

ERA O HOTEL CAMBRIDGE: QUANDO O DOCUMENTÁRIO OCUPA A FICÇÃO

ERA O HOTEL CAMBRIDGE: WHEN DOCUMENTARY OCCUPIES FICTION

Consuelo Lins^{1*}

Caio Bortolotti Batista^{**}

RESUMO:

Este artigo propõe uma análise do filme *Era o Hotel Cambridge*, dirigido por Eliane Caffé em 2017, para compreender como os procedimentos colaborativos entre subjetividades heterogêneas que permeiam o fenômeno da ocupação são apropriados por uma equipe cinematográfica, ao mesmo tempo incorporada pelo movimento de militância e mobilizada em suas lutas. Se esta é uma ficção produzida a partir de um local real, também aqui o local é reinventado no processo. A questão da alteridade pode ser percebida em várias camadas documentais, e a montagem de imagens “outras”, heterogêneas, reproduz uma política da estética que desestabiliza uma autoridade centralizada de enunciação do “outro” pelo “eu”.

PALAVRAS-CHAVE:

Documentário, alteridade, ficção.

ABSTRACT:

This article proposes an analysis of the film *Era o Hotel Cambridge*, directed by Eliane Caffé in 2017, to understand how collaborative procedures among heterogeneous subjectivities that permeate the occupation phenomenon are appropriated by a cinematographic crew simultaneously incorporated by the militant movement and mobilized in its struggles. If this fiction is produced from a real place, this place is also reinvented in

1 * Professora titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação da mesma instituição. Pesquisadora 1D do Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Científico (CNPq), da área de Comunicação, com ênfase na produção audiovisual contemporânea, particularmente cinema contemporâneo, documentário, documentário subjetivo, ensaios fílmicos; cinema, vídeo, televisão, mídias móveis. consuelolins@gmail.com

** Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre pelo Programa Europeu Erasmus Mundus Crossways in Cultural Narratives - Universidade de St Andrews (Escócia), Universidade Nova de Lisboa (Portugal) e Universidade de Perpignan Via Domitia (França). caiobortolotti@gmail.com

the process. The issue of alterity can be perceived through several documental layers, for the assemblage of “other” images, heterogeneous ones, reproduces a politics of aesthetics that destabilizes a centralized enunciation authority of the “other” by the “I”.

KEYWORDS:

Documentary, alterity, fiction.

RELAÇÕES “DE FORA PARA DENTRO”

A questão do lugar de fala tem sido uma constante polarizadora nas críticas dirigidas a obras cinematográficas que lidam com a alteridade no Brasil contemporâneo, com sua característica diversidade social e cultural. Já há algum tempo os cineastas e os artistas em geral têm se deparado aqui com problemas para falar sobre o “outro”, especialmente porque o “outro”, em muitos casos, tem ampliado a capacidade de fazer ouvir sua própria voz, engendrando processos de autorrepresentação que se posicionam como discursos mais legítimos dentro das disputas narrativas.

Embora o termo “alteridade” possa suscitar certo dualismo no trato com a realidade (EINAUDI, 1999, p. 451), a complexidade do assunto demanda um olhar cuidadoso: a alteridade, em sua capacidade de “alteração”, pode oferecer também uma espécie de abertura para o desconhecido. Seguimos aqui, assim, o entendimento delineado por Gilles Deleuze por meio do conceito de “outrem”, em seu comentário sobre o livro de Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967): “outrem, como estrutura, é a expressão de um mundo possível, é o expresso apreendido como não existindo ainda fora do que o exprime.” (DELEUZE, 1974, p. 317) A afirmação de “outrem” permite uma relação de alteridade que ultrapassa a mera alternativa, sendo antes possibilidade (múltipla) e, principalmente, potência.

Não é de hoje que a noção de “outro” se descolou do rótulo de “exotismo” a ele associado no início do século XX pelas primeiras correntes antropológicas - e pelo modernismo, em geral. Também não mais se restringe a um proletariado visto como homogêneo por boa parte da elite cinematográfica brasileira militante da década de 1960, ou a um “tipo psicofísico” descrito por um documentário apoiado preponderantemente no dispositivo da entrevista, “um espaço narcísico de que o cineasta é o centro, pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado”. (BERNARDET, 2003, p. 286) O “outro” passa a ser, na contemporaneidade, todo aquele cuja subjetividade seja negada pelos poderes dominantes, permanecendo sem voz. Ou aquele cuja voz, mesmo que

audível, seja abafada, ou pior, cooptada. Dito isso, deve o documentarista que já tem uma voz de alguma forma legitimada, do ponto de vista político-discursivo, continuar a utilizar esse privilégio para abrir caminhos para o “outro”? Ou deve ele se limitar a fazer filmes circunscritos à sua própria realidade?

Como bem demonstrado pelo cineasta-antropólogo Jean Rouch em clássicos como *Jaguar* (1954-1967) e *Eu, um negro* (1958), o cinema pode ser um passaporte para adentrar locais de outra maneira “invisíveis”, de modo a estabelecer relações inéditas com a alteridade. Quase meio século depois, esse processo seguiria se mostrando frutífero. Em *No Quarto da Vanda* (2000), por exemplo, que retrata o cotidiano de uma jovem usuária de drogas em um bairro pobre de Lisboa em processo de demolição, o realizador português Pedro Costa sugeriria inovações estéticas nesse caminho entre a ficção e o documentário, construindo pontes e desestabilizando preconceitos sobre sujeitos marginais. Um fazer documentário, na análise do filósofo Jacques Rancière, em que o documentarista “assume a sua separação, a distância entre a proposta artística que confere potencialidades novas às paisagens de ‘exclusão’ e os poderes próprios da subjetivação política”. (RANCIÈRE, 2012, p. 78-79)

No brasileiro *Era o Hotel Cambridge* (2017), a cineasta Eliane Caffé também parte de um local real, a Ocupação Cambridge, para ativar um dispositivo cinematográfico colaborativo, que, ao possibilitar aos moradores negociarem discursos sobre si mesmos e suas lutas, propõe uma narrativa de resistência às sucessivas investidas de exclusão simbólica contra esses sujeitos. A alteridade, constituída por subjetividades marginalizadas (brasileiros e estrangeiros sem-teto, negros e nordestinos, imigrantes e refugiados), ocupa o filme - com a anuência da diretora - e enuncia a partir dele, em um espaço de representação compartilhado. Ainda assim, Caffé é a organizadora do filme-processo, e sua voz também está presente, principalmente através dessa organização, detendo algum nível de controle. Portanto, essa configuração que põe em relação uma cineasta “de fora” e subjetividades marginalizadas nos leva à seguinte questão: seria este um filme “polifônico”, no sentido proposto por Mikhail Bakhtin, em que as diferentes vozes dos personagens são colocadas “ao lado” da voz do autor, sem serem dominadas por esta, em um debate com o mundo real? O dialogismo, segundo o filósofo russo “um fenômeno próprio a todo discurso” (BAKHTIN, 1993, p. 88), seria revelado ou dissimulado neste filme?

Propomos aqui uma análise de *Era o Hotel Cambridge* para situá-lo dentro do atual contexto do cinema documentário brasileiro, em que um gesto de mediação com o objetivo de representação da alteridade não pode mais ser compreendido em separado dos decorrentes desdobramentos políticos. A hipótese que aqui se constrói é a de que o hibridismo entre documentário e ficção na aproximação de um local marginalizado poderia contribuir para um diálogo mais simétrico entre movimentos e sujeitos de um lado e do outro da câmera, que, mesmo heterogêneos (e talvez exatamente por isso), acabariam por firmar alianças com elevado potencial contra-hegemônico. Trata-se de um modo de relação com a alteridade em que “a diferença não é uma restrição, mas uma adição”, e que vale a pena compreender - essa é a nossa aposta -, pois “o mundo que você ou o seu neto tem que construir será um mundo baseado no princípio de que ‘esta pessoa é diferente, portanto nós podemos fazer algo juntos’”. (ROUCH; TAYLOR, 2003, p. 137, tradução nossa)

ERA O HOTEL CAMBRIDGE

Como explica a diretora Eliane Caffé em seu texto no livro *Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação* (2017), a ideia inicial, ainda em 2010, surgiu de sua vontade de contar uma história ficcional sobre a vida de um refugiado em São Paulo. (CAFFÉ, 2017, p. 235) Ao longo da pesquisa, o processo foi se reconfigurando para construir a narrativa sobre um edifício ocupado por um movimento de luta pelo direito à moradia no centro da cidade de São Paulo, que reúne sujeitos diversos, entre eles, refugiados. A trama se desenvolve nos quinze dias que antecedem uma violenta ação de reintegração de posse por parte do Estado. Apesar de surgir a partir de relações e personagens bastante calcados no mundo histórico¹, é um filme de ficção, pois a Ocupação Cambridge real - que ressignifica, desde 2012, o local abandonado onde já funcionou o luxuoso Hotel Cambridge - permanece funcionando no momento em que este texto é escrito.

A líder do Movimento Sem Teto do Centro (MTSC), Carmem Silva, interpreta uma versão de si mesma no filme, ao lado de moradores da ocupação e de outras ocupações do mesmo movimento, atores profissionais e não profissionais e até alguns atores já bem conhecidos do público brasileiro, como José Dumont e Suely Franco, que fazem o papel de ocupantes. Todos eles são reunidos em um grande caldeirão discursivo no qual os níveis de real se tornam às vezes indiscerníveis.

Nota-se uma interessante heterogeneidade nos elementos audiovisuais utilizados pela montagem, como no caso de pequenos trechos de dois documentários apropriados pela diegese na forma de devaneios e sonhos dos estrangeiros. Alguns desses personagens abrem ainda seus perfis no Skype como “janelas cinematográficas” para os países onde se encontram seus parentes e amigos, em demonstração da extensa rede intersubjetiva que se forma a partir de uma ocupação, e a diversidade de documentos que constituem a trama ficcional parece refletir a complexidade subjetiva e objetiva que constitui a própria Ocupação Cambridge como território simbólico.

GLOBALIZAÇÃO CONTRA-HEGEMÔNICA E A DINÂMICA DA OCUPAÇÃO

Como a Ocupação Cambridge foi a “grande protagonista” do filme” (CAFFÉ, 2017, p. 237), ultrapassando sua função como mera locação ou fonte de referências artísticas, transformando e sendo transformada pelo processo, é imprescindível que nos debruçemos sobre a realidade do local e o contexto mais amplo em que ele está inserido.

A procura por edifícios para a finalidade de moradia em regiões centrais de grandes metrópoles em todo o mundo revela na verdade a luta pelo próprio direito à cidade, posto que a maior parte dos serviços públicos oferecidos pelo Estado, bem como as oportunidades de ascensão social e acesso ao lazer, se encontram nessas áreas. (TATAGIBA; PATERNIANI; TRINDADE, 2012, p. 13; GARDUCCI, 2013, p. 11) A situação é mais explícita nas gigantescas e caóticas cidades daqueles chamados “países em desenvolvimento”, como Brasil, Índia ou África do Sul, onde as desigualdades sociais são mais brutais e o legado do colonialismo mostra a profundidade do seu enraizamento. Mas se o capital encontra hoje ecossistemas altamente propícios para a sua reprodução nas megalópoles do Sul global, é também aí que pode se deparar com um inédito potencial de ativismos e enfrentamentos.

Contrapondo-se a certo senso comum que atribui à globalização a origem de toda exclusão social, Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 195) afirma que não existe somente uma “globalização” em curso no mundo contemporâneo, mas sim “globalizações”, no plural. O que tem sido comumente percebido como “globalização”, e que produz alguns dos efeitos mais perversos responsáveis pela exclusão social de uma grande parcela da população mundial, é na verdade a chamada “globalização hegemônica”, ou seja, a forma de transcendência de localismos e proliferação de visões de mundo que é

identificada como vencedora em seus propósitos dentro do sistema capitalista vigente, e que é por isso muito eficiente em invisibilizar alternativas a si mesma.

Já a “globalização contra-hegemônica” seria uma configuração capaz de passar do local para o global ao unir diversas lutas calcadas simultaneamente no “princípio da redistribuição” e no “princípio do reconhecimento” (Ibid., p. 196) - configuração que até agora ainda não teria alcançado seu potencial completo de realização.

Um olhar atento às relações sociais que sustentam a Ocupação Cambridge nos permite observar a existência e o equilíbrio entre tais princípios, senão plenamente, ao menos de forma embrionária. O “princípio da redistribuição”, ou da igualdade, que regeu vários movimentos sociais no século XX e que dá corpo à luta por um patamar mínimo de oportunidades socioeconômicas para todos, é combinado com o “princípio do reconhecimento”, ou da diferença, que reconhece a especificidade de cada reivindicação política e das vozes que a legitimam - conexão textualmente garantida em algumas das diretrizes do movimento da Frente de Luta pela Moradia (FLM), da qual o MTSC, responsável pela ocupação de que tratamos aqui, é um dos braços. Na página da FLM na internet, lê-se: “A FLM é um coletivo de luta por moradia, constituído de representação de movimentos autônomos que somam esforços para conquistar projetos habitacionais”².

Muitos dos moradores são trabalhadores que não têm condições de pagar aluguel em São Paulo, nem mesmo os valores praticados em regiões periféricas da região metropolitana. Outros são imigrantes e refugiados que chegam ao maior centro urbano do Brasil em busca de melhores condições de existência; ao se depararem com pouquíssimas vagas no sistema de acolhimento temporário e se tornarem vítimas do preconceito e da exclusão, ficam completamente à margem da sociedade (ARNEIRO; COLETTE, 2016, p. 183), e encontram por fim uma desejada porta aberta na Ocupação Cambridge.

Para lutar pelas demandas dos estrangeiros, formou-se o Grupo de Refugiados e Imigrantes Sem Teto de São Paulo (GRIST³), que faz parte do MSTC, e, por consequência, da FLM. Verifica-se aí um exemplo claro de posicionamento estratégico em redes de lutas políticas que se somam no lugar de se rivalizarem, reconhecendo objetivos comuns e especificidades. Segundo Affonso (2010, p. 247), o MSTC já tem um histórico de reconhecimento e promoção de alianças com diferentes grupos. Dentro de uma ocupação mais antiga realizada pelo movimento no Edifício Prestes Maia, também no centro de São Paulo, o coletivo Frente 3 de Fevereiro abriu uma faixa no alto da fachada do

prédio com os dizeres “Zumbi Somos Nós”, simbolizando o diálogo entre manifestos, neste caso de lutas de ocupações pela moradia e de quilombos urbanos.

O espaço social que constitui o novo Hotel Cambridge é resultado de diversos processos de invenção do cotidiano incorporados à cultura da ocupação, entre os quais o “shopping rua”, espécie de mutirão comunitário de busca de objetos e utensílios descartados nos arredores. Conforme a ocupação vai crescendo, outros grupos aparecem e começam a fazer parte dessa rede, cada vez mais complexa. Nessa trajetória, é provável que a ação mais imbricada na autoconstrução simbólica comunitária tenha sido a realização do filme *Era o Hotel Cambridge*, que se confunde à própria dinâmica da ocupação - um dispositivo narrativo que se propõe a ir além do produto fílmico, colocando-se como instrumento político e discursivo, como se verá a seguir.

DISCURSOS E CORPOS EM CENA

Grande parte dos (muitos) personagens em *Era o Hotel Cambridge* é interpretada por moradores da própria ocupação, ou seja, pessoas que não são atores profissionais e cuja primeira experiência cinematográfica se materializou neste filme. O processo de pesquisa e pré-produção envolveu laboratórios de atuação e oficinas de vídeo que, ao longo de meses, prepararam a base para a emergência dos personagens. (CAFFÉ, 2017, p. 241)

Atores profissionais, como José Dumont (Apolo) e Suely Franco (Gilda), também desempenham um papel central: a presença deles neste espaço cênico tem uma função catalisadora de outras atuações, de caráter improvisado e frequentemente cômico. Seus personagens são uma espécie de contraponto para aqueles com lastro mais profundo no real, ou seja, que são originalmente ocupantes: estrangeiros, imigrantes, cidadãos sem-teto. Como demonstrado por Eduardo Coutinho de forma pedagógica no filme *Jogo de Cena* (2008), atores conhecidos podem servir para questionar um real tido como objetivamente alcançável. No caso de *Era o Hotel Cambridge*, são como âncoras que endossam a consistência da ficção de seus personagens e fazem com que todo o resto seja assim também compreendido, ao menos em uma camada de sentido.

É possível argumentar que o fato de Dumont e Franco serem atores profissionais não os impede de participarem da ocupação em seu nível mais concreto, como “verdadeiros ocupantes”, pois, segundo nos revela uma fala da líder Carmem Silva no filme, o

requisito para sê-lo é o engajamento nas reuniões e ações do movimento - a presença física e a participação -, requisito que eles definitivamente preenchem, mesmo se tomarmos apenas sua participação no processo artístico do filme. Se entendermos o conceito de ocupação em seu sentido mais amplo - a presença de sujeitos que ressignificam um local através de um ato político de resistência -, não é exatamente isso que fazem esses atores, e, em última análise, também toda a equipe de produção do filme?

Não se trata aqui de propor a generalização leviana de que todos os artistas que se propõem um trabalho imersivo em uma determinada cena cultural, para fins de pesquisa, automaticamente poderiam se considerar “pertencentes” a tal cultura. Mas a cultura específica da ocupação que vem se estabelecendo em alguns edifícios do centro de São Paulo, como a Ocupação Cambridge, parece ter como característica fundadora essa aliança entre sujeitos que não abrem mão de suas respectivas alteridades, fato que legitima uma perspectiva de acolhimento de sujeitos heterogêneos por definição, tanto “reais” quanto “ficcionalis”, pois tudo indica que a *presença discursiva* é determinante nesse caso. Enquanto qualquer local como convergência de práticas culturais demanda uma invenção continuada das subjetividades que nele se reúne, a invenção é mais efetiva e multiplicadora quanto mais diversos forem os fluxos que compõem essa “etnopaisagem”, espécie de percepção simbólica mais ampla com lastro nas múltiplas identidades culturais. (APPADURAI, 1996, p. 245) Na ocupação isso em geral se traduz em um terreno ainda mais fértil para (re)invenções e porosidades interculturais, desvelando o despropósito do essencialismo diante de lutas políticas tão urgentes.

Por outro lado, a inevitabilidade da manutenção de certa alteridade dos ocupantes “cinematográficos” (equipe e atores) em relação aos ocupantes “reais” (moradores) pode, inclusive - transcorrido o período inicial de estranhamento recíproco -, ser catalisadora da própria dinâmica de produção de conhecimento, pois “a separação, a diferença, o corte e a busca por uma distância justa são a condição mesma de todo enlace, seja no âmbito do cinema, da vida ou do pensamento”. (FELDMAN, 2012, p. 62) A variedade de relações suscitada por essa arquitetura fílmica abre assim as portas para o dialogismo e a polifonia, e, por conseguinte, para a desconstrução de uma enunciação autoritária⁴.

É preciso dizer ainda, de todo modo, que a denominação “não-ator” é pouco precisa para definir aqueles indivíduos que estavam, em um primeiro momento, aparentemente restritos ao mundo histórico, e logo são levados pelo filme a migrar para o domínio ficcional. É preciso levar em conta o “regime performativo” (BRASIL, 2013) que permeia

a produção de imagens de qualquer sujeito que se envolva com esse tipo de dispositivo cinematográfico, por ser ele convidado a fabular conscientemente seu próprio personagem, em um gesto deliberado de invenção de si - caso dos moradores da Ocupação Cambridge, que fazem um filme a partir de oficinas, quando “a vida ordinária é convocada, estimulada, provocada a participar e interagir, em constante performance de si mesma”. (BRASIL, 2013, p. 579) A camada documental está ativa em tais performances porque elas têm lastro tanto na cultura quanto na experiência de vida singular dessas pessoas.

Por outro lado, a forma como é distribuída a presença das subjetividades na narrativa permite também que se problematize o filme a partir da realidade da ocupação. Se a intensa presença de estrangeiros é, até determinado ponto, catalisada pelo próprio filme-processo, com origem na ideia inicial da diretora de fazer um filme sobre refugiados, certo desequilíbrio pode ser percebido no que se refere a outras subjetividades que atravessam esse local. No filme, uma das falas de Gilda, personagem de Suely Franco, aponta exatamente para tal deslocamento, na cena em que um exercício metadramatúrgico é proposto: “*Sem querer desmerecer nossos amigos estrangeiros, por que não fazemos um ‘quadro vivo’ dos nordestinos, que são maioria na ocupação?*” De fato, com exceção da líder Carmem Silva, indiscutivelmente uma das grandes forças do filme, entre os personagens que interpretam versões de si mesmos, os estrangeiros ganham sempre destaque. Quando explica a dinâmica do processo criativo, Eliane Caffé comenta que a realidade foi naturalmente se colocando sobre a ficção, e que, por isso, houve a necessidade de remanejar os elementos narrativos para equilibrar o peso entre as diversas subjetividades que ela queria retratar. (CAFFÉ, 2017, p. 237) Por mais importante que seja a intenção de representatividade, entretanto, condicionar a representação do quantitativo de estrangeiros e de brasileiros dentro de uma ocupação real a uma escolha artística pode distorcer a percepção do espectador, que vê o filme privilegiando os refugiados, pois os equipara aos brasileiros em termos de presença, sendo estes a grande maioria em relação àqueles no local. Além disso, Suely Franco e José Dumont são dois dos brasileiros de maior destaque, fato que, apesar de produzir cenas de robustez dramática e proporcionar alguns dos interessantes desdobramentos já mencionados, acaba por levá-los a ocupar um espaço simbólico em que poderiam estar outros atores-moradores brasileiros, cujo lastro no real seria mais potente como gesto de resistência subjetiva.

IMAGENS “OUTRAS”

Ngandu, um dos personagens estrangeiros refugiados, chega a seu apartamento na ocupação, sozinho, senta-se à mesa e olha as fotografias armazenadas em seu celular. São imagens de seu passado no Congo, têm uma aparência que sugere algum tempo transcorrido. O gesto de Ngandu de olhar suas fotos é bastante conhecido de quem já esteve por algum tempo longe de casa, e parece reconectá-lo por alguns momentos a seu local de origem, enquanto se delinea na encenação. Mas as imagens no celular remetem à pessoa real, adensando o personagem e questionando o “acordo ficcional que Coleridge chamou de ‘suspensão de descrença’”, balançando a certeza de “o que está sendo narrado é uma história imaginária”. (ECO, 2002, p. 81) A função delas não é meramente ilustrativa: essas fotografias enraízam a ocupação no mundo histórico, ao fazerem referência a um passado que é incorporado ao local através das subjetividades que dele agora fazem parte.

Ao mesmo tempo, enquanto as fotos tomam a tela cheia, uma trilha sonora levemente perturbadora se faz ouvir, junto com uma voz *over* que fala, em inglês, sobre questões conflituosas no Congo. Às fotos de Ngandu seguem-se outras imagens em movimento, de textura e coloração diferentes, nas quais aparecem pessoas trabalhando em minas. O dono da voz finalmente surge na tela, e percebe-se aos poucos que isso é um *depoimento*, pois o homem fala nervosamente a um interlocutor presente no extracampo. Esse trecho pertence originalmente ao filme *Blood in the mobile* (2010), do diretor dinamarquês Frank Poulsen, um documentário sobre as minas congolenses de produção de cassiterita, minério valioso para a fabricação de celulares, que, ao ser exportado para a Europa, financia a guerra no país. Mas a diegese fílmica de *Era o Hotel Cambridge* não é quebrada em nenhum momento: quando a tensão nessas imagens chega a um ápice dramático, Ngandu acorda de um *sonho*. A montagem estabelece uma ligação entre regimes imagéticos que, embora heterogêneos, conseguem, através do artifício da montagem, construir um percurso que faz avançar a narrativa.

As imagens descritas - a *mise-en-scène* de Ngandu chegando a seu quarto, as fotos do ator no visor do celular, o trecho do documentário *Blood in the mobile*, e o retorno à *mise-en-scène* na Ocupação Cambridge - parecem propor um aspecto ensaístico que surge de dentro da ficção, e que a ela não se sobrepõe, mas que definitivamente multiplica sua polissemia. De acordo com Antonio Weinrichter López (2015, p. 60), ao comentar esse aspecto ensaístico em outros filmes, isso seria resultado principalmente de

uma edição na qual “a sequencialidade estabelecida não cria uma continuidade espaço-temporal e causal, senão uma continuidade discursiva”. Estaria o personagem Ngandu sendo perseguido no Congo naquele contexto e por isso teve que fugir? Estaria o próprio ator nessa situação? Tais imagens, como na expressão de Georges Didi-Huberman (2012, p. 216), reúnem a “cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes”, e vemos então o personagem com outros olhos, sabemos algo mais sobre ele e sua trajetória, ainda sob os auspícios do indecível. Talvez saibamos ainda mais do que isso: a sequência desenha um passado possível de muitos outros refugiados na vida real. A objetividade dos documentos audiovisuais não importa tanto, na medida em que esse artifício enseja, como diria Deleuze, “uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros”. (DELEUZE, 1990, p. 161)

Gesto similar da montagem ocorre mais à frente na trama, quando um devaneio de Rasan, um ocupante refugiado palestino, é sobreposto ao trecho de outro documentário, *A chave de casa* (2009), de Paschoal Samora e Stela Grizotti, que retrata as últimas 48 horas de migrantes palestinos no Iraque, antes de chegarem ao Brasil. Rasan aparece nesse documentário sentado com um gato em seu colo, do lado de fora de sua casa. É nítido e revelador o diálogo entre a imagem do migrante no passado (imagem, ela mesma, “migrante” - do documentário para a ficção), em sua velha casa, e a imagem dele no presente fílmico (do ator que interpreta o personagem e se confunde com ele), na ocupação. Um diálogo potencializado pelas palavras em sua forma - a fala na língua árabe, o tom de voz evocativo - e conteúdo, que menciona o mito de Sísifo, em alusão à sina do recomeço vivida pelos refugiados.

Mesmo que aqueles que ignoram a existência de tais documentários não possam dizer categoricamente que os trechos utilizados têm uma história prévia no mundo imagético, ao menos não no momento em que eles aparecem, afinal, seus respectivos créditos chegam somente ao final do filme, as diferenças relativas presentes nos atributos técnicos das imagens (mantidas, e talvez até aumentadas, pela pós-produção) conferem um inegável caráter polifônico à tessitura narrativa de *Era o Hotel Cambridge*. É importante notar como a montagem se sintoniza com o próprio discurso que sustenta o fenômeno da Ocupação Cambridge: os diferentes se unem em torno de um objetivo comum, através de alianças políticas e afetivas, sem, no entanto, abrirem mão de suas identidades prévias. A partir dessa noção, que permeia todo o filme em vários níveis,

novos modos de inteligibilidade recíproca são construídos, dentro do “princípio do reconhecimento” (SOUSA SANTOS, 2010), aqui também relacionado à dimensão estética. O “reconhecimento” não é aplicado apenas à alteridade dos sujeitos, mas também à alteridade nas imagens. Insiste-se, assim, na analogia: através da ocupação, os sujeitos heterogêneos “falam”, exatamente por serem heterogêneos; através da montagem, o material heterogêneo “fala”, exatamente por ser heterogêneo.

OUTRAS IMAGENS “OUTRAS”

É possível sugerir o aprofundamento do olhar sobre a heterogeneidade dessa composição audiovisual através da análise de outros cinco “grupos” de imagens que são apropriados pela diegese de *Era o Hotel Cambridge*: 1) as conversas por Skype; 2) os depoimentos colhidos para o vlog5 “Ocupa Eu”; 3) as imagens da câmera de *making of*; 4) as filmagens adicionais que acompanham a ação real de uma nova ocupação pelo movimento; e 5) os registros documentais de reintegração de posse cedidos por coletivos de mídia alternativa.

A ideia de utilizar o *skype* para prover “janelas abertas ao mundo” foi pensada de maneira central dentro do processo criativo (CAFFÉ, 2017, p. 238), constituindo elemento dramático importante na construção dos personagens e na própria caracterização intercultural da ocupação. A conversa do colombiano Armando, por exemplo, com sua amiga Lucía, que se encontra no México, termina com uma performance musical dela. A música, cantada à capela, atrai a curiosidade dos outros usuários da *lan house* da ocupação, e a voz de Lucía enche o espaço sonoro por completo - um som límpido, cuja qualidade se deve a uma pequena equipe mobilizada no México para a gravação do som, citada nos créditos finais. Como o filme se passa praticamente todo dentro do edifício, essas interações reiteram o vislumbre de uma ocupação para além do seu lugar físico, possibilitando a compreensão do território simbólico que se constrói permanentemente no reconhecimento recíproco e dialógico daqueles que ali se estabelecem. Assim, fica cada vez mais evidente que a rede de subjetividades acolhida por uma ocupação não se restringe aos moradores, incluindo suas relações de afetividade mantidas através dos meios de comunicação disponíveis.

O fortalecimento de uma rede de afetos que permeie, mas também ultrapasse as paredes da Ocupação Cambridge é visto pelos militantes (tanto no filme, como na vida real) como estratégia básica de luta e resistência. Percebe-se isso ainda durante a cena da

assembleia, em que Carmen Silva comunica aos moradores a notícia do despejo iminente: a líder aponta a importância de produzir um *vlog* como instrumento de resistência. Apolo, junto com sua equipe, é responsável por captar o cotidiano da ocupação, entrevistar os moradores, organizar eventos artísticos e registrá-los, enfim, gerar material simbólico que possa ser aproveitado na construção de uma narrativa de contraponto à imagem de “invasor” à qual o senso comum pode ser levado, pelos meios de comunicação hegemônicos, a associar o ocupante. O nome do *vlog*, “Ocupa Eu”, apresenta principalmente um desejo de reconhecimento subjetivo: seu *leitmotiv* é um “outro” tornado “eu”, o sujeito da enunciação que, ao se declarar como tal, faz cair sua condição de invisibilidade. O “outro”, marginalizado pela sociedade, “ocupa” o “eu”, que é aquele que tem sua voz legitimada. Além disso, deduz-se que o próprio *vlog* fictício é também bastante heterogêneo em sua forma e conteúdo, pois inclui performances fabuladas e anedóticas (os chamados “quadros vivos”), retratos fotográficos produzidos durante eventos internos, vídeos da TV Cambridge⁶ e depoimentos diversos. Se esses documentos têm sua origem no *vlog*, o que permite, portanto, que a diegese permaneça intacta, tampouco seu estatuto documental é recusado. Pode-se pensar aqui no chamado *mockumentary*, ou “falso documentário”, mas talvez essa dualidade se insira com mais propriedade dentro da ideia de “falsa ficção”, trazida por Joel Pizzini para discutir obras que,

[...] embora se apresentem como espetáculos encenados, flertam com o cinema documental, ao investigar e/ou ressignificar o mundo como um instrumental calcado na experiência humana, incorporação de não-atores (profissionais) ou atores sociais, que se prestam a revolver o próprio espaço simbólico, sujeitos a técnicas de interpretação e recriação de papéis autorreferentes. (PIZZINI, 2015, p. 140)

No caso de *Era o Hotel Cambridge*, ao considerarmos, conforme já mencionado, que as imagens do *vlog* são heterogêneas, assim com aquelas do filme, seria então possível interpretarmos *todas* as outras imagens de *Era o Hotel Cambridge* como parte do *vlog* fictício? Talvez, posto que dois personagens aparecem em diversos momentos com uma câmera em punho, filmando aquilo que nós também acompanhamos pelo que achávamos ser a “câmera principal do filme”. A dualidade ficção/documentário é explícita: para Eliane Caffé (2017, p. 242), “o filme é pura ficção”, mas o personagem Apolo, depois de olhar um material editado para o *vlog*, sai da frente do computador dizendo que vai “em busca do real”.

Complexificando ainda mais a relação entre níveis discursivos, Caffé conta que, ao longo do período de filmagens, a câmera do documentarista Sandro Kakabaze desenvolveu um trabalho de registro dos bastidores, capturando muitos momentos informais do cotidiano dos moradores, como conversas nas escadas ou uma roda de pagode, e que, também essas imagens, na montagem final, “migraram de um acervo documental para comporem o mundo anímico do prédio e dos personagens fictícios”. (CAFFÉ, 2017, p. 243) O processo de documentação se torna parte integrante do próprio filme, criando mais uma camada, suplementar, que funciona como um “drible” da performance específica que a “câmera principal” catalisa.

Esse movimento de produção e apropriação de materiais fílmicos de características documentais é também executado em determinado ponto pela própria “câmera principal” do filme, um pouco alterada. No chamado “Abril Vermelho”, vários prédios foram ocupados pelo MSTC em uma só noite, ação que foi decidida em face de rumores de que outros movimentos - menos éticos e com interesses questionáveis - estavam planejando ocupar esses “alvos”⁷. (CAFFÉ, 2017, p. 244) Com a etapa de filmagens encerrada e o processo de montagem já iniciado, ao tomar conhecimento disso, Eliane Caffé resolveu mobilizar uma pequena equipe e alguns personagens para participarem do evento que concretizou a nova ocupação. A única intervenção da diretora foi pedir que Carmem Silva utilizasse o mesmo figurino da cena anterior, para efeito de continuidade. (CAFFÉ, 2017, p. 244) Carmem aparece indo de carro em direção ao “alvo”, coordenando a ação por celular, e em seguida incentivando pessoas que desembarcam de um ônibus do movimento a entrarem, conforme suas palavras, “para dentro de sua casa”. Como esse registro privilegia o conteúdo do que está sendo mostrado em detrimento de preocupações formais⁸ (a câmera muito próxima dos ativistas proporciona uma visão “de dentro” do acontecimento, instante a instante, produzindo planos-sequências longos e tremidos), nos remetendo ao repertório imagético produzido em inúmeras manifestações desde as chamadas Jornadas de Junho de 2013, não há como não associar esse material a um momento político recente. Não se trata apenas de recorrer a atributos geralmente identificados ao documentário para emprestar realismo à ficção: essas imagens mantêm uma importante relação com o real em si, independentemente da intencionalidade dentro do processo artístico, pois o referencial da ação de ocupação no mundo histórico não é afrouxado, e sim reafirmado no documento que essa filmagem constitui. Sem a equipe do filme presente naquele momento, pode ser que não houvesse registros do evento. *Ao mesmo tempo*, temos a migração desse documento para a diegese, pelas

conexões que ele recebe na montagem, tendo sua dramaticidade intrínseca transbordada para a ficção. As camadas de sentido aqui produzidas não são excludentes. Ao contrário: a força narrativa da sequência reside na dualidade ficção/documentário.

Embora a penúltima sequência do filme - em que ocorre a reintegração de posse e o despejo dos moradores pela ação violenta da polícia -, pareça, ao olhar desinformado, repetir o gesto descrito no parágrafo anterior, com uma construção imagética muito similar, talvez seja necessário pensá-la mais na linha do que argumentamos em relação às imagens de *A chave de casa* e de *Blood in the mobile*. Em primeiro lugar, assim como os trechos dos referidos documentários, os registros do despejo não foram produzidos originalmente para *Era o Hotel Cambridge*: o material foi cedido por coletivos de mídia alternativa que fizeram a cobertura do episódio, e reeditado para integrar a sequência dramaturgica. Em segundo lugar, o episódio não ocorreu efetivamente na Ocupação Cambridge, mas em outro edifício, ocupado também pelo MSTC. São imagens da “ação de despejo que ocorreu no antigo ‘Espigão’, na Avenida Ipiranga”. (CAFFÉ, 2017, p. 242-243) O vínculo histórico aqui foi definitivamente quebrado, não em seus referenciais intra-documento (uma reintegração de posse realmente ocorreu), mas se pensamos na realidade específica em que a Ocupação Cambridge se insere. Não se pode dizer o mesmo em relação à diegese fílmica: não foi para esse final que se construiu o caminho tenso dos quinze dias anteriores? Apesar disso, há uma diferença em relação aos trechos dos documentários de Poulsen e Samora/Grizotti, porque aqueles são incorporados como devaneio ou sonho, níveis discursivos que podem talvez “flutuar” pela diegese de forma menos responsável, enquanto este registro - de uma *outra* ocupação - se coloca como o próprio desfecho da trama.

Em uma ficção cuja narrativa é inteiramente subordinada à imaginação, a questão ética da representação pode não se colocar a partir das condições de produção ou da intenção original do material utilizado. No filme híbrido de Caffé, no entanto, tal preocupação é pertinente. Sem nos aprofundarmos aqui nas questões de recepção que o desvio dessas imagens poderia suscitar, é possível entender essa sequência também em sua dualidade: se por um lado ela representaria um desfecho “documental” da trajetória de *uma* ocupação (que existiu, mesmo sendo *outra*, mas que, de todo modo, era da mesma ordem que a Ocupação Cambridge), por outro lado, constitui um desfecho “ficcional” da Ocupação Cambridge, daquela construção fabular que não se restringe a ser somente uma representação literal de um lugar no mundo histórico. A afirmação

político-discursiva é paralela à progressão dramática. A esta altura a narrativa já nos afeta o olhar, e sabemos o que está em jogo ali. Se para a polícia e para a mídia hegemônica os ocupantes são “invasores”, o filme nos coloca do “outro lado” da barreira policial. Quem são realmente os invasores, se no local há apenas famílias desesperadas com a ameaça do poder do Estado, crianças chorando, obrigadas a sair de suas casas à força?

UM FINAL POSSÍVEL

A construção híbrida permite que encaremos a história contada como uma alegoria mais abrangente das lutas em ocupações desse tipo que existem na atualidade, e aventamos que não descartemos o final retratado como um destino possível para todas elas, mesmo para a Ocupação Cambridge real, no futuro. Isso fica claro quando, na sequência que acabamos de descrever, não vemos mais os personagens aos quais nos havíamos acostumado, e, em seguida, entram as últimas imagens do filme, feitas já com a “câmera principal”: vários planos fixos de edifícios ocupados no centro de São Paulo. Há aqui uma pluralidade de bandeiras de luta pela moradia adequada que se abre, como que assegurando a continuidade da ocupação em sua função de construção discursiva para além daquele episódio de repressão. Se no início do filme o espectador era alheio a essas lutas, agora não há mais como ignorá-las. Para um olhar movido pela empatia, elas estão por toda parte. Como já havia dito o personagem Apolo, olhando diretamente para a câmera, em gravação para o vlog: *“Mesmo sem você saber, está na sua bilis.”*

Conclui-se que a aproximação de uma equipe cinematográfica “de fora” não deve ser considerada ilegítima por definição, pois se o diálogo é pautado por um esforço genuíno de aprendizagem (de ambos os lados da câmera), e tem como resultado alianças que não reduzem a alteridade, o filme se torna um poderoso espaço de sinergia e de trocas subjetivas politicamente interessantes. Isso ocorre quando as intervenções do processo cinematográfico, sempre inevitáveis em algum nível, não são impostas por decisões unilaterais, mas percebidas por todos como um dos lados desse diálogo com o local. Assim, ao se deixar ser ocupada pelo documentário, a ficção possibilita que o “enunciador-eu” seja ocupado por “enunciadores-outros”.

REFERÊNCIAS

- AFFONSO, Elenira Arakilian. **Teia de relações da ocupação do edifício Prestes Maia**. 2010. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias**. Lisboa: Teorema, 1996.
- ARNEIRO, Mirella Samaha; COLLETE, Luciana. A (in)efetividade das políticas públicas voltadas à realização do Direito à Moradia dos estrangeiros residentes no Brasil. **Serviço Social em Revista**, Londrina, v. 18, n. 2, p. 171-188, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec Annablume, 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo”. **Revista Famecos**, Londrina, v. 20, n. 3, p. 578-602, 2013.
- CAFFÉ, Eliane. Construindo o filme Era o Hotel Cambridge. *In*: CAFFÉ, Carla. **Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação**. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 234-249.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução: Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-209, 2012.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- EINAUDI. **Enciclopédia Einaudi (volume 38): Sociedade - Civilização**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.
- FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 50-65, 2012.
- GARDUCCI, Leticia Galan. Desenvolvimento socioeconômico e a cidade ilegal na região metropolitana de São Paulo: a questão da moradia. **Interfaces Científicas - Direito**, Aracajú, v. 2, n. 1, p. 9-21, 2013.
- LÓPEZ, Antonio Winrichter. Um conceito fugidio: notas sobre o filme-ensaio. *In*: TEIXEIRA, Elinaldo Francisco (org.). **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 42-91.

PIZZINI, Joel. A falsa ficção. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 138-143.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. *In*: RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 51-81.

ROUCH, Jean; TAYLOR, Lucien. A life on the edge of film and anthropology. *In*: ROUCH, Jean. **Cine-Ethnography**. Translation: Steven Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p. 129-146.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

TATAGIBA, Luciana; PATERNIANI, Stella Zagatto; TRINDADE, Thiago Aparecido. Ocupar, reivindicar, participar: sobre o repertório de ação do movimento de moradia de São Paulo. **Opinião Pública**, Campinas, v. 18, n. 2, p. 399-426, 2012.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A CHAVE da casa. Direção: Paschoal Samora e Stela Grizotti. Rio de Janeiro: Mixer Films, 2009. (60 min).

BLOOD in the mobile. Direção: Frank Poulsen. Londres: Dogwoof, 2010. (85 min).

EU, um negro. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. França, 1958. (70 min).

ERA o Hotel Cambridge. Direção: Eliane Caffé. São Paulo: Aurora Filmes, 2016. (93 min).

JAGUAR. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. França, 1967. (91 min)

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2006. (105 min).

NO QUARTO da Vanda. Direção: Pedro Costa. Alemanha, Portugal, Suíça, 2000. (170 min).

NOTAS

- 1 No ano de 2015, a Ocupação Cambridge foi selecionada pelo programa social Minha Casa, Minha Vida, do Governo Federal brasileiro, para se transformar em moradia social.
- 2 Disponível em <http://www.portalfilm.com.br/frente-de-luta-por-moradia/principios/>
- 3 O GRIST, formado em decorrência das iniciativas proporcionadas pelo processo de filmagem de *Era o Hotel Cambridge*, também integra a Frente Independente de Refugiados e Imigrantes (FIRI).
- 4 Em seu artigo “Um filme de: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental” (2012), Ilana Feldman discorre sobre os desdobramentos da afirmação da distância entre “quem enuncia” e “quem é enunciado” no documentário brasileiro contemporâneo. Segundo a pesquisadora, não se trata, porém, de uma distância que recupera velhas hierarquias discursivas, mas daquela que é consequência da “separação como redistribuição e reordenamento da ordem consensual do visível” (FELDMAN, 2012: 61), ou seja, que propõe perspectivas e caminhos até então pouco contemplados

- 5 Um *blog* em vídeo.
- 6 No único momento em que o nome da Ocupação Cambridge é mencionado durante todo o filme, à exceção do título que aparece nos créditos finais, uma cena mostra uma criança moradora da ocupação assistindo, no computador, a uma gravação protagonizada por ela mesma. No vídeo, ela fala em um microfone, e se reporta à “TV Cambridge”. Trata-se de um importante ponto de fuga para o real, dado que o processo de pesquisa e produção do filme foi todo permeado por oficinas de vídeo.
- 7 Jargão utilizado pela líder Carmem Silva ao se referir aos prédios vazios com potencial de ocupação.
- 8 Essa estética ficou bastante associada à Mídia Ninja, página no Facebook e organização sem fins lucrativos de produção e divulgação audiovisual de notícias, sem vínculo com os tradicionais grupos de comunicação

Artigo recebido em: 29 de julho de 2019

Artigo aceito em: 3 de fevereiro de 2020.