

A estética do Realismo Crítico em *Elefante Blanco*

The Aesthetics of Critical Realism in White Elephant

Paulo Custódio de Oliveira

Doutor pela Universidade Estadual Paulista/UNESP de São José do Rio Preto-SP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da FACALE – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados/UFGD –MS. Coordenador do Grupo de Estudos InteraArtes. Líder do Grupo de pesquisa Arte e Literatura contemporânea. pensepaulo@gmail.com

Thiago Pernomian de Oliveira

Mestre pela FACALE – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados/UFGD –MS. tpernomian@gmail.com

Resumo: O presente artigo divide-se em três partes. Na primeira é discutida a questão dos diferentes projetos imagéticos de construção da realidade que têm lugar na atualidade, tomados basicamente a partir de uma subdivisão: o Realismo midiático e o Realismo crítico. Na segunda parte, enfoca-se como o cinema, agenciando a mesma matéria do primeiro, produz o segundo. Na terceira parte apresenta-se, por meio da construção de planos-sequência do filme *Elefante blanco* (2012), do diretor argentino Pablo Trapero, como a estética do Realismo crítico é posta em prática.

Palavras-chave: Cinema latino-americano; Realismo crítico; *Elefante blanco*; choque do real; plano-sequência.

Abstract: *This article is divided into three parts. The first discusses different modes to construct reality with images, which we have subdivided in two basic groups: Mediatic realism and Critical realism. In the second part, we focus on how cinema, by [re]assembling [agencement] the same subject matter, can produce the second. Part three presents the construction of Pablo Trapero's sequences in the film Elefante blanco [White Elephant] (2012), which is seen as a means to put Critical realism aesthetics into practice.*

Keywords: *Latin American Cinema; Critical realism; White Elephant; shock of the real; plan-séquence [sequence].*

Da realidade e dos Realismos

No cenário das sociedades onde vigora o que se pode chamar, nas palavras de Fredric Jameson (1991), de capitalismo tardio, há uma necessidade pulsante de encontrar a realidade. Isso é decorrente, em última instância, da falência dos meta-discursos que nortearam a vida e a visão de mundo dos sujeitos modernos nos, pelo menos, últimos dois séculos e meio. A multiplicação das escolhas e dos caminhos a seguir, possibilitada pela lógica neoliberal da superexposição dos sujeitos a produtos e estilos de vida diversos, cria nesses sujeitos, além da necessidade do consumo, um incessante mal-estar que é fruto do desnorteio frente a distintas realidades, ou, melhor dizendo, a distintos projetos para o real. Como são plurais, com cada um prevendo o seu tipo de comportamento, a sua moral, solicitando reações distintas e, cada um destes alardeia sua autenticidade, surge de maneira muito óbvia hoje, a pergunta: “O que é o real?”

Cada um dos discursos se propõe a oferecer a realidade ao sujeito do capitalismo tardio como proprietário do binômio autenticidade/singularidade. Dividimo-los em dois blocos: hegemônicos e subalternos (ou marginais). Os hegemônicos são a grande mídia, detentora dos *mass media*, tais como o rádio, a televisão e, recentemente, a internet, cada dia mais cercada pelo controle dos oligopólios. A supremacia desse discurso trunca o conhecimento da realidade por meio de informações desconectadas, do incessantemente novo que não permite a sedimentação do apresentado, fomentando assim um círculo vicioso.

Para vencerem a indiferença original do sujeito e assim apresentarem-se como ponte para a realidade, as imagens potencializam sua miséria e sua violência. Em contato com essas imagens promotoras dessa seleção, o sujeito termina por

ser movido em direção oposta: perde a capacidade de empatia, indiferença causada não apenas pela qualidade das imagens que lhe são expostas, mas pela quantidade e frequência dessa exposição. O processo deflagrado tem início com o choque, mas o resultado é um amortecimento. Cria-se então no sujeito uma apatia, um desprezo, e até mesmo um horror em relação ao que acontece na realidade. A realidade, nesse caso, é incompreensível porque desarticulada, desprezível porque banalizada e o discurso que a apresenta recebe o nome de Realismo midiático. Um dos efeitos colaterais do sujeito exposto a ela é sua preferência pelo refúgio nos sonhos de consumo como paliativo para sua angústia.

É necessário, diante desse quadro, pensar em perspectivas não hegemônicas que possibilitem humanizar os sujeitos desses tempos pós-modernos (denominação às vezes festiva e precipitada), fazendo-os sair da superfície da realidade construída pelo Realismo midiático. Como fala Karl Erik Schøllhammer (2011, p. 57), em seu ensaio *O realismo de novo*:

Numa situação cultural em que os meios de comunicação nos superexpõem à “realidade”, seja dos acontecimentos políticos globais, seja da intimidade franqueada de celebridades e de anônimos, numa cínica entrega da “vida como ela é”, as artes e a literatura deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático.

Em suma: é necessário pensar outro Realismo para fazer com que o amortecimento ceda lugar à sensibilidade, para que a sensação de desarticulação do tecido social transforme-se em compreensão sistêmica, viabilizando pulsões de ação e de pensamento. É esse aprofundamento que se pretende com a perspectiva do Realismo crítico que encontra hoje no cinema, na fotografia e na literatura seus grandes operadores. Segundo os

estudos de Beatriz Jaguaribe (2007, p. 41), em *O choque do real: estética, mídia e cultura*:

Que a lógica da cultura do espetáculo permeie o social não significa que a imagem tornada realidade cancele agenciamentos. (...) O real e a realidade nos importam porque pautam nossa possibilidade de significação no mundo. Importam também porque o real e a realidade são arduamente contestados e fabricados. Num mundo de realidades em disputa, as estéticas do realismo no cinema, fotografia e literatura continuam a ser proclamadas a oferecer retratos candentes do real e da realidade, são acionadas a revelar *a carne do mundo* em toda sua imperfeição.

A carne do mundo – melhor seria dizer *carnes*, posto que múltipla - é continuamente criada e recriada por esses Realismos que propõem leituras diferentes da realidade. Com consequências inesperadamente adversas, essa situação imagética apontada nos primeiros parágrafos foi detectada por Rose Satiko Gitirana Hikiji (2012), em seu *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*, ao analisar dez filmes do cinema norte-americano dos anos noventa. Tomando a postura de Gilles Deleuze de considerar a imagem como “sema cinematográfico”, essa crítica cunha o conceito de “imagem-violência”. Ao falar sobre sua análise fílmica e a origem do conceito, ela diz:

Na análise inicial dos filmes, percebi que algumas das imagens mais violentas – e, por isso, polêmicas e provocativas – estavam em filmes que, de alguma forma, problematizavam a própria violência midiática, ou, mais especificamente, fílmica. Esses filmes, por um lado, apresentavam imagens *da* violência – atos de violência física implicando um (ou vários) agressor(es) e uma (ou várias) vítima(s). Por outro lado, eram imagens *violentas* em sua construção: provocavam no espectador tensão, susto, ansiedade, nojo, seja por sua elaboração rítmica, seja pela representação grotesca do ato violento. A esse tipo de construção visual, caracterizado pelo duplo caráter da relação entre imagens e violência, chamei *imagem-violência*. Tema e ao mesmo tempo forma, a violência nesses filmes revelava-se como linguagem, no limite, metalinguagem. (HIKIJ, 2012, p. 104).

Em consonância à solicitação feita por Schøllhammer (2011) e Jaguaribe (2007), a autora revela uma interessante contradição: a ocorrência da imagem-violência alcançou tal paroxismo que, em vez de só banalizar a violência, como denunciavam os estudos sobre a questão no passado, a seletividade terminou por chamar a atenção para si, visibilizando-se como processo. Em outras palavras, as imagens-violência, que deveriam manter-se no escopo da invisibilidade dada sua condição de signo, terminaram tornando-se evidentes. Ocorre, com isso, uma desnaturalização da violência, o que problematiza não somente a violência em si, como esclarece Hikiji, mas também sua própria apresentação pela mídia.

Cinema e Realismo crítico

Como se viu nessa primeira parte do trabalho, a mudança da perspectiva midiática para a crítica tem como fim mobilizar a percepção. O Realismo crítico continua sendo resposta à sede de realidade que acomete os pós-modernos. O cinema, por possuir como base mecanismos próprios de representação da realidade que o caracterizam em face às outras artes, tem um papel fundamental no desvelamento desse *más abajo* dos Realismos que são fornecidos aos sujeitos pelas mídias de massa contemporâneas.

A batalha contra a automatização do olhar e sua consequente indiferença ontológica passa pela humanização do aparelho, da máquina. O cinema é um contador de histórias cujo afeto, enquanto processo, está inextricavelmente associado à câmera filmadora. Walter Benjamin (2012), em seu célebre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, discorre, dentre muitas outras questões, sobre a importância do ator frente ao aparato cinematográfico na afirmação do ser humano.

Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (BENJAMIN, 2012, p. 194).

O ensaio de Benjamin, finalizado em 1936, abarcando as quatro décadas iniciais da existência do cinema, enfatiza a importância das habilidades agenciadoras do ator face à máquina para a manutenção de sua dignidade e, por extensão, da dignidade de toda a humanidade em seu confronto com a tecnologia. Era ainda a época do capitalismo industrial, ou *capitalismo pesado*, como bem o chamou Zigmunt Bauman (2001).

Depois disso, a luta do homem pela manutenção de sua humanidade passa a ser contra imagens. É o tempo do que Bauman chamaria de *capitalismo leve*, ou financeiro, no qual a desumanização se dá por meios mais sutis. Nessa época, que se prolonga e se intensifica até o momento atual, o homem luta contra a perda progressiva de si mesmo e da realidade em meio à profusão de imagens que circulam: é a época dos Godards e dos Wenders, sobretudo o Wenders de *Alice nas Cidades* (1974).

Se a situação estrutural e os mecanismos de opressão mudaram nos últimos cinquenta anos, a dominação e a exploração continuam, o que leva nosso tempo, assim como o tempo de Benjamin, à necessidade de uma *politização da arte* cada vez maior. Essa arte - para fortalecer o sujeito contra o embrutecimento não

mais (ou não só) do trabalho fabril, mas do atordoamento causado pela profusão imagética veiculada pelos *mass media*, deve criar uma sensibilidade que permita uma compreensão mais lúcida do mundo em meio ao vazio e à falta de nexos operada pelo capitalismo tardio, compreensão essa que livre a consciência dos entraves que não permitem a mudança para uma ordem social mais justa.

Ao falar do Naturalismo, Gilles Deleuze (2013) cria o conceito de *imagem-pulsão*, um dos elementos de sua taxionomia de imagens cinematográficas presente em seu *A imagem-movimento*, publicado em 1983. Nessa obra, Deleuze se vale dos mais diversos filmes, percorrendo vários estilos, realizadores e épocas, e cunhando uma verdadeira filosofia do cinema.

Para o estudo deleuziano, a caracterização do ambiente possui uma importância fundamental na imagem-pulsão e, segundo a hipótese desse artigo, na constituição do Realismo crítico, estética que configura os impasses que existem no espaço contrário à mudança da realidade. Se, ao falar da imagem-ação, estética realista, Deleuze é incisivo quanto à possibilidade que ela postula de uma interação dialética entre a personagem e a situação, onde o ambiente condiciona o personagem que, por sua vez, condiciona o ambiente, já na imagem-pulsão essa possibilidade da personagem condicionar o ambiente é nula, sendo completamente, em seus atos e intentos, determinada por ele, o que impede esse sujeito tanto de realizar a ação libertadora quanto de retornar à qualidade pura do idealismo. Segundo Deleuze (2013, p. 179):

Cuando las cualidades y potencias se captan como actualizadas en estados de cosas, en medios geográfica y históricamente determinables, entramos en el ámbito de la imagen-acción. El realismo de la imagen-acción se opone al idealismo de la imagen-afección. Y sin embargo, entre las dos, entre la primeidad y la segundidad, hay algo que sugiere un afecto “degenerado” o una acción “embrionada”. Ha dejado de ser imagen-afección,

pero todavía no es imagen-acción. La primera, como hemos visto, se despliega en el par Espacios cualesquiera-Afectos. La segunda se desplegará en el par Medios determinados-Comportamientos. Pero, entre los dos, nos topamos con un par extraño: Mundos originarios-Pulsiones elementales.

Justamente por esse forte agenciamento espaço-temporal, a linguagem cinematográfica não deixa o sentido recair na gratuidade de atos e eventos incompreensíveis, sem nenhuma conexão lógica, sem historicidade explicitada, tal qual é feito pelos *mass media*. Esse agenciamento é feito realismo que, intensificado em suas características, atinge o Naturalismo, impedindo a reação positiva da personagem, que é impedida de condicionar o mundo em que vive. Acuado por essas condições, o sujeito termina por se exaurir no embate vão com as adversidades, configurando a realidade grotesca como mundo originário:

Es el naturalismo. El naturalismo no se opone al realismo, por el contrario, acentúa sus rasgos prolongándolos en un surrealismo particular. En literatura, el naturalismo es esencialmente Zola: es a Zola a quien se le ocurre duplicar los medios reales con mundos originarios. [...] Y esto es lo esencial: los dos no se dejan separar, no se encarnan distintamente. El mundo originario no existe con independencia del medio histórico y geográfico que le sirve de médium. Es el medio el que recibe un inicio, un fin y sobre todo un declive. Por eso las pulsiones están *extraídas* de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio. (DELEUZE, 2013, p. 181).

Esse agenciamento, que enfoca o debater-se do personagem contra um mundo que se caracteriza como mundo originário (sem possibilidade de mudança, mas determinado histórica e geograficamente), é o estopim para o choque do real. Beatriz Jaguaribe (2007, p. 100) explica assim o conceito:

Defino o “choque do real”, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado.

O choque do real tem a intenção de despertar pelo incômodo. Sua função é catártica. Assim, fundamentalmente difere do choque que amortece proporcionado pelos meios de comunicação e pelos produtos da indústria cultural, que causam apatia e insensibilidade. Diz a autora, ainda, que ele deve ter “*a potência de uma epifania negativa*”, pressupondo “o despertar para uma experiência intensa que pode produzir alívio catártico, mas que não oferece, necessariamente, contemplação redentora.” (JAGUARIBE, 2007, p. 105).

Construção estética e choque do real em *Elefante blanco*

A impossibilidade da experiência contemplativa, juntamente com a releitura da epifania pelo diálogo com as contingências do sujeito, vistas nos dois momentos anteriores, são elementos que elevam a octanagem do combustível do Realismo crítico. Nessa perspectiva, ainda podem ser tomadas como coparticipes dos anseios das vanguardas modernistas. Portanto, quando *Elefante blanco*, do diretor argentino Pablo Trapero, apareceu em cartaz no ano de 2012, a estética do Realismo crítico no cinema latino-americano não era ignorada. Películas como *Amores perros*, do mexicano Alejandro González Iñárritu - atual conquistador de Hollywood -, ou ainda *Machuca*, do chileno Andrés Wood, combinavam na sua construção estética e narrativa elementos de violência e desencanto, formulando uma denúncia da desigualdade, da injustiça e da brutalidade que permeiam as relações sociais na

América Latina. No entanto, a construção estética proporcionada por *Elefante blanco* diferencia-se em vários aspectos por enfatizar a composição de um quadro da realidade de pobreza e violência, fornecendo ao espectador uma visão quase antropológica do ambiente e dos homens marginalizados dentro e fora da tela. Marcando assim sua distância em relação aos grandes nomes do Naturalismo de que fala Deleuze, Buñuel e Stroheim, cujas obras adquirem o estatuto de surrealistas pela absurda intensificação da impotência das personagens.

O enredo de *Elefante blanco* tem como centro um grande prédio nos arredores de Buenos Aires que, em 1937, começou a ser construído com a intenção do Estado de fazer ali o maior hospital da América Latina. Abandonado seguidamente por vários governos, esse lugar jamais saiu da condição de projeto e, de fato, sempre foi um amontoado de ruínas tacanhamente cobertas por expectativas. Ao redor dele juntaram-se os subalternos de toda espécie, formando uma *villa* (o que em português equivaleria à favela), com todos os problemas sociais trazidos pela extrema desigualdade e pela falta de perspectivas da população que a habita, tais como tráfico de drogas, guerras entre facções rivais, delinquência juvenil, baixa escolarização e ausência de saneamento básico.

Nesse cenário está padre Julián, interpretado por Ricardo Darín, que, liderando uma comunidade eclesial de base, tenta modificar a vida das pessoas da *villa*. Primeiramente, apenas com a assistente social Luciana (Martina Gusmán) e Lisandro (Walter Alfredo Jakob), e, num segundo momento, contando com a ajuda do padre belga Nicolás (Jeremie Renier). Juntos, eles tentam terminar o projeto que é o Elefante branco, o prédio a ser transformado num conjunto habitacional para a população da *villa*, bem como construindo ao seu redor, residências populares que

trariam refrigério ao caldeirão demográfico que é o lugar. Além desse desafio no campo da engenharia civil, a comunidade se dedica também ao reforço escolar, a oficinas profissionalizantes, a distribuição de alimentos e, com alguma resistência do Bispado, à mediação de conflitos entre os moradores.

Três planos-sequência contribuem para o desenvolvimento dessa trama e de sua elucidação. Eles possibilitam perceber a construção da realidade que é erigida criticamente na tela, explicitando desigualdades sociais e a violência originada delas nestas zonas urbanas abandonadas pelo Estado. Esse modo de construir a imagem cinematográfica materializa o que se demonstrou com as discussões desenvolvidas no início desse artigo em torno do binômio realismo midiático/realismo crítico. Como diz Lúcia Nagib (2006, p. 163) em *A utopia no cinema brasileiro* ao analisar o filme *O invasor*:

O plano-sequência e a profundidade de campo, por respeitarem a continuidade de tempo e espaço reais, bem como a luz natural e a câmera na mão, ligados à espontaneidade da reportagem, são utilizados em vários momentos para amarrar elenco e locações, fazendo com que a ficção pareça brotar espontaneamente de um contexto real.

Ao “respeitar a continuidade do espaço-tempo” e tudo que ele comporta, recusa-se uma dimensão abstrata para esse tipo de mecanismo de expressão. O plano-sequência faz o ecrã encarnar a dimensão mais concreta de uma “realidade”, ou melhor, do mundo físico que fora mantido em perpétua potencialidade pelos cortes. O respeito aqui é pela imanência, pelo imediato. Almejada com o fito de tirar, de uma vez por todas, a inocência política e ontológica da imagem cinematográfica, que um dia atreveu-se ignorar, pela montagem, os acidentes da civilização que se escondiam atrás de suas imagens. Tal posicionamento é mantido em nome da leitura

que Deleuze faz desse tipo de imagem valendo-se das teorias de Bergson sobre o corte móvel da duração: “o universo material, o plano de imanência, é o agenciamento maquínico das imagens-movimento. Há aqui um extraordinário avanço de Bergson: é o universo como cinema em si, um metacinema” (Deleuze, 2013, p.92)

Retornando à narrativa fílmica, observa-se que ela começa *in media res*, a partir do momento em que o padre Nicolás chega ao lugar. A narrativa dá conta que o religioso belga trabalhava na organização dos indígenas peruanos, cuja aldeia ele vê ser destruída e a população assassinada, escapando, milagrosamente do mesmo destino. Com o profundo sentimento de culpa, ele é trazido por Julián para trabalhar na *villa*. Depois de chegar à Buenos Aires e ao prédio central da narrativa debaixo de uma chuva torrencial, ele e Julián dormem. Sem ter dito uma palavra ao longo de todo o seu resgate, a única coisa que ele diz antes de adormecer é “*Gracias, Julián, gracias*”, esboçando uma saída do estado de choque no qual foi lançado pela selvageria que vivera. Para os olhos de Nicolás é apresentada a realidade da *villa*. É desperto, no entanto, no início do dia seguinte já por tiros, que estalam no ar ao mesmo tempo em que o sol começa a brilhar. O jovem padre depara com a mesma realidade de pobreza e violência que vira na selva amazônica.

Logo após a cena descrita, surgem os caracteres gráficos do nome do filme encobrendo o prédio protagonista, num plano centralizado. Começa então a tocar como fundo musical um *rock*. A letra da música é simboliza a industrialização e urbanização mal completada da América Latina.

A câmera, em um plano panorâmico, mostra, inicialmente os grandes prédios de Buenos Aires e lentamente se desloca até a *villa* que circunda o prédio, construindo uma antítese imagética da realidade: de um lado, a metrópole cosmopolita, urbanizada, com

arranha-céus, com uma paleta de cores brilhantes, que denunciam acabamento primoroso das construções arquitetônicas; do outro lado a *villa*, a câmera trafega entre casas de alvenaria mal-acabadas, ora contrapostas aos prédios que ficam em segundo plano, ora enfocadas sozinhas ou em conjunto, até o momento em que a população é mostrada também em suas atividades diárias: crianças brincando e adultos conversando. Tudo nessas tomadas revela a desordem das construções sem alinhamento organizacional matizada por uma paleta de cores primárias, sobre as quais se tem um visual embaçado, típico dos envelhecimentos prematuros. Esta sintaxe antitética cumpre uma dupla função: parece evidenciar a desigualdade e a urbanização inconclusa do projeto modernizador da Argentina e, por extensão, da América Latina, e em segundo lugar o de promover o efeito do real, ancorando-o no espaço.

O segundo plano-sequência isolado no filme tem início no momento em que Julián e Nicolás conversam em uma das sacadas do grande prédio ao entardecer. A câmera começa a segui-los quando se distanciam da sacada onde se encontram, acompanha-os enquanto descem a escada e ganham o térreo, chegando finalmente à *villa*. Pela conversa que os dois têm, informa-se o histórico do lugar. Primeiramente um projeto de hospital, que seria sucedido pelo sonho da comunidade eclesial de torná-lo um conjunto habitacional. Na saída do prédio encontram o padre Lisandro que, com o balde e um rodo, conversa com uma mulher. Julián vai conversar com ela e deixa Nicolás, que passa a ser acompanhado por então por Lisandro, que se encaminha à capela da comunidade. Esses últimos descem e, antes de chegar à rua, encontram Luciana, que está arrumando uma mesa.

A miséria é aterradora. Nesse plano-sequência, o momento em que os padres ganham a rua, observa-se a falta de pavimentação

do lugar, imensas poças de água (no dia anterior havia chovido torrencialmente) transformam a terra em barro, vê-se moradores retirando a água das casas encharcadas, homens tentando consertar o que é passível e cães que vagam entre carros quebrados. A violência da *villa*, porém, é invisível. Logo nos primeiros momentos do encontro, Lisandro diz a Nicolás que é melhor colocar a peça branca do hábito que vai junto ao colarinho da camisa, para ser identificado como padre pela população, pois há algumas semanas colocaram a arma na cabeça de um voluntário pensando se tratar de um policial disfarçado.

Um pouco depois que padre Julián alcança Lisandro e Nicolás, eles chegam à capela. Encontram-na aberta (ali também há alguns fiéis dedicados ao trabalho de secar a água que a invadiu na noite anterior). Entre estes está um personagem que será decisivo no desfecho da trama: Cruz (Maurício Sergio Minetti), um voluntário que dá oficinas de construção para os meninos. A câmera então, em um plano geral, abrange a capela e mostra os personagens se movimentando tanto nos arredores quanto no seu interior. Todos trabalham gravitando em torno da cruz, que orienta o olhar para o centro e para o fundo da capela.

Esse *travelling* é uma representação realista do lugar, mas determinados dados, se considerados no nível simbólico, permitem algumas conclusões parciais. Ao começar pelo prédio central, passar pela *villa* e terminar na capela, esse plano-sequência estabelece uma ligação direta entre o empreendimento da construção do prédio e a comunidade de base eclesial.

O último plano-sequência é também os momentos finais do filme. Monito, um adolescente que recebe abrigo e cuidado dos padres, mata Cruz, o voluntário que oferecia oficina de construção para os meninos. Descobriu-se que ele era um policial que se

associara ao projeto social da igreja para espionar o tráfico de drogas e encontrar meios para matar seu chefe. Alegando defenderem uma política de neutralidade nos conflitos (rompida pelos eventos), o bispado e a prefeitura retiram o apoio à construção das casas populares na *villa* e do *Elefante blanco*. Isto gera uma indignação nos moradores do local, que ocupam territórios vizinhos. A polícia é chamada para restituir a posse do lugar aos donos legais e o faz com extrema violência, apresentada em uma sequência na qual se vê a cavalaria, o choque, o jato d'água, bombas de gás lacrimogênio – enfim, todo o aparato repressor do Estado – sendo combatida com paus e pedras pelos moradores da *villa*.

Depois desse confronto, os feridos são levados para capela. Os padres Julián, Nicolás e Lisandro, e a assistente social Luciana, procuram auxiliar os feridos do confronto. Nesse momento, entra Monito – o justiceiro do tráfico. Está baleado e grita desesperadamente por ajuda. Julián e Nicolás tentam acalmá-lo. Luciana sai para buscar o carro para levar o menino ao hospital. Quando chega o veículo, Julián e Nicolás decidem ir com Monito. Há um grande risco em retirá-lo dali, pois ele está sendo procurado pela polícia, que já sabe ser ele o executante do infiltrado. Os dois entram no carro e o colocam no banco traseiro. A câmera foca Nicolás e Julian no banco da frente. Julián encontra uma dificuldade inicial em ligar o carro pelo nervosismo, mas consegue e o automóvel começa a rodar. Nesses primeiros momentos desse plano-sequência, o garoto não recebe atenção da câmera, reforçando sua situação de escondido. Os fugitivos conseguem se livrar de uma primeira barreira policial.

Pela primeira vez, Monito é mostrado, desesperado, com uma arma na mão, que é retirada dele pelo padre Nicolás. O foco volta a ser os rostos dos padres, que seguem guiando pelas ruas escuras,

tentando sair da *villa*. Nesse momento, encontram uma segunda barreira policial. Julián sai do carro e tenta conversar com o policial, que diz estar procurando um moleque, ao que o padre pergunta quem é, e o policial retruca-lhe dizendo que ele sabe de quem se trata. Ele diz, de novo, não saber. O policial solicita revistar o carro e, de maneira bastante truculenta, pede ao padre Nicolás que desça, no que é lentamente obedecido.

Nesse momento, Monito pula do carro tentando escapar, o policial então aponta a arma para ele, querendo disparar. O padre Nicolás se interpõe para protegê-lo e é alvejado nas costas. Ao cair no chão com o garoto, o padre esconde o corpo do outro com o seu, o que não permite que o policial efetue outros disparos para matá-lo. Nesse ínterim, enquanto o policial chuta o corpo de Nicolás para tirá-lo de cima de Monito, o padre Julián pega a arma e, numa tentativa de negociação, aponta-a para o policial, o qual o manda abaixar a arma, ao que ele começa a obedecer. Monito, percebendo uma nova oportunidade de fugir, sai correndo, o policial então mira nele e atira, Julián ergue de novo a arma, o policial reage atirando nele duas vezes, a arma de Julián dispara e o policial é também alvejado, morrendo os dois.

Os referidos planos são eficazes na tarefa de interiorizar as imagens percepção, afecção e ação tão bem definidas por Deleuze. Por um artifício exemplar de confluência, o mecanismo faz “sobressair as relações implícitas que a planificação já não mostra no ecrã como as peças de um motor desmontado” (BAZIN, 1991, pp. 52 e 53). Os personagens se movem dentro de constantes reenquadramentos da imagem que trazem presumidas toda a ambiência dramática que as origina suscitando-lhes uma coesão aparentemente impossível de ser alcançada por outra maneira. Tornam-se experiência totalizadora.

Como metonímias de um processo em contínuo organizar-se, constituem o “choque do real”: o desfecho brutal de efeito catártico, cuja construção é absolutamente realista, por amalgamar o sujeito ao seu espaço. Desde o momento em que são enquadrados pelo policial, há um distanciamento da câmera que, continuando o plano-sequência, sem fazer nenhum corte, mostra a cena. Esta se torna mais brutal ainda quando os reforços policiais chegam e prensam o corpo ferido de Nicolás contra a grade e o algemam, enquanto ele pede desesperadamente, que chamem uma ambulância para atender ao amigo que, àquele momento, já estava morto. As personagens que lutam contra o meio são impedidas por ele de produzirem a ação de efetiva libertação, evidenciando a impotência do sujeito diante do ambiente em que vivem.

Depois desta cena, vemos o padre Nicolás em um retiro em um ambiente austero do campo, no qual tenta superar o acontecido. Vêmo-lo retornar à *villa* e torna-se o pároco do lugar (como Julián quis depois de descobrir o seu câncer). Acompanha o movimento da população, que pede justiça pelo amigo. No entanto, de maneira contrastante, a última cena que temos é a de Nicolás, sentado numa mesa, com um crucifixo na mão, com o semblante turvado, tendo atrás de si, ao fundo, as casas desfocadas da *villa*. Sua atitude é a de quem tenta entender aquilo tudo, assim como padre Julián também tentara, na sua vontade de mudar a vida daquelas pessoas, combinando o desejo de uma sociedade ideal, mas partindo da realidade concreta, daquilo que é possível fazer no instante para aliviar a dor dos que sofrem. É nessa cena que, contemplando fixamente a perplexidade do padre Nicolás em sua tentativa de compreender todo o ocorrido, que o espectador é também motivado a tentar compreender sua realidade e a oferecer a ela uma resposta.

Considerações finais

O Realismo crítico cinematográfico, ao construir uma realidade com meios e enfoques de conteúdo diferenciados daqueles da grande mídia, pode opor-se a ela, despertando o espectador da apatia que nele é cultivada diariamente, mostrando-lhe os entraves à mudança que o meio imputa desnecessária ou inalcançável. Isso pode ser gerado por alguns mecanismos cinematográficos que, ao construir um objeto estético, estabelecem um diálogo com o leitor e o interpelam, chamando-o para dar sua resposta à perplexidade da realidade que o traga.

A liberdade e a capacidade do Cinema de produzir esse tipo de realismo são fundamentais para o refinamento crítico do olhar. Pois ele cria imagens que convidam ao diálogo e cerca a sensibilidade com agudezas de sentidos, fazendo retornar questões interessantes. Não se adjudica a tarefa de oferecer aos olhos a realidade tal qual ela é, objetivo dos meios de comunicação de massa em sua tentativa de domesticar o espectador. O choque do real tal como visto em *Elefante blanco* (2012) lhe proporciona questionamento da realidade circundante sustentando-a por meio da mobilização sensível. A massa bruta das dimensões espaçotemporais do plano-sequência deflagra a epifania, mostrando pelo choque a dimensão profunda e complexa da realidade do espectador. Isso o incomoda e nele cria a necessidade de permanecer na caverna para compreendê-la e, de dentro, poder modificá-la.

Referências

- BAZIN, A. **Orson Welles**. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Traduzido por Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (8ª ed.) Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2001.

DELEUZE, G. **La imagen-movimiento**: estudios sobre cine 1. Tradução: Agoff, Irene. Buenos Aires: Paidós, 2013.

HIKIJ, R. S. G. **Imagem-violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

JAGUARIBE, B. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, F. **El posmodernismo como lógica cultural de capitalismo tardío**. Traduzido por Esther Pérez. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

NAGIB, L. (2006) **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SANTOS, B. S. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade (13ª ed.) São Paulo: Cortez, 2010.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. (2ª ed). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Referências filmográficas

ELEFANTE BRANCO (Elefante Blanco). Dir. Pablo Trapero. Argentina, 2012. (105 min), cor, som.