

**Natalia Christofolletti Barrenha\****Elefante branco*: espaço urbano, ruínas e violência.*White Elephant*: urban space, ruins and violence.**Artigo inédito**

Natalia Christofolletti Barrenha

 0000-0001-9169-0489**palavras-chave:**

Pablo Trapero; cinema argentino; espaço urbano; ruínas; violência

Pensaremos o filme *Elefante branco* (*Elefante blanco*, 2012), de Pablo Trapero, a partir do espaço urbano que ele representa/cria. A ruína enquanto espectro, tanto do fracasso quanto da resistência, modulará a análise dessa produção, que aposta na mobilização de ideias que cercam um universo complexo como a favela – entre elas, além da imagem da ruína, a violência como elemento constitutivo da cotidianidade. Essa mobilização ocorre por meio da vivência de personagens alheios a tal mundo e que escolhem ser parte dele, mergulhando em uma trajetória de aprendizagem que, como tudo no filme, tem a dupla cara de destruição e de construção. Também faremos uma rápida exploração do espaço nos outros filmes de Trapero e das favelas no cinema argentino.

**keywords:**

Pablo Trapero; Argentine cinema; urban space; ruins; violence

We will consider *White Elephant* (*Elefante blanco*, 2012), by Pablo Trapero, by analyzing the urban space that it represents/creates. This investigation will be modulated by the idea of the ruin, a specter of both failure and resistance, which integrates a realm of ideas related to a complex universe such as the slum – among them, violence as a constituent of everyday life. This movement occurs through the experience of characters foreigner to that world, who enter it, plunging into a learning path that, like everything in the movie, has the double face of destruction and construction. We will also develop a quick exploration of space in Trapero's other films and of the slums in Argentine cinema.

\*Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil.

## Preâmbulo: breves considerações sobre o espaço e o deslocamento nos filmes de Pablo Trapero

Para realizar uma análise sobre o espaço em um filme de Pablo Trapero (Argentina, 1971), é importante ter em conta a relevância, em toda sua obra, da localização e identificação do mundo diegético, assim como da função primordial efetuada pelo deslocamento: em *Mundo grúa* (1999), o desempregado suburbano Rulo, na sofrida Argentina de fins dos anos 1990, percorre territórios, como a cidade de Buenos Aires e a patagônica Comodoro Rivadavia, mobilizado pela necessidade de trabalhar e aprender um novo ofício. Em *El bonaerense* (Do outro lado da lei<sup>1</sup>, 2002), Zapa – com o objetivo de evitar ser preso por ter participado um pouco desavisadamente de um delito – deve abandonar seu povoado e entrar para a polícia da província de Buenos Aires<sup>2</sup>. *Familia rodante* (Família rodante, 2004) acompanha a decomposição e recomposição dos laços afetivos no percurso de um trailer do conurbano bonaerense até o norte missioneiro; aqui, a viagem não é apenas o movimento de um lugar a outro mas também um trajeto em direção à interioridade dos personagens e da trama, que se assenta na estrutura familiar. Em *Nacido y criado* (2006), Santiago se desloca de sua vida bem-sucedida na capital federal até a Patagônia para, após uma tragédia, se fechar também em uma viagem interior. Como analisa Jens Andermann, “(...) a paisagem está em ressonância com um estado de ânimo; o rigor extremo e inóspito de seu caráter agreste proporciona paradoxalmente um refúgio espiritual, um ponto de ancoragem para um personagem imobilizado por uma perda traumática”<sup>3</sup>. Ao contrário das bucólicas cenas que estimulam a reconstrução da identidade e da comunidade em *Familia rodante*, a desoladora paisagem do deserto nevado, tanto em *Mundo grúa* como em *Nacido y criado*, favorece suas dissoluções<sup>4</sup>.

Em *Leonera* (2008) assistimos à incursão de Julia na cadeia, na maternidade e, posteriormente, sua fuga a mais uma nova transformação e a um novo lugar. A história de *Carancho* (Abutres, 2010) gira ao redor de Sosa, um advogado que perdeu sua licença e agora trabalha para uma obscura fundação que supostamente ajuda vítimas de acidentes de trânsito. Em uma de suas buscas por clientes, começa um relacionamento com Luján, jovem médica recém-chegada à cidade que, embora tente manter-se afastada das atividades ilegais do namorado, termina ingressando com ele nesse universo turvo tomado pela violência. Em *El clan* (O clã, 2015), baseado em um famoso caso real ocorrido na década de 1980 na Argentina, uma família é arrastada – seja

1. Os filmes nos quais incluímos o título em português é porque estrearam comercialmente no Brasil. Sobre os textos citados, aqueles que não possuem edição em português foram traduzidos pela autora.

2. É denominado *bonaerense* quem é natural da província de Buenos Aires. Falando sobre o filme, o cineasta destaca seu interesse por entender as relações que se estabelecem com esse espaço: “Se tratava de contar a história de um cara que vive na província de Buenos Aires e, por meio dessa história, conhecer as diferenças que existem entre viver na capital e viver na província. O título sempre foi esse, porque para mim era muito representativo do clima que queria para o filme, essa ideia de pertencer a um lugar que tem regras diferentes. Com o tempo, comecei a pensar em como dar forma a esta ideia de *El bonaerense*: me parecia que o mais claro, representativo e iconográfico era um policial. De fato, se associa o termo *bonaerense* mais à polícia que aos habitantes da Grande Buenos Aires. (...) Ademais, o lugar – por causa do trabalho que faz o policial – se convertia muito mais em um protagonista que em mero cenário onde acontecem outras coisas. O lance do policial é trabalhar na rua, enfrentar os problemas de tal bairro. Teve gente que me disse que, então, poderia ser um taxista, mas o taxista os enfrenta de outras maneiras, porque seu trabalho é dirigir

na rua, não lidar com os problemas da rua. É diferente. Fundamentalmente, [o policial] dava ao filme uma carga muito mais dramática que se tivesse sido uma pessoa que apenas se desloca”. Trapero em entrevista a PEÑA, Fernando Martín; LUKA, Ezequiel. Pablo Trapero. In: PEÑA, Fernando Martín (ed.). **Generaciones 60/90**: cine argentino independente. Buenos Aires: Malba, 2003. p. 201.

3. ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015. p. 124.

4. Cf. o estudo de Andermann (Ibidem, p. 117-132) sobre a paisagem nesses três filmes do diretor.

5. WOLF, Sergio. Pablo Trapero: pasaje a otros mundos. In: PENA, Jaime (ed.). **Historias extraordinarias**. Nuevo cine argentino 1999-2008. Madrid: T&B Editores; Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2009. p. 125.

6. MONTES, Nahuel. Ruinas y adecuaciones a propósito de *Elefante blanco* de Pablo Trapero. Viejas marcas, nuevos espacios. **Margen**, Buenos Aires, n. 65, jul. 2012. Disponível em: <http://www.margen.org/suscri/margen65/montes.pdf>. Acesso em: 15 maio 2016. p. 4.

7. GILLONE, Daniela. Resignificações do exílio no cinema argentino. In: AGUILERA, Yanet (org.). **Imagem e exílio: cinema e arte na América Latina**. São Paulo: Discurso Editorial, 2015. p. 137-148.

por meio da ação, seja por meio do silêncio – pela loucura homicida do patriarca, sequestrando e matando pessoas ricas em sua casa na tranquila e abastada San Isidro, ao norte da capital.

Assim, os traslados, as viagens, os deslocamentos e os trânsitos entre uma situação e outra constituem uma presença recorrente no cinema de Trapero, e estão sempre ligados ao tema da aprendizagem, da adequação de um indivíduo a um mundo alheio. A iniciação – no sentido de iniciar uma jornada, uma experiência em um ambiente desconhecido – é um recurso narrativo que permite ao espectador acompanhar o personagem em sua própria “construção” e efetuar com ele a descoberta de um universo.

Para Sergio Wolf, os percursos de iniciação dos longos do cineasta são, na verdade, paradoxais, já que nunca resultam em aprendizados triunfais, visto que são meras opções de sobrevivência: “périplos que ou marcam uma transformação impossível (*Mundo grúa*), ou abortada (*Do outro lado da lei*), ou impensada (*Família rodante*), ou autoimposta (*Nacido y criado*) ou obrigada (*Leonera*)”<sup>5</sup>. Nahuel Montes reflete na mesma direção que Wolf:

Pensamos que os filmes do diretor têm a complexidade de ser, ao mesmo tempo, expoentes tanto do vagabundeio, em sua experiência do espaço, como da fixação e da impossibilidade do movimento. Em *Mundo grúa* e *El bonaerense*, o que circula tem a capacidade de retesar as formas que persistem. (...) Os lugares de pertencimento proporcionam relações instáveis, as formas que resistem em instituições perdem seu sentido. O vagabundeio não tem uma compensação tranquilizadora no lugar do retorno possível. A transformação dos valores atribuídos ao espaço desenvolve-se de maneira incompleta, porque vai deixar visível as arestas dos restos de funcionamentos e lógicas passados.<sup>6</sup>

Já Daniela Gillone considera que, por meio dessas peregrinações, o realizador ressignifica o tema do exílio político relacionado às ditaduras ao propor a existência do exílio socioeconômico durante a democracia: em *Mundo grúa*, uma figura marginal vive uma busca interminável por emprego e se isola nessa condição. Em *Do outro lado da lei*, entrar para a “instituição polícia” é a saída para se ter absolvição de um crime cometido. Em *Leonera*, o exílio concretiza-se no universo do cárcere, envolvendo relações de interesse e injustiça<sup>7</sup>.

Lorena Bordigoni e Victoria Guzmán sondam a obra de Trapero a partir da noção de *margens*. Para as autoras, esse aspecto pode ser observado principalmente no trabalho com os espaços e com os

*Elefante branco*: espaço urbano, ruínas e violência

personagens que os ocupam: as locações privilegiadas de suas produções são a Grande Buenos Aires e ambientes como presídios, subúrbios e até espaços individuais interpretados como as margens do social. Os protagonistas são habitantes desses espaços e, afastados da integração social, buscam reintegrar-se a essa ordem ou, ao contrário, terminam fora dela, distanciados do sistema<sup>8</sup>.

Por sua vez, Malena Verardi assinala o interesse do cineasta pelas instituições relacionadas aos âmbitos da lei e da justiça: a polícia, em *Do outro lado da lei*, a gendarmaria, em *Nacido y criado*, e o poder judicial, em *Leonera* – interesse que será mantido nos próximos filmes<sup>9</sup>. Outra característica de destaque na obra de Trapero é a reelaboração das tradições de gênero como forma de apreender o presente social da nação, do onipresente *bildungsroman* (romance de formação) ao *road movie*, *noir*, policial, *crime drama*, *thriller* e suas variantes<sup>10</sup>, mesclando-os com um particular “realismo” social – como o diretor trata de esclarecer desde seus primeiros longas: “O que me interessa da realidade não é copiá-la, nem ser muito fiel a ela. (...) O que me atrai da realidade é a possibilidade que ela apresenta de descobrir algo que não se conhece, mundos que são alheios. Só nesse sentido poderia qualificar o que faço de realismo”<sup>11</sup>. Montes faz uma consideração pertinente sobre a questão:

Trapero filma com os espaços. Queremos dizer, com isso, que o espaço extrafílmico e as referências dele extraídas para dar forma ao relato são parte constitutiva de um espaço signifiante que se torna imprescindível para a *mise en scène*. O efeito de realidade, da câmera que investiga uma situação que realmente sucede ou pode suceder, se apoia como em um pilar neste aspecto.<sup>12</sup>

## Percursos no espaço urbano em *Elefante blanco*

Todos esses traços podem ser identificados, em alguma medida, em *Elefante blanco* (Elefante blanco, 2012): Nicolás, um padre belga que escapa de um massacre em uma aldeia da Amazônia peruana, instala-se em uma favela em Buenos Aires para ajudar o padre Julián, embarcando em uma difícil viagem na qual deve aprender não apenas as regras e os códigos desse novo mundo marginal (povoado de exilados?), mas também do amor. Julián, por sua vez, em seu enfrentamento com a proximidade da morte, também encara diversas tensões que o rodeiam e que afetam o lugar a que dedicou sua vida.

O filme retoma o espaço de uma cidade concreta e a nomeia: Buenos Aires. Sabemos que se trata de Buenos Aires devido aos diálogos

8. BORDIGONI, Lorena; GUZMÁN, Victoria. Márgenes y periferia en la representación de lo social en el *nuevo cine argentino*. In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (ed.). **Una historia del cine político y social en Argentina**. Formas, estilos y registros (1969-2009). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. p. 575-607.

9. VERARDI, Malena. **Nuevo cine argentino (1998-2008)**: formas de una época. 2010. Tese (Doutorado em História e Teoria das Artes) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010. Disponível em: [http://dSPACE.filo.uba.ar:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/159/uba\\_ffyl\\_t\\_2010\\_0861315.pdf?sequence=3&isAllowed=y](http://dSPACE.filo.uba.ar:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/159/uba_ffyl_t_2010_0861315.pdf?sequence=3&isAllowed=y). Acesso em: 12 abr. 2015.

10. Como sugere Gonzalo Aguilar ao colocar *El bonaerense* entre o *crook story* e o *procedural* (descendentes do *noir* e do policial, respectivamente). AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006. p. 124-125.

11. Trapero em entrevista a BERNADES, Horacio. Entre botones. **Página 12**, Buenos Aires, 15 set. 2002. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-382-2002-09-17.html>. Acesso em: 22 maio 2016.

12. MONTES, Nahuel. Op. cit., p. 3.

13. Apesar de reconhecíveis para moradores e visitantes de Buenos Aires, grandes avenidas arborizadas não são emblemáticas só dessa cidade, mas também de outras capitais da América Latina que, no começo do século XX, foram “reconstruídas” seguindo o modelo criado por Haussmann, em Paris, na segunda metade do século XIX.

14. JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

15. Richard Sennett em seu livro publicado em 1974, *O declínio do homem público*, traça algumas linhas de diálogo com *Morte e vida de grandes cidades*, lançado em 1961. Ele também trata do espaço público morto, lugar de passagem e não de permanência, ideia que deriva das relações entre espaço e movimento produzidas pelo automóvel particular. O carro não é utilizado para ver a cidade, para turismo, mas para permitir a liberdade de movimentação, de viajar sem ser interrompido por paradas. Assim, as ruas adquirem uma função peculiar: servem apenas para ir de um lugar a outro, e o espaço público perde seu sentido. SENNETT, Richard.

**O declínio do homem público**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 29.

16. Em algumas críticas, ela é apresentada como Villa Virgen, uma favela fictícia – porém, em nenhum momento do filme ouve-se o nome Villa Virgen, e é possível que essa denominação venha de algum *press release* equivocado.

dos personagens, já que há pouquíssimas sequências que se desenrolam fora da favela. Quando não estão na favela, os protagonistas transitam (sempre dentro de carros) apenas por estradas e avenidas largas, arborizadas e indeterminadas<sup>13</sup>, e o olhar se concentra na ação que se dá dentro do automóvel.

Do lado de fora, veem-se fragmentos de uma cidade tranquila, limpa e com muito verde, mas vazia: de gente, de carros, de coisas, de sons; quase uma cidade-fantasma. Parece a materialização da “morte às ruas”, na argumentação de Jane Jacobs<sup>14</sup>, segundo a qual as intervenções urbanísticas monumentais pregadas pela arquitetura moderna desertificariam o espaço público, que deixaria de abrigar a convivência e o encontro para transformar-se em “máquina de circulação”<sup>15</sup>.

Assim, o longa nomeia a cidade, mas não a mostra. Por outro lado, não especifica verbalmente a *villa* – com muita vida, apesar de acossada pela morte – onde se localiza a trama, enquanto a vemos durante todo o filme<sup>16</sup>. Pelos créditos, sabemos que o longa foi filmado em três favelas da capital argentina: Ciudad Oculta<sup>17</sup>, Villa 31<sup>18</sup> e Villa Rodrigo Bueno. Ainda que o edifício que intitula o filme permita a localização do enredo em Ciudad Oculta, a ausência de sua denominação, somada à inserção de lugares e situações que não são parte dela – como a paróquia Cristo Obrero e o túmulo do padre Carlos Mugica, existentes na Villa 31, onde o religioso a quem o filme é dedicado realizou seu trabalho –, faz com que esse espaço se apresente como a combinação de várias favelas<sup>19</sup>, demarcando sua ficcionalidade.

Há um procedimento recorrente no filme que é a antecipação da voz de Julián, que de *over* passa a ser *in* na sequência seguinte – como quando vemos algumas cenas da favela enquanto ouvimos o padre e, momentos depois, sua imagem celebrando uma missa. Esse recurso promove fluidez narrativa, pois encadeia os planos automaticamente, impedindo pausas. Nestes casos, vemos a “ressonância” da voz de Julián na favela como seu poder para abençoar aqueles que ali vivem. Essa voz que ora e que pode ser “ouvida” pela favela também se repete quando Julián reza o terço junto a Nicolás e a um padre local assistente, Lisandro. Assim, o som pauta o espaço: a voz de Julián marca sua presença como algo que contamina o lugar – daí que esses espaços não são apenas espaços de uma favela, mas da *favela de Julián*.

Nicolás é resgatado da Amazônia e chega à favela pelas mãos de Julián, que será seu guia – mas não por muito tempo. O padre belga, com dificuldades devido a seus ferimentos, apoia-se (literalmente) no padre local, em sua primeira incursão ao novo habitat, acompanhado por uma grandiosa música extradiagética, que preludia o caráter épico

de suas trajetórias; e sob a noite e a forte chuva, que adiantam o futuro sombrio e tempestuoso.

Ao amanhecer, o ponto de vista se desgruda dos protagonistas para oferecer uma panorâmica da favela. Segundo Teresa Castro, “a visão panorâmica responde a um desejo de abarcar e de circunscrever o espaço, permitindo ao olho do observador captar o todo de uma imagem”<sup>20</sup>. Localizada nas alturas e ao longe, a câmera move-se de uma porção de edifícios para um mar de casinhas, em uma visão que “abraça” a imensidão do local para depois, ainda em posição elevada, ir captando cenas mais pontuais: casas amontoadas e sem acabamento, roupas penduradas nos varais, uma reunião de *cartoneros* (recolhedores de material reciclável), crianças em bicicletas ou brincando, um homem fuçando no lixo, até chegar à dupla de padres, que também parecia observar essa cotidianidade matutina.

Julián introduz Nicolás e o espectador à história do denominado Elefante branco, epicentro a partir do qual irradia a imensa comunidade que se alastra até o fundo do quadro. Caminhando por seus interiores, o argentino conta que o edifício, que deveria ser o maior hospital da América Latina, é um projeto de 1923 cuja construção começou em 1937, sendo paralisada poucos anos depois e retomada durante o primeiro governo de Juan Domingo Perón (que teve início em 1946); interrompida novamente com a queda de Perón, em 1955, e abandonada desde então. Também informa sobre o contexto atual: a quantidade de pessoas vivendo na favela e de famílias que habitam o prédio inacabado.

O passeio, em um extenso plano-sequência, ainda coloca em cena figuras importantes na narrativa, como Lisandro, a assistente social Luciana e o voluntário Cruz, além de permitir que se conheça a capela, a dinâmica dos padres e sua proximidade com os moradores, a estrutura de algumas habitações, a existência de uma rádio, o problema dos alagamentos e as distâncias entre lugares-chave desse território (Fig. 1).



17. O verdadeiro nome desse bairro é Villa 15, mas ele é mais conhecido como Ciudad Oculta devido à construção de um muro ao seu redor, durante a Copa de 1978, na Argentina, que pretendia esconder o local da vista dos turistas.

18. A Villa 31 não é a maior favela da Buenos Aires, mas a mais emblemática por localizar-se em Retiro, uma zona central próxima da Recoleta, um dos bairros mais ricos da cidade.

19. Além disso, há a fala do voluntário Cruz ao contar sobre a apreensão de drogas que foi feita na Villa 31. Nessa conversa com Julián, nunca fica claro se a Villa 31 é outro local ou se é a comunidade onde eles atuam.

20. CASTRO, Teresa. Cinema's Mapping Impulse: questioning visual culture. *The Cartographic Journal*, Leeds, v. 46, n. 1, p. 9-15, fev. 2009. Disponível em: [https://www.academia.edu/4074848/Cinemas\\_Mapping\\_Impulse\\_Questioning\\_Visual\\_Culture](https://www.academia.edu/4074848/Cinemas_Mapping_Impulse_Questioning_Visual_Culture). Acesso em: 14 jun. 2016. p. 11.

**Fig. 1.** Nicolás segue Lisandro em sua primeira incursão na favela. Still do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

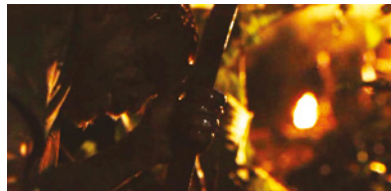
Na altura dos ombros de Julián e de Nicolás, a câmera segue-os firmemente, acompanhando-os em seu trajeto. Esse recurso será utilizado amiúde e é valioso para apreender o espaço conforme as percepções dos protagonistas, que circulam o tempo todo. Enquanto Nicolás se aventura por zonas profundas e derruba barreiras, Julián atua em um perímetro limitado que, frequentemente, ele mesmo limita ainda mais por meio da ação de fechar portões, portas, de travar cadeados, de utilizar chaves. Enquanto Nicolás enreda-se nos labirintos da favela, Julián procura reproduzir uma ordem espacial alheia. Cada um concebe esse espaço de diferentes formas, que vão se alternar com outras impressões e influenciar a concepção sobre ele construída no próprio filme, gerando os diversos conflitos que movem a trama.

Seguindo a visão de Julián, tenta fixar-se um conceito de favela a partir de parâmetros negativos, tomando como significante aquilo que a favela não é, em comparação com um modelo idealizado de cidade. Quando seu olhar “sobrevoa” a favela (como faz sua voz), é a cidade que está em seu horizonte: a partir de seu apartamento, localizado em um andar bastante alto e fora da *villa*, ele observa uma daquelas avenidas bonitas, um parque, a zona portuária, e se depara com a favela antes de voltar-se ao interior da residência. Se a favela está em seu campo de visão (e desde um ponto de vista superior), é a cidade o que ele busca ver. Nicolás, ao estar sempre ao nível do chão, mergulhado nos emaranhamentos da favela, enfraquece o aspecto negativo desse traçado. Opondo-se a Julián, seu posicionamento afirma que a *villa* é, sim, um lugar à parte, mas no sentido de que não pode ser dimensionado pela cidade “tradicional” – sendo esse desenho sinuoso aquilo que caracteriza a favela em oposição à urbe cartesiana.

As diferenças entre esses dois personagens aparecem desde suas apresentações. O filme começa com o plano fixo sobre um ambiente todo branco, com a assepsia e a alta tecnologia de um hospital – o reverso do Elefante branco, projetado com a mesma função. Julián entra em quadro lentamente, deitado em um equipamento, e somente o espectador é cúmplice dessa cena secreta que avisa, silenciosamente, um problema de saúde. A assepsia gruda-se à personalidade de Julián: sempre bem vestido, limpo, alinhado (Fig. 2). Abnegado e moralmente sem reprovações, sua aparência é “esterilizada”, até fria – talvez um atributo aprendido e apreendido que o ajuda a “viver para eles” ao invés de “morrer por eles”, conforme o dito do padre Mugica repetido por Julián. Por outro lado, seu rosto denuncia o ocaso de suas forças, e ele se soma à galeria dos últimos personagens encarnados por Ricardo Darín, que têm o esgotamento ante o mundo colado na cara – o taxidermista de

*El aura* (Aura, Fabián Bielinsky, 2005), o oficial de justiça de *El secreto de sus ojos* (O segredo dos seus olhos, Juan José Campanella, 2009), o advogado-urubu de *Abutres*.

Do ambiente exageradamente iluminado, de paredes e objetos inteiramente brancos e planos fixos, passa-se para um ambiente totalmente diferente: um local escuro que não conseguimos distinguir, uma câmera na mão muito tremida, que hesita a cada avanço, sempre voltando a se esconder na escuridão. Escutamos a respiração ofegante de um homem todo enlameado que entra em quadro e recua, replicando o comportamento da câmera, transmitindo sua tensão (Fig. 3). Assim, impregnado de medo e de sujeira, machucado e fragilizado, conhecemos Nicolás que, nas sequências seguintes, usa sandálias e um figurino relaxado.



**Fig. 2 e 3.**

Primeiras aparições de Julián e Nicolás. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

Luciana desequilibra o que se ensaiava como uma polarização entre a razão e a emoção, colocando-se por vezes ao lado de Julián, outras ao lado de Nicolás, ou, ainda, discordando de ambos. Se tanto o padre argentino quanto o belga realizam uma atividade mais social que pastoral, o primeiro adota uma postura mais teórica e medida e o segundo, uma postura mais prática e impulsiva, enquanto a assistente social alterna suas forças entre a burocracia e a revolta. Representante do poder público (que também aparece na figura da polícia), Luciana compartilha com os padres a crise interna com que se debatem em suas relações com a fé (religiosa no caso deles, militante no dela).

Assim, em *Elefante blanco*, a favela é vivenciada por aqueles que estão no *entre* – que se exilaram parcialmente de sua origem, mas não pertencem totalmente ao que escolheram como destino (especialmente os que se deram ao luxo de ser pobres, como comenta Luciana a respeito de Julián e Nicolás, provenientes de famílias abastadas). As cenas que não envolvem Julián, Nicolás ou Luciana, e que se dedicam a observar o cotidiano da *villa*, são tomadas de forma a indicar claro distanciamento e exterioridade às relações que dizem respeito apenas à vida dos moradores da favela e aos seus problemas naquele universo. Além dos planos-sequência que acompanham de perto os personagens centrais e seus pontos de vista, o olhar exterior é constantemente evocado por



meio do comportamento da câmera que se coloca atrás de um objeto. Esse geralmente está desfocado, não atrapalhando o que realmente se quer mostrar, mas revelando uma distância, já que a câmera se limita a espiar, pelos cantos, um pouco escondida, o que transcorre. Isso acontece já no massacre da Amazônia e é marcante na sequência em que alguns adolescentes conversam sobre a favela em uma reunião junto a Lisandro, Luciana e Nicolás (recebido com curiosidade e empatia): eles são rodeados e vistos por vários ângulos, mas sempre há um corpo ou algo à frente. Dessa forma, a câmera não se mostra onisciente, no sentido de revelar uma transparência com relação ao que espia, sendo que há um processo de deformação e de afastamento que indica a consciência da limitação dessa imagem que se constrói (Fig. 4).



**Fig. 4.**

Reunião com os adolescentes.  
Still do filme *Elefante blanco*  
(2012), Pablo Trapero,  
Argentina.

Essa pequena reunião também é relevante pelo protagonismo dos adolescentes moradores da favela, criando alguns desvios na enunciação do *outro* que estamos acostumados a ver. Há uma rara referência a outras zonas da cidade por parte dos garotos e garotas e se discutem questões sobre a saída ou a permanência na *villa*, sobre pertencimento, sobre as complicadas relações familiares, os preconceitos existentes “do lado de lá” e outros temas aparentados.

Esteban, mais conhecido como Monito, jovem viciado em *paco*<sup>21</sup> que o pai tenta recuperar, é um personagem-chave para consumir esses “desvios” de perspectiva (isto é, um deslocamento do ponto de vista dominante) que *Elefante blanco* propõe: sua intervenção, aparentemente secundária, influencia de maneira decisiva a relação amorosa entre Nicolás e Luciana e propicia a invasão da favela, que resulta tanto na morte trágica de Julián como na sua própria. Ainda que o padre receba grande homenagem enquanto ficamos a desconhecer o destino do rapaz (sumamente ignorado), e ainda que exista uma grande distância entre as desgraças da doença fatal e da dependência química que decepa uma vida que recém se inicia, observamos como esses dois

21. Subproduto do crack, mais tóxico e mais barato.

personagens são equiparados ao atravessar o filme igualmente como condenados que lutam contra a morte e que sucumbem juntos e da mesma maneira violenta.

A violência que cruza os caminhos de Julián e de Monito será uma constante no filme – não apenas aquela evidente dos corpos e das condições de vida dos personagens, mas a violência invisível das instituições e a violência difusa do projeto modernizador que se cobiça e que faz da favela um resíduo incômodo da metrópole. A brutalidade que paira sobre os personagens também promove intensos deslocamentos: seja para defender-se, atacar ou fugir.

## Violência no cinema e o *efeito favela*

Em *Elefante branco*, a violência é flagrante, inequívoca e manifesta, constituindo-se em uma linguagem: as relações, as tramas interacionais energizam-se, potencializam-se e comunicam-se pelo circuito da violência. Pensar e agir em função da violência deixa de ser um ato circunstancial para transformar-se em uma forma de ver e viver o mundo. No filme, não se dá uma oposição simples entre natureza e “guerra”, de um lado, e vida social e paz, do outro – a ordem (regularidade, previsibilidade, rotina e a própria vida cotidiana) organiza-se em torno do fato ou da possibilidade da violência.

Segundo Ivana Bentes, no cinema, “são muitas as estéticas da violência, com diferentes éticas e consequências: afirmativas, reativas, resistentes, elas podem ser sintoma e expressão de formas de viver, valorar e pensar”<sup>22</sup>, trabalhando, como completa Marília Bilemjian Goulart, “como um dos recursos a desarticular ou a reforçar estereótipos, encaminhar leituras que naturalizem ou que problematizem e questionem as ações mostradas”<sup>23</sup>.

As favelas carregam, como denominado por Ella Shohat e Robert Stam, o “fardo da representação”<sup>24</sup>, que as instituiu como locais da criminalidade, do perigo e da precariedade, tanto no seu sentido material quanto imaterial – enfim, locais da violência<sup>25</sup>. Esse “fardo” parece ter se fortalecido imensamente com o que Barbara Mennel chamou “nova estética do gueto”, que pensa sobre a onda de sucesso dos *new black films*, um fenômeno popular nos Estados Unidos e no mundo no início dos anos 1990<sup>26</sup>.

Mennel recupera Jacquie Jones e seu texto “The New Ghetto Aesthetic”, no qual a autora expõe um levantamento crítico da explosão desse “gênero” que, de acordo com ela, segue as convenções hollywoodianas e, logo, solapa políticas de gênero ou raciais ao tomar caminhos

22. BENTES, Ivana. Estéticas da violência no cinema.

*Interseções*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 217-237, 2003. p. 226.

23. GOULART, Marília Bilemjian. **Um salve por São Paulo**: narrativas da cidade e da violência em três obras recentes. 2014. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-28012015-100411/pt-br.php>. Acesso em: 19 jan. 2015. p. 30-31.

24. Ou seja, uma visibilidade que se dá a partir de estereótipos que pouco elucidam quanto à sua complexidade e atuam como uma sinédoque. SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación**: crítica del pensamiento eurocêntrico. Barcelona: Paidós, 2002. p. 190.

25. “A encenação da situação das periferias como abcesso de fixação da insegurança para a qual colaboram o poder público, as mídias e uma grande parte da opinião, é de alguma forma o *retorno das classes perigosas*, isto é, a cristalização em grupos particulares, situados às margens, de tudo o que uma sociedade traz de ameaças. O proletariado industrial desempenhou este papel no século XIX: classes trabalhadoras, classes

perigosas. É que naquela época, mesmo trabalhando, na maioria das vezes, não estavam inscritos nas formas estáveis do emprego. Eles importavam às periferias das cidades industriais uma cultura de origem rural descontextualizada, percebida pelos urbanos como uma incultura, viviam na precariedade permanente do trabalho e do hábitat, condições pouco propícias para estabelecer relações familiares estáveis e desenvolver costumes respeitáveis. (...) Será que a fórmula não poderia aplicar-se às populações das periferias de hoje, ou pelo menos à imagem que delas construímos?'. CASTEL, Robert. **A insegurança social: o que é ser protegido?** Petrópolis: Vozes, 2005. p. 55-56, grifos do autor.

26. MENNEL, Barbara. **Cities and Cinema**. London: Routledge, 2008.

27. Também explode um interesse por outras práticas culturais vindas das margens, como o *hip-hop*, o grafite e a moda. O mesmo acontece no Brasil contemporâneo: para Bentes, "os filmes brasileiros que falam da favela refletem um momento de fascínio por esse 'outro social', em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado: na literatura, na música (funk, hip hop); discursos que refletem o cotidiano de favelados, desempregados, presidiários, subempregados, drogados, uma marginalidade 'difusa' que ascendeu à mídia de

muito distintos daqueles filmes nos quais se baseia, como as produções *blaxploitation* ou o cinema independente de crítica social de Charles Burnett e Haile Gerima. Jones interpreta essa nova produção como resultado de sua *marketabilidade*, pois Hollywood espera capitalizar em cima do sucesso dos recentes filmes de baixo orçamento feitos nesses locais, criando uma bateria de produções que "iluminam" a vida de jovens negros, a curiosidade sociológica nacional do momento<sup>27</sup>. A pesquisadora sugere que esses filmes explicam e traduzem o gueto a uma audiência *voyeurística* simultaneamente atraída e repelida pela fantasia desse ambiente como uma zona tabu.

Analisando alguns filmes dessa vertente – e se dedicando especialmente a duas produções que se destacaram, *Boyz'n the Hood* (Os donos da rua, John Singleton) e *New Jack City* (New Jack City: a gangue brutal, Mario Van Peeble), ambas de 1991 –, Mennel percebe um padrão: histórias de violência associadas a drogas e quadrilhas em locais urbanos decadentes, representando problemas como policiamento, gentrificação, a onipresença dos entorpecentes ilegais, encarceramento, conflitos de gangues, falta de emprego, recursos e educação. Segundo a autora, os filmes propõem-se a mostrar a verdade sobre o gueto por meio de um realismo cru, deixando os espectadores com a ilusão de um conhecimento privilegiado de partes do país que são simultaneamente invisíveis e hipervisíveis.

Da mesma maneira, Mennel aponta que, devido ao domínio do mercado cinematográfico internacional por Hollywood, filmes como o brasileiro *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e o sul-africano *Tsotsi* (Infância roubada, Gavin Hood, 2005) podem ter sido bem-sucedidos no exterior por imitar a representação do gueto norte-americano, a qual explora a miséria. A distribuição massiva de filmes do Terceiro Mundo que fetichizam a violência não apenas cria uma falsa concepção sobre a pobreza urbana nesses locais, mas também estimula que países inteiros sejam vistos como guetos. Seguindo esse fenômeno (e da mesma maneira que nos filmes de gueto e sua repercussão nos Estados Unidos), há o que ela chama de *efeito favela*: a disseminação de representações da favela à audiência global, que as incorpora com a ilusão de conhecimento de causa. Assim, o *efeito favela* descreve uma dinâmica na qual os cinemas nacionais incorporam estilos e gêneros *mainstream* para produzir representações de sua própria cultura que são distribuídas como autênticas para os espectadores de todo o mundo.

As proposições de Mennel estão em sintonia com o que Bentes designou *cosmética da fome* – forma vazia e estilizada de consumo das

imagens da pobreza e da violência<sup>28</sup>. No Brasil, a vida na favela foi recorrentemente abordada no cinema: primeiramente, com as tímidas incursões de Humberto Mauro em *Favela dos meus amores* (1935) e, logo depois, com sua eleição (junto ao sertão) como lugar privilegiado para a observação da realidade nacional e a revolução durante o Cinema Novo. Após a Retomada, a favela foi tema de títulos que atingiram uma hipervisibilidade, impulsionando debates, polêmicas e tendências que repercutiram em âmbito nacional e estrangeiro. A grande quantidade de produções que traziam a favela como espaço principal de seus enredos, a partir do fim da década de 1990, estimulou, inclusive, a nomeação de um novo “gênero” dentro do cinema nacional: o *favela movie* ou, simplesmente, *filme de favela*. Para Bentes, foi *Cidade de Deus* e sua *cosmética da fome* que abriu caminho para uma grande quantidade de filmes que acionavam formas parecidas, em que se apresenta uma violência randômica destituída de sentido que é pura espetacularidade e fica no âmbito dos acontecimentos imediatos, no que é visível e superficial, prescindindo de qualquer discurso explicativo sobre a origem dessa brutalidade e reforçando a visão da favela como um lugar prenhe de violência.

Na Argentina, a presença da favela no cinema é mais bem uma novidade – talvez por ser mais recente, também, sua evidência na paisagem urbana. O historiador e arquiteto Adrián Gorelik descreve, em seu livro *Miradas sobre Buenos Aires*, como o costumeiro olhar à capital portenha como uma cidade europeia<sup>29</sup> foi fraturado pelo aparecimento das favelas, as quais significavam uma “latino-americanização” da capital federal.

*Suburbio* (León Klimovsky, 1951) é o primeiro filme argentino que manifestamente põe em cena a favela – ou, como bem examina Patricio Fontana, põe em cena a dificuldade de sua representação e, também, nomeação (o título já mostra a inexistência de um termo que dê conta do fenômeno)<sup>30</sup>. Nesse filme, a representação da favela mistura o imaginário tanguero bairrista, comum a várias produções da Era de Ouro do cinema argentino<sup>31</sup> (o bairro é o refúgio do qual não se deve sair para não correr o risco de cair nas tentações morais que se oferecem no centro da grande cidade), à necessidade de escapar desse lugar miserável e sujo. Tal combinação (um tanto contraditória) descortina os obstáculos de representar um espaço urbano que o cinema, até então, havia dispensado. Nota-se a invisibilidade dessa parte da cidade por meio do depoimento de uma das personagens, Amalia, a médica boa-vida que deixa tudo para morar e trabalhar na favela: “meus olhos não conheciam essa pobreza, e há muitos olhos

forma ambígua. Pobreza e violência que conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente”. BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf). Acesso em: 7 jun. 2014. p. 248.

28. BENTES, 2003. A expressão surge em oposição à *estética da fome* proposta por Glauber Rocha em 1965, que analisava uma forma de expor a miséria. Em poucas palavras, segundo o cineasta, os filmes tinham de agredir a percepção para refletir a violência social.

29. “O caráter europeu de Buenos Aires chegou a assumir a estatura de um mito. Pedra-de-toque na convicção acerca da excepcionalidade dessa cidade no contexto latino-americano ou lema para repudiar seu manifesto desinteresse pelo país e o continente que deixa ‘a suas costas’, o caráter europeu de Buenos Aires havia ficado, até há pouco tempo, preservado nas principais representações da cidade, como se fosse um dado da realidade cuja evidência urbana, histórica ou cultural não merecesse discussão”. GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires**: historia cultural y crítica urbana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004. p. 71.

30. FONTANA, Patricio. *Suburbio: nadie sale vivo de aquí. Informe Escaleno*, Buenos Aires, 18 nov. 2013. Disponível em: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=36>. Acesso em: 23 maio 2014.

31. Na Argentina, o cinema clássico-industrial estendeu-se de 1933 (momento em que irrompe a sonorização óptica dos filmes) até meados da década de 1950, contexto no qual se materializa a desarticulação do sistema de estúdios e se reformulam as práticas de produção e exibição.

32. AGUILAR, Gonzalo. *Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio. In: Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015. p. 198.

33. O filme de Demare é o primeiro a incorporar o termo *villa miseria* a seus diálogos. O termo técnico *villa de emergencia* aparece em torno de 1955, e o mais popular – *villa miseria* –, em 1958, no título do romance *Villa miseria también es América*, de Bernardo Verbitsky.

34. Conceito de Gorelik (Op. cit, p. 117) para problematizar a coexistência de distintos modelos de cidade e a correlação entre eles.

35. AUYERO, Javier. *Introducción: claves para pensar la marginación. In: WACQUANT, Loïc. Parias urbanos: marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial, 2007.

36. AGUILAR, 2015, p. 195.

que ainda não a conhecem”. Apesar da intenção de denúncia, esta termina preterida em favor do melodrama.

Como conta Aguilar, após a queda do peronismo, em 1955, realizaram-se os primeiros censos, nasceu a Comissão Nacional da Vivenda e surgiram os primeiros agrupamentos políticos e comunitários das favelas<sup>32</sup>. Em 1958, dois filmes que tematizavam a vida nesses espaços foram estreados: *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilsson) e *Detrás de un largo muro* (Lucas Demare)<sup>33</sup>, além de *El candidato* (Fernando Ayala), do ano seguinte. Também apareceram jovens diretores que, nos seus curtas-metragens documentais, utilizaram as favelas como assunto privilegiado: *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958) e o emblemático *Tire dié* (Fernando Birri, 1960). Todos eles – realizados em um período democrático e eufórico pelo desenvolvimentismo – visibilizavam as consequências negativas da modernização urbana, tratando (ainda que de maneiras diversas) do problema da “cidade partida”. Javier Auyero escreve que, além de servir como exemplo do malogro da “modernização excludente”<sup>34</sup>, nos anos 1950 e 1960, a favela também foi vista como lugar de ebulição da revolução, na década de 1970, e berço da subversão durante a última ditadura – interpretações que apareciam especialmente em documentários políticos e militantes, talvez os únicos interessados em retratar esses locais<sup>35</sup>.

Ausente tanto do cinema feito durante a redemocratização quanto dos inícios do nuevo cine, a imagem da favela sofreu um *turning point* com a crise de 2001. O empobrecimento repentino de grandes parcelas da população, que foram empurradas para as favelas, é sentido não apenas nas margens das cidades, mas em todos os lugares: as *villas* 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 manifestavam-se nos pobres que percorriam a cidade. Essa situação deu uma dimensão inédita para um fenômeno que não era totalmente novo: a presença da favela 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. A “solução” da erradicação (seja por meio da modernização, da revolução ou do autoritarismo, como ocorreu durante a última ditadura) tornou-se impossível: a transformação da paisagem urbana trazida pela crise de 2001 não foi um fenômeno passageiro, mas fez de Buenos Aires (e da maioria das grandes cidades argentinas) algo muito diferente do que existia anteriormente, sendo necessário aprender a conviver com essa realidade<sup>36</sup>.

Aguilar indica como a grande quantidade e variedade de filmes da última década que abordam a favela e seus habitantes sinalizam a nova maneira de perceber esse espaço, que foi se transformando em protagonista de filmes de autor como *Bonanza, en vías de extinción* (Ulises Rosell, 2001), *Estrellas* (Federico León, Marcos Martínez, 2007), *Villa* (Ezio Massa, 2008), *Yatasto* (Hermes Paralluelo, 2011), *Guido Models* (Julieta Sans, 2015), de realizações que encarnam o renascimento do cinema político sessentista (como a trilogia *Memoria del saqueo, La dignidad de los nadies e Argentina latente*, Fernando Solanas, 2004-2007), de vídeos militantes de diversos conjuntos de manifestantes sociais (entre os mais ativos estão Ojo Obrero e Grupo Alavío) e de uma grande produção como *Elefante blanco* – dirigida por um diretor consagrado em âmbito mundial, cuja obra ocupa lugares de relevo em festivais renomados e distribuição comercial em vários países, e produzida por grupos importantes de França e Espanha e pela gigante Patagonik<sup>37</sup>. O longa de Trapero é um especial indicador, se não de legitimação social desse espaço, da impossibilidade de contorná-lo<sup>38</sup>.

*Elefante blanco* não adere ao cinema global de miséria ao não banalizar nem glamourizar a violência; tampouco se estrutura como um videoclipe de fatos desconexos para expor o embrutecimento de uma periferia e sua criminalização, além de não priorizar a estilização da imagem em desacordo com a crueldade de seu relato. Na favela que alberga o filme, alternam-se cenas de crianças brincando e de cordialidade entre as pessoas com sons de tiros e a presença de cadáveres; a noite assustadora com dias lindos de uma luz exuberante; a convivência difícil entre os locais e os padres/Luciana, muitas vezes tomada pela incompreensão mútua, mas também repleta de carinho; as vielas enlameadas com a decoração colorida dos dias de festa; a solidariedade e a comunidade com uma tensão permanente.

A instabilidade é reforçada verbalmente por Lisandro que, durante a acolhida simpática a Nicolás, o adverte a utilizar o colarinho para que não seja confundido com “alguém de fora” e não sofra represálias. A favela tem seus próprios códigos (como qualquer lugar), e estar atento à violência é um deles. Assim, em *Elefante blanco*, a violência não define a favela nem os personagens, mas é um dado importante para compor as relações entre as pessoas nesse universo, marcado pela contiguidade territorial inescapável com os bandos armados ligados ao comércio de drogas ilegais, pelo assédio agressivo da polícia e das milícias, pelas dificuldades estruturais e pelo que tudo isso desdobra e implica.

**37.** A Patagonik é uma produtora cinematográfica argentina que faz parte do conglomerado integrado por Buena Vista International (divisão de The Walt Disney Company dedicada à distribuição de longas-metragens dos selos Walt Disney Pictures, Touchstone Pictures, Hollywood Pictures, Miramax Pictures e da mesma Patagonik), Cinecolor Argentina (empresa de pós-produção e laboratório audiovisual), Pol-ka Producciones (produtora de ficções para televisão) e Artear Argentina (empresa audiovisual do grupo Clarín e proprietária do Canal 13, líder em audiência na tevê aberta do país).

**38.** Nos últimos anos, após a publicação do texto de Aguilar, dá-se a conhecer uma prolífica produção cinematográfica proveniente das favelas portenhas, o que foi denominado *Cine Villero*. Um breve e interessante panorama dessa produção pode ser consultado em BOSCH, Carlos Luis. La discursividad del Cine Villero. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 15, abr. 2017. Disponível em: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1257/1081>. Acesso em: 2 maio 2017.

## Ruínas

A onipresença do Elefante branco, que a profundidade de campo nunca deixa perder de vista (Fig. 5), é uma das maiores violências que recaem sobre a villa: uma figura fantasmagórica que, como toda ruína e seu poder evocativo, projeta sobre o lugar a sombra do fracasso como um lembrete diário do que poderia ter sido e do que acabou sendo. A favela também se mostra, de certa forma, como uma ruína: as ruas e as habitações estão cheias de entulho, carros enferrujados e abandonados, barro, coisas empilhadas, materiais que apodrecem com a água. Os personagens estão sempre andando sobre ruínas ou desviando delas, e todos parecem condenados a se transformar no esboço vivo de um projeto que nunca será realizado, como o Elefante branco.



**Fig. 5.**

Elefante blanco ao fundo. Still do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

Ao mesmo tempo, o esqueleto do ex-futuro-hospital é refúgio sórdido para os adolescentes viciados em *paco*, é local de desova do corpo lacerado e vingado de Cruz, e é também lar para centenas de famílias – lar completamente inapropriado, mas ainda um lar. No percurso em que Julián apresenta o edifício a Nicolás, eles trafegam por entre os andares e os ambientes mais escuros se revezam com uma profusão de luzes amarelas, verdes ou azuis que dão vida ao que se intui como esquecido, assim como as vozes e a música que conformam a paisagem sonora. A extensa profundidade de campo, dessa vez, mostra as formas em que se inventam maneiras diferentes de habitar, onde fronteiras entre casa, casa do outro e espaço em comum dissolvem-se, e as esferas da vida privada e da vida pública confundem-se (Fig. 6 e 7). Em um lugar de livre acesso, o que confere domesticidade não são paredes e tetos rijos, mas gestos prosaicos de apropriação e de delimitação de territórios – gestos que, igualmente, moldam novas e distintas formas de sociabilidade, sendo possível notar não apenas o que falta, mas o que possibilita. A obra

que se faz no local, preferida à partida e à erradicação, como explica Julián, é sinal da sensação de pertencimento mediada pela teia de afetos que se instala.



**Fig. 6 e 7.**

Primeira incursão de Nicolás pelo Elefante branco. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

Assim como o *Elefante blanco* é residencial nos andares mais baixos e antro de criminalidade nos mais altos, todas as fronteiras na favela são confusas – e, muitas vezes, determinadas pela violência. A igreja, por exemplo, e sua aura inviolável e protetora, é invadida tanto pela água das chuvas quanto pela polícia que procura por Monito; tampouco é sólida a ponto de sustentar as crenças dos padres em conflito, além de conter um agente infiltrado em seu seio. Julián interrompe o livre trânsito que caracteriza o Elefante branco ao barrar a entrada da polícia, ao mesmo tempo em que barra a entrada de outros moradores. As invasões das forças de segurança – seja para prender um traficante, seja para dispersar uma manifestação – provocam o mesmo corre-corre sem direção que o tiroteio entre gangues.

Os limites que os padres argentinos consideram invioláveis são ultrapassados por Nicolás, que não discrimina o espaço da favela tomado pelo narcotráfico. Enquanto a Igreja e Luciana não falam com a favela como um todo, afastando-se dessa região, ele é o único que se aventura por ela e, ali, consegue negociar, mostrando que há chance para diálogo até entre as camadas mais violentas: há excesso, mas não é o lugar da barbárie absoluta (a propósito, a liderança da área é ocupada por uma mulher indígena, um dos setores mais discriminados e fragilizados da sociedade argentina). A Igreja também se comporta de forma violenta ao ignorar conscientemente e não negociar de forma alguma com essa parcela da população da *villa* que são as quadrilhas, desejando, simplesmente, a extirpação desse setor em um contexto que apresenta tantas variáveis.

As fronteiras que separam a favela da cidade da qual ela é parte, e que a unem a ela, também são intrincadas. Se, consoante Aguilar, após a crise de 2001, a favela fez-se presente na cidade por meio da visão de seus atores (especialmente os *piqueteros*, ativistas cujos protestos caracterizam-se principalmente pelo bloqueio de ruas e estradas, ou seja, piquetes, e os já mencionados *cartoneros*)<sup>39</sup>, esse movimento é

39. “Com uma velocidade cultural que só os momentos de crise proporcionam, rapidamente surgiram novos tipos associados à villa. Já não estavam apenas os tradicionais, como o *ciruja* [mendigo], o *cura villero* [padre que atua nas favelas; a denominação advém a partir da atividade dos religiosos adeptos à Teologia da Libertação, corrente cristã ligada às esquerdas nascida na América Latina nos anos 1960] ou o *puntero* [dirigente local relacionado geralmente ao clientelismo], mas apareciam novos, como o *pibe chorro* [ladraozinho], o *transa* [traficante de drogas], o *tumbero* [gíria para referir-se aos presidiários e ex-presidiários] e, principalmente o *cartonero* e o *piquetero*. Tanto o *cartonero* quanto o *piquetero* avançavam sobre o território urbano e punham em questão a ideia de fronteira, fazendo da presença das favelas e dos pobres algo visualmente urgente que já não admite supressão”. AGUILAR, 2015, p. 195-196.



parcial, pois as ruas são “ocupadas” por um tempo demarcado: o tempo do trabalho. A noção de gueto está sempre à espreita, como expresso nas dúvidas dos adolescentes sobre permanecer em um território arisco (mas que lhes é próprio e familiar) ou ir embora para outro tão arisco quanto, temores que se materializam quando a saída só parece possível morrendo ou indo para um centro de reabilitação.

O centro de reabilitação e sua calma (que logra apaziguar mais a alma do padre belga que a cabeça de Monito) é um dos lugares que se configuram como um “fora” e que se relacionam com a favela, seja por junção ou disjunção – como a sala de reuniões do Arcebispo, o paradisíaco retiro de Nicolás, a impecável clínica em que Julián é internado, a casa de Luciana, os parques e ruas vazios e o apartamento do padre argentino.

A sala do Arcebispo localiza-se no interior de uma bela e luxuosa igreja, em cuja praça uma porção de crianças brinca, jovens reúnem-se e senhoras conversam, em uma cena fugaz que lembra o cotidiano da favela (quando a mesma está em paz), sendo também a única praça da cidade que parece ter vida. Na primeira reunião nessa sala, os religiosos assinam papéis e tiram fotos junto a políticos para selar a construção de casas na *villa*, situação solene e pomposa da qual a câmera vai recuando em um suave *dolly back*, que insinua uma vontade de distanciamento (Fig. 8 e 9). O motivo será revelado na próxima cena, quando as belas promessas recém-acordadas são chamadas à realidade por Luciana e Julián, que obtêm como resposta pedidos de paciência e de fé, os quais soam como uma burla após toda a cerimônia. Esse ato de recuar sinaliza o desligamento entre a igreja e suas causas, propagadas, durante a reunião, por meio de uma voz *over* desconhecida que permite que ninguém tenha de se responsabilizar pelas palavras ditas e pelos planos feitos. Esse afastamento é selado em outra reunião, na qual se trata da invasão, pelos moradores, do terreno em obras – ocasião em que também se dá uma ruptura na atitude de Julián.

**Fig. 8 e 9.**

Distanciamento da câmera durante a reunião na luxuosa sala do arcebispo. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.



Julián incorpora uma figura emblemática – tanto para a igreja quanto para a memória popular *villera* – que é o padre Carlos Mugica, quem, segundo Vezzetti, proporcionou, para a consciência histórica

argentina, o paradigma do *cura villero*. Sua evocação não se dá apenas por intermédio de Julián, mas de sua permanência na “realidade” por meio de retratos, placas, citações, seu túmulo e da dedicatória ao fim do filme. Além de célebre padre terceiro-mundista, Mugica foi militante político e se envolveu nas lutas internas do movimento peronista, sendo assassinado em 1974 em um crime ainda não resolvido (como lembra a dedicatória). Sua maneira de definir-se (clara e publicamente) como socialista, revolucionário e inimigo dos interesses oligárquicos também deteriorava sua relação com a cúpula eclesial, à qual estavam ligados não só os tais interesses oligárquicos, mas os políticos<sup>40</sup>.

Ainda que, durante a celebração de ordenação de um novo padre, o rosto de Julián fique lado a lado com a bandeira que estampa o rosto de Mugica (também celebrado pelo aniversário de seu óbito), e ocupe com ela toda a imagem que tem apenas o céu ao fundo (Fig. 10), formando, assim, uma composição que aproxima os homens em suas santidades, a “encarnação” do segundo no primeiro tem algumas inflexões, se considerarmos as diferenças tanto em suas vidas quanto em suas mortes. Julián está acostumado a trabalhar nas condições mais duras, convencido da eficácia de seu trabalho, transitando na caridade cristã apesar de, como exposto anteriormente, exercer um labor mais social que pastoral. Ao contrário de Mugica, Julián não assume a militância, que “extrai sua razão de ser do político entendido como uma forma de organização para disputar espaços de poder e que se caracteriza pela intervenção de formas coletivas em um território”, como nota Nahuel Montes<sup>41</sup>, mas coloca seu corpo solitariamente na aglomeração da *villa* (o que se repete em Nicolás e em Luciana). Às vezes, ele se comporta como um “amortecedor” de conflitos, repetindo aos moradores as estapafúrdias solicitações de paciência e de fé de seus superiores.



Dessa forma, Julián (e, em menor medida, o padre belga e a assistente social) adere à visão vitimizadora que a Igreja dedica à favela, e

#### Barrenha

40. Como explica Vezzetti, *Elefante blanco* “espacia urbano, Mugica não foi assassinado pela ditadura (morreu dois anos antes que esta se instaurasse), e em seu cadáver condensava-se o que alguns historiadores chamaram de “guerra civil” entre peronistas. “Mugica havia se enfrentado publicamente com José López Rega, Ministro do Bem-Estar Social, secretário privado de Perón e criador da Triple A, um grupo parapolicial ilegal dedicado a assassinar membros, sobretudo líderes, do peronismo montonero. Entretanto, o padre Mugica também havia se enfrentado com os Montoneros, a organização guerrilheira que se proclamava peronista ‘autêntica’ e afrontava Perón”. Assim, Mugica terminou, como situaram seus mais relevantes biógrafos, entre dois fogos. Inicialmente pensou-se que os responsáveis por sua morte haviam sido os Montoneros; hoje as maiores evidências recaem sobre a Triple A. VEZZETTI, Hugo. Archivo y memorias del presente. *Elefante blanco* de Pablo Trapero: el padre Mugica, los pobres y la violencia. **A Contracorriente**, Raleigh, v. 12, n. 1, p. 179-190, 2014. Disponível em: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1310/2238>. Acesso em: 2 jun. 2016.

#### Fig. 10.

Aproximação das figuras do padre Julián e do padre Mugica. Still do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

por isso seu olhar dirige-se à cidade como horizonte – o gesto a partir da janela de seu apartamento repete-se quando ele visita outra *villa* em busca da mulher possivelmente curada pelas orações para Mugica. No caminho, através do riozinho que dá acesso ao local, ele observa altos prédios ao fundo, compondo, mais uma vez, a cidade como aspiração.

---

41. MONTES, Nahuel.  
Op. cit., p. 2.

42. AGUILAR, 2015, p. 205.

Para Aguilar, a radicalidade política de Mugica que, naquele então, personificou um programa revolucionário de transformação social e cristã, não parece muito congruente com o fatalismo que marca a representação da *villa* em *Elefante branco*<sup>42</sup>. Porém, essa não é a concepção do filme, mas a de Julián, com a qual a obra não se corresponde, apesar de se construírem vínculos entre elas: conforme discutido anteriormente, por meio das intervenções de Monito e de outros adolescentes, e de uma câmera que se aproxima com dificuldade e parcimônia; por outro lado, se as vivências dos personagens “estrangeiros” são o eixo do filme, suas compreensões a respeito do lugar ao qual se incorporam ou querem se incorporar vão se movendo no decorrer da trama e de suas crises – e Julián será o mais afetado.

Por exemplo, a sequência da visita à senhora recuperada por milagre reporta à viagem anterior do padre à Amazônia, interlúdio entre o hospital e a favela. Lá, apesar da pobreza, as paisagens eram exuberantes, enquanto o rio, dessa vez, está cheio de lixo. Essa segunda viagem aponta que os espaços deteriorados não se dão *per se*, mas vão se deteriorando, e a cidade está por trás dessa deterioração<sup>43</sup> – o choque acontece em uma mesma imagem. Já na cena em que se irmanam as faces de Julián e de Mugica no firmamento, o primeiro reconhece em seu discurso as mudanças que ocorreram na *villa* desde a morte do homenageado, especialmente com relação à violência: “a violência de ontem e de hoje não são a mesma”, diz.

43. Com as ruínas do Elefante branco não é diferente, pois elas são o espectro de uma visão megalomaniaca naufragada sobre a qual a população ou a configuração atuais não têm nenhuma responsabilidade *a priori*.

Se Mugica se afastou dos Montoneros, principalmente, por se recusar a pegar em armas, Julián enfim se aproxima dele justamente ao pegar em uma, quando faz o que rogou ao Arcebispo: não ser apenas um sacerdote. Entendendo o significado da violência de hoje na favela, participa dela, da mesma forma que Nicolás participava ao tratar com os traficantes. Entre dois fogos como seu mentor, Julián se coloca no campo de batalha da polícia e dos traficantes, uma rotina para os *ville-ros*, e assim não morre por eles, nem vive para eles, mas vive com eles e morre como eles.

Se, em *Elefante branco*, Trapero parece render-se à sua fascinação pelas causas perdidas, pela fatalidade, pela cotidianidade sórdida, pela violência que se ramifica, pelos caminhos que não levam a nada, ele também se rende à sua frequente constatação de que “entre mortos

e feridos, todos se salvaram”. Nem todos, é certo, e nesse caso, um dos protagonistas é ceifado pela morte – além de tudo, uma morte sem sentido, como é comum na favela. Não há propriamente um mártir morrendo, já que o martírio é moeda corrente.

A ideia (cristã) de sacrifício ao redor do ato de Julián é desconstruída não apenas porque ninguém termina como um mártir nesse universo, mas porque todos podem terminar como um. Há dois planos que ligam o padre a Jesus Cristo devido ao mesmo posicionamento da câmera: em sua primeira aparição, quando faz o exame, seu rosto invertido é captado em *plongée* total (Fig. 11), como a pequena escultura prateada do Cristo, também invertida, que adorna o caixão de Cruz (Fig. 12). Entretanto, justo antes que a tampa com a escultura entre em quadro, aparece o rosto de Cruz – nome não menos sugestivo – na mesma posição, pelo mesmo ângulo (Fig. 13). Quando se descobre o seu cadáver, ele também evoca a iconografia cristã, posicionado tal qual Cristo em Pietà, com uma pilha de resíduos do Elefante branco substituindo a Virgem Maria (Fig. 14). O mesmo se dá com o corpo de Mario, que Nicolás vai buscar na zona inimiga, transportado em uma carriola com os braços abertos e a cabeça ligeiramente tombada, como Jesus crucificado (Fig. 15) – e, depois, deitado sobre uma mesa (Fig. 16), remetendo às diversas pinturas sobre o corpo do Cristo morto, como as de Andrea Mantegna (c. 1475, Fig. 17), Hans Holbein (1521, Fig. 18) e Philippe de Champaigne (c. 1650, Fig. 19).



**Fig. 11 e 12.**  
 Julián durante seu exame médico e a tampa do caixão de Cruz. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.



**Fig. 13 e 14.**  
 Cruz em seu caixão e quando é encontrado morto por Julián. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.



**Fig. 15 e 16.**  
 Mario, o garoto assassinado, também relacionado à figura do Cristo crucificado e morto. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

**Fig. 17.**

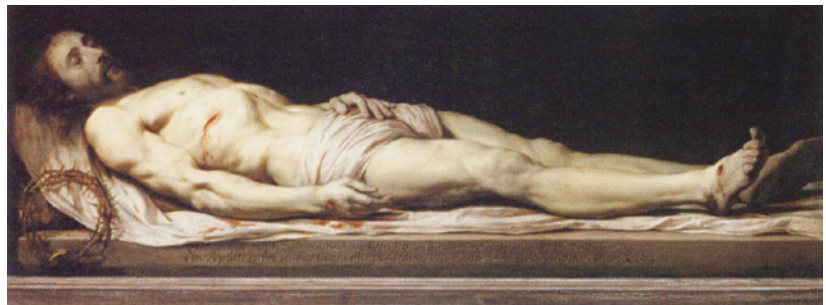
Andrea Mantegna,  
*Lamentazione sul Cristo morto*,  
c. 1475. Têmpera sobre tela,  
68 x 81 cm, Pinacoteca de  
Brera, Milão.

**Fig. 18.**

Hans Holbein, *Der Leichnam Christi im Grabe*, 1521. Óleo e têmpera em madeira, 30 x 200 cm, Museu das Belas Artes, Basileia.

**Fig. 19.**

Philippe de Champaigne, *Le Christ mort couché sur son linceul*, c. 1650. Óleo sobre tela, 68 x 197 cm, Museu do Louvre, Paris.



Como caracteriza Wolf a respeito do destino de Julia em *Leonera*, há uma *fuga para adiante*, e todos os personagens escolhem sobreviver e lutam por isso, apesar dos pesares<sup>44</sup>. Ainda que o fracasso pareça dado de antemão pela presença do Elefante branco, o filme complexifica a questão fazendo da favela não apenas um lugar de pobreza, de violência e de fiasco, mas de resistência, de amor e de luta. Contudo, como explicava Julián em sua preleção, não é o mesmo espaço de luta preconizado pela militância eclesiástica dos tempos de Mugica (coisa que ele mesmo vai realmente entender apenas no final do filme).

Aguilar, ao contrário, considera que, junto à figura (desvirtuada, para ele) de Mugica, o filme herda daquela época o legado do cinema militante, no qual “o único olhar possível e desejado em relação com esse espaço de frustração e miséria é político e o único modo em que os *villeros* podem se converter em sujeitos da narração é pela política”, o que faz com que a produção de Traperero caia em uma contradição<sup>45</sup>. Segundo o pesquisador, o filme multiplica estereótipos do cinema global

44. WOLF, Sergio. Op. cit., p. 126.

45. . AGUILAR, 2015, p. 202.

de miséria (a favela como um labirinto sem saída, o *cura villero* como personagem altruísta e resignado, o padre jovem que cai em pecado, os garotos drogados, a delinquência como única opção), mas, em vez de criminalizar esse mundo, politiza-o.

No entanto, a organização política e as manifestações não estão em primeiro plano: primeiro, as relações dão-se muito mais em um âmbito social que político (as reuniões, as conversas, as festas, as cerimônias religiosas – tristes ou felizes) e, segundo, a única manifestação planejada é a ocupação da obra, cuja importância está ligada, antes, a demonstrar a negação ao diálogo e à truculência das autoridades (políticas e religiosas) por meio da polícia, em mais uma ocasião em que a violência é o canal de comunicação. Ademais, o tributo ao padre Mugica, uma figura dissidente em vários sentidos, junto à representação patética e arrivista da hierarquia da Igreja, parece apontar mais para a despolitização da ação católica – que abandonou projetos efetivos de mudança e de luta conjunta conforme propostos pela Teologia da Libertação seguida por Mugica – e de setores da esquerda, e criticar as maneiras como ambos, Igreja e esquerda, buscam *converter* (cada uma a seu modo) os lugares marginalizados<sup>46</sup>.

Os moradores da *villa* de *Elefante blanco* não são nem aspiram ser seres políticos, como demanda o cinema sessentista ou como analisa Aguilar, mas seres completos (e complexos). Essa complexidade é ensaiada pela inserção, no início do filme, da música “Las cosas que no se tocan” (da banda argentina provocantemente chamada Intoxicados), quando o *Elefante blanco* é mostrado pela primeira vez, em um plano geral, com a movimentação habitual em seus arredores. A música lista coisas das quais o cantor gosta: garotas, drogas, guitarras, James Brown, Madonna, dinheiro, arroz, cachorros etc. Nas imagens, é visível a precariedade das situações, mas também a normalidade. Enquanto a letra arrola uma porção de coisas materiais, deparamos-nos com a carência que impera. Porém, ao final, a música assume que as melhores coisas são aquelas que não se tocam, são aquelas não materiais. Assim, sugere que, apesar das dificuldades, são outras coisas que importam, valorizando outros aspectos daquele lugar e, ao mesmo tempo, não menosprezando suas carências: as carências importam e não importam, pois não se pode negar a miséria, mas não se pode, tampouco, fazer com que a miséria seja a única dimensão que existe, e “Las cosas que no se tocan” convoca a sensibilidade daqueles que fazem parte desse mundo.

A contradição não está no filme, mas nos personagens centrais que, através dela, humanizam-se e podem concluir seus processos de

46. Essa concepção da [des] política está longe de ser aquela pregada pelo cinema militante dos 1960/1970 e soa muito mais como um vestígio de um dos corroteiristas, Santiago Mitre – o polêmico e proeminente diretor de *El estudiante* (O estudante, 2011), *Los posibles* (codireção de Juan Onofri Barbato, 2013), *La patota* (Paulina, 2015) e *La cordillera* (2017) – que, como percebe-se pelos seus filmes, preocupa-se bastante com a dinamitação da política.

aprendizagem – mesmo que por meio da violência; mesmo que, muito *traperianamente*, o fim não seja um triunfo espetacular. Entre os infernos labirínticos que mergulham nas camadas mais escuras do tráfico, as rajadas de balas que vêm de todos os lados, os alagamentos e o barro, a indiferença dos supostos protetores e a morte, está a descoberta da paixão por Nicolás, a licença para poder sentir ira de Julián, as festas e a vida – que não se dá por nenhum nascimento, mas pelo renascimento dia a dia da *villa*. A fé não move a montanha de concreto, mas as ruínas sobrevivem ao tempo e às intempéries.

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Miriam Gárate e à Yanet Aguilera pelas conversas sobre o filme, que me ajudaram imensamente a refletir sobre ele. Agradeço também aos atentos pareceristas, que colocaram diversas questões pertinentes e interessantes.

## Bibliografia

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

AGUILAR, Gonzalo. Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio. *In*: **Más allá del pueblo**: imágenes, indicios y políticas del cine. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

AUYERO, Javier. Introducción: claves para pensar la marginación. *In*: WACQUANT, Loïc. **Parias urbanos**: marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio. Buenos Aires: Manantial, 2007. p. 9-31.

BENTES, Ivana. Estéticas da violência no cinema. **Interseções**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 217-237, 2003.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf). Acesso em: 7 jun. 2014.

BERNADES, Horacio. Entre botones. **Página 12**, Buenos Aires, 15 set. 2002. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-382-2002-09-17.html>. Acesso em: 22 maio 2016.

BORDIGONI, Lorena; GUZMÁN, Victoria. Márgenes y periferia en la representación de lo social en el *nuevo cine argentino*. In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (ed.). **Una historia del cine político y social en Argentina**. Formas, estilos y registros (1969-2009). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. p. 575-607.

BOSCH, Carlos Luis. La discursividad del Cine Villero. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 15, abr. 2017. Disponível em: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1257/1081>. Acesso em: 2 maio 2017.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion**: journeys in art, architecture, and film. New York: Verso, 2007.

CASTEL, Robert. **A insegurança social**: o que é ser protegido? Petrópolis: Vozes, 2005.

CASTRO, Teresa. Cinema's Mapping Impulse: questioning visual culture. **The Cartographic Journal**, Leeds, v. 46, n. 1, p. 9-15, fev. 2009. Disponível em: [https://www.academia.edu/4074848/Cinemas\\_Mapping\\_Impulse\\_Questioning\\_Visual\\_Culture](https://www.academia.edu/4074848/Cinemas_Mapping_Impulse_Questioning_Visual_Culture). Acesso em: 14 jun. 2016.

FONTANA, Patricio. *Suburbio*: nadie sale vivo de aquí. **Informe Escaleno**, Buenos Aires, 18 nov. 2013. Disponível em: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=36>. Acesso em: 23 maio 2014.

GAMBERINI, Marcela. Una nueva cartografía para el cine argentino. **Con los ojos abiertos**, [s. l.], 4 jun. 2012. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/una-nueva-cartografia-para-el-cine-argentino/>. Acesso em: 30 jun. 2012.

GILLONE, Daniela. Resignificações do exílio no cinema argentino. In: AGUILERA, Yanet (org.). **Imagem e exílio**: cinema e arte na América Latina. São Paulo: Discurso Editorial, 2015. p. 137-148.

GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires**: historia cultural y crítica urbana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004.



**ARS** GOULART, Marília Bilemjian. **Um salve por São Paulo: narrativas da cidade e da violência em três obras recentes.** 2014. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-28012015-100411/pt-br.php>. Acesso em: 19 jan. 2015.

---

HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador.** São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LEÓN, Christian. **El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana.** Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala; Corporación Editora Nacional, 2005. Disponível em: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/183/1/SM64-Le%C3%B3n-El%20cine%20de%20lamarginalidad.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2016.

MELLO, Cecília Antakly de. **Movimento e espaços urbanos no cinema mundial contemporâneo.** 2011. Relatório final (Pós-Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/CAM.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2012.

MENNEL, Barbara. **Cities and Cinema.** London: Routledge, 2008.

MONTES, Nahuel. Ruinas y adecuaciones a propósito de *Elefante Blanco* de Pablo Trapero. Viejas marcas, nuevos espacios. **Margen**, Buenos Aires, n. 65, jul. 2012. Disponível em: <http://www.margen.org/suscri/margen65/montes.pdf>. Acesso em: 15 maio 2016.

MORAZZO, María Virginia; WULFF, María Cecilia. *Elefante blanco: una mirada sobre la identidad nacional a través del arte cinematográfico.* **La Escalera**, Buenos Aires, n. 22-23, p. 201-217, 2013. Disponível em: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/313/255>. Acesso em: 23 maio 2016.

PEÑA; Fernando Martín; LUKA; Ezequiel. Pablo Trapero. In: PEÑA, Fernando Martín (ed.). **Generaciones 60/90: cine argentino independiente.** Buenos Aires: Malba, 2003. p. 196-209.

PRATT, Geraldine; SAN JUAN, Rose Marie. **Film and urban space: critical possibilities**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

QUINTANA, Ángel. El fracaso del altruismo. *Elefante blanco*, de Pablo Trapero. **Caimán Cuadernos de Cine**, Madrid, n. 7, p. 32, jul.-ago. 2012.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico**. Barcelona: Paidós, 2002.

VERARDI, Malena. **Nuevo cine argentino (1998-2008): formas de una época**. 2010. Tese (Doutorado em História e Teoria das Artes) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010. Disponível em: [http://dspace.filo.uba.ar:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/159/uba\\_ffyl\\_t\\_2010\\_0861315.pdf?sequence=3&isAllowed=y](http://dspace.filo.uba.ar:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/159/uba_ffyl_t_2010_0861315.pdf?sequence=3&isAllowed=y). Acesso em: 12 abr. 2015.

VEZZETTI, Hugo. Archivo y memorias del presente. *Elefante blanco* de Pablo Trapero: el padre Mugica, los pobres y la violencia. **A Contracorriente**, Raleigh, v. 12, n. 1, p. 179-190, 2014. Disponível em: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1310/2238>. Acesso em: 2 jun. 2016.

WOLF, Sergio. Pablo Trapero: pasaje a otros mundos. *In*: PENA, Jaime (ed.). **Historias extraordinarias**. Nuevo cine argentino 1999-2008. Madrid: T&B Editores; Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2009. p. 121-128.

**Natalia Christofolletti Barrenha** é pesquisadora de cinema latino-americano e professora, doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Autora do livro *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (Alameda Editorial e Fapesp, 2014). Edição em espanhol no prelo pela Prometeo Editorial (Argentina). Realiza pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Atua também na programação e produção de mostras audiovisuais, como "Histórias extraordinárias: cinema argentino contemporâneo" (realizada desde 2016 em cidades como Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo) e "Um lugar ao sol. A cidade em disputa no cinema brasileiro contemporâneo" (2018, São Paulo).