam inseridos na vida política e transformem as suas necessidades em reivindicações feitas ao Estado.

Elefante blanco sintetiza as duas linhas do cinema do passado na representação das favelas: enquanto o olhar modernizador se encontra na escolha do edifício que dá título ao filme (o edifício se remete ao fracasso da modernização, sublinha a presença das crianças, o clientelismo), a herança revolucionária está na recuperação do legado político da militância nas favelas (existe uma dimensão latino-americana –o filme começa no Equador–, os protagonistas são padres herdeiros da igreja terceiro-mundista, boa parte do filme gira ao redor das manifestações), mas agora lidas a partir do cinema global da pobreza. Apesar de que o cinema global da pobreza tenda a sugerir que não há um externo da criminalidade (e penso basicamente em *Cidade de Deus*), *Elefante blanco* ensaia uma série de estratégias contra esse fundo para voltar a instalar a supremacia da política. Para um movimento de despolitização que consiste em apagar as referências mais concretas (a favela é uma combinação de outras várias, não existe menções dos partidos políticos nem das mães da Praça de Maio que trabalharam no edifício da *Ciudad oculta*, omite-se a filiação atual dos sacerdotes), corresponde outro de politização que se ancora no padre Carlos Mugica e nos padres de favela. Os vários tipos de personagens da favela vem reforçar uma relação –a do cinema com a favela– que somente pode ser pensado a partir da transformação do outro em sujeito político.

3. Sujeitos

Em *El candidato*, de Fernando Ayala e com roteiro de David Viñas, um estereótipo aparece claramente delineado e associado à favela: o líder da comunidade (*puntero político*). Figura de uma extensa trajetória na literatura e ensaios argentinos que se remete ao século XIX, o líder da comunidade (*puntero político*) é capaz de, por intermédio da coerção e das influências, dispor de uma boa quantidade de eleitores. Os traços que tipificam o personagem em *El candidato* continuam até o dia de hoje: está associado ao jogo de apostas, sabe relacionar-se com os setores populares a que pertence, mas também sabe interpretar os desejos dos dirigentes e pratica o clientelismo por meio de uma série de objetos que já formam parte do imaginário popular (em *El candidato* são os colchões, objeto que não pode

faltar ao imaginar a intervenção dos partidos políticos nas favelas). No ano passado, um seriado de televisão chamado justamente *El puntero* explodiu esses estereótipos e foi um dos programas com mais sucesso da televisão aberta. A figura do líder político da comunidade sintetiza muito bem o que os setores dominantes acreditam que é a política nas favelas: um assunto mais para o lado do sujo no qual o desespero dos seus habitantes (não cidadãos, mas sim eleitores) leva-os a seguir o melhor impostor. Obviamente, essa visão exterior não condiz com a que os próprios grupos têm de si mesmos, como pode-se ver no vídeo ativismo militante feito por agrupações políticas surgidas nas favelas. A figura privilegiada desses filmes, o manifestante (*piquetero*), é o oposto ao líder político da comunidade (*puntero*): não atua por interesses, mas só pelos ideais, não compactua com os políticos convencionais mas sim propõe novas formas de fazer política, não pratica o clientelismo, mas sim a associação livre. Não participa dentro da favela mediando com o externo a ela, mas sim sai da própria favela para interromper o trânsito com os seus rostos cobertos por um lenço e incendeia pneus de automóveis. A sua presença na política argentina se remete ao final dos anos 90.

O *cine piquetero* (produção cinematográfica que aborda temas de movimentos sociais), tal como ficou conhecido, tentava uma autovisibilidade e, eventualmente, novas resoluções narrativas assim como o cinema militante dos anos sessenta. Apesar de serem feitos com a colaboração dos organizadores culturais que não necessariamente tinham a sua origem na favela, a participação dos militantes no filme afetava a sua própria estrutura, o seu regime visual e narrativo. *El rostro de la dignidad*, de Fabián Pierucci, realizado durante os acontecimentos de 2001, politiza a favela e inverte todos os tópicos habituais de representação: o olhar dos garotos já não implora, mas sim nos enfrenta (as próprias crianças são sujeitos políticos), as mulheres não se definem pela inveja de outras mais ricas, senão que estão envolvidas no trabalho na comunidade, a vista aérea não é usada para apresentar a comunidade mas sim para mostrar as passeatas, não existe uma comunidade desmembrada mas sim unida pela luta comum. E isto é assim porque a grande mudança produzida é devido a que aqueles que carregam a câmara e realizam o trabalho de edição são os próprios membros da comunidade ou integrantes do movimento. Em *El rostro de la dignidad*, o final do filme não está escrito previamente mas sim é decidido em uma assembleia incluída no filme.

O título é interessante (*El rostro de la dignidad*) pelo fato de os militantes terem de cobrir os rostos com um lenço, para que possam participar dos atos públicos sem serem reconhecidos pela polícia (além da referência à figura do emergente global Subcomandante Marcos e os seus gorros). Os lenços cobrindo o rosto se converteram em um emblema de movimentos e se multiplicaram em murais e graffitiis. Geralmente representados em uma manifestação ou lançando algum objeto, os manifestantes (*piqueteros*) – como protagonistas do filme– ficaram fechados em seu próprio estereótipo. Como assinala Christian Dodaro, ainda que o final do filme tenha se decidido em uma assembleia, “parte do MTD não concordou com o resultado, dado que os representavam como violentos em vez de acentuar o seu trabalho territorial”.⁸ *El rostro de la dignidad* termina extremado o traço central nas representações das favelas no cinema argentino: a primazia da política os define como sujeitos e se impõe como lugar privilegiado (aliás, quase exclusivo) de luta e negociação. Desta maneira, e é o que aconteceu com os filmes sobre movimentos sociais (*piquetero*), a sua sobrevivência depende da permanência do conflito.

De formas muito diferentes, *Elefante blanco* e *El rostro de la dignidad* consideram o sujeito favelado sob o signo da política. Diante da criminalização a que os meios o condenam, os filmes (e isto inclui quase todo o corpus) respondem à tradição do filme de denúncia e militante. Os tipos líder político (*puntero*), o padre (*cura villero*) e o manifestante (*piquetero*) se deslizam do tipo ao estereótipo porque, sem perceber somente podem expressar-se no antagonismo. Terminam reproduzindo o modo em que a cidade imagina as favelas, como algo separado, homogêneo e estigmatizado ainda que seja na forma ativa da política.

4. Estereótipos

⁸ En *Imágenes paganas. Una aproximación a los modos de intervención político-cultural desde el videoactivismo argentino en las dos últimas décadas*, tesis de maestrado na Universidad de Buenos Aires, inédita.

Diante dos estereótipos que recorrem *Elefante blanco*, *El rostro de la dignidad* e quase todos os filmes do período, *Estrellas* assume uma atitude que o distancia dos outros filmes desde o momento em que não inclui a favela em um regime de visibilidade marcado pelo olhar político, mas sim no mundo da sociedade do espetáculo. *Estrellas* é um documentário sobre Julio Arrieta, um habitante da Favela 21 que tem uma agência de *casting* para cinema e televisão.

George Yudice e João Camillo Penna têm ressaltado que a cultura é um recurso que pode ser utilizado contra a criminalização feita pelos meios massivos dos setores marginais. Essa opção, de qualquer forma, não está presente no cinema argentino, talvez porque a herança do cinema militante seja muito poderosa, mais ainda quando se relaciona aos setores subalternos. A sobrevivência e a repetição de motivos visuais e narrativos, com mais de quarenta anos, afirmam que com diferentes inflexões, os estereótipos se proliferam. Por isso *Estrellas* de Federico León e Marcos Martínez configura uma exceção ao considerar os habitantes da favela mais como sujeitos culturais do que como sujeitos políticos. Em *Estrellas*, além do mais, a militância não é o objetivo nem o traço identificador, mas sim algo que o protagonista deixa atrás de algum modo: Arrieta foi na juventude militante do peronismo de bairro e as habilidades que aprendeu nessa escola serviram para que pudesse se movimentar no setor do espetáculo e do entretenimento.

A visão de León e Martínez encontra a sua própria tradição no populismo, mas isso me interessa menos neste momento, do que ressaltar a forma como elabora os estereótipos. Como assinala o protagonista, a sua agência de *casting* funciona porque sempre é melhor convocar alguém da favela para fazer o papel de trombadinha (*chorro*) do que um ator profissional. O favelado tem, como é repetido inúmeras vezes ao longo do filme, “portación de cara” (julgado pela aparência). Ou seja, a maior riqueza que esses atores possuem é o que está configurado como o seu estigma: o fato de serem morenos, “gronchos” (negros) e de aspecto suspeito. Se a favela também se define no mercado da oferta de bens mercantis e de formas de consumo, incluídos obviamente os culturais, *Estrellas* apresenta a história de alguém que descobriu que não interessa a classe social da qual se é

proveniente, mas sim saber circular na sociedade do espetáculo, se quiser sobrever. “O lugar que a pessoa não encontra na sociedade –escreveu Alan Pauls– encontra no espetáculo”.⁹

Ao centrar-se na atuação, e ao apagar deliberadamente as fronteiras entre *atuar e ser*, *Estrellas* assinala a queda das identidades como eixo de qualquer negociação ou *experiência* de mudança. Os moradores da favela treinados por Arrieta fingem que não fingem e atuam os estereótipos da favela: interpretam “ladrões”, “sequestradores” ou “empregadas”. Sabem que as identidades, em algum ponto, são construídas, e que os processos de identificação são mais poderosos, convincentes e dinâmicos que as identidades fixas e rígidas. Mas nem por pensar isso o filme denuncia os estereótipos: diferente da posição moderna que propõe desnaturalizá-los ou desconstruí-los, a leitura de *Estrellas* nos permite perceber como a posição construtivista (ou seja, a ideia de que o que se percebe como natural é na realidade parte de um processo histórico e contingente) chegou ao seu limite porque ainda sabendo que são construções com um valor de verdade relativa, o jogo social se define através deles. Ao assumir papéis, a virtude dos atores (os atores sociais? os atores cinematográficos?) é ser hábil no uso dos estereótipos: não se coloca ênfase na sua falsidade senão no seu funcionamento; não são vistos como um estigma senão como uma marca que permite entrar no mercado de trabalho e realizar-se socialmente; não são vistos como algo que naturaliza ou essencializa (de acordo com a proposta de Hall) senão como lugar de negociação entre o cultural e o natural, o construído e o inato, o desejo e o real.

Os filmes de olhar político caem em uma contradição que não se pode salvar: supõem um horizonte de emancipação ao mesmo tempo em que o enquadra em uma imagem estereotipada das favelas. A proposta culturalista de *Estrellas* permite repensar com mais dinamismo o funcionamento dos estereótipos nas favelas e na sociedade do espetáculo. As suas táticas, de qualquer forma, são de sobrevivência, e ainda que tenham a virtude de colocar em evidência a politicidade própria da cultura, terminam suprimindo os laços de dominação e o antagonismo que supõe enfrentá-los. Presos entre a fatalidade e as táticas de sobrevivência, o cinema argentino ainda está procurando as maneiras de narrar uma saída que talvez esteja

⁹*Radar*, suplemento literário de *Página/12*, 9 de diciembre de 2007, (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/4298-698-2007-12-09.html>).

nas próprias favelas, não como lugares de pobreza e miséria mas sim como espaços nos quais a mudança é possível.

O que está em discussão então, através da representação que o cinema faz das favelas, é por que não podemos imaginar a esse outro além da política, fora da exclusividade do político. Ao fazer isso, apagamos o recurso da cultura e apagamos também o poder político relativamente autônomo que pode ter essa cultura. O gesto da supressão idealizadora se fecha sobre si mesmo: fazemos de esse outro um sujeito com a mediação da política ao mesmo tempo que fica atropado na rigidez dos estereótipos. Com essa idéia, que vem de uma tradição revolucionária mas que é insuficiente para pensar o presente, essa *parte* da cidade, aquela que chamamos de *villa miseria*, só poderá ser visibilizada (e o que é pior, autovisibilizada) se ocupa o lugar do inimigo, do antagonista, do que deve ser suprimido.